
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 14 (40)

2023

Číslo 1

Bratislava 2023

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 14 (40), 2023, číslo 1

Volume 14 (40), 2023, 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 Czágány (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 Snój (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 2023 / June 2023

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 2023

MK SR EV 4007/10

ISSN 1338-2594 (print)

ISSN 2729-9783 (on-line)

OBSAH

Editoriál 5

Štúdie

Zsuzsa CZAGÁNY: The Pray Codex as a Source for Music History..... 7

Gabriella GILÁNYI: Past and Present: Interpreting the Chant Notations of the Pray
Codex 35

Peter RUŠČIN: Letákové pôstne piesne a ich melódie v cirkevnej a ústnej tradícii... 55

Eva FERKOVÁ: Slovenské ľudové piesne v klavírných úpravách Vladimira Rebikova .. 93

Kristína GOTTHARDOVÁ: Svadobné piesne v slovenskej zborovej tvorbe
20. storočia..... 114

Materiály

Helena Stella KRAMÁŘOVÁ: Dopady josefínských reforém na hudební provoz
městského farního kostela sv. Jakuba v Brně..... 136

Recenzie

Zsuzsa Czagány: Antiphonale Varadinense I. – III. Edícia Musicalia Danubiana 26
(Eva Veselovská) 148

Věra Frolcová, Pavel Kosek, Hana Bočková, Markéta Holubová, Tomáš Slavický:
Má svou známou notu. Kramářské písně v ústní tradici Moravy a Slezska
(Hana Urbancová) 152

Tereza Žůrková, Daniela Kotašová, Dagmar Štefancová, Tomáš Slavický: Antonín
Buchtel. Sběratel s laskavou duší a jeho kolekce hudebních nástrojů (Jana
Kalinayová-Bartová) 156

Hana Urbancová, Peter Ruščin, Eva Veselovská: Hudba k sviatku Troch kráľov
na Slovensku: od stredoveku po 20. storočie / Music for the Feast of Three Kings
in Slovakia: from the Middle Ages to the 20th Century (Miriám Timková)..... 158

CONTENTS

Editorial 5

Studies

Zsuzsa CZAGÁNY: The Pray Codex as a Source for Music History 7
Gabriella GILÁNYI: Past and Present: Interpreting the Chant Notations of the
Pray Codex 35
Peter RUŠČIN: Broadside Lenten Songs and Their Melodies in Church and Oral
Tradition 55
Eva FERKOVÁ: Slovak Folk Songs in the Piano Adaptations of Vladimír Rebíkov 93
Kristína GOTTHARDTOVÁ: Wedding Songs in 20th Century Slovak Choral
Composition 114

Materials

Helena Stella KRAMÁŘOVÁ: The Impact of the Josephine Reforms on Musical
Practice in the Urban Parish Church of St. James in Brno 136

Reviews

Zsuzsa Czagány: Antiphonale Varadinense I. – III. Edícia Musicalia Danubiana 26
(Eva Veselovská) 148
Věra Frolcová, Pavel Kosek, Hana Bočková, Markéta Holubová, Tomáš Slavický:
Má svou známou notu. Kramářské písně v ústní tradici Moravy a Slezska
(Hana Urbancová) 152
Tereza Žůrková, Daniela Kotašová, Dagmar Štefancová, Tomáš Slavický: Antonín
Buchtel. Sběratel s laskavou duší a jeho kolekce hudebních nástrojů (Jana
Kalinayová-Bartová) 156
Hana Urbancová, Peter Ruščin, Eva Veselovská: Hudba k sviatku Troch kráľov
na Slovensku: od stredoveku po 20. storočie / Music for the Feast of Three Kings
in Slovakia: from the Middle Ages to the 20th Century (Miriam Timková) 158

EDITORIÁL

Ďalší ročník časopisu *Musicologica Slovaca* nadväzuje na doterajšiu koncepciu obsahu voľných čísel bez tematickej orientácie, ktorá by integrovala jednotlivé príspevky čísla na spoločnej obsahovej báze. Tento editorský prístup umožňuje zverejňovať výsledky najnovšieho výskumu za všetky (sub)disciplíny, špecializácie a oblasti muzikológie bezprostredne po ich dosiahnutí, vďaka čomu predkladá tie najaktuálnejšie poznatky na odbornú diskusiu, inšpiráciu a nadväzovanie v konkrétnych výskumných témach. Napriek tomu sa občas v rámci jedného čísla stretnú príspevky, ktoré takýto tematicky užšie zacielený obsah naznačia – vzájomne sa dopĺňajú na určitej tematickej platforme či spoločnej problematike.

Patrí k nim aj najnovšie číslo časopisu. Jeho obsahové jadro je venované problematike vokálnej hudby v širších historických, žánrovo-druhovných, štýlových a funkcionálnych kontextoch. Problematika vokálnej hudby v súčasnosti dominuje vo výskumných projektoch nášho ústavu, čo sa odráža aj na spolupráci nielen s ďalšími inštitúciami na Slovensku, ale aj v zahraničí. Vokálna hudba je momentálne spoločnou platformou, ktorá na jednej strane integruje podstatnú časť výskumného programu nášho pracoviska, na druhej strane poskytuje širší priestor na rozvíjanie interdisciplinárnych presahov s využitím poznatkov z ďalších humanitných vied, najmä tých, ktoré sa venujú z rôznych hľadísk písomnej (literárnej) kultúry a jazyku, ale aj médiám, ktoré ich sprostredkujú. Vokálna hudba je dvojvrstvovou štruktúrou, ktorá umožňuje sledovať osobitne textovú a osobitne hudobnú zložku a ich vzájomné vzťahy a prepojenia. Väzba hudby a slova predstavuje zároveň aj najkomplexnejšie formulované východisko ku skúmaniu vokálnej hudby v žánrových či funkcionálnych premenách.

Dôraz na rôzne podoby vokálnej hudby je spoločným menovateľom príspevkov uvedených v prvom tohtoročnom čísle. Rubrika „Štúdie“ zahrnuje liturgickú vokálnu hudbu obdobia stredoveku, duchovný spev pôstneho obdobia v prameňoch z 18. – 20. storočia a ľudovú pieseň na báze hudobného, resp. kompozičného folklóru. Významný prameň stredovekej hudby samostatne približujú dve bádatelky zo zahraničia (Zsuzsa Czagyány, Gabriella Gilányi). Pôstny repertoár tzv. letákových piesní z pomedzia písomnej a ústnej tradície nadväzuje na dnes aktuálny výskum fenoménu letákových tlačí v regionálnych, interkultúrnych a európskych súvislostiach (Peter Ruščin). Slovenské ľudové piesne v spracovaní pre spev a klavír z pohľadu neslovenského autora rozširujú obraz klavírnych úprav slovenského hudobného folklóru z prelomu 19. a 20. storočia (Eva Ferková). Tradičný piesňový žáner svadobných piesní v slovenskej zborovej tvorbe reflektuje dosiaľ menej spracovanú problematiku

zborových úprav prevažne úžitkového typu z druhej polovice 20. storočia (Kristína Gotthardtová). Obsahovému jadru čísla je čiastočne prispôsobený aj výber recenzií na vedecké a odborné publikácie vydané doma aj v zahraničí.

K monotematicky zameraným číslam a číslam s obsahom konvergujúcim k určitej spoločnej tematickej báze či prienikovej problematike sa budeme vracieť častejšie aj v súvislosti so zámerom redakcie využívať potenciál editorskej spolupráce.

Hana Urbancová

THE PRAY CODEX AS A SOURCE OF MUSIC HISTORY

ZSUZSA CZAGÁNY

Zsuzsa Czagány, Ph. D.; Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, H-1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4, Hungary; e-mail:czagany.zsuzsa@abtk.hu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0009-0007-2099-6879>

ABSTRACT

Since its discovery in 1770, the manuscript known as the *Pray Codex* has been a subject of particular interest in Hungarian cultural history. The codex was written in the 1190s and has been examined by scholars from many fields, who have approached it from many different points of view. Music history research has been primarily focussed on the *Sacramentary*, which makes up the corpus of the manuscript. The service book, containing the series of Mass prayers performed by a priest – *oratio*, *secretæ* and *postcommunio*, is not one of the liturgical books of a musical genre. However, the *Pray Codex* is an extended sacramentary, with numerous texts and chants besides the prayers, and its content is closer to the genre of the gradual, processional and missale plenum. Written above the manuscript's texts and on the margins are chants with neumatic and staff notations from the end of the 12th and the beginning of the 13th century, providing a unique glimpse into the birth and early development of the Esztergom notation ("Graner Choralnotation"). The following essay discusses the musical content of the *Pray Codex* within the history of plainchant in medieval Hungary and in Central Europe. Special attention is given to influences that affected the liturgy and chant in Hungary in its early formation period and to phenomena which became significant for the later evolution of the repertory.

Key words: liturgy, liturgical monody, plainchant manuscripts and fragments, medieval Hungary

Despite this paper's title, it will address other matters aside from music history. The codex is a musical source and contains a number of notated chants, which will be discussed, but it is essential to understand the composition and content of the complete manuscript that includes this music. The musical observations will be incomplete if

we do not also consider their context. I will therefore devote the first half of my paper to a presentation of the manuscript. I will summarize the latest results of historical, ecclesiastical and liturgical research, outlining the cultural historical background of the codex. I will cite my colleagues from co-studies, and refer to their work, which has influenced my own research to a great extent.

I. The Manuscript

My paper focuses on a late 12th-century manuscript from Hungary. There are few extant manuscripts that date to before 1200 in Hungary, and indeed in Central Europe as a whole, and this scarceness of source material understandably complicates research into this early period.

The manuscript in question is kept in the manuscript collection of the National Széchényi Library in Budapest.¹ However, it was not brought here until the beginning of the 19th century. Prior to that, since the 1270s, it was probably in Bratislava, in the possession of St. Martin's collegiate chapter. The earliest surviving inventory of the chapter's possessions, including its books, is dated 1425.² In this list, we find the following entry:

*Item unum librum in pergamenio in parvo volumine.*³

This entry probably refers to the manuscript, or at least to one of its units, which will be discussed in more detail below.

The book was discovered in Bratislava prior to 1770 by György Pray, a renowned Jesuit historian.⁴ He wrote about his discovery several times after 1770.⁵ In 1813, St Martin's Chapter donated the codex, together with several other manuscripts and printed books,

¹ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár [National Széchényi Library], MNy 1. Accessible online in the Magyar Elektronikus Könyvtár [Hungarian Electronic Library]: <http://mek.oszk.hu/12800/12855> (04.04.2022).

² *Inventarium rerum sancti Martini in Posenio factum tempore Domini Jacobi custodi eiusdem ecclesie posoniensis. Sub anno domini MCCCC^o XXV^o Sabbato proximo post diem cinerum*. IPOLYI, Arnold (Ed.): A pozsonyi káptalan XIV. századbeli könyvtára [The 14th-century library of the Bratislava Chapter]. In: *Új Magyar Múzeum*, Vol. 6, 1856, No. 1, pp. 161-192; SOPKO, Július: Súpis kníh bratislavskej kapitulskej knižnice z roku 1425 [Inventory of books of the Bratislava Chapter Library from 1425]. In: *Slovenská archivistika*, Vol. 4, 1969, pp. 83-101. More to the history of the inventory see ŠEDIVÝ, Juraj: *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*. Bratislava : Chronos, 2007, p. 23.

³ IPOLYI, Ref. 2, p. 170.

⁴ György Pray (1723–1801). For more on his life and work, see in KŐSZEGHY, Péter (ed.): *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon. Középkor és kora újkor* [Hungarian Cultural History Lexicon. Middle Ages and Early Modern Age] IX. Budapest : Balassi Kiadó, 2009, pp. 283-285.

⁵ PRAY, György: *Vita S. Elisabethae viduae nec non B. Margaritae virginis*. Tyrnaviae, 1770, p. 249; PRAY, György: *Dissertatio historico-critica de s. dextera divi Stephani primi Hungariae regis*, Vindobonae 1771, pp. 43-48; PRAY, György: *Diatribes in dissertationem historico-criticam de S. Ladislao Hungariae rege, ab Antonio Ganoczy conscriptam*. Posenii et Cassoviae, 1777, pp. 211-231.

to the Széchényi Library in Budapest, which was then part of the Hungarian National Museum. It was named the “Pray Codex” after its discoverer, György Pray.⁶

Among the written sources of Hungarian cultural history, there are not many that can look back on such a rich and almost unbroken historiographical history as the Pray Codex. Its presence in the Hungarian academic literature of the last hundred years is continuous. Historians have studied ecclesiastical institutions and law in the manuscript, and it has featured in chronicle and liturgy research, as well as in the study of art and literature, comparative linguistics and music history. It is particularly valuable for the research of the history of the Hungarian language and literature, and Finno-Ugric studies, as it contains the earliest continuous text in Old-Hungarian – the Funeral Sermon and Prayer.⁷

Research dates the manuscript, or at least its main corpus, to 1192–1195 or 1192–1200. The *terminus post quem* is clear, as in the main text of the calendar the feast of Saint Ladislaus, a king of the Árpád dynasty, is marked in red ink. King Ladislaus was canonised in 1192, and with this, his liturgy became a permanent part of the *proprium hungaricum*. There is disagreement among scholars regarding the *terminus ante quem*. Some have placed it at 1195, as the chronical notes in the manuscript do not mention the death of Béla III, in 1196.⁸ Others considered the text on the third page, predicting the coming of the Antichrist, to be decisive. It has been argued that this type of prophecy was typical before the turn of the century, pushing the *terminus ante quem* forward to 1200.⁹

The manuscript is a compositum, i.e. a collection of several units, bearing the markings of several copyists. This is why earlier Hungarian literature called it a *collectaneum*.¹⁰ In the following section I will introduce these parts, paying special attention to both the looser and closer connections between them and their different interpretations in literature.

Table 1: The main units of the manuscript

f. Ir–IIIr	Synodal decrets
f. Vr – XXVIv	“Libellus in romano ordine” (Bernold of Constance, Micrologus)
f. XXVIIr–XXVIIIv	Pictures
f. 1r–16v	Calendar with accessories: Paschal tables, computistic rules, mnemonic verses, cisioianus
f. 9r–v, 16r–v	Cronical notes (“Annales Posenienses”)
f. 17r–144r	Sacramentary

The table illustrates the main parts of the manuscript in their present order, which has changed several times in the past. This happened as new quires were bound to the

⁶ JÁVOR, Egon: *Hét kézíratos Pozsonyi Missale a Nemzeti Múzeumban* [Seven handwritten Missals from Pozsony in the National Museum]. Budapest : Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtára, 1942, p. 7.

⁷ *Sermo super sepulchrum* (Halotti beszéd és Könyörgés), Pray Codex, f. 136r.

⁸ KNIEWALD, Károly: A Pray-kódex tartalma, kora, jelentősége [Content, date and significance of the Pray Codex]. In: *Magyar Könyvszemle*, Vol. 63, 1939, No. 4, pp. 426-427.

⁹ ZALÁN, Menyhért: A Pray-kódex írásának helye és további sorsa [Place of origin and further fate of the Pray Codex]. In: *Magyar Könyvszemle*, Vol. 34, 1927, No. 3-4, p. 272.

¹⁰ RADÓ, Polikárp: A Pray-kódexről [About the Pray Codex]. In: *Irodalomtörténet*, Vol. 33, 1944, No. 2, pp. 49-55.

manuscript's core, or the order of the quires was changed during rebinding.¹¹ The many numberings and renumberings of the leaves are attested to by the modern Arabic and Roman numerals inscribed in the upper right-hand corner of the recto folios. This allows us to reconstruct the changes to the arrangement of the parts of the manuscript.¹²

The codex may have been rebound in the Middle Ages. In the mid-19th century it received a new paper binding, but this did not last long. As the leaves were still mixed up, the binding was removed and not replaced after the rearrangement. The last compilation took place in 1939. Today, the layers are individually wrapped in paper and kept in the 19th-century Manuscript Collection of the National Széchényi Library, separated from their 19th century binding.

It might be assumed that the individual units of the codex are randomly placed next to each other without any particular connection. They belong to different layers and levels of medieval literature. What could a ritual book, a theoretical treatise explaining the ceremonial order, a text of synodal decrees and chronicle notes have in common? Was there a reason for binding them together in one manuscript? These are two of the questions that scholars have sought to answer in the past, and it is in this area that contemporary research on the liturgy and the history of the codex has made the most significant progress.

The main corpus of the manuscript consists of a sacramentary. A sacramentary contains those parts of the Mass which are intoned by the priest, i.e. the three prayers – collecta, secreta, postcommunio – structured in liturgical order. The Sacramentary in the codex transcends its genre, since in addition to these prayers, it also includes readings, chants, complete cycles of Masses and processions.

The 21 folios preceding the Sacramentary contain a liturgical explanatory text entitled *Libellus in Romano ordine*. It was identified by Hungarian researchers in the 1920s.¹³ The *Libellus* is the well-known treatise *Micrologus de ecclesiasticis observationibus*, written between 1086 and 1090 by the renowned liturgist, Bernold of Constance. The *Micrologus* was part of the ecclesiastical reform programme of Pope Gregory VII. It had a major influence on the later development of Western Latin Christianity, and in particular on the young churches of Central Europe, which were founded around the turn of the millennium.

The relationship between the two textual units, the *Micrologus* and the Sacramentary, which are now together in the same manuscript, has been one of the most discussed and controversial issues in the history of the earlier research on the codex. According to some scholars, it is almost certain that the quoted entry in the Bratislava book inventory

¹¹ Cf. FRAKNÓI, Vilmos: A Pray-Codex [The Pray Codex]. In: *Magyar Könyvszemle*, Vol. 4, 1879, No. 1, pp. 275-278.

¹² More to the changes in the ordering of the quires s. RADÓ, Ref. 10, p. 55; HORVÁTH, Iván: *Ómagyar szövegemlékek mint textológiai tárgyak* [Old Hungarian text monuments as objects of textology], 3.7. *Halotti Beszéd és Könyörgés* [The Funeral Sermon and Prayer]/ 3.7.2.1.2. *A levelek sorrendje* [Order of the quires]. Budapest : Országos Széchényi Könyvtár, 2015, pp. 84-86.

¹³ ZALÁN, Menyhért: A Pray-kódex forrásaihoz [To the sources of the Pray Codex]. In: *Magyar Könyvszemle*, Vol. 33, 1926, No. 3-4, pp. 246-278, (here 274), but see also MOHLBERG, Kunibert: Das älteste Sakramentar Ungarns u. eine wiedergefundene *Micrologus*-Handschrift. In: *Ephemerides Liturgicae*, Vol. 41, 1927, p. 68.

of 1425 – “*Item unum librum pergameno in parvo volumine*” – refers to the Micrologus of the Pray Codex.¹⁴ Indeed, the continuation of the entry reads as follows:

*Item unum librum in pergameno in parvo volumine, cuius rubrica incipit de ieiunio autumpnali cum cruce nigra supra scripta et asseribus cum coopertorio albo.*¹⁵

If we look at the corresponding folio of the Micrologus (f. XVr, Picture 1), we see the text on autumn Ember days introduced by the rubric *de ieiunio autumnali*, with a black cross (which is a reference mark) above it. The inscription was noticed by the Hungarian historiographer Arnold Ipolyi in the mid-19th century,¹⁶ but it was not until some 70 years later, in 1926, that the small book mentioned in the register was identified as the Micrologus of the Pray Codex¹⁷ by Menyhért Zalán. He, however, believed that the Micrologus was not part of the Pray Codex at the time of the Bratislava register in 1425, and that it was included in the catalogue as a separate libellus. If this was the case, it would have been added to the Sacramentary after 1425.¹⁸

Shortly after Zalán’s identification, Dragutin Kniewald raised the possibility that the small book mentioned in the Bratislava register could also have contained the Sacramentary as well as Bernold’s Micrologus, which were bound together in 1425.¹⁹ This close association of the two texts is also supported by examining their content. The most recent research results are linked to this idea, and provide further evidence for the substantive coherence of the texts. In his historical and philological analyses of the liturgy of the codex, Miklós Földvály has drawn attention to the fact that many of the rubrics, instructions and explanations of the Sacramentary are derived more or less directly from the Micrologus.²⁰ The following comparison illustrates this: The first example is an explanation taken from chapter XVI of the Micrologus, which introduces the oration *Supplices te rogamus* of the canon. This explanation draws a visual parallel between the priest bowing before the altar and Christ giving up his spirit, when dying on the cross (see Table 2).

Table 2: Textual parallels between the Micrologus and the Sacramentary. Introduction to the oration *Supplices te rogamus*

	Micrologus, f. Xr	Sacramentary, f. 28v
Canon Missae, introduction to <i>Supplices te rogamus</i>	Ibi videlicet sacerdos se iuxta altare inclinans, Christum in cruce inclinato capite spiritum tradidisse significat	Hic sacerdos inclinat se ante altare usque ad genua, Christum in cruce inclinato capite spiritum tradidisse significat

¹⁴ ZALÁN, Ref. 9, pp. 270-272; KNIEWALD, Ref. 8, pp. 419-420 (note 11).

¹⁵ IPOLYI, Ref. 2, p. 170.

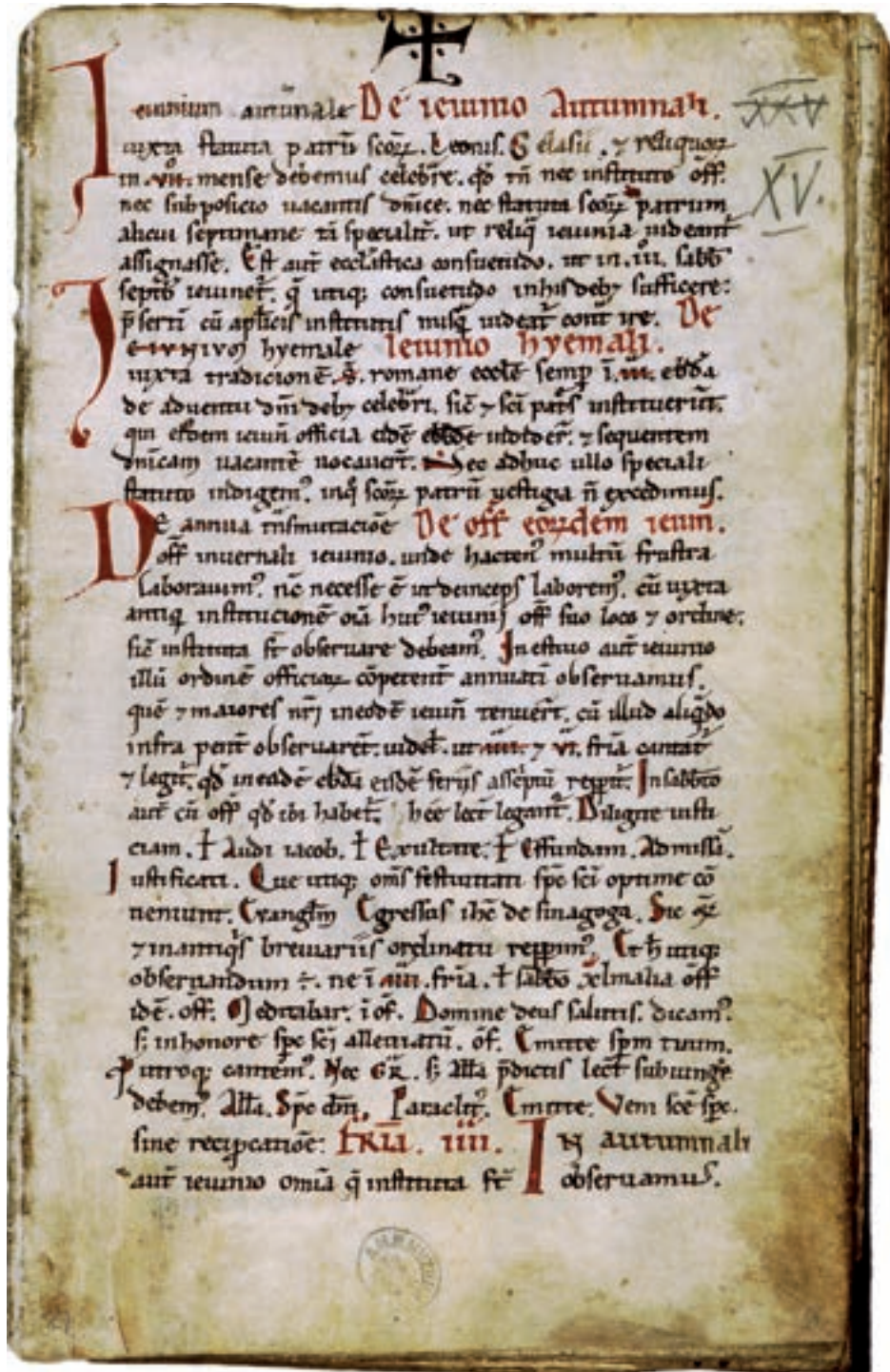
¹⁶ Ibid.

¹⁷ ZALÁN, Ref. 13, pp. 272-274.

¹⁸ ZALÁN, Ref. 9, p. 272.

¹⁹ KNIEWALD, Ref. 8, pp. 419-420 (note 11).

²⁰ FÖLDVÁRY, Miklós: A liturgiagyarázat nyomai a XIV. század előtti Magyarországon. A Pray-kódex Micrologus-a és annak környezete [Traces of liturgical commentaries from pre-14th-century Hungary. The Micrologus of the Codex Pray and its contexts]. In: *Oratoris officium. Tanulmányok a 70 éves Adamik Tamás tiszteletére* [Studies in honour of Tamás Adamik for his 70th birthday]. Balázs Déri (ed.). L’Harmattan – ELTE BTK Latin Nyelvi és Irodalmi Tanszék, pp. 81-92 (here: 85-86).



Picture 1: Pray Codex / Micrologus, f. XVr

The second example is the instruction in chapter 54 of the *Micrologus* on the place of the blessing of the paschal lamb, which reappears in the Easter Sunday Mass of the *Sacramentary* (see Table 3).

Table 3: Textual parallels between the *Micrologus* and the *Sacramentary*. Blessing of the paschal lamb

	Micrologus, f. XIIv	Sacramentary, f. 56v
De Agno Paschali	Iuxta romanam auctoritatem agnus in pascha benedicitur non ad altare, sed ad communem mensam	Iuxta romanam auctoritatem agnus in pasca domini benedicitur non ad altare, sed ad communem mensam

Of course, these textual correspondences in themselves only mean that Bernold of Constance's *Micrologus*, written at the end of the 11th century, influenced the copyist of the *Sacramentary* some 100 years later. They cannot explain the reason for the two works being bound together. But an explanation may come from a hiatus in the *Micrologus* of the *Pray Codex*. This text version lacks chapter 23 of the original, which contains the texts of the Ordinary of the Mass (*Ordo Missae*) and its explanations. Miklós Földvály has convincingly shown that the Ordinary of the Mass, which is recorded at the beginning of the *Sacramentary* of the *Pray Codex*,²¹ is identical with chapter 23 of the *Micrologus*, including additions and explanations which are also derived from other chapters of the *Micrologus*.²² It seems there was no need for the compiler of the *Pray Codex* to write chapter 23 of the *Micrologus*, since it was already included in the *Sacramentary*. In view of this, it seems logical to assume that the two texts were juxtaposed in a definite concept, and that the *Sacramentary* can, to a certain extent, be understood as an “applied *Micrologus*”. The instructions and explanations of the *Micrologus*, formulated at a theoretical level, were embodied in the compilation, structure and rubrics of the liturgical book. Although paleographical analysis clearly distinguishes between the copyists of the *Micrologus* and the *Sacramentary*, the two individuals seem very likely to have worked on the two texts at the same time, and to have taken each other's work into account.

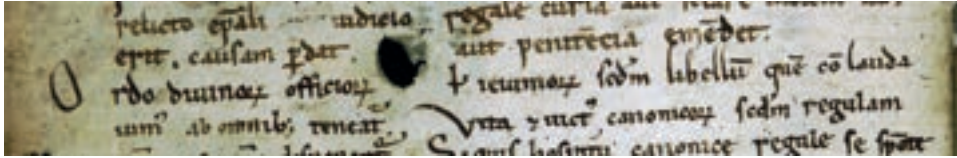
Thus according to current research, the coherence of the *Micrologus* and the *Sacramentary* is now believed to be almost certain. Not so clear, however, is the relationship of the other parts of the codex to the main corpus. The first three folios of manuscript as it is today contain ecclesiastical and canonical decisions about the events known as the *First and Second Synods of Esztergom* held during the reign of King Kálmán/Coloman (1095–1116). Historians are not unanimous as to the exact year in which the synods were held, nor as to whether the decrees of the First Esztergom Synod were adopted at a single synod. It is conceivable (according to historian, Dorottya Uhrin) that the “package” containing a strikingly large number of decrees is in fact a later compilation of several decrees adopted during the reign of King Kálmán.²³ The provisions are part of the Gregorian reformist spirit that spread throughout Europe during the 12th century,

²¹ *Pray Codex*, f. 17r.

²² FÖLDVÁRY, Ref. 20, pp. 84-85.

²³ cf. UHRIN, Dorottya: Az ún. I. és II. Esztergomi Zsinat és a *Pray-kódex* [The 1st and 2nd Esztergom Synods and the *Pray Codex*]. In: BARTÓK, Zsófia Ágnes – HORVÁTH, Balázs: *Írások*

as did Bernold's *Micrologus*. Moreover, Article 26 of the synodal provisions, written on f. Iv of the Pray Codex (Picture 2) contains the following sentence:



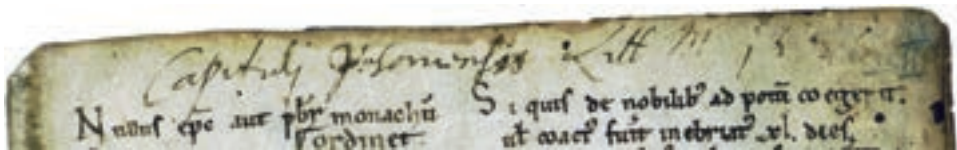
Picture 2: Pray Codex / Synodal Decrets, f. Iv

Ordo divinarum officiorum et ieiuniorum secundum libellum quem conlaudavimus ab omnibus teneatur.

In other words, the order of the Masses and fasting ceremonies must be carried out according to the prescriptions of the *libellus*. But which *libellus*? The answer is clear – Bernold's *Micrologus*, which comes after the decrees in the manuscript and which in its title calls itself *Libellus in romano ordine*.

We may, thus, cautiously conclude that, just as the *Micrologus* was not accidentally linked to the *Sacramentary*, so the synodal decrees were not accidentally placed before the *Micrologus* (and the *Sacramentary*). This would not fundamentally overturn the traditionally accepted view that the copy of the decrees (the “first hand” of the Pray Codex) is earlier than the other parts of the corpus: the *Micrologus* copied by the “second hand” and the *Sacramentary* by the “third hand”.²⁴ They may indeed have been written down at different times, several decades apart, but their compilation may well have been deliberate, and consciously planned.

The itinerary of the codex is not completely clear. As mentioned earlier, the manuscript appears as a separate entry in the inventory of the Bratislava Chapter dated 1425 (the *librum in pergamento in parvo volumine*), and its long residency in Bratislava, probably until 1813, is witnessed to by the possessor's inscription from 1633 on the top of f. 2r: *Capituli Posoniensis Litt. M. 1633*. (Picture 3)



Picture 3: Pray Codex, f. 2r: Inscription of the Bratislava Chapter from 1633

It is also certain that the manuscript had already been in Bratislava for a long time before 1425. The obituary-like entries in the calendar and the Easter tables bear witness to this. One of these entries in the Easter tables, written for the year 1241, records the

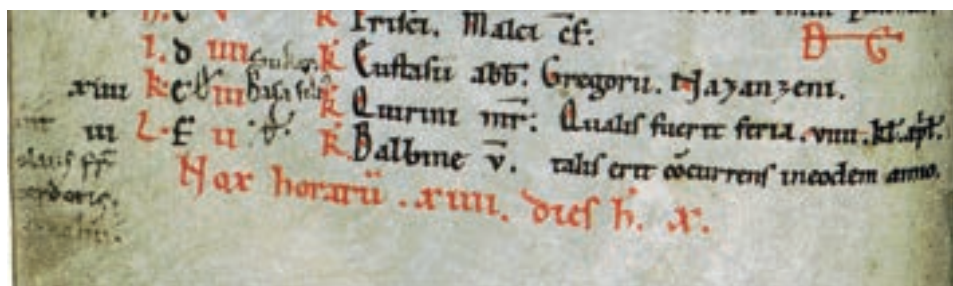
^a *Pray-kódekről* [Writings on the Pray Codex]. Műhelytanulmányok 5. Budapest : Argumentum Kiadó – ELTE BTK Vallástudományi Központ, 2019, pp. 19–28 (here: 25–26).

²⁴ See RADÓ, Ref. 10, pp. 49–52.

death and captivity of certain members of the *Chukar* family.²⁵ (Picture 4). The same family is also mentioned in another entry in the Calendar.²⁶ (Picture 5). The family was closely connected with the Bratislava Chapter. It is known that the estate of the same name near Bratislava (Csukárd) was donated to the Bratislava Chapter in 1291.²⁷



Picture 4: Pray Codex, f. 15r. Entries in the Easter Tables



Picture 5: Pray Codex, f. 2v. Entries in the Calendar

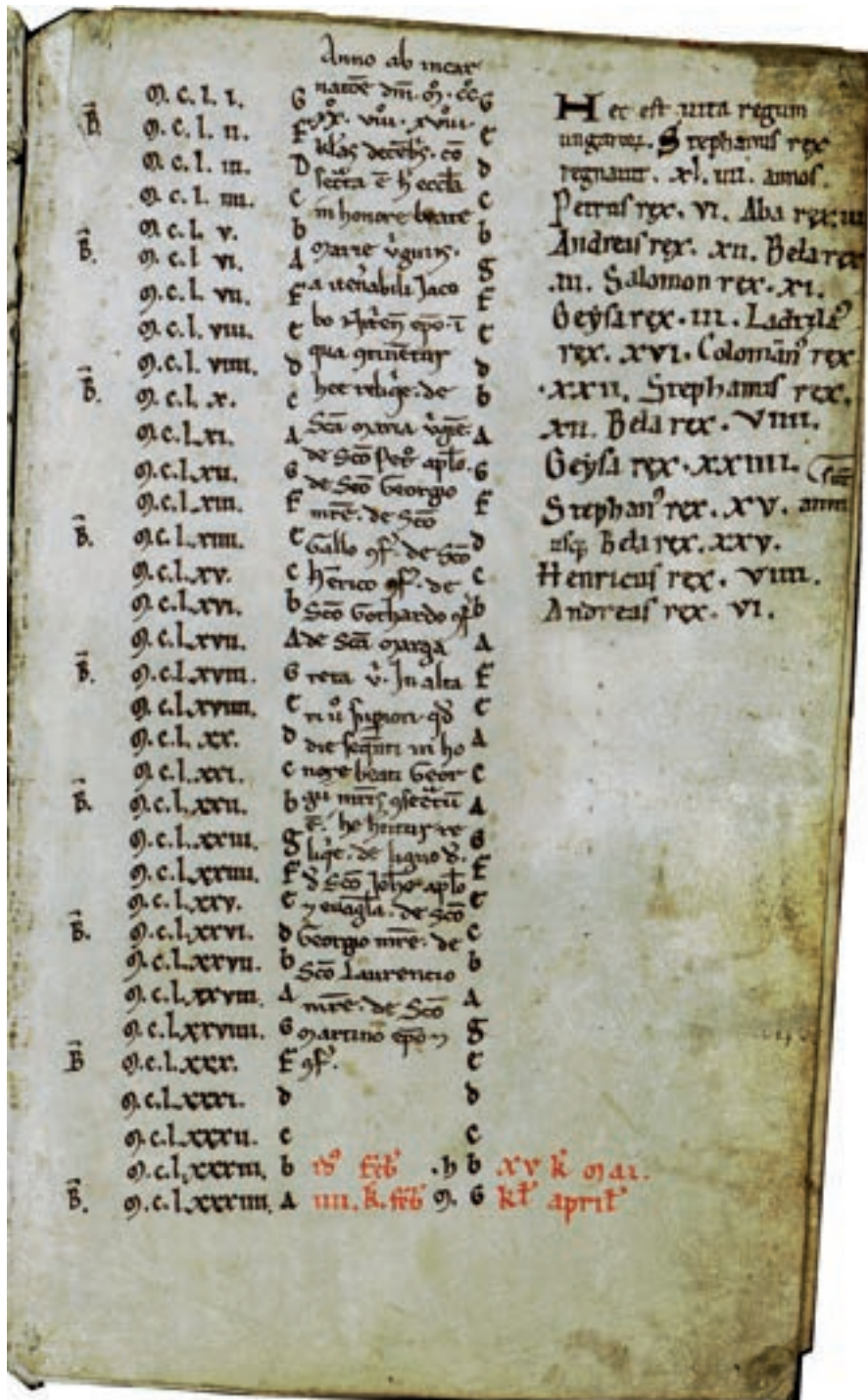
The information entered on empty spaces of folios in the calendar and on the pages preceding the sacramentary, as well as the names of the localities that appear in them, provide important information about the Pray Codex's 13th-century whereabouts. On fol. 10 recto (Picture 6), a voluminous text tells of the consecration of a church dedicated to the Blessed Virgin Mary on 14th of November 1228:

Anno ab incarnatione Domini Mo CCo XXo VIIIo XVIIIo kalendas decembris consecrata est hec ecclesia in honore beate Marie virginis a venerabile Iacobo nitriensi episcopo, in qua hec reliquie: de Sancta Maria virgine, de Sancto Petro apostolo, de sancto Georgio martire, de sancto Gallo confessore, de sancto Henrico confessore, de sancto Gerhardo confessore, de sancta Margarete virgine. In altari vero superiori, quod die sequenti in honore beati Georgii martyris consecratum est, hec habentur reliquie: de signo domini, de Sancto Iohanne apostolo et euangelista, de Sancto Georgio Martyre, de Sancto Laurencio martyre, de Sancto Martino episcopo et confessore.

²⁵ 1241: *uxor Iohannis occiditur et uxor Chucar... a Cumanis captivatur.* Pray Codex, f. 15r.

²⁶ Pray Codex, f. 2v.

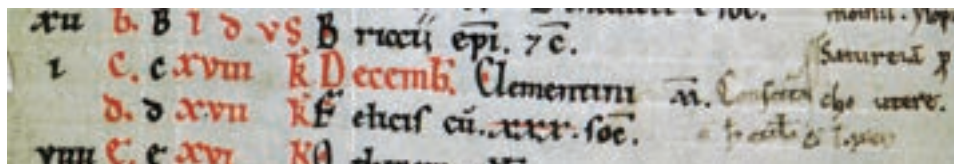
²⁷ Cf. ZALÁN, Ref. 9, pp. 269-270.



Picture 6: Pray Codex / Calendar, f. 10r. Text referring to the consecration of the church in Deáki / Diakovce

Based on the title and the names of the relics, it is certain that the text refers to the consecration of the church of *Deáki* near Bratislava (Diakovce in present-day Slovakia). From historical data, we know this consecration took place in 1228. Therefore, in 1228 the Pray Codex, or at least part of it, was in or near Deáki.²⁸

In the November entries of the calendar, we read of another church consecration: (Picture 7)

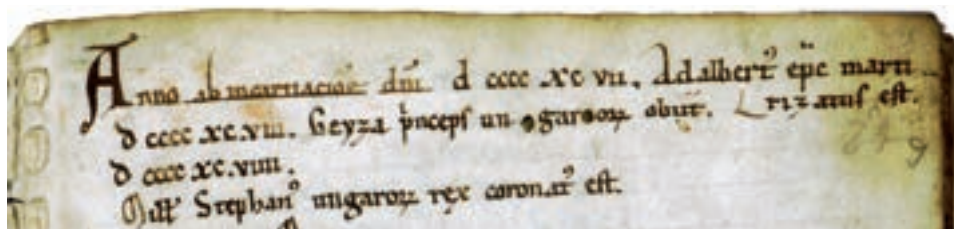


Picture 7: Pray Codex / Calendar, f. 6v. Reference to the consecration of a church in Taksony / Matúškovo

*Consecrata est hec ecclesia de Taxen.*²⁹

This time it is about the church of *Taksony*, today Matúškovo in Slovakia, which is also close to Bratislava and Deáki. In the first decades of the 13th century (at least from 1228 to 1241), the codex was clearly in circulation in the area east of today's Bratislava. However, its place of origin was most probably not in this region. In order to determine this place of origin, we must look at the chronicle notes of the manuscript, which we have not yet mentioned. These not only bring us closer to establishing the provenance of the Pray Codex, but also give us a relatively precise date for its creation.

In historiography, these chronical notes of the Pray Codex are known as the Pozsony Annals (*Annales Posenienses*). They were probably written before the manuscript arrived in Bratislava (Pozsony) and are, thus, not connected to the city. Unlike the *Micrologus* and the synodal decrees described above, the Annals do not form a physically separate unit in the codex. Their entries are recorded on folios containing a calendar in two parts (fol. 9r-v, 16r-v), and are enclosed by the computistic material of the calendar. The chronicle, the only representative of the *annales* genre in Hungary, records events from Hungarian history from 997 to 1203. The first entries concern the martyrdom of Bishop Adalbert (997), the death of Prince Géza (998) and the coronation of Stephen I (1000) (Picture 8).



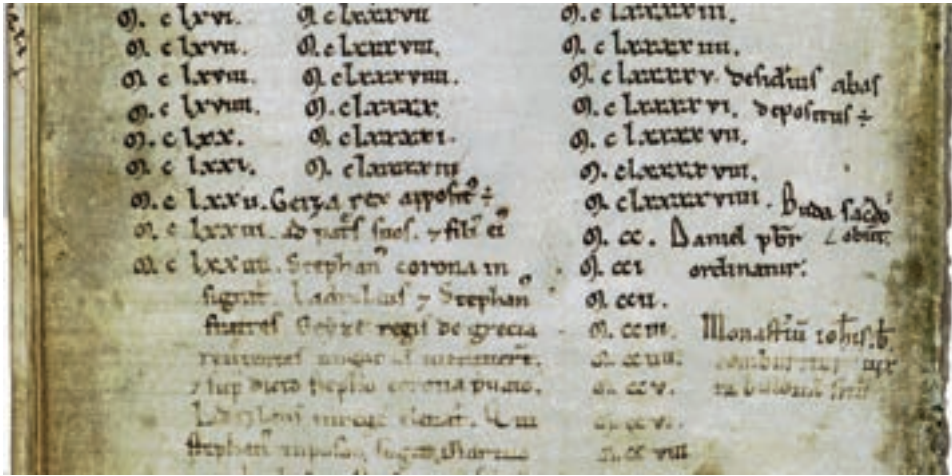
Picture 8: Pray Codex / *Annales Posenienses*, f. 9r. First entries of the chronicle

²⁸ Ibid, p. 269.

²⁹ Pray Codex, f. 6v.

- (997) *Anno ab incarnatione Domini d cccc xc vii Adalbertus episcopus martirizatus est.*
 (998) *d cccc xc viii Geyza princeps ungarorum obiit.*
 (1000) *Stephanus ungarorum rex coronatus est.*³⁰

After the entry for the year 1187 on f. 16v, the series of historical events is interrupted, and the following years are left empty, without the scribe having recorded any events of importance (coronation and death of kings, important battles, conflicts, canonizations, etc.), as was usual. There is no mention, for example, of the death of Béla III in 1196, or of the coronation of King Imre. The last entries in the chronicle are of a very different type, and it is believed they relate to the internal life of a small community, perhaps a monastic one³¹ (Picture 9).



Picture 9: Pray Codex / Annales Posenienses, 16v. Last entries of the chronicle

- 1195 *Desiderius abas depositus est*
 1198 *Buda sacerdos obiit*
 1200 *Daniel presbiter ordinavit*³²

The last entry, dated 1203, is crucial to determining the provenance of the codex:

- 1203 *Monasterium Iohannis baptiste comburitur iuxta Buldvam situm.*³³

The monastery mentioned in the text, *Boldva*, is located in today's northern Hungary, on the River Bódva (*iuxta Buldvam*). Its Benedictine abbey dedicated to St John the Baptist was built between 1175 and 1180 and burnt down in 1203. The reference to the fire, which appears twice in the Pray Codex, and the veneration of St John the Baptist, which is evident in several places in the Sacramentary, have led most scholars to consider

³⁰ Pray Codex, f. 9r.

³¹ KNIEWALD, Ref. 8, pp. 427.

³² Pray Codex, f. 16v.

³³ Pray Codex, f. 16v.

Boldva as the place of origin and first use of the Pray Codex and led the manuscript to be called *Sacramentarium Boldvense*.³⁴

I will summarize the evidence so far. The main corpus of the Pray Codex (including all the various texts that comprise the Sacramentary) was written in the last decade of the 12th century, probably, but not definitely for the Benedictine monastery of St John the Baptist in Boldva. After the fire at the monastery in 1203, the book was probably taken elsewhere. By 1228 it was in the vicinity of Bratislava, as is attested to by the names of settlements near Bratislava Deáki/Diakovce, Taksony/Matúškovo and the reference to the Csukár family. In 1241, it was most likely in the possession of the Bratislava Chapter, where it remained for the next 600 years.³⁵ The question of whether the individual texts of the codex belong together organically, and whether the Sacramentary, the Micrologus and the Synodal Decisions can be regarded together as the core of the manuscript, remains to be decided conclusively. In any case, it seems reasonable to assume that they were all written and assembled in the spirit of an overall concept, reflecting the same intellectual trend at the end of the 12th century, the authors being aware of each other's work and taking each other's work into account. Their compilation in one volume thus may well reflect a deliberate, premeditated intention.³⁶

II. The Chants

The Pray Codex has provided extensive material for scholars from numerous disciplines. Its Sacramentary is an exceptionally important source for music history research. This is due to the following:

- (1) The chants written in the main text and on the margins belong to the earliest examples of liturgical monody in Medieval Hungary;
- (2) Its preserved musical notations provide information on the early stages of the Esztergom notation's development.

In addition to the notation, which will be considered in a different study,³⁷ two features of the Pray Codex are of particular interest as regards the study of music history: (a) its genre (sacramentary) and (b) its conflicting content as we find numerous chants of the Mass, Office and processions which exceed the classical framework of a sacramentary.

The chants carry important and varying information depending on whether they were written in the main text or on the margins, and whether the addenda are written

³⁴ ZALÁN, Ref. 9, pp. 272-273; KNI EWALD, Ref. 8, p. 427, 431; RADÓ, Ref. 10, pp. 53-54.

³⁵ Cf. SZENDREI, Janka: A „*Mos patriae*” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében [The development of the 'mos patriae' in the light of Hungarian notated sources before 1341]. Budapest : Balassi Kiadó, 2005, pp. 148-149.

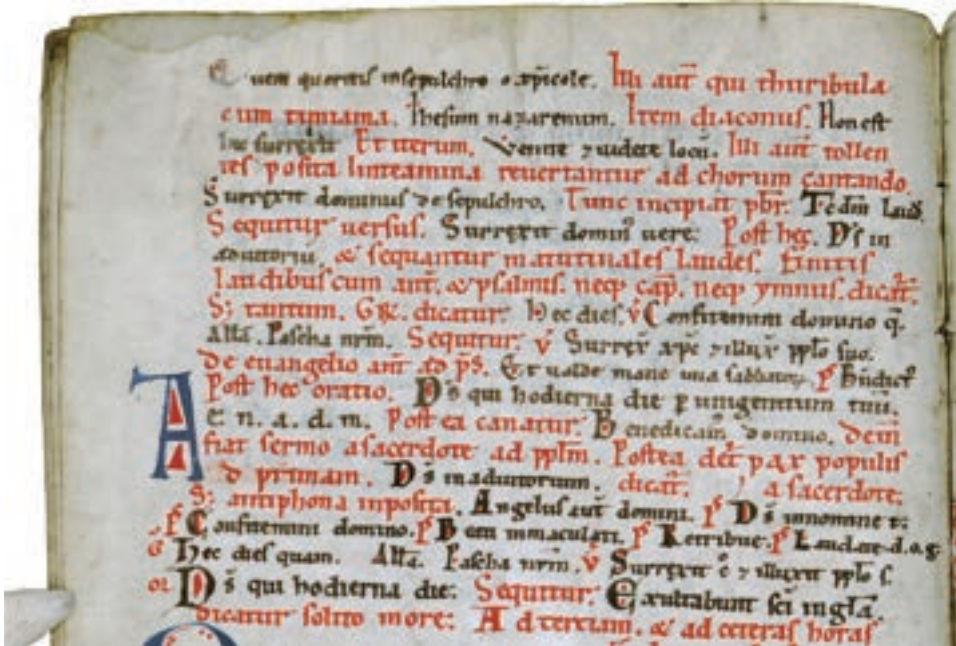
³⁶ The idea of the parts of the manuscript belonging together, instead of handling them as separate units as was the case in the earlier scholarly literature, is represented also by HORVÁTH, Ref. 12, pp. 76-127. See also his preface *Félúton* [On the halfway] to the monograph BARTÓK, Ágnes Zsófia – HORVÁTH, Balázs (ed.): *Írások a Pray-kódexről* [Writings on the Pray Codex]. Budapest : Argumentum – ELTE BTK Vallástudományi Központ Liturgiátörténeti Kutatócsoport, 2019.

³⁷ See the contribution of Gabriella Gilányi in the present volume. Cf. also the comprehensive summary in SZENDREI, Ref. 35, pp. 144-209.

during the same time period as the main text, or later, and finally, whether the representatives of the two layers are written with or without music notation.

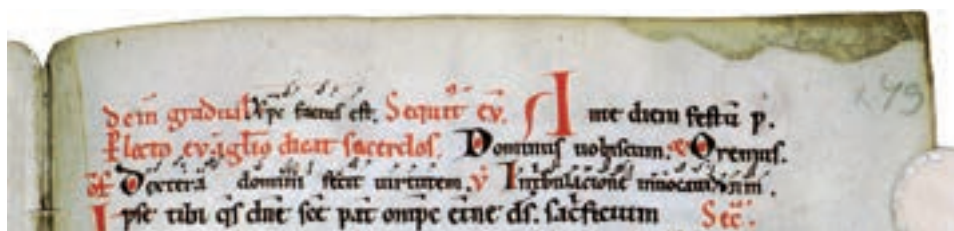
Research must carefully consider each type of entry, and each entry to answer these questions. Occasionally the background history of a chant sheds light on developmental stages, connections between regions or institutions, which otherwise would remain obscure.

In the main text of the Sacramentary, the copyist edited one part of the chants, referring to them only with incipits, and with no use of musical notation. (Picture 10) These entries predominantly refer to chants from the archaic layer of Western plainchant. When the codex was written, they had already been part of the European basic repertoire for centuries, and were connected to specific liturgical settings and functions. The special rites of the Sacramentary, in most cases, only provided a secondary setting and frame to these chants.

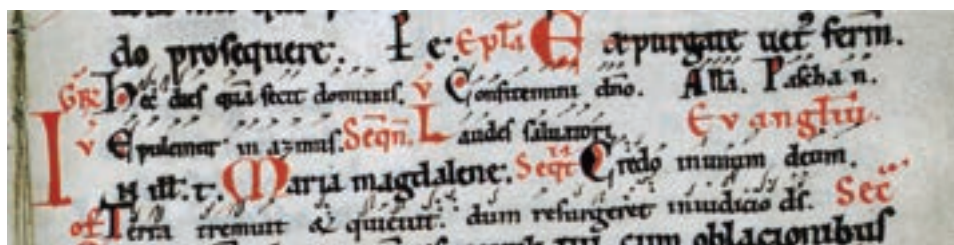


Picture 10: Pray Codex / Sacramentary, f. 55v. Chants without music notation

In addition to these incipits, which were written down without music notation, the Sacramentary contains items with incomplete music notation. These chants were sung on Ash Wednesday, Palm Sunday and the Holy Week/Triduum sacrum, as well as on Easter Sunday, on Pentecost and during Candlemas processions. They all belonged to the most archaic layer of Western plainchant. The adiastrumatic notation used to write down the chants, is confined in general to the beginning of the texts: the notated incipits often appear sketched roughly into the narrow space above the text. Often, it seems as if the scribe did not intend to represent the precise melody, and after some musically decipherable information at the beginning threw in only a series of dots, or strokes as a musical “et cetera”. (Picture 11a, 11b)



Picture 11a: Pray Codex / Sacramentary, f. 49r. Chants with „schematic” adiaستمatic neumes



Picture 11b: Pray Codex / Sacramentary, f. 56r. Chants with „schematic” adiaستمatic neumes

We can be sure that the chants in the Sacramentary, written down only with text or with music incipits were very well known at the time of the codex’s copying. They look back to a distant past in the history of the Frankish-Roman liturgy’s development in Hungary and would have been common knowledge to every cleric in Hungary. Their notation, thus, had neither a descriptive nor prescriptive status, but served as a reminder.

The notation of chants appearing at the end of the sacramentary as parts of votive Masses carries a different meaning. These sections represent a collection of chants, which were sampled from the *de tempore* or *de sanctis* parts of the Mass-repertory and then organized in topical cycles. There are also a larger number of chants, which were relatively new in the 1190s. Chants of this kind can be found in the Mass of Trinity Sunday, in the tract of the Mass of the Holy Cross, and in the basic and supplementary chants of the Saturday Mass of the Blessed Virgin.

In the following section, I will take a closer look at the musical items recorded in the Sacramentary. Considering the entire repertory is beyond the scope of this paper and would be superfluous, as this has already been done by Janka Szendrei in her monograph summarizing the early sources of chant history in Hungary.³⁸ Therefore, some characteristic examples will be selected for discussion, with regard to the following questions:

- (1) Is it possible to determine the region, or the rite from which these chants came to Hungary?
- (2) Did these chants become part of the later Hungarian (Esztergom) liturgical chant repertory?

³⁸ SZENDREI, Ref. 35, pp. 161-183.

V Ostende nobis dñe manū tuā. *K yrid. x pel. Kyrl. Pat̄ n̄r. Et n̄n.*
Dñs miserat̄ n̄r̄. *6 la par. Sic erat. v. Et ueniat sup nos m̄r.*
ñs uobiscum. E m̄audi q̄s dñe supplicium preces. & c.
Immundum habui inuolere. *Interi ponendi s̄ cineres s̄ cap*
Memento homo. quia cinis & puluis es. incinerem &
 in puluerem reuerteris. *Sequatur alia a.*
Iuxta uestibulum & altare. p. s. *at Mōda uita in morte sumus. q.*
Concede nobis domine p̄sida militie ap̄iane. s̄ incho
 are ieiunij. ut contra spiritalis nequicias pugnamus. cō
 tinentie muniamur auxilio. *¶ Ad processionem.*
Raffici peccatis n̄r̄. *R*emendemus inuolens. *¶ Paradisi portas.*
Fiat misericordia tua dñe. *Dñs uobiscum. Et cum sp̄u tuo.*
Tribulationem n̄ram q̄s dñe p̄picus respice. & iram tue
 indignationis quam iuste meremur. p̄picus auerte. *¶*
Dicit̄ *Oremus. & dicit̄* Plectamus genua. *Leuate.*
 s̄ qui humilitione flecteris. & satisfactione placaris.
 aurem tue pietatis inclina p̄cibus n̄r̄. & capribus seruo
 tuoz hoz cýnerum asperione attractis. effunde p̄picus
 gram tue benedictionis. ut eos - sp̄u cōpunctionis repleas.
 ut qd iuste postulauerint efficaciter tribuas. & conces
 sa perpetua stabilitate manere intactos de cernas. *¶*
Incim̄terio *K yrid. x pel. Kyrl. Pat̄ n̄r.*
 Et ne nos inducas. *¶* **L**auda anima mea dñm. *Requie e:*
A porta inferi. *Dñs nobis. Dñs in cuius misericordia. a.*
Odem letā *K yrid. x pel. Kyrl. In aliis dieb̄ dicit̄. h. o.*
 m̄pe sempiternae dñi. qui iniuratus manere & cilicio
 penitentibus indulgentie tue remedia p̄stitisti. con
 cede p̄picus. ut sic eos imitemur habitu. quatinus ue
 nie p̄sequamur obtentu. *¶ Ad missam. or.*
Pra domine fidelibus ppli. ut ieiuniorū uene
 randa sollempnia. & congrua pietate suscipiant.
 & securo deuotione percurrant. *¶ Secreta.*
Fac nos q̄s dñe h̄s muneribus offerendis. conuenient̄

Picture 12: Pray Codex / Sacramentary, f. 39r. Ash Wednesday

II. 1. Main Corpus of the Sacramentary

Ash Wednesday (Pray Codex, f. 39r, Picture 12)

The presence or absence of chant notation may correlate with the status of the prevalence of the chants at the time the Codex was written. The responsories notated without music, indicated only by their incipits had a stable position at specific locations of the office's classical repertoire, in the ferial use (*Afflicti*), and during Lent (*Emendemus*, *Paradisi*).³⁹ Musically, they all belong to the primary formulaic layer of plainchant. Their 2nd and 8th mode melodies probably belonged to the basic musical literacy of the clerical singers, and therefore their notation with neumes as a reminder was unnecessary. In contrast to these pieces, three antiphons are certainly more recent compositions; two of them (*Immutemur*, *Iuxta vestibulum*) were not used in other functions.⁴⁰ The antiphon *Media vita* clearly shows the characteristics of “new-style compositions” of plainchant. It only found its place later, as the *Nunc dimittis* antiphon of the Lenten weeks-compline.⁴¹

Music example 1. the antiphon *Media vita* (see page 24)

Palm Sunday (Pray Codex, f. 45r, Picture 13)

The chants in the manuscript for Palm Sunday cannot be traced back to a single source, and their later use in the Hungarian tradition is not uniform.⁴² The responsory *Surgite sancti*,⁴³ which opened the Palm Sunday procession, was not adopted in the mainstream of the Hungarian (Esztergom) rite. The responsory *Circumdede runt*, however, accompanying the arrival to the *statio*, later became a standard item among the Hungarian sources' processional chants.⁴⁴ The responsories *Dominus Iesus* and *Cogitaverunt autem principes sacerdotum*, which were performed between these two during the procession, are unique chants. Earlier and later, they are not a part of Hungarian traditions. They are exceptional in the European context and are possibly of Norman

³⁹ DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka (Eds.): *Responsories*, Balassi Kiadó: Budapest, 2013, nr. 8058 (*Afflicti*), 2023 (*Emendemus*), 8126 (*Paradisi*).

⁴⁰ <http://cantusindex.org/id/003193>, <http://cantusindex.org/id/601299> (04.04.2022). Both antiphons included in the *Missale Notatum Strigoniense* written before 1341: f. 30v, facsimile edition: SZENDREI, Janka – RYBARIČ, Richard (Eds.), *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1. HAS Institute for Musicology, Budapest, 1982. More to their specific role see in FÖLDVÁRY, Miklós: A „magyar” hamvazószerda változatai és eredete [Variants and origin of the „Hungarian” Ash Wednesday]. In: *Magyar Egyházzene*, Vol. 23, 2015/2016, pp. 127-144, 135.

⁴¹ DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka (Eds.): *Monumenta Monodica Medii Aevi V. Antiphonen*. Kassel; Basel etc. : Bärenreiter, 1999, nr. 4257. Online: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale*: <http://melodiarium.zti.hu/cantus-officii/>, Ant-4257; <http://cantusindex.org/id/003732> (04.04.2022).

⁴² Cf. FÖLDVÁRY, Miklós: A római rítus változatainak kutatása – III. Virágvasárnap a középkori Magyarországon [Examining the variants of the Roman rite – III. Palm Sunday in medieval Hungary]. In: *Magyar Egyházzene*, Vol. 20, 2012/2013, pp. 235-258; FÖLDVÁRY, Miklós: „A római rítus változatainak kutatása – IV-V. Virágvasárnap a középkori Európában I-II-III [Examining the variants of the Roman rite – IV-V. Palm Sunday in medieval Europe I-II-III]. In: *Magyar Egyházzene*, Vol. 21, 2013/2014, pp. 115-147, 227-260.

⁴³ <http://cantusindex.org/id/204825> (04.04.2022).

⁴⁴ DOBSZAY – SZENDREI (Eds.), Ref. 39, p. 1139.

Music example 1: Antiphona *Media vita*

Source: Antiphonale Strigoniense (Budense). Bratislava, Štátny archív, EC Lad. 6, f. 66v

Me-di - a vi - ta in mor - te su - mus quem quae-ri-mus ad - iu - to-rem

ni - si te Do-mi - ne qui pro pec-ca-tis no-stris iu - ste i - ra - sce - ris.

V) Dum con-tur-ba-ta fu - e - rit a - ni-ma me - a mi - se - ri - cor - di - ae

me-mor e - sto Do - mi - ne. San-cte De - us. V) Ne pro - ji - ci - as

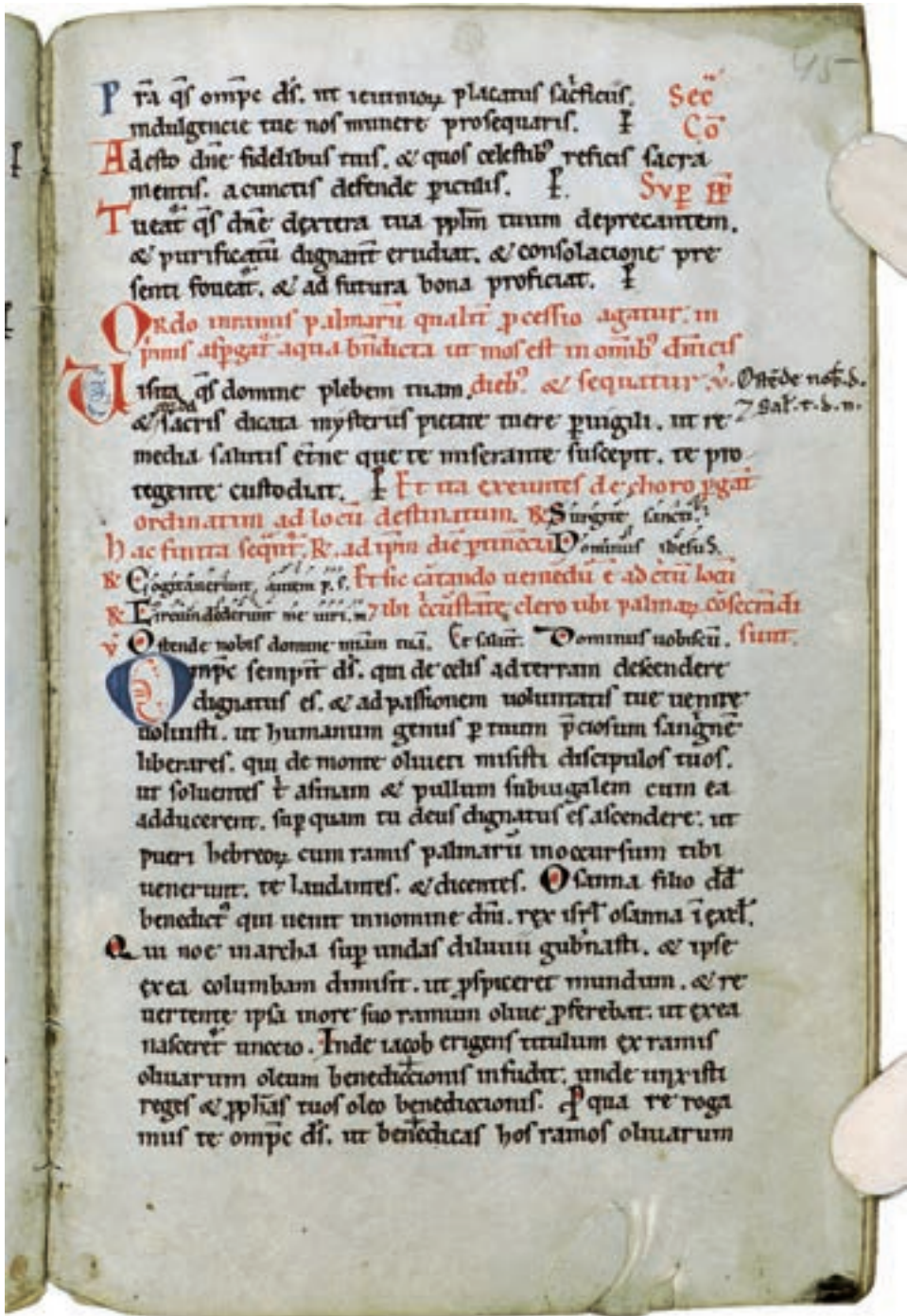
nos in tem-po - re se - ne - ctu - tis cum de - fe - ce - rit vir - tus no - stra ne

de - re - lin - quas nos Do - mi - ne. San-cte for - tis. V) Ne

per - di - de - ris nos cum in - i - qui - ta - ti - bus no-stris ne-que in fi - nem

i - ra - tus re-ser-ves ma-la no-stra Do - mi - ne. San-cte et mi - se - ri - cors

Sal - va - tor a - ma-rae mor - ti ne tra - das nos.



Picture 13: Pray Codex / Sacramentary, f. 45r. Palm Sunday

origin.⁴⁵ Their notated version can be found in the 14th-century Penpont Antiphonal (an antiphonal representing the Use of Sarum)⁴⁶ and also in the 13th-century Gradual from Rouen Cathedral;⁴⁷ in the gradual both chants are sung during the Palm Sunday procession (as in the Pray Codex), in the Antiphonal however, they are integrated into the responsory-cycle of matins of the Palm Sunday Office. The comparison of their melodies with the neumatic notation of the Pray Codex makes it clear that the chants are musically identical.

In addition to these two responsories, there is another musical witness in the Pray Codex extending the small group of chants, which most likely show signs of Norman influence in the early 12th-century history of Hungarian liturgy and music. On fol. 132v, a chant was added *in margine* to the main corpus with the text: *Ab Oriente portae et tres* with the Psalm *Fundamenta*⁴⁸ (Picture 14). The antiphon is part of the *benedictio lapidum*: the ceremony of blessing the cornerstones of a new church. The ordo itself is included in the main text with a detailed description of the ceremony: according to the text, 7 stones are chosen for blessing: three of them for marking the altar (*Et tres ex septem lapidibus ponantur in loco altaris ita dicendo*), followed by a procession around the site of the future church singing the responsory *Domine Iesu Christe ne despicias*. The bishop then takes the remaining 4 stones placing them in the direction of the four corners: *episcopus quatuor reliquos lapides angulos ponendo per singulos*. Then the psalm *Fundamenta* follows. There was no antiphon in the original text framing the psalm, and it is not even marked with a short textual incipit, as in other cases. However, there is an antiphon added slightly later on the left margin of the folio with complete text, which contains a music notation over the whole text. The neumes are clearly diastematic.⁴⁹ The antiphon *Ab Oriente portae* is a unique chant in Central Europe, as it is not found again in later Hungarian sources. However, it is found in a small number of distant sources, mostly pontificals, written in the 12–13th centuries from Norman Sicily (see Table 4).⁵⁰

⁴⁵ <http://cantusindex.org/id/600630> (*Dominus Iesus*), <http://cantusindex.org/id/600374> (*Cogitaverunt*) (04.04.2022).

⁴⁶ The National Library of Wales, 20541 E. EDWARDS, Owain Tudor (Ed.): *The Penpont Antiphonal*. Publications of Mediaeval Musical Manuscripts No. 22. Ottawa, Canada : The Institute of Mediaeval Music, 1997, f. 81r (*Dominus Iesus*), f. 81v (*Cogitaverunt*).

⁴⁷ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 00904, f. 78v, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84324657> (04.04.2022).

⁴⁸ First discussed by CZAGÁNY, Zsuzsa: *Magyar-normann zenei kapcsolatok a középkorban II* [Hungarian-Norman musical connections in the Middle Ages II]. *Zenetudományi Dolgozatok* 2010. Ed. Gábor Kiss. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2011, pp. 11-22.

⁴⁹ It cannot be excluded that originally there was a line, however, it is no longer visible.

⁵⁰ Discussed by HILEY, David: The Chant of Norman Sicily. Interaction between the Norman and Italian Traditions. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30, Fasc. 1/4, 1988, pp. 379-391. The sources mentioned by Hiley were made accessible online recently as part of the database *Usuarium*. A Digital Library and Database for the Study of Latin Liturgical History in the Middle Ages and Early Modern Period: <https://usuarium.elte.hu/> (04.04.2022).

Ab oriente portae et tres. ab aquilone portae et tres. Fundamenta et f. ro

scē genitricis tue & mrm confessorumq tuoz prepara in hoc loco
 habnacionē tuā apian seruacū. Qui de uirgine natus p salute humani
 generis & mortem subire dignatus es. Itepara. Sequit ps.
Fundamenta. I torum. kyri. x. pel. kyriel. Pat nre. t. n. n.
Ostende nobis dne. m. r. E sto nobis dne turris f. Non nobis dne nō. n.
Fiat pax in uirtute tua. D s tu conuersus in uisitas nos. P rocolū est
 in conspectu d. C onfiteantur t dne. o. D ne graudi o. D nū uobiscū.
Domine dō qui licet celo & terra non capiaris. orō
 domū tam tibi in terra fieri iussisti. in qua non tui
 uigū inuocet. hunc locum qd beate marie semp uirginis.
 omniumq scōz tuoz inuocentib⁹ meritis. sereno tue pie
 tatis intuitu uisita & uide. & illum ad fabricandū elige.
 p infusione gracie celestis ab omni inquinamento purifica.
 purificatumq conserva. ut qui dilecti tui d. and deuo
 cione in filiū sui salomonis ope complecti tui famuli. N
 in opere hoc ita precamur: uota p fice. ut illud te in
 spirante incipiat. te adiuuante p ficiat. suq laboris
 premium in terra consequatur ut uencum. Effugiat
 igitur hinc te iubente dne omī nequicie spirituales.
 ut cum fraudib⁹ suis cuncta diaboli turba. tua uirtute
 depulsa. Resurgat hic tue eccle pura simplicitas. &
 amabitur tibi innocencie candor. sicq hunc locum per
 unigeniti filii tui dñi nri dilectionem. coeterni tibi
 spē p aracti rore secunda gratissimo. ut quicumq
 hic pro suis necessitatib⁹ aurib⁹ tue benignitatis in
 gert. uota uotorum suoz consequatur effectū.
Benedictio dei omnipotentis patris. & filii &
 spē scī descendat & maneat in hoc loco. I xpm
 dominum nostrum. A. M. E. N.

Picture 14: Pray Codex / Sacramentary, f. 132v. The antiphon *Ab Oriente portae et tres* written in the margin

Table 4: Sicilian pontificals containing the antiphon *Ab Oriente portae*

Genre	Library, shelfmark	Origin, date
Troparium	Madrid, Bibl. Nacional 289	Palermo, s. 12
Pontificale	Milano, Bibl. Ambrosiana A. 92 Infra	Palermo, 1165
Pontificale	Madrid Bibl. Nacional 742	Messina, s. 12/ex
Pontificale	Madrid Bibl. Nacional 678	Messina, s. 13
Pontificale	Bibl. Apost. Vaticana lat. 6748	Monreale, c1300
Pontificale	Bibl. Apost. Vaticana lat. 4746	Siracusa, c1300

The antiphon *Ab Oriente* is part of the *Ordo Dedicacionis Ecclesiae* in the Sicilian pontificals, and instead of the blessing of stones, it accompanies the candle-ceremony: placing 12 candles in the direction of the four corners, three for each compass direction, as is shown by the rubrics of the 13th-century Pontifical from Messina:

Tunc demum presule precipiente inferantur xii cerei ardentis et ponantur terni in quattuor angulis ecclesie omnibus canentibus sonora voce: 'Ab oriente porte tres (...)'⁵¹

Further research is required to uncover the history and prehistory of this remarkable antiphon in early Norman sources, which may go back as far as the earliest surviving English pontificals. The results of such an investigation will serve as a basis for reconstructing the itinerary of *Ab Oriente*. For now, we can only assume that the appearance of the antiphon in the Pray Codex is an application – and a very creative one – of a chant otherwise belonging to the processional items of the *Dedicatio ecclesiae*, an application, unfortunately which is not found in later sources.

II. 2. Votive Masses

The second part of the Sacramentary contains votive Masses, being the first source in the expanding and narrowing system from the early centuries of the Middle Ages, which induced the weekdays with allotted liturgical meaning.⁵² The order of these votive Masses in the Pray Codex is as follows:

Table 5: Order of the votive Masses in the Pray Codex

fol.	Day	Mass	Rubric of the codex
99v	Sunday	Trinity	de sancta Trinitate
100r	Monday	Angels	ad poscenda angelorum suffragia
100v	Tuesday	Wisdom	de Sapientia
101r	Wednesday	Holy Spirit	ad gratiam Sancti Spiritus postulandam
101v	Thursday	Charity	de Karitate
102r	Friday	Holy Cross	in honore sanctae Crucis
102v	Saturday	Mary	in honore sanctae Mariae

⁵¹ Madrid Bibl. Nacional, 00678, f. 44v.

⁵² For more on the changes to this cycle, see JUNGSMANN, Josef Andreas: Der liturgische Wochenzyklus: Verfall und Neubildung. In: *Zeitschrift für katholische Theologie*, Vol. 79, 1957, No. 1, pp. 45-68.

In this part, the codex contains not only chants with rough neumes, but a relatively large number of entirely notated chants. Here, they are even notated on staves, partially edited in the main text, and partially later written on the margins. The Sunday Mass in honour of the Trinity, the Friday Mass in honour of the Holy Cross and the Saturday Mass in honour of the Virgin Mary contain the most extensively notated chants.

The chants for the celebration of the Holy Trinity are placed within the framework of two votive ceremonies. We find a *Missa de sancta Trinitate* beginning on fol. 99v (Picture 15) and a Trinity-focused nuptial Mass (*Missa de Sancta Trinitate super sponsum et sponsam*) on fol. 116v (Picture 16). They share an almost identical set of chants (Table 6), though the two small differences between them are significant.

Table 6: Chants for Trinity in the Pray Codex

	Missa de S. Trinitate, f. 99v	Missa de S. Trinitate super sponsum et sponsam, f. 116v
Off	<i>Benedictus sit Deus Pater</i>	<i>Benedictus sit Deus Pater</i>
Off-V	<i>Benedicamus Patrem et Filium</i>	–
All	<i>Benedictus es Domine Deus</i>	<i>Honor virtus et imperium laus</i>

The offertory is the same in both cycles (*Benedictus sit Deus Pater*); however, it has a verse in the first one (*Benedicamus Patrem et Filium*) which is missing from the second. The Alleluia of the first Trinity-Mass is *Benedictus es Domine Deus*. It is used across Europe and belongs to the archaic layer of Western plainchant.⁵³ In the second Mass, this alleluia is replaced by All. *Honor virtus et imperium laus*. The melody was added on the upper margin of the manuscript by a later user with staff-notation.⁵⁴

Though both chants belong to the main corpus, it is difficult to date them. But taking the repertoire's later formation and fixation in Hungary into account, some conclusions can be drawn.

The offertory verse, which was transmitted in the early Western sources disappeared from practice during the 13th century almost everywhere. The scribe of the Pray Codex's first Trinity-Mass did not mention it. A later user of the manuscript at the beginning of the 13th century, however, felt it necessary to add the missing part of the chant on the right margin of fol. 100r. The notation is precise. Despite being an addition, the scribe also paid attention to connect each section of the melismatic melody to the corresponding syllable with a thin line. The Verse is not present among the marginal additions of the *second* Mass: the main part of the offertory written in the *main* text (with notated incipit) stands alone here, as is also the case in later sources.

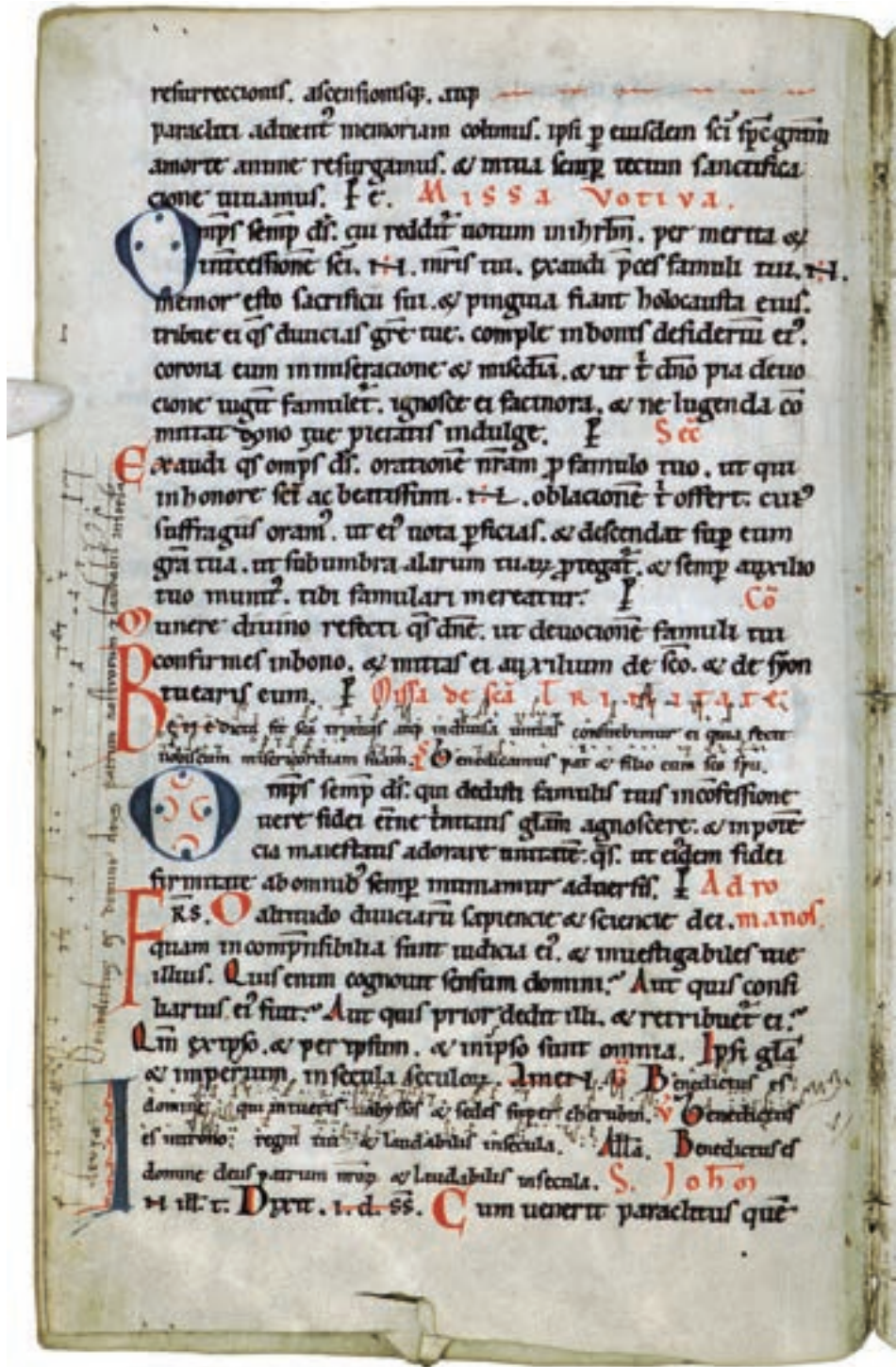
The *Alleluia Honor virtus* is a similar innovation. (Picture 16) It replaces the *Benedictus es* in the second Mass formula. As Janka Szendrei pointed out, the first written source of Alleluia *Honor virtus* is the Pray Codex.⁵⁵ It records the nascent state of the order of chants, which unfolds during the 14–15th century in sources representing the full Esztergom rite.⁵⁶

⁵³ <http://cantusindex.org/id/g01113> (04.04.2022)

⁵⁴ The chant starting on the upper margin of the f. 116v continues on the recto of f. 117.

⁵⁵ SZENDREI, Ref. 35, p. 176.

⁵⁶ Later sources containing the All. *Honor virtus*: Missale Notatum Strigoniense ante 1341, f. 175r, Graduale Strigoniense archiepiscopi Thomae card. Bakócz (Cathedral Library of Esztergom, Ms.



resurreccionis. ascensionisq. sup
 paracliti aduent memoriam colimus. ipsi p eiusdem sci spe gratiam
 amore anime resurgamus. & mita semp tecum sanctifica
 tione utamur. **¶ c. MISSA VOTIVA.**

Ompf semp di. qui reddidit notum in iheros. per merita &
 intercessionem sci. r. i. mris tua. exaudi pces famuli tui. r. i.
 memor esto sacrificii sui. & pingua fiant holocausta eius.
 tribue ei qd duncias gre tue. comple in bonis desideria ei.
 corona eum in misericordia & misericordia. & ut t dno pia deuo
 cione iugit famulet. ignosce ei factora. & ne lugenda co
 mittat dono tue pietatis indulget. **¶ Sc**

Exaudi qd ompf di. orationem nrām p famulo tuo. ut qui
 in honore sci ac beatissimi. r. l. oblatione t offert. cui
 suffragis oram. ut ei nota pficias. & descendat sup eum
 gra tua. ut sub umbra alarum tuarū pregar. & semp auxilio
 tuo munit. tibi famulari mereatur. **¶ Co**

Ounere diuino refecti qd dnt. ut deuotione famuli tui
 confirmes in bono. & mittas ei auxilium de sco. & de syon
 rutary eum. **¶ Missa de sci TRINITATE.**

Et edam se his trinitat semp inuicula amicitia conuectur et quia fecit
 nobiscum misericordiam habet. ¶ Benedicamus pat & filio cum sco spu.

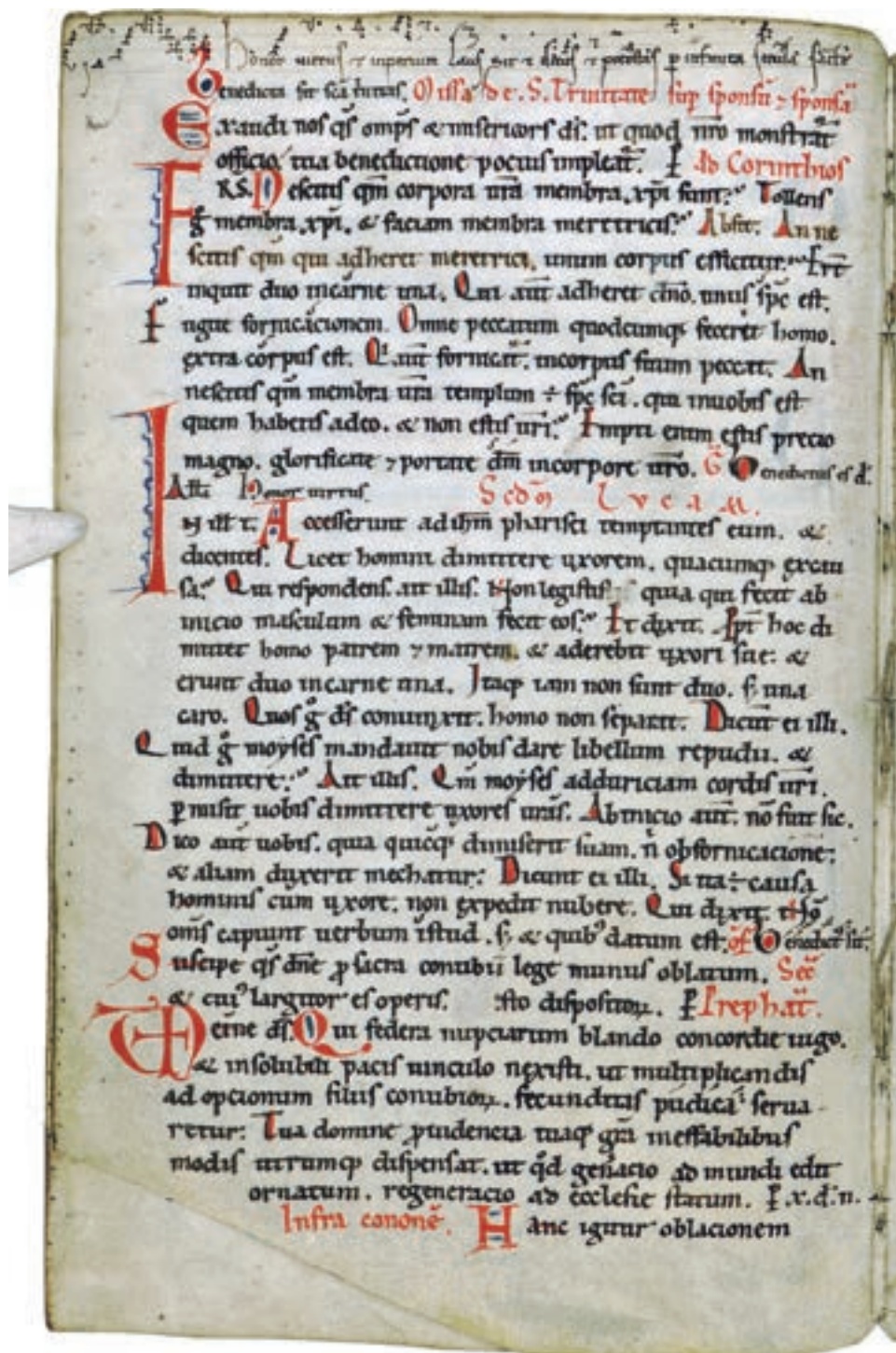
Ompf semp di. qui dedisti famulis tuis in confessione
 nere fidei etne tantam glam agnoscere. & in pote
 cia maiestatis adorare unitate. qd. ut eidem fidei
 firmitate ab omnib semp muniamur aduersis. **¶ Ad ro**

R. S. O altitudo diuiciarū sapientie & scientie dei. manus.
 quam in comprehensibilia sunt iudicia ei. & inuestigabiles me
 illius. Quis enim cognouit sensum domini. Aut quis consi
 larius ei fuit. Aut quis prior dedit illi. & retribuet ei.

Qui ex ipso. & per ipsum. & in ipso sunt omnia. Ipsi gla
 & imperium in secula seculor. Amen. **¶ Benedicimus ei**
 domine qui inuenit abyssos & sedes super cherubim. **¶ Benedicimus**
 ei in unio: regi tuū & laudabilis in secula. **¶ Alla. Benedicimus ei**
 domine deus p. arum mop & laudabilis in secula. **S. Ioh**

M ill. r. Dixit. i. d. ss. Cum uerit paraclitus que

Picture 15: Pray Codex / Sacramentary, f. 99v. Missa de Sancta Trinitate



Picture 16: Pray Codex / Sacramentary, f. 116v. Missa de Sancta Trinitate super sponsum et sponsam

The *Alleluia Honor virtus*, a chant possibly dating to 12th-century Hungary, became part of the central Mass sources of Esztergom as an unvarying and rite-defining element of the Mass on Trinity Sunday.

Music example 2: *Alleluia Honor virtus et imperium laus*

Source: Graduale Strigoniense archiepiscopi Thomae card. Bakócz. Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár (Cathedral Library of Esztergom), Ms. I. 1a-1b, I/f. 172v

Al - le - lu - ia. V) Ho - nor vir - tus
et im - pe - ri - um laus sit et de - cus et pot - e - stas per
in - fi - ni - ta sae - cu - la San - ctae Tri - ni - ta - ti Pa - tri Na - to
at - que San - cto Spi - ri - tu - i.

Two formulas of the Saturday Mass in honour of the Virgin Mary can be assembled from the chants written in the main text and on the margins of the Pray Codex.⁵⁷ The entire Proper of the main text (the first Mass formula) was left without notation. However, a later user supplemented the second Mass on the margins with alleluia and sequence, offertory and communion. The *Alleluia Dulcis mater*, with its “innovative” melodic style⁵⁸ was certainly a novel composition at the turn of the 13th century. But, in contrast to the *All. Honor virtus* from the Trinity-Mass, this chant did *not* become part of the central Hungarian (Esztergom) tradition. It reappears as a traveling piece in late codices from the peripheral regions of medieval Hungary.⁵⁹

I. 1a-1b, I/f. 172v); Graduale Francisci de Futhak (Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi 68, f. 128r); Graduale Nitriense (Bratislava, Slovenský národný archív, 67), f. 70r.

⁵⁷ Pray Codex, f. 101v–104r.

⁵⁸ For more on late medieval musical taste and its manifestation in different genres of plainchant, see SZENDREI, Janka: *Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban* [The appearance of a late medieval melodic style in Alleluias]. *Zenatudományi Dolgozatok 2004-2005*. Ed. Márta Sz. Farkas. Budapest : MTA Zenatudományi Intézet, 2005, pp. 107-146; KISS, Gábor: *Egy késő középkori műfajfüggetlen dallamstílus Közép-Európában* [A late medieval genre-independent melodic style in Central-Europe]. *Zenatudományi Dolgozatok 2008*. Ed. Gábor Kiss. Budapest : MTA Zenatudományi Intézet, 2008, pp. 71-92.

⁵⁹ Graduale from Gyöngyöspata (Budapest, National Széchényi Library, Fol lat. 3522), f. 105r; Graduale of András Gyöngyösi Szántó from Gyöngyös (Budapest, University Library, A 114),

Summary

The chants which are listed in the corpus of the Pray Codex by their first word, with or without neumes, and sometimes referred to in the rubrics without highlighting, represented the basic layer of medieval liturgical monody. This melodic material was common knowledge at the time and did not need an explanation, or musical notation.

The majority of chants which are recorded more extensively in the main text, or added on the margins are newer pieces, or at least were considered new in the Kingdom of Hungary at the end of the 12th century. They thus required a more exhaustive and precise record of the text and music.

If we consider the chants written both in the Sacramentary and on the margins against the context of contemporary Western, and later Hungarian transmission, the picture is inconsistent. The pieces of the archaic layer, with almost no exceptions, continued unaltered both in their original and their applied functions. They contributed only marginally to regional or local variability. The newer layer is, however, more differentiated. Some of its elements became integral parts of the full medieval Hungarian chant repertoire. Some lived on in the sources of peripheral regions, or occur randomly in a peripheral manuscript. Some do not reoccur at all in later Hungarian sources.

We can find examples of chants belonging to the basic repertory with special and unique assignation, liturgical role, or application. It is certain, that the antiphon *Media vita* was used outside of its conventional functional boundaries, to close the Pray Codex's antiphon cycle for the imposition of the ashes in the liturgy of Ash Wednesday.

Among the unique pieces of the codex are the chants which had no roots in the full Hungarian tradition *per se*. But their appearance sheds light on a decisive process which occurred during the era. The antiphon *Ab Orientae portae et tres*, which accompanies the blessing of church's cornerstones (*benedictio lapidum*) is probably evidence of Norman influence on the Hungarian liturgy during the 12th century. The antiphon has not survived, however, in addition to other pieces which became part of the tradition, it is an important witness of the Esztergom use's slight, but often tangible connection to the Norman repertoire.

For the music historian, the Pray Codex offers both more and less than the far more complete late-medieval manuscripts for Mass and Office. Less, as it contains the chants of only a few exceptional ceremonies in a fairly inconsistent and irregular manner. More, as it captures many layers of the liturgical chant-repertoire in a lifelike manner, in the process of its emergence and transformation. Around 1200, its base layer and addenda offer us an invaluable glimpse into the process which led to Hungary's established high-medieval liturgy and liturgical chants.

The author's research was supported by the projects K 119355 „Pray-kódex. Hálózati és nyomtatott kritikai kiadás” [The Pray manuscript: an online and printed critical edition] of the Hungarian National Research, Development and Innovation Office, and „Lendület – Momentum” Digital Music Fragmentology of the Hungarian Academy of Sciences.

f. 19, Cantionale from Csíksomlyó/Șumuleu-Ciuc (Șumuleu-Ciuc, Library of the Franciscan monastery, A V 5/5252), f. 25r.

Resumé

PRAYOV KÓDEX AKO HUDOBNOHISTORICKÝ PRAMEŇ

V dejinách strednej Európy sa zachovalo pomerne malé množstvo písomných prameňov, ktoré by vznikli pred rokom 1200. Ku každému dokumentu z tohto raného obdobia sa preto pochopiteľne pristupuje s osobitnou pozornosťou. Jeden takýto prameň je rukopis napísaný po roku 1192, známy v maďarských i slovenských kultúrnych dejinách ako Prayov kódex. Prameň pozostávajúci z viacerých viac-menej samostatných textových jednotiek je od svojho objavenia v roku 1770 jezuitským historikom G. Prayom v knižnici bratislavskej kapituly predmetom záujmu viacerých vedeckých disciplín. Historiografia ho považuje za dôležitý historický prameň, keďže jeho súčasťou je i odpis Bratislavských análov (*Chronicon minor Posoniense*), stručný opis historických udalostí v Uhorsku od roku 997 do roku 1187. Samostatnú časť kódexu tvorí aj *Micrologus de ecclesiasticis observationibus*, dielo Bernolda z Kostnice (Bernoldus Constantiensis), napísané v rokoch 1086 – 1090. Traktát koncipovaný v duchu cirkevných reforiem iniciovaných pápežom Gregorom VII. je mimoriadne dôležitým dokumentom raného formovania liturgie a jej prameňov v Uhorsku. Historici umenia sa zaoberajú piatimi perokresbami zachovanými na fóliach 27^{r-v} a 28^{r-v} kódexu, viažucimi sa k Veľkonočnému sviatku, zobrazujúcimi utrpenie, smrť, zmŕtvychvstanie a slávu Krista. Pokladajú ich za jednu z najstarších pamiatok knižného maliarstva na našom území. Pre literárnu vedu a lingvistiku je rukopis predovšetkým vzácnym náleziskom najstaršieho súvislého maďarského textu, *Pohrebnej reči a modlitby (Halotti beszéd és Könyörgés)*.

Hudobná historiografia sa zaoberá sakramentárom tvoriacim korpus rukopisu. Tento typ bohoslužobnej knihy obsahuje omšové modlitby prednesené kňazom – *oratio, secreta a postcommunio* –, nepatrí teda medzi liturgické knihy primárne hudobného žánru. Sakramentár v Prayovom kódexe sa však odlišuje od liturgických kódexov podobného typu: okrem základných modlitieb zahŕňa totiž ďalšie texty a spevy omšovej liturgie, čím sa obsahovo približuje knižným druhom ako je graduál, procesionál a *missale plenum*. Na stránkach rukopisu sa nachádzajú početné interlineárne a marginálne zápisy – čiastočne notované –, ktoré vznikli koncom 12. a na začiatku 13. storočia. Tieto poskytujú jedinečný pohľad na zrod a prvé obdobie tzv. ostrihomskej notácie.

Prekladaná štúdia poskytuje analytický prehľad relevantného obsahu Prayovho kódexu z hudobnohistorického hľadiska, a vyznačuje jeho miesto v dejinách gregoriánskeho chorálu stredovekého Uhorska i strednej Európy. Hľadá odpoveď na otázku, aké udalosti, okolnosti a procesy ovplyvnili liturgiu a liturgický chorál v Uhorsku v období raného formovania a z ktorých oblastí tieto vplyvy pochádzali. Zvlášť pozorne sleduje procesy, v rámci ktorých sa niektoré vplyvy ukázali z hľadiska neskoršieho vývoja repertoáru ako rozhodujúce, a naopak, ktoré zanikli bez pokračovania.

PAST AND PRESENT: INTERPRETING THE CHANT NOTATIONS OF THE PRAY CODEX

GABRIELLA GILÁNYI

Gabriella Gilányi, Ph. D.; Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, H-1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4; e-mail: gilanyi.gabriella@abtk.hu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0009-0002-9407-4387>

ABSTRACT

The paper examines the music scripts of the Pray Codex (Budapest, National Széchényi Library, Mny 1), one of the most important manuscripts of 12th-century Central European cultural history. This is not the first time that a systematic music paleographic review has been carried out: decades ago, the noted plainchant scholar, Janka Szendrei, subjected the notations of the codex to a detailed analysis, some of which she considered to be the earliest surviving examples of Esztergom staff notation. However, more recent studies have shown that the neume compositions of the 12th-century examples of the Pray Codex are rather undeveloped compared to the 13th–14th century Esztergom notation. There are no definitive neume forms, but there is a very rich range of variants belonging to a single neume type. Can this set of signs be considered Esztergom notation? In order to answer this question, contemporary comparative sources – the Krakow and Šibenik codex fragments – were also studied, and our examination made use of the most advanced digital techniques. We also tried to go further than Janka Szendrei as regards isolating and characterizing the notations of the Pray Codex, while also exploring the genesis of the Esztergom notation and, above all, by examining the role the French university peregrinations of Hungarian archpriests may have played in the formation of the musical literacy of the 12th-century Kingdom of Hungary.

Key words: codex, music paleography, staff notation, Esztergom, neumes, peregrination

The Pray Codex, a Sacramentary written in the last decade of the 12th century, is a key manuscript of Hungarian cultural history, especially for music paleographical research. A manuscript that, in the words of Janka Szendrei, “replaces a whole series of

sources in the history of plainchant notations of Hungary”.¹ It does so even though the Sacramentary is not a musical book: it contains chants only as an addition. The reader is rightly amazed at how many layers of chant notation are hidden on the leaves of the codex and, moreover, from that important period of the ecclesiastical culture of the Kingdom of Hungary in the 12th and 13th centuries, from which hardly any musical sources have survived.

Scholarly works on the notations of the Pray Codex, including the notable 12th-century staff notation sections (see f. 55v, 132rv, see **Table**, Notation 1), were published in the 1970s, before the systematic study of the source began.² Kálmán Isoz, Zoltán Falvy and Kilián Szigeti classified this notation appearing in the main corpus of the book as the earliest music script written on staves in the Kingdom of Hungary, raising the questions that have occupied the scholars of the codex’s notations ever since. These include, for example, how the first noteworthy neume system of the codex can be described most accurately,³ how it relates to other notation types appearing in the manuscript, what developmental stages and interactions are behind its formation, and finally, where the notation variants should be placed within the history of Hungarian/Esztergom notation.

The authors of early analyses of the historical background of the manuscript, which is inevitably fragmentary due to the lack of source material, primarily suspected the influence of the St Gallen notation behind the main music scripts of the Pray Codex,⁴ and the possibility that other notations were related to even more distant writing types.⁵ Whether or not these theories of origins now stand up to scrutiny,⁶ the initial hypotheses that opened the door to further scientific discourse still seem intriguingly bold even today. The first analyses of the notations of the Pray Codex set the Hungarian music paleographic research on a definite course, which would focus on the search for the “medieval Hungarian notation”, thus definitively setting the most important direction of the examination.

The present study does not take the reader through the stages of the music paleographical research history of the Pray Codex – Janka Szendrei’s analysis has provided

¹ SZENDREI, Janka: *A “Mos patriae” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében* [The Development of the “Mos patriae” in the Light of Hungarian Notated Sources before 1341]. Budapest : Balassi Kiadó, 2005, p. 195.

² ISOZ, Kálmán: *Latin zenei paleográfia és a Pray-kódex zenei hangjelzései* [Latin Music Paleography and the Music Notations of the Pray Codex]. Budapest : Budavári Tudományos Társaság, 1922; SZIGETI, Kilián: *Denkmäler des gregorianischen Chorals aus dem ungarischen Mittelalter*. In: *Studia Musicologica* T. 4, 1963, Fasc. 1/2, pp. 129-172, here pp. 137-139; FALVY Zoltán: *A Pray-kódex zenei paleográfiája* [Music Paleography of the Pray Codex]. In: SZABOLCSI, Bence – BARTHA, Dénes (Eds.): *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [In memory of Ferenc Erkel and Béla Bartók]. Zenatudományi Tanulmányok 2. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1954, pp. 509-534.

³ See f. 55v and f. 132rv.

⁴ Both Kálmán Isoz and Zoltán Falvy came to this conclusion.

⁵ Zoltán Falvy considered the musical notation of the votive Masses of the Holy Trinity and Mary (f. 99v–102r) to be mostly of Milanese origin, while he called the notation of the *Exsultet* (XXVIIIv–f. 1r) an Aquitanian notation, based on the many point-elements. See FALVY, Ref. 2, pp. 527, 529.

⁶ The above definitions of Zoltán Falvy are refuted by Janka Szendrei, see SZENDREI, Ref. 1, pp. 208-209.

a comprehensive overview.⁷ The results of her systematic study have been used as a starting point for our review. Szendrei's most important insight was to link the notation of the Pray Codex to the ecclesiastical centre, Esztergom, where she posited a new, independent Hungarian school of chant notation, and mentioned the manuscript's Notation 1 as the first example of this. The thoroughness with which Szendrei collected data and arguments from the Sacramentary to give a convincing explanation of the circumstances of the genesis of Esztergom music writing and the motives for the development of the independent local staff notation is remarkable.⁸ An additional accomplishment of her analysis is that she places all the music notations which appear at different points in the codex – both the diastematic notations of a special neume selection and the staff notations from the 12th and 13th century – in the same evolutionary sequence, refuting the narrow and erroneous conclusions of previous analyses about the different origins and relationships of the writings, or the lack of such relationships.⁹

Szendrei places the development of the Hungarian staff notation in the second half of the 12th century, “20–25 years earlier than the writing of the Pray Codex”,¹⁰ i.e. around 1165–1170.¹¹ She argues that the specific notations in the manuscript cannot be interpreted as a random assemblage of neume forms, but rather are the result of a conscious creation. Here is a script that goes beyond the level of development of the early German adiastrumatic neume forms used in the region. In the absence of comparative sources,¹²

⁷ SZENDREI Janka: A Pray-kódex notációi [Notations of the Pray Codex]. In: SZENDREI, Ref. 1, pp. 183–209.

⁸ See SZENDREI, Janka: II. A magyar notáció kialakulása. 1. Írásreform a XII. században: a vonalrendszer bevezetése és új jelrendszer alkotása. A Pray kódex hangjelzése [II. The Development of Hungarian Notation. 1. Writing Reform in the 12th Century: the Introduction of the Staff System and the Creation of a New Set of Signs. Notation of the Pray Codex]. In: SZENDREI, Janka: *Középkori hangjegyrások Magyarországon* [Music Notations in the Medieval Hungary]. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez 4. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1983, pp. 30–36; later SZENDREI, Ref. 1, pp. 195–196. The new, extensive summary does not refine the conclusions drawn in the earlier discussion of the Pray Codex, but it does deepen the analysis and the distinction between types of notations.

⁹ Earlier analyses refer to the music notation of the Pray Codex as mostly independent notations.

¹⁰ SZENDREI, *Középkori hangjegyrások Magyarországon*, Ref. 8, p. 35.

¹¹ In support of this date, Szendrei cites the striking uniformity of the notations of Esztergom and Kalocsa sources (i.e. the “Hungarian notation”), from which she concludes that the adoption of the Esztergom notation in the Kalocsa archdiocese must have taken place before the conflict between the two centres became acute. Later Kalocsa might not have accepted the Esztergom notation. See SZENDREI, *Középkori hangjegyrások Magyarországon*, Ref. 8, p. 127, Footnote 24. Her argument is weakened by the fact that the date seems late in this respect. The conflict over the coronations of kings had already flared up in the early 1160s, but reached a temporary lull at the end of the century, around the time of Jób, Archbishop of Esztergom. See KOSZTA, László: *A kalocsai érseki tartomány kialakulása* [The Development of the Archbishopric of Kalocsa]. In: *Thesaurus Historiae Ecclesiasticae in Universitate Quinqueecclesiensi*. A PTE Egyháztörténeti Kutatóközpontjának sorozata. Pécs : Pécsi Történettudományért Kulturális Egyesület, 2013, p. 106. See also our historical summary at the end of the study.

¹² At the time of the publication of Szendrei's source catalogue in 1981 (SZENDREI, Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notated Sources of the Hungarian Middle Ages]. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez 1. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1981) and her history of the Esztergom notation in 1983 (Ref. 8), no other source of staff notation from the 12th century was known other than the Pray Codex. Therefore, the Šibenik fragments

Szendrei finds reasons for the development of this new writing in the cultural and ecclesiastical history of 12th-century Kingdom of Hungary. She believes the introduction of staff notation was a part of a reform of music writing, which took place in Esztergom, the centre of the Hungarian Church.¹³ She credits this innovation to the new demands and aspirations of the French-educated Hungarian clergy of the 12th century, and dates it to the time of the archbishopric of Lukács Bánfi (1158–1181). As far as the historical data is concerned, the peregrination of the Hungarian high clergy abroad (to Paris at the time) may have laid the foundations for the modernisation of music writing and the formation of a notation of European standard.¹⁴ It seems that Lukács, and later his successor, Jób (1185–1203), may have become closely acquainted with western liturgical music theories, as both were committed to the Roman Gregorian reform of the late 11th century. While studying in Paris, Lukács studied alongside Thomas of Canterbury, a noted advocate of the Gregorian reform. So it is certain that members of the later Hungarian high clergy were closely acquainted with the progressive music theory of the time, including Guido of Arezzo's modern system of staff notation.

After the 11th century, this new method completely changed the earlier process of learning and disseminating liturgical music across the continent, with lasting effects on the further development of musical literacy in the countries where it was popular. All this offers a logical explanation as to why the Hungarian church may have abandoned the German system of musical notation in favour of the Latin system.¹⁵

*

discovered at that time (Šibenik, St. Francis Monastery Library, Cod. 10, flyleaves) were not included in the completed manuscripts of her works. Her analysis in 2005 ('Mos patriae') also does not mention the fragments discovered in 1982, perhaps as there were no further investigations and no good quality photographs on which to base an evaluation. The fragments are mentioned only twice in Szendrei's works: SZENDREI, Janka: The Introduction of Staff Notation into Middle Europe. In: *Studia Musicologica*, 28, 1986, pp. 303-319, here p. 317; SZENDREI, Janka: Árpád-kori források [Sources from the Árpád-Era]. In: RAJECZKY, Benjamin (Ed.): *Magyarország Zenetörténete I. Középkor* [The Music History of Hungary I. Middle Ages]. Budapest : Budapest Akadémiai Kiadó, 1988, p. 225, Footnote 60.

¹³ SZENDREI, *Középkori hangjegyírások Magyarországon*, Ref. 8, pp. 35-36.

¹⁴ There are several references to this. In the early 12th century, the epitaph of the scholastic scholar of the Laon Cathedral School in northern France, Anselm, includes the name of *Pannonia* in the list of the disciples' places of birth. The line of later high priests who went to Paris begins with Lukács, who studied at the school of the English canon lawyer, Girardus Puella, in the mid-1150s. The Archbishop of Esztergom, Jób, according to a letter of 1177 from Abbot Stephen to the King of Hungary, was still studying at the monastery of Sainte-Geneviève in Paris along with the scholarly friars, Michael and Adorján (and at the same time as Thomas Becket). The career of Adorján can also be traced. He became chancellor and then provost of Buda during Jób's time. See MEZEY, László: *Deákiség és Európa: irodalmi műveltségünk alapvetésének vázolata* [Literacy and Europe: the Foundations of Hungarian Literary Culture]. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1979, pp. 136-143; KISS, Gergely: 11–13. századi magyar főpapok francia kapcsolatai [French Relations of the Hungarian High Clergy of the 11th–13th Centuries]. In: GYÖRKÖS, Attila – KISS, Gergely (Eds.): *Francia–magyar kapcsolatok a középkorban* [French-Hungarian Relations in the Middle Ages]. In: *Speculum Historiae Debreceniense* 13, A Debreceni Egyetem Történelmi Intézete Kiadványai. Debrecen : Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, pp. 343-344.

¹⁵ SZENDREI, *Középkori hangjegyírások Magyarországon*, Ref. 8, pp. 28-29.

One of the most remarkable notations of Europe at that time can be observed in the Esztergom codices of the 13th and 14th centuries. However, it is also striking that, although it tries to meet new national and international demands that shaped musical literacy, the neumes of Notation 1 of the Pray Codex are still rather undeveloped compared to the final Esztergom neume set, and cannot be perfectly reconciled with later developments. It can perhaps be most accurately classified as *pre-Esztergom notation*.

Among the most innovative solutions of this notation is the use of the staff system to facilitate reading and writing of chants.¹⁶ Several observations can be made. Based on the notations of the Pray Codex, it seems the medieval Esztergom neume set was only established after the introduction of the staff system of Guido of Arezzo to the Hungarian church. Nevertheless, the book also provides evidence that the mixed set of neumes was also used as *in campo aperto* notation (see e.g. the special climacus and scandicus forms of the staffless neume notations, where the later Esztergom forms also appear). In addition, we now know that the first example of the use of the staff system in Hungary is not present in the Pray Codex.¹⁷ Research into 12th-century Esztergom notation should therefore focus not only on the Sacramentary, which was written in the last decade, but also on earlier phenomena and more complex interconnections relating to the development of notation.¹⁸ The move towards the Latin schools of music theory must be examined over the whole of the 12th century, only then can we gain a valid picture.

In line with the cultural historical details, Szendrei emphasizes the influence of French, Messine and Italian notations on Esztergom music writing in her neume analysis. She does not discover any new Hungarian neume form, but rather draws attention to a specific constellation of basic signs and supplementing writing elements, a composition of neumes, which became established exclusively in the plainchant practice of the Hungarian Church from the end of the 12th century, and whose use can still be found in the early modern period, and even as late as the 18th century.¹⁹ The initial angular and pointed French-Messine, then the rounded, more flexible German style of the neumes, the tractulus-like punctum (uncinus), the 7-shaped clivis and the 9-shaped cephalicus, the pes marking by a torque at the beginning and end of the sign, the vertical climacus starting from two puncta, and its conjunct secondary form, the conjunct torculus, porrectus and scandicus, the disappearance of the supplementary decoration signs, the writing direction of the slant ascending to the right and then moving vertically downward, together defined the Esztergom notation, which was only used in the scriptoria inside of Hungary. The problem remains, however, whether all this is also

¹⁶ Even in the 14th century, conservative, adiastrumatic German neume notation was still used in many institutions east of the Rhine.

¹⁷ For example, the musical fragments in Footnote 12.

¹⁸ Because the links with Laon go back earlier, to the time of King Kálmán Könyves (Colomann the Learned). See MEZEY, *Deákosság és Európa*, Ref. 14, pp. 136-137.

¹⁹ Elements of medieval Esztergom notation can still be found in the 18th-century retrospective music notations of the Pauline Order. So the use of this music script spans 600 years. See most recently: GILÁNYI, Gabriella: Preservation and Creation Plainchant notation of the Pauline Order in 14th–18th-century Hungary. In: *Studia Musicologica*, Vol. 59, 2018, no. 3-4, pp. 399-417.

true of the 12th-century music scripts of the Pray Codex, and whether or not they can be regarded as examples of Esztergom notation.

Many questions can be raised regarding the vague details and contradictions of the development of the Esztergom notation, since according to the sources, a fully developed set of signs was not yet ready by the end of the 12th century. In addition to Notation 3–4 of the Pray Codex (early 13th century, see the **Table**), the first definitive Esztergom notation system in continuous use through the Middle Ages can be reconstructed from the *Missale Notatum Zagrabense*, kept in Güssing, Austria,²⁰ which I believe weakens Szendrei's assumption that a reform in the second half of the 12th century gave the Esztergom notation system its definitive form, and that Notation 1 of the Pray Codex represents this, i.e. the reformed Esztergom notation, 20–25 years later. The sources, however, point to the existence of a transitional neume assemblage with a foreign (French, Messine) influence, i.e. a slowly crystallising national neume set, much more abundant in neume forms than the final set of later centuries.

In addition to these details, the identification of Esztergom notation proved to be a milestone not only for Hungarian plainchant research in the 1980s, but also for wider international research, since foreign literature had previously considered Hungary to be the easternmost province of the German/Bohemian notational area.²¹ Szendrei's main merit – apart from outlining the possible development of independent Esztergom notation from the earlier German neume notation through the staff and staffless notations of the Pray Codex – is that her research finally places the Hungarian musical notation system on the notation map of medieval Europe.²²

As mentioned above, our latest analysis of the musical writings of the Pray Codex²³ is based on Szendrei's meticulous research. We also set ourselves the goal of examining issues that have been neglected so far and highlighting contradictions which indicate that the research is not yet complete and the conclusions can be refined in some areas. Recent research into the sources, especially the noteworthy progress in the study of musical codex fragments in Hungary – including the discovery of new manuscripts – also encourages a rethink.²⁴ In addition, the expansion of the technical possibilities of music paleographical analysis has offered new opportunities for interpreting the musical notation of the Pray Codex. Several factors have therefore inspired us to continue the study of the Sacramentary's music scripts. Some phenomena, such as the dilemmas concerning the relationship between the diastematic neume notations and staff nota-

²⁰ Güssing (Austria), Bibliothek des Franziskanerklosters, cover of I/43.

²¹ Szendrei's detailed analysis refutes the view of earlier German literature that Hungarian notation was a descendant of the Klosterneuburg notation. SZENDREI, *Középkori hangjegyírások Magyarországon*, Ref. 8, p. 39; SZENDREI, Janka: Choralnotation als Identitätsausdruck im Mittelalter. In: *Studia Musicologica*, Vol. 27, 1985, pp. 139-170, itt: pp. 149-153. Hungary is mentioned as the area of use of Bohemian notation: STÄBLEIN, Bruno: Schriftbild der einstimmigen Musik. In: *Musikgeschichte in Bildern III*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975, p. 206.

²² German version of her monograph on the history of Hungarian notations: SZENDREI, Janka: Die Geschichte der Graner Choralnotation. In: *Studia Musicologica*, Vol. 30, 1988, pp. 5-234.

²³ For the interdisciplinary volume of studies planned to accompany the facsimile edition of the Pray Codex, which will be published in the near future.

²⁴ See the activities of the Momentum Digital Music Fragmentology Research Group, founded in 2019 by Zsuzsa Czágány in the Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology.

tions in the manuscript, call for greater caution than before in forming an opinion, so that a question mark still hangs over some statements, while other questions are much closer to an answer.

A more nuanced picture of the Pray Codex's scripts is provided by the music sources that can be dated as contemporaneous or earlier. Recently discovered codex fragments are also now available. Their value in comparative musical paleographical analysis is greatly enhanced by the fact that they represent codices chronologically close to the Pray Codex and are derived from musical manuscripts (antiphoner, troper–proser). The antiphoner fragment from the Biblioteka Jagiellońska in Kraków, containing the office of St Demetrius,²⁵ confirms the hypothesis of the coexistence of two different notation types during the 12th century, notations with and without a staff system: a calligraphic writing and a musical shorthand. In fact, two types/functions of notation can be distinguished on the fragment, as in the Pray Codex: (1) the notation on the four-line staves, which is closest to Notation 1 of the Pray Codex, and (2) the diastematic neumes above the text, which is also represented by the Notation 2 of the Sacramentary. The relationship between the two scripts can of course also be examined.

In addition to the notations of the Kraków fragment, today's paleographic researchers have at their disposal hitherto overlooked comparative sources: two 12th-century flyleaves of the 15th-century Hungarian “Codex Demetrii de Laskó” kept in the library of the Franciscan (Conventual) friary in Šibenik (Croatia), discovered and identified by Béla Holl.²⁶ The fragments were cut from a troper-proser of Hungarian origin, as indicated by the writing elements familiar from the Pray Codex and from later Esztergom notation. The same was observed in both cases: underneath the dry-lines, which were scratched out specifically for music notation, the chant texts were written in a wider space, also guided by a dry-line. After the texts were inscribed, the melody followed on the dry-lines, and the rubricator subsequently emphasized the F-line in red ink, presumably during the same process of copying the necessary rubrics and red ornamentation of the capitals to differentiate the beginning of the verses and half-verses of the sequences.

In conclusion, both the well-known staff notation and the *in campo aperto* diastematic neume notation in the Pray Codex clearly reveal a later stage of development than that of the fragments. Regarding the Šibenik and Kraków leaves, the notation of the troper seems to be the most archaic, which would seem to support the statement made by Szendrei in 1984 (in her unpublished notes): these fragments are the first known example of the use of a staff system in Hungary.

²⁵ Binding of a book, signed 2372. See CZAGÁNY, Zsuzsa: Fragmentum Cracoviense Officii Sancti Demetrii Thessalonicensis. In: *Studia Musicologica*, Vol. 56, 2015, no. 2-3, pp. 173-188.

²⁶ Samostan sv. Frane, Cod. 10. Béla Holl discovered the *Liber Demetrii de Lasko* in 1982, during a research trip to Dalmatia. A comprehensive review summarizing his first results was published in 1984: HOLL, Béla: Egy ismeretlen középkori iskoláskönyv és magyar verses nyelvemlék 1433-ból [An Unknown Medieval Schoolbook and Hungarian Language Monument from 1433]. In: *Magyar Könyvszemle* [Revue pour L'Histoire du livre et de la presse], Vol. 100, 1984, no. 1, pp. 1-23.

Results of the analysis

The scope of the present study does not allow for a detailed music paleographical analysis – we plan to publish a comprehensive work on the music scripts of the Pray Codex in the near future,²⁷ which will include the details of the new comparative inspections. However, the basic notation types of the codex and the different neume sets are presented here (see Table), as well as the main results and conclusions that can be drawn from the new examination.

1. From the 12th-century layer of the Sacramentary, and from the comparative musical codex fragments closest to this period the same extended set of signs can be documented. At first glance, it appears as if the collection of neume form variants in the comparative notation (cf. Pray Codex Notation 2, Kraków and Šibenik fragments) is more abundant than in Notation 1 of the manuscript. It is conceivable that Notation 1 used a narrower neume set, but this is only a possibility, and it cannot be ruled out that the missing neumes can be explained by the sporadic occurrence of Notation 1 in the codex. The main corpus contains only one antiphon and one responsory, and therefore does not contain a full set of signs. In any case, the Kraków fragment, which contains a greater number of melodies, shows a richer range of neume form variations than Notation 1 of the Sacramentary, and this supports the second explanation: Notation 1 may have included more sign variants than this.

2. The notation of the *Clemens et benigna* trope of Mary (a sequence that became independent) inscribed on the last leaf of the codex is closely related to Notation 1. But based on its neume selection, we would date it somewhat later than Janka Szendrei (late 12th century, the same age as Notation 1). The retouching mentioned in her analyses²⁸ cannot be definitely proven: either a thicker pen cut, or the deterioration of the musical notation over the centuries, e.g. the effect of humidity, could explain the thickening of the writing elements. We agree, however, that the later (13th century) additions (especially the returns of the word *Mary*) are not identical to the main hand: they are sharper, more angular shapes of neumes, written with a different ink.

3. An attempt can be made to establish a chronology of sources based on the archaism of the neume selection of a given notation. It is probable that the antiphoner fragment preserved in Kraków and the music script of the proser leaves of the Codex Demetrii de Laskó, which are examples of contemporary Hungarian sources, can be dated to before the early notations of the Pray Codex. In summary, it seems certain that Notation 1 in the Pray Codex was not the first early staff notation made in medieval Hungary.

4. The evaluation of Notation 1–2 needs to be added in the light of the new study. Although there appear to be more variants of a single neume type in Notation 2 than in Notation 1, the two (Notation 2 written *in campo aperto* and Notation 1 that appears to be a more advanced and elaborate system on staves) are extremely close. This can be discerned despite the different functions of the notations. In our opinion, both notations may well be the work of the main scribe, and this leads to a very important conclusion for the early practice of music notation in Hungary: the simultaneous use

²⁷ See Ref. 23.

²⁸ SZENDREI, Ref. 1, pp. 200-201.

of different script types. Indeed, the examples point to the existence of a more archaic neume notation and a refined, calligraphic early staff notation: the same hand was presumably capable of writing melodies in two different ways. The *in campo aperto* script (Notation 2) is also diastematic in its nature and gives room for heightened neumes. These notation types in the manuscript may vary according to the function of the script, either musical shorthand or a more complex notation for a more elaborate chant. It is understandable that the scribe would notate the more complex melody of a rare or new chant differently from an older, simpler melody – the former would obviously require more precise guidance.

The use of the two types of notation during the same time period is also shown by the Kraków fragment, which is an earlier source than the Pray Codex, and by Notation 3–4 of the Sacramentary, which dates to the 13th century. In all three cases, the more unique, proper chants are notated on staves, while the repeated, or commune chants *in campo aperto*. This diastematic notation between lines of text is reminiscent of cursive marginal notations from centuries later.

5. The fact that the scribe (third hand²⁹) may have worked on the music notation alone, perhaps sharing this task with a partner in the same workshop, i.e. that a different person was not needed for musical notation, could be explained by a modest monastic workshop and the lack of separate Hungarian musical notation at the time. A monk specially trained in writing music script was not necessarily needed for these notations. Our theory is strengthened by the fact that the scribe who wrote the rubrics of the Pray Codex was also able to write music notation. The sole, but persuasive evidence of this is the neume inscription in red on the folio 133v. It may have been written at the same time as Notation 1 and 2, and although it consists of only a few neumes, its composition is strongly parallel to the neume forms of the diastematic notation of the main hand. The above reflection and the latter specific coincidence lead us to postulate that the red ink notation, like the rubrics, may have come from the main hand, the third scribe of the manuscript.

6. The surviving sources from the 12th century suggest that Hungarian workshops could not have used the Esztergom notation that we know from the 13th century. Without exception, the sources testify to the use of a mixed notation with a rich set of signs, in which German and Messine elements compete for dominance. This suggests that the Esztergom notation may have been finalised before the mid-12th century. Unless it took several decades for the results of a posited notation reform to spread (which we strongly doubt), it seems plausible that this “reform” (or more precisely “simplification”) took place in Esztergom at the earliest in the decade the Pray Codex was written at the end of the 12th century, possibly in the early 13th century. As has been repeatedly stated, the Esztergom/Hungarian notation, as an independent, developed neume composition, which is also remarkable by international standards, corresponds to Notation 3–4 of the Pray Codex. The above dating may therefore shed light on why the neume set of Hungarian notations was unified from the 13th century onwards, and why, after this finalisation, it remained completely intact until the end of the Middle Ages.

7. What does this tell us about the chant notation in the 12th-century Hungarian church? Our examples suggest that the use of the Guidonean staff system may have

²⁹ SZENDREI, Ref. 1, p. 144.

appeared much earlier than previous literature has suggested. Perhaps as early as the middle of the century, see the Kraków fragment, dated to a similar time as the Codex Albensis,³⁰ i.e. the first decades of the century.³¹ It would be a mistake, therefore, to claim that an established Esztergom notation was placed on the staff lines. All the indications are that there was a gradual shift over the course of the century to the use of the staff system, with a rich, mixed set of signs. An example of this gradualness can be seen in the design of the staves, which seem to be malleable in every respect, here scratched, elsewhere drawn in ink, brown or red, with one or four staff lines. The staff lines are rough and imprecise, as vague as the neume selection. In addition, modern neume forms of the later Esztergom notation are already found in this transitional script. The replacement of German neumes by French–Messine elements is evident in this temporary neume set, although the archaic neume forms have not yet completely disappeared from it, and are present as secondary forms beside the new ones until the end of the century. This redundancy is a clear sign of the undeveloped character of the 12th-century notation in Hungary.

The fact that the 12th-century notations of the sources are clearly distinguished by their archaism from the innovative, disciplined Hungarian notation of only a few decades later is our final argument against a 12th-century reform. It is impossible to discern an exact moment of qualitative change from the sources, and it is likely there was a very slow process of development. Nor does Notation 1 of the Pray Codex show the final result of the introduction of the reform, i.e. ‘the post-reform stage’, as Szendrei writes,³² and it would be a misunderstanding to associate the music scripts dated before it with a reform. The most important of the steps necessary for the central regulation is missing: the final decision on the neume forms, i.e. the crystallisation of the Esztergom sign set. In our opinion, this occurred about thirty years later than previously assumed. All of which may well significantly change ideas regarding the development of the Esztergom notation.

8. What could have happened at turn of the 13th century that gave rise to the narrowing of the earlier neume set in favour of the French–Messine elements? Can the fixation of the Esztergom neume set and the French–Messine writing style, which characterises Notation 3–4 of the Pray Codex, be linked to specific individuals and events? Here the evidence is sparse, we can only hypothesize. As far as the end of the 12th century is concerned, Lukács, Archbishop of Esztergom, who had previously been associated with a liturgical reform, was succeeded by Jób, while another ecclesiastical position was occupied by Adorján, chancellor and notary to King Béla III, who headed the Buda provostship. In Pécs, too, the archbishopric was given to a scholarly church leader, probably educated in Paris, Bár-Kalán, who in the 1190s was given the unprecedented title of ‘governor of all Croatia and Dalmatia’, after the Pope had deemed him

³⁰ Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 211. A 12th-century antiphoner from Transylvania written in adialematic German neume notation. Facsimile edition: FALVY, Zoltán – MEZEY, László: Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert. In: *Monumenta Hungariae Musica 1*. Budapest : Akadémiai Kiadó; Graz : Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963.

³¹ CZAGÁNY, Ref. 25, p. 187.

³² SZENDREI, *Középkori hangjegyírások Magyarországon*, Ref. 8, p. 33.

worthy to wear the archbishop's pallium.³³ Similar examples could be given, but it is clear that at the end of the 12th century a new, educated elite of high priests was at the head of the Hungarian Church.

Educated abroad, the high clergy represented the Kingdom in diplomatic affairs with great expertise. They may also have been instrumental in the marriage of King Béla III by proposing to Margaret of Capet via her brother, the French monarch Philip August II.³⁴ These Parisian contacts not only influenced the development of Hungarian court life, but also helped to bring literacy levels and clerical culture up to Western standards.

The question of notation could be resolved in this fertile environment. At the time of Jób, a final correction of the Esztergom notation, which now put a stop to neume variations, is more conceivable than in the more turbulent preceding period, when Archbishop Lukács, who demanded the assertion of primogeniture by right in the succession struggles and who was several times at a disadvantage, was in power. At first he was overshadowed by Archbishop András of Kalocsa, who did not support the accession of Béla III.³⁵ The idea that this change took place while Jób was archbishop is also supported by the argument that was previously put forward against him: the rivalry between Kalocsa and Esztergom. Under Lukács, who was reluctant to compromise, a reform that would have extended to the whole church could probably not have been successfully implemented, and Kalocsa would certainly have rebelled against the Esztergom diktats.

Blessed with a highly developed diplomatic sense, Jób inherited a difficult situation from Lukács. But fortunately for him, the struggle with Kalocsa reached a stalemate at the end of the 12th century, under Archbishop Saul, when the southern archbishopric was preoccupied with the question of the choice between the two sees, i.e. the resolution of the Kalocsa–Bács issue. Finally, in 1201, Pope Innocent III confirmed the rights of both the sees of Kalocsa and Bács.³⁶ This dual governance may have temporarily weakened the position of the Kalocsa archbishopric vis-à-vis Esztergom, but it may also have had positive consequences: the reestablishment in Kalocsa–Bács could easily have provided an opportunity for the introduction of the definitive Esztergom notation.

The high level of administration of the Kingdom of Hungary and the Hungarian church in the 12th century, the emergence of the place of authentication (*locus credibilis*) at the end of the century, and the rise in the quality of education³⁷ guaranteed

³³ KISS, Ref. 14, p. 345.

³⁴ GYÖRFFY, György: Jób esztergomi érsek kapcsolata III. Béla királlyal és szerepe a magyar egyházi műveltségben [The Relationship of Jób, Archbishop of Esztergom with King Béla III and his Role in the Hungarian Ecclesiastical Culture]. In: *Aetas*, Vol. 9, 1994, No. 1, pp. 58-63, here p. 59; KISS, Ref. 14, pp. 344-345. In 1185, the monk, Rigordus of Saint-Denis, a court physician, reported the arrival of a delegation from a Hungarian embassy, whose members asked King Philip II for his blessing for the marriage of his sister to Béla III. He does not mention either Jób or Adorján, but the latter's appointment as chancellor in 1195 may be linked to this successful event.

³⁵ KOSZTA, Ref. 11, p. 107.

³⁶ KRISTÓ, Gyula: Kalocsa. In: KRISTÓ, Gyula: *Fejezetek az Alföld történetéből* [Chapters from the History of the Great Plain of Hungary]. In: *Dél-Alföldi Évszázadok 20*. Szeged : Csongrád Megyei Levéltár, 2003, pp. 83-96, here p. 90.

³⁷ MÁLYUSZ, Elemér: *Egyházi társadalom a középkori Magyarországon* [Ecclesiastical Society in Medieval Hungary]. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1971, pp. 44-45.

the rapid spread of the new notation in Hungary – there is no other explanation for why the same characterised, reduced neume set suddenly appears everywhere in the Hungarian church from the first decades of the 13th century. It is indicative of a new approach that within a decade or two the same music script was being used in every copyist's workshop in Hungary, from the small parish of Zagreb (see the *Missale Notatum Zagrabiense*, kept in Güssing) to the cathedral of Esztergom and Kalocsa–Bács. This was the starting point for local initiatives, i.e. the confident appropriation and further development of the Esztergom notation, which created an exceptionally rich network of music notation variants and thus a flourishing musical literacy in medieval Hungary.

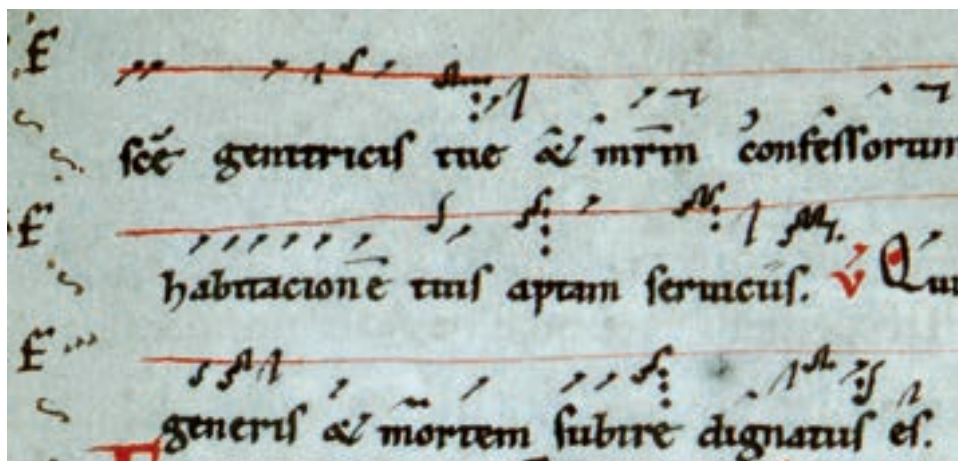
*

We conclude this discussion by expressing our wish that our analysis will contribute to further assessment of the role of the Pray Codex in Central European music history. The studies have confirmed at every point the exceptional value of the manuscript as a source: we have no other text of such importance.

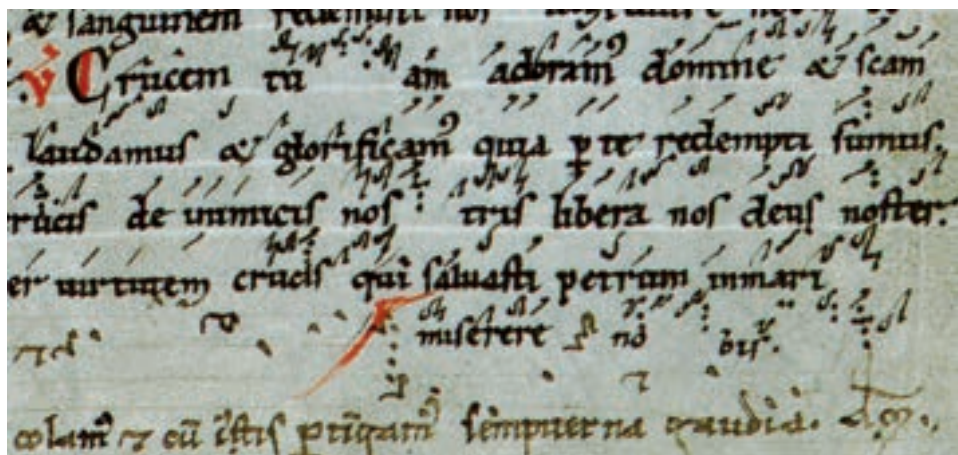
The Pray Codex is a key witness to two periods in Hungarian music history. Its 12th-century notations captured an exciting moment in the development of musical literacy. The reader is confronted with a mixture of signs that combines German writing technics with French and Messine neumes. The background to this is the Laon education of Kálmán Könyves' time, later Hungarian peregrinations and dynastic contacts with Paris, and the introduction of modern Italian music theory. The first layer of the Pray Codex's notations is anachronistic by the end of the century and, perhaps, the last valuable representative of a temporary period. But the Pray Codex is also a harbinger of the future, since it presents to posterity not only the older music scripts, but also the much admired Esztergom neume selection, one of the most significant and enduring works of medieval Hungarian cultural history, in its 13th-century, fully developed form.

The research was supported by the 'Momentum' – Digital Music Fragmentology Research Group and The János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

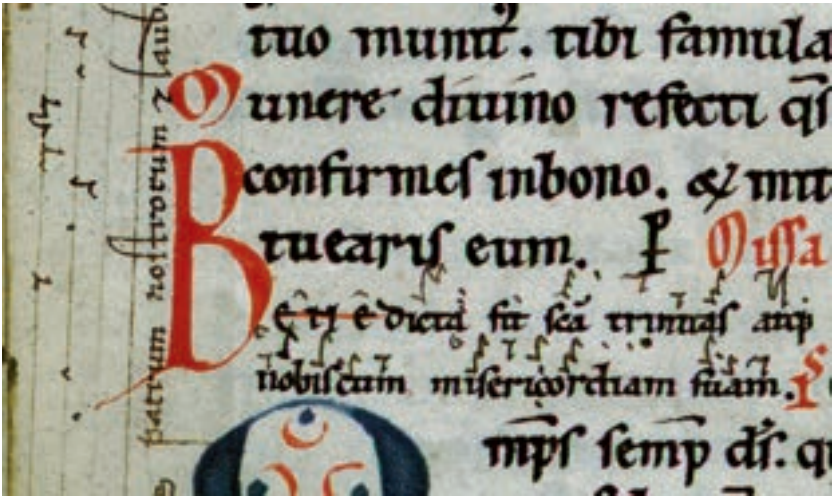
PICTORIAL SUPPLEMENT



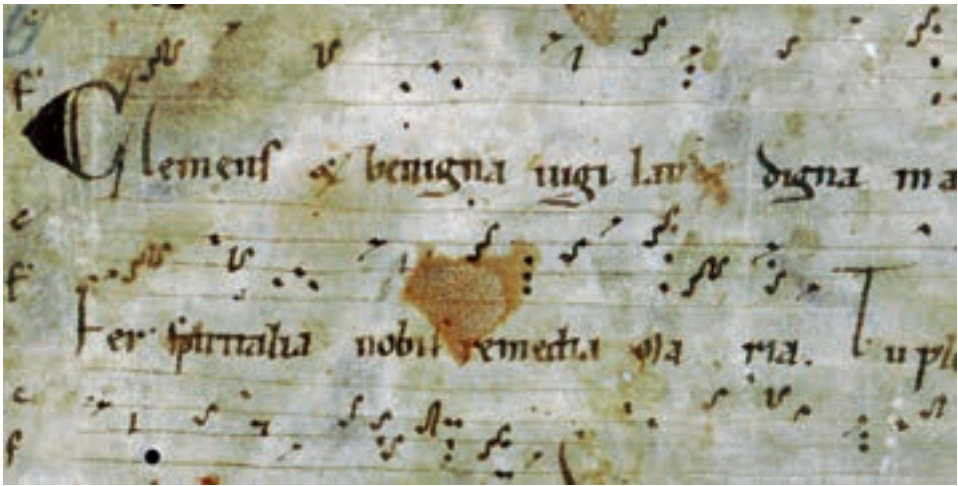
Notation 1 (end of the 12th century), f. 132v



Notation 2 (12th century), f. 102r





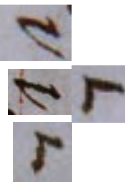


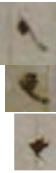














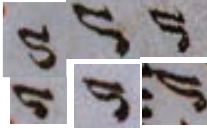


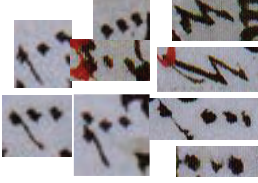
Notation 3–4 (beginning of the 13th century), f. 99v





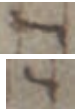

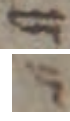
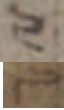





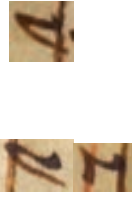














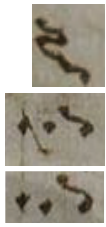
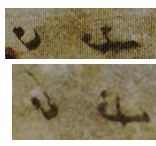
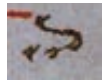







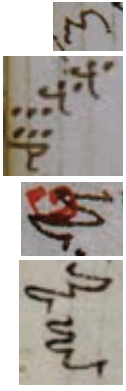

Notation for the trope *Clemens et benigna* (12th–13th century), f. 144v


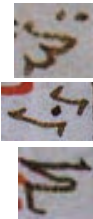
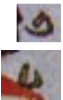




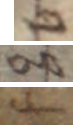





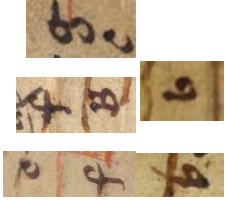

Table

1.	Pray Codex	Notation 1	c. 12	f. 55v, 132rv
2.	Pray Codex	<i>Clemens et benigna</i>	c. 12–13	f. 144v
3.	Pray Codex	<i>Ab Oriente portae et tres</i>	c. 12–13	f. 132v
4.	Pray Codex	Notation 2	c. 12	f. XIIIr, XVv, 39r, 45r, 46v, 47rv, 48rv, 49r, 50rv, 51r, 53r, 54rv, 55rv, 56r, 57r, 59rv, 60rv, 65r, 68v, 69r, 70r, 90rv, 102r, 103r, 116v, 117r, 118v, 133v, 139r
5.	Pray Codex	Notation 3	c. 13	f. XXVIIIv–1r, 99v, 100r, 101v, 102r, 103v, 104r, 116v, 117r
6.	Pray Codex	Notation 4	c. 13	99v
7.	Kraków fragment	Notation 1	c. 12	
8.	Kraków fragment	Notation 2	c. 12	
9.	Šibenik fragment	Notation 1	c. 12	
10.	Šibenik fragment	Notation 2	c. 14–15	

	Punctum/virga	Pes	Clivis	Torculus	Porrectus	Scandicus	Climacus
1.							
2.							
3.							
4.							

	Punctum/virga	Pes	Clivis	Torculus	Porrectus	Scandicus	Climacus
5.							
6.							
7.							
8.							
9.							
10.							

	Cephalicus	Strophicus	Pes subbipunctis	Combinations	Clefs
1.					
2.					
3.					
4.					
5.					

	Cephalicus	Strophicus	Pes subbipunctis	Combinations	Clefs
6.					
7.					
8.					
9.	 				
10.					

Resumé

MINULOSŤ A SÚČASNOSŤ: NOTAČNÉ VRSTVY V PRAYOVOM KÓDEXE

Prayov kódex, uložený v Národnej Széchényiho knižnici v Budapešti pod signatúrou Mny 1, je jedným z najvýznamnejších a najvšestrannejších písomných prameňov kultúrnej histórie strednej Európy. Jeho obsahové vrstvy poskytujú témy a podnety pre viacero vedeckých disciplín vrátane dejín liturgie, umenia, medicíny, literatúry a hudby. Svojou všestrannosťou tak rukopis prispieva k tvorbe uceleného obrazu kultúrnych dejín stredoeurópskeho regiónu na konci 12. storočia, vrátane vysokej kultúry vtedajšieho Uhorska.

V predloženej štúdií sa zameriavame na analýzu typov hudobnej notácie zachytených v rukopise. Nie je to prvýkrát, čo sa hudobné zápisy kódexu stávajú predmetom systematického hudobnopaleografického bádania: maďarská bádatelka Janka Szendrei sa vo svojich dvoch základných prácach (*Középkori hangjegyírások Magyarországon*. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 4. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1983; *A „Mos patriae” kialakulása 1341 előtt hangjegyes forrásaink tükrében*. Budapest : Balassi Kiadó, 2005) ako prvá zamerala na identifikáciu a analýzu jednotlivých notačných vrstiev rukopisu. Domnievala sa, že niektoré notované zápisy reprezentujú najstaršie príklady tzv. ostrihomskej notácie a zároveň prvé doklady moderného hudobného písma používajúceho linajkový systém na území strednej Európy.

Z dnešného pohľadu, postaveného na neporovnateľne širšej pramennej základni, si však tento názor vyžaduje upresnenie a čiastočnú modifikáciu. Najnovšie výskumy v oblasti hudobnej paleografie poukázali na skutočnosť, že neumové štruktúry v Prayovom kódexe sú v porovnaní s ostrihomskou notáciou 13. a 14. storočia primitívne a nevyzreté. Neexistujú ustálené formy jednotlivých neum, ale naopak, existuje množstvo variantov, z ktorých sa až neskôr a postupne, v procese dozrievania vykryštalizujú definitívne tvary. Niektoré neumy sú zastúpené stredofrancúzskymi i metskými tvarmi, ktoré vystupujú ako rovnocenné alternatívy. Dá sa tento súbor notačných symbolov vôbec nazvať ostrihomskou notáciou? Ako ju možno definovať vo svetle neskoršieho vývoja?

K problematike sme pristupovali z troch aspektov. (1) Porovnali sme notačné systémy sakramentára s notáciou nedávno objavených fragmentov pochádzajúcich z rukopisov vzniknutých v 12. storočí na území Uhorska. Ide predovšetkým o tzv. krakovský fragment, objavený v roku 2015, a o fragmenty zo Šibeniku, ktoré boli síce známe v minulosti, kvôli nedostatku kvalitného fotografického materiálu však doposiaľ nemohli byť podrobené dôkladnej analýze. (2) Využitím možností modernej digitálnej technológie boli odhalené nové, doposiaľ neviditeľné písarsko-notačné vrstvy rukopisu, ktoré umožnili rekonštruovať jednotlivé fázy vyhotovenia opisu a stanoviť chronologické poradie notových zápisov. 3. Dôkladná analýza neumových zápisov Prayovho kódexu nás zaviedla k počiatkom ostrihomskej notácie, odhaľujúc pozadie, dôvody a etapy procesu zavedenia linajkového systému. Ako kľúčové sa ukázali kultúrnohistorické vplyvy smerujúce v 12. storočí z Francúzska do Uhorska: zdá sa, že „modernizácia” notácie sa realizovala v dôsledku inovatívnych postupov v oblasti hudobnej teórie na jednej strane, a peregrinácie uhorských prelátov v Paríži na strane druhej. Z toho dôvodu sme sa v predkladanej štúdií sústredili na prieskum a hodnotenie francúzskeho vplyvu, a v tejto súvislosti na historickú rekonštrukciu genézy ostrihomskej notácie.

LETÁKOVÉ PÔSTNE PIESNE A ICH MELÓDIE V CIRKEVNEJ A ÚSTNEJ TRADÍCI

PETER RUŠČIN

Mgr. Peter Ruščin, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: peter.ruscin@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0738-5217>

ABSTRACT

Mutual influence and overlap of church and broadside Lenten songs in Slovak manuscript and printed sources from the 18th to the 20th century and in oral tradition. The historical layers of Lenten broadside songs (broadside ballads) and their genre variants, in relation to literary and musical style. Hagiographic and Passion epic songs, and their connection with medieval hymnography. The Passion lament and the Passion private lyric; their central status in the Baroque style layer of Lenten songs. Lenten songs with a didactic purpose, and their connection with the era of Enlightenment absolutism. The problem of the free relation between melody and text in Lenten songs and the relativity of style unity in their textual and musical components.

Key words: broadside ballad, church hymn, Lenten period, hymnbook, oral tradition

Úvod

Sledovanie výskytu letákových piesní s pôstnou tematikou v katolíckych cirkevných spevníkoch (rukopisných aj tlačných) umožňuje odlíšiť v rámci tejto žánrovej skupiny viacero historických vrstiev s vlastnými špecifikami. Na základe vyčlenenia repertoárového okruhu pôstnych piesní, ktoré migrovali medzi cirkevnými spevníkmi a letákovými tlačami, môžeme selektovať tie z nich, ktoré sa formovali v mnohostrannom kontakte cirkevnej tradície s distribučnou praxou tlačiarní a ústnou ľudovou tradíciou. Varianty textov aj nápevov vybraných piesní v rukopisných aj tlačných kancionáloch môžu naznačiť proces ich adaptovania v novom prostredí. Rekonštrukcia tohto proce-

su nám umožňuje získať komplexnejší, vnútorne diferencovaný pohľad na celú žánrovú skupinu pôstnych piesní a historické etapy jej formovania. Nasledovný príspevok je prvou sondou do problematiky vzťahu slovenských letákových a cirkevných piesní z pohľadu hudobnej historiografie. Jeho zmyslom je hľadanie odpovede na otázku, nakoľko fenomén letákových tlačí ovplyvňoval cirkevný spev ako dôležitú súčasť hudobnej kultúry na našom území a naopak. Zaujíma nás, do akej miery, v akých konkrétnych žánrových charakteristikách môžeme konštatovať tento obojsmerný vplyv, ako aj súvislosti literárnych a hudobných štýlov. Naším cieľom nie je prezentácia repertoáru v celej šírke, ale snaha vyhodnotiť tieto možné súvislosti na vybraných príkladoch pôstnych cirkevných piesní z našich prameňov 18. – 20. storočia.

Pojem letákovvej piesne

Letáková pieseň (slovenský ekvivalent českého pojmu „kramářská píseň“) bola v uplynulých storočiach významným spoločenským fenoménom, ktorý plnil funkciu média historickej pamäti mestského aj vidieckeho obyvateľstva. Vo svetskom žánri zohrávali letákové piesne dôležitú úlohu pri šírení správ o neobvyklých udalostiach a formulovali základné morálne hodnoty širokých vrstiev prostredníctvom poučných a moralizujúcich poetických textov. Religiózne letákové piesne tvorili v rámci produkcie letákových tlačí osobitnú kategóriu. Značná časť z nich sa vzťahovala na známe pútnické lokality, iné mali náboženský lyricko-meditatívny obsah alebo skôr naratívnu, epickú formu, často s legendickými či hagiografickými motívmi. Z literárneho hľadiska ide o poéziu rôznej úrovne, kde sú často prítomné určité stereotypy a konvencie. Recyklácia, kombinovanie a variovanie konkrétnych motívov, legend a súvisiacej frazeológie v rámci letákových tlačí naznačuje určitú mieru osamostatnenia letákových piesní s vlastnými žánrovými charakteristikami. Avšak definovanie letákových piesní ako žánru neobstojí ani z literárnovedného, tým menej z muzikologického hľadiska.¹ Navyše v odborných kruhoch často prevláda zjednodušený pohľad na fenomén letákových piesní. Letákové (jarmočné, púťové) piesne údajne predstavujú produkciu nižšej literárnej hodnoty, podriadenú jej primárnej spravodajskej, didaktickej funkcii a prispôsobujúcu sa obmedzeným estetickým nárokom nižších sociálnych vrstiev, čo by malo platiť rovnako pre ich textovú aj melodickú zložku.² Tento zovšeobecňujúci

¹ Jan Malura poukazuje na fakt, že letáková tlač (kramářský tisk) sa stala publikačnou formou aj pre iné básnické útvary, než sú pololudové epické piesne so svojimi typickými výrazovými a kompozičnými stereotypmi (hyperbolizované, „senzačne“ koncipované podanie obsahu, detailná naturalistická popisnosť, ustálené úvodné oslovenia a pod.). MALURA, Jan: *Pisně pobělohorských exulantů (1650 – 1670)*. Praha : Academia, 2010, s. 51-52.

² Lubica Droppová pred vyše polstoročím uviedla, že tento piesňový druh vyvoláva úsmev na tvárach ľudí-pamätníkov a že ich považujú za čosi nevelmi hodnotného, s čím sa nehodno zaobrat. Droppová, ktorá pod pojem „jarmočná pieseň“ v čase publikovania svojej štúdie zahŕňala svetský aj duchovný žáner, konštatovala, že tento postoj nie je prekvapujúci, nakoľko vtedajšia staršia generácia poznala jarmočnú pieseň už len z obdobia jej zanikania a úpadku. Porovnaj: DROPPOVÁ-MARKOVIČOVÁ, Lubica: Jarmočná pieseň v našej národnej kultúre. In: *Slovenský národopis*, roč. 8, 1960, č. 4, s. 529. Mimochodom, kritický pohľad na umeleckú hodnotu letákových piesní pretrváva aj v súčasnosti. Etnomuzikológ Jiří Traxler, renomovaný znalec českých letákových piesní, v hesle „kramářská píseň“ v Národopisej encyklopédii k tzv. kramářskemu

názor sa síce opiera o typologicky vyhranenú časť repertoáru letákových piesní, nevy-
stihuje však tento fenomén v celej šírke. Naopak, hlbšia analýza repertoáru preukázala,
že aj prostredníctvom letákov sa napríklad šírili viaceré hodnotné poetické texty, kto-
ré mohli v niektorých prípadoch spĺňať dokonca vyššie estetické nároky než pôvod-
ná kancionálová tvorba.³ Často sa poukazuje na spätosť letákových piesní so starším
typom historických piesní a legendických veršovaných skladieb, ktorý sa kultivoval
v prostredí kráľovských a šľachtických dvorov neskorého stredoveku. Pokračovateľom
tejto tradície sa v dobe renesancie stala vzdelanejšia meštianska vrstva a od obdobia
baroka si ho postupne osvojili aj nižšie spoločenské vrstvy, v čom zohrala kľúčovú rolu
produkcia letákových tlačí. Pochopiteľne, fenomén letákovkej piesne minulých storočí
nie je len bibliografickou záležitosťou, ale má širší kultúrno-spoločenský rozmer. Sú-
visí to aj s tradičnými formami jej predaja. Bolo bežnou praxou, že pieseň z letákovkej
tlače predajca sám spieval, v niektorých prípadoch jej dej demonštroval sériou ob-
rázkov, čím priťahoval pozornosť okoloidúcich.⁴ Význam fenoménu letákovkej piesne
nespočíva v jej originalite či umeleckej hodnote, ale v intenzite jej vplyvu a dosahu na
spoločenský život u nás v 18. a 19. storočí.

Na Slovensku sa výskum letákových piesní stal v nedávnej minulosti doménou
slovesných folkloristov a bibliografov, do určitej miery tento fenomén reflektovala aj
literárna veda. V tejto súvislosti sa používali rôzne pojmy – jarmočná pieseň (najmä
pri svetskej tematike), alebo púťová pieseň (pri textoch náboženského charakteru).
Napokon sa presadil termín „letáková pieseň“, ktorý zjednocuje obidva typy a reflek-
tuje letákovú tlač ako kľúčový prostriedok jej šírenia. Pod pojmom letáková tlač ro-
zumieme spravidla tlač malého formátu (16°, prípadne 12° alebo 8°), ktoré obsahujú
text jednej, dvoch alebo viacerých piesní. Letákové tlače charakterizuje popisný titul
naznačujúci obsah a charakter piesne a väčšinou aj drevorez alebo figurálny ornament
na titulnom liste. Ako je známe, letáková tlač spravidla neobsahuje notovanú melódiu
piesne, nepatrí teda do okruhu primárnych hudobných prameňov. Pokiaľ letáková tlač
obsahovala údaj o melódii, išlo buď o „vlastnú nôtu“ piesne (zákazník sa nápev naučil
od predávajúceho), alebo o „obecnú nôtu“ (jednu zo všeobecne rozšírených melódií).
Príležitostne sa v nadpisoch uvádza odkaz na melódiu inej známej piesne vo forme
textového incipitu, podobne ako v kancionáloch.⁵ Produkcia letákových tlačí s textmi
piesní sa na území dnešného Slovenska rozvinula najmä koncom 18. storočia a v 19.

štýlu okrem iného uvádza: „... *trvale nedokonalý verš, primitivní způsob vyjadřování, klišé v dik-
ci, mechanické sloky, chabá invence...*“. V súvislosti s pôvodnými nápevmi kramárskych piesní
konštatuje: „... *interpret mechanicky kontaminoval známé melodie a snadno přenosné melodické
fráze, nebo vytvářel jednoduchou melodii.*“ TRAXLER, Jiří: Kramářská píseň. In: *Lidová kultura.
Národopisní encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Věcná část A-N.* Praha : Mladá fronta, 2007,
s. 428-429.

³ IVÁNEK, Jakub: *Písneň o svatých v české barokní literatuře.* [Dizertačná práca.] Ostrava : Ostrav-
ská univerzita, 2011, s. 20-21.

⁴ Lubica Droppová hovorí v tejto súvislosti o svojráznom spôsobe reklamy jarmočných piesní. Jej
inšpiračným zdrojom bola starodávna tradícia, ktorá sa rozšírila do Európy z východných krajín
a spojila sa s tunajšou dramatickou tradíciou a obchodnou podnikavosťou kníhtlačiarov a prie-
kupníkov. Porovnaj: DROPOVÁ-MARKOVIČOVÁ, Ref. 2, s. 537.

⁵ Porovnaj: TRAXLER, Ref. 2, s. 429.

storočí.⁶ Vzhľadom na príbuznosť jazyka bola značná časť piesní spoločná s obdobnými tlačami v Čechách a na Morave (označovanými ako kramářské tisky). Slovenské letákové piesne vydávali vo veľkých nákladoch najmä tlačiarne v Skalici (rod Škarniclovcov, J. Teslík), Banskej Bystrici (J. J. Tumler, F. Machold), Banskej Štiavnici (F. Lorber) a v Levoči (M. Podhoránsky, J. Th. Reiss). V menšej miere sa tlačili aj v Bratislave, Trnave, Nitre, Trenčíne, Martine a Prešove.⁷

Letákové piesne, predovšetkým naratívneho a legendického obsahu, boli v nedávnej minulosti aj predmetom etnomuzikologického výskumu. Variantológia textových motívov (sujetov) týchto piesní a súvisiace melodické typy získané z etnomuzikologických terénnych výskumov sú cenným dokladom ich životnosti v ústnej tradícii.⁸ Vzhľadom na to, že letákové tlače v našich podmienkach nie sú primárnymi hudobnými prameňmi, majú poznatky o letákových piesňach z terénnych výskumov neoceniteľnú hodnotu, vrátane napríklad publikovaných historických zbierok moravských ľudových piesní, ktoré obsahujú ich nápevy. Okruh prameňov pre hudobnú historiografiu sa tým rozširuje, súčasne však pripúšťa rôznu interpretáciu (či rekonštrukciu) variačného procesu a editorských zásahov. Výskyt časti religióznych letákových piesní v hudobných prameňoch z cirkevného prostredia – slovenských rukopisných kancionáloch alebo tlačených cirkevných spevníkoch – nám umožňuje vo viacerých prípadoch identifikovať melódie týchto piesní a ich varianty. Zaujímavá je aj prípadná odlišnosť nápevov rovnakých piesní medzi českou/moravskou a slovenskou tradíciou, prípadne medzi cirkevnými (kancionálovými) verziami a ústnou tradíciou. Vzhľadom na obmedzený okruh hudobných prameňov a fakt, že táto tradícia je už len historickým fenoménom bez ďalšieho pokračovania, však tieto nápevy na Slovensku nie je možné v mnohých prípadoch zdokumentovať.

Letákové piesne s religióznymi textmi verzus cirkevné piesne

Otázka diferenciacie medzi religióznymi letákovými piesňami a duchovnými piesňami, ktoré dominujú v kancionáloch (mohli by sme ich označiť ako „kancionálové“, kostolné alebo cirkevné piesne), nemá jednoznačnú odpoveď. Deliacu čiaru medzi nimi nevieme jednoznačne stanoviť. Na jednej strane je zřejmé, že iba menšia časť celkového piesňového repertoáru cirkevných piesní sa vyskytuje súčasne v letákových

⁶ KLIMEKOVÁ, Agáta: Jarmočné a púťové piesne. In: KLIMEKOVÁ, Agáta – ONDROUŠKOVÁ, Janka – AUGUSTÍNOVÁ, Eva – DOMOVÁ, Miroslava (eds.): *Bibliografia jarmočných a púťových tlačí 18. a 19. storočia z územia Slovenska*. Martin : Matica slovenská, 1996, s. 12.

⁷ V bibliografii slovenských letákových tlačí, ktorá bola publikovaná ako súčasť projektu edície slovenskej národnej retrospektívnej bibliografie, je evidovaných 1908 slovacikálnych letákových tlačí s textmi piesní vydaných na území dnešného Slovenska. Tento súpis však zďaleka nie je kompletný. Porovnaj: KLIMEKOVÁ, Ref. 6, s. 14-17.

⁸ URBANCOVÁ, Hana: *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variačného procesu*. Bratislava : AEPRESS, 2007. URBANCOVÁ, Hana: Letákové tlače ako prameň mariánskych legend: K dvom piesňovým typom z ústnej tradície. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 1, s. 122-145.

aj kancionálových tlačiach.⁹ To by podporovalo názor, že z typologického aj žánrového hľadiska bol medzi nimi rozdiel, čo zrejme vnímali aj kantori a editori spevníkov. Na druhej strane je nám známe, že viacerí zostavovatelia tlačných kancionálov príležitostne siahli po piesňach z letákových tlačí alebo z ústnej tradície.¹⁰ Rovnako bolo bežnou praxou, že sa v letákových tlačiach objavovali aj piesne umelého pôvodu, pričom medzi religióznymi textmi letákových tlačí nájdeme aj známe piesne z cirkevných kancionálov.¹¹ Otázka pôvodu piesní napokon nebola pre vydavateľov letákových tlačí podstatná, určujúca bola ich popularita a aktuálnosť, čo boli atribúty zaručujúce komerčný úspech pri distribúcii. V tejto súvislosti je zaujímavý názor, že rozdiel medzi kancionálovou a letákovou piesňou spočíva skôr v médiu, ktorým sa šíri, než v štýlových a žánrových charakteristikách.¹² Ako čiastočne opodstatnený vnímame aj radikálnejší názor, že ani letáková ani „kancionálová“ pieseň nie sú vôbec žánrovými kategóriami – označujú totiž iba spôsob jej tlače a skutočnej žánrovej identifikácii sa vyhýbajú.¹³

Rekonštrukcia transferu duchovných piesní z letákov do slovenských cirkevných kancionálov a naopak na základe súčasného pramenného výskumu nie je vždy možná, keďže v mnohých prípadoch nepoznáme ich primárny prameň. Východiskom je teda analytický a komparačný prístup k materiálu. Transfer duchovných piesní medzi letákmi a kancionálmi (či už rukopisnými alebo tlačnými) sprevádzali zmeny ich primárnej funkčnosti (od špecifických spevných príležitostí, napríklad pri väzbe na konkrétne pútnické miesto, k univerzálnemu, lokálne nevyhranenému chrámovému spevu a naopak). Pri prevzatí letákových piesní zostavovateľmi slovenských kancionálov 19. storočia často dochádzalo k abreviácii rozsiahlejších textov alebo k vonkaj-

⁹ Ako príklad môžeme uviesť cirkevný kancionál *Nábožné katolícké pesničky* (1804), ktorý zostavil Jur Hollý v období výrazného kvantitatívneho vzostupu popularity letákového piesne u nás. Z celkového počtu 93 piesní kancionála sa 27 šírilo prostredníctvom letákových tlačí na území Slovenska a najmenej 10 z nich aj v Čechách a na Morave. Na druhej strane v bibliografii slovenských letákových piesní je evidovaných okolo 80 pôstnych piesní, pričom len 18 z nich sa vyskytuje v tlačných slovenských kancionáloch 19. a 20. storočia.

¹⁰ Je známe, že viaceré piesne tohto typu včleňoval do svojich kancionálov už Ján Vaclav Šteyer (a tiež editori neskorších vydání jeho kancionála) a Jan Josef Božan. Ide väčšinou o neautorizované piesne, ktorých pôvod nie je známy. Len vo vydaniach Šteyerovho kancionála sa napr. podarilo identifikovať 23 textov, ktoré už skôr vyšli v letákových tlačiach. Porovnaj: ŠKARPOVÁ, Marie: „Mezi Čechy, k pobožnému zpívání náchylnými“ Šteyerův Kancionál český, kanonizace hymnografické paměti a utváření katolické identity. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2015, s. 90-92; K využití letákových písní v repertoáru kancionála *Slaviček rajský* porovnaj: MALURA, Jan: *Slaviček rajský* Jana Josefa Božana a česká duchovní píseň vrcholného baroka. In: MALURA, Jan – KOSEK, Pavel – POSPÍŠIL, Michael (eds.): *Slaviček rajský. Jan Josef Božan*. Brno : Host; Ostrava : Ostravská univerzita, 1999, s. 24.

¹¹ Obdobnú prax zaznamenávame aj v repertoári svetských letákových piesní. V tejto súvislosti použil v minulosti hudobný historik Jiří Sehnal termín „nevlastní kramářská píseň“. Pod týmto pojmom rozumel svetské letákové piesne, ktoré svojim zameraním a pôvodom nepatrili pod pojem „kramářská píseň“, avšak boli publikované v letákovvej tlačí. Porovnaj: SEHNAL, Jiří: *Nápěvy světských písní kramářských v 17. a 18. století*. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica – Supplementum 6*. Ed. Jaromír Dvořák a Josef Kvapil. Praha : SPN, 1963, s. 277.

¹² IVÁNEK, Ref. 3, s. 21.

¹³ MALURA, Ref. 1, s. 53.

ším jazykovým úpravám pôvodne českých textov v snahe čiastočne ich prispôbiť spisovnej slovenčine. Pôvodné letákové piesne sa v týchto upravených verziách ďalej reprodukovali v neskorších prameňoch a šírili ústnou tradíciou. Jazykové úpravy textov starších letákových piesní evidujeme aj v samotných letákových tlačiach. Zaznamenávame ich najmä v posledných desaťročiach 19. storočia a začiatkom 20. storočia. Rozlišovanie medzi vydaním piesne v podobe letákového tlaču a v kancionáli má zmysel pri sledovaní jej výskytu v prameňoch v rámci dlhšieho časového obdobia. Rôznorodosť médií šírenia bola totiž príčinou súčasného výskytu rôznych verzií tej istej piesne, čo sa týka aj prípadných variantov jej nápevu. Pochopiteľne, nemožno prehliadať fakt, že vzťah textu a nápevu bol v tradícii letákových piesní odjakživa voľnejší než v cirkevných piesňach.¹⁴

Letákové piesne v slovenských kancionáloch 18. a 19. storočia

Signifikantný prienik letákových piesní do rukopisných kancionálov zaznamenávame na území Slovenska približne od polovice 18. storočia. Spočiatku išlo do značnej miery o piesne z českých letákových tlačí, kde ich produkcia bola v tom čase oveľa bohatšia. Pri identifikovaní skoršieho výskytu textu piesne v letákovom tlaču sa predbežne opierame len o existujúce slovenské a české bibliografie a databázy. V slovenskej bibliografii letákových tlačí sú zahrnuté údaje z katalogizačných záznamov vybraných slovenských a zahraničných knižníc.¹⁵ Je zrejmé, že táto databáza predstavuje len malú časť niekdajšej bohatej produkcie. Čiastočne ju dopĺňa katalóg slovenských letákových piesní z archívu Ústavu etnológie a sociálnej antropológie Slovenskej akadémie vied,¹⁶ ako aj internetová databáza Historické fondy z Moravskej zemskej knihovny v Brne, kde je evidovaných okrem tlačí z územia Čiech a Moravy aj mnoho letákových tlačí zo skalickej tlačiarne rodiny Škarniclovcov.¹⁷

Porovnávacia báza slovenských cirkevných spevníkov 18. storočia zahŕňa na jednej strane evanjelické, prevažne nenotované tlačé, ktoré z hudobnej stránky dopĺňa popri niektorých zachovaných rukopisných partitúrach predovšetkým Škultétyho *Melodyatura* (Brno, 1798). Na druhej strane sú to rukopisné katolícke spevníky, z väčšej časti notované, nezriedka v generálbasovej notácii. Práve tieto rukopisné pramene sú kľúčové pre dokumentáciu textov a nápevov slovenských cirkevných piesní stredného a neskorého baroka. Žánrovo diferencovaný neskorobarokový repertoár slovenských cirkevných piesní nebol totiž súborne vydaný v žiadnom katolíckom cirkevnom kancionáli. Neskoršie tlačené spevníky z 19. storočia ho reprodukovali len v malej miere,

¹⁴ Podľa Lubice Droppovej je pre jarmočnú pieseň „typické, že preberá nápevy, ktoré jej práve vyhovujú z iných známych ľudových i umelých, svetských i duchovných piesní. Text a melódia netvorí však jednoliaty celok ako v ľudovej piesni, nie sú rovnocenné. Hlavný je tu text, lebo len ten sa predáva. Melódia, kým nie je text piesne predaný, je vlastne len reklamou. Len keď jarmočnú pieseň spievajú ľudia, ktorí ju kúpili, stáva sa v pravom slova zmysle piesňou, kde nápev má rovnako dôležité miesto ako text.“ DROPOVÁ-MARKOVIČOVÁ, Ref. 2, s. 535.

¹⁵ KLIMEKOVÁ, Ref. 6, s. 7.

¹⁶ DROPOVÁ, Lubica – KREKOVIČOVÁ, Eva: *Počujte panny, aj vy mládenčí...: letákové piesne zo slovenských tlačiarň*. Bratislava: Ústav etnológie SAV, 2010.

¹⁷ Dostupné na internete: <<https://www.historickefondy.cz/>>. [07.03.2023].

aj to s výraznými modifikáciami. Na druhej strane evanjelické cirkevné kancionály si zachovali aj v 19. storočí kontinuitu, predovšetkým v repertoári piesní a ich textovej zložke, a výraznejšie inovácie zaznamenávame skôr v melódiách evanjelických partitúr z 19. storočia.

Pri prevzatí letákových piesní do slovenskej tradície cirkevného spevu zohrali začiatkom 19. storočia významnú rolu edície dvoch katolíckych spevníkov: *Fiálka líbežnej vône* a *Nábožné katolícke pesničky*. Prvý z nich bol neautorizovanou zbierkou obľúbených cirkevných piesní, ktorá vznikla na báze diecézneho spevníka a stala sa úspešným vydavateľským artiklom.¹⁸ Druhý bol cirkevným spevníkom, v ktorom sa jeho zostavovateľ Jur Hollý usiloval štylizovať známy piesňový repertoár z hudobného aj jazykového hľadiska.¹⁹

Pôstne piesne a ich žánrové spektrum v kancionálovej a letákovej produkcii

Pôst ako špecifické obdobie cirkevného roka predchádzajúci veľkonočným sviatkom bol už od stredoveku prirodzene spätý s konkrétnym okruhom cirkevných hymnov a liturgických spevov. Tie tvorili prototypy neskoršej tvorby cirkevných piesní. V rámci nich sa vyčlenili niektoré samostatné žánrové identity, ktoré mali v jednotlivých historických etapách rozdielnu preferenciu. V literárnej vede sa tieto identity označujú aj ako žánrové varianty v rámci komplexného žánrového pojmu duchovnej piesne.²⁰ Takto široké chápanie žánru však z nášho pohľadu neumožňuje diferencovať systém žánrov na rôznych úrovniach, preto definujeme pôstne, kajúcne a smútočné piesne ako samostatnú žánrovú skupinu, ktorá v sebe zahŕňa rôzne žánre presahujúce tento tematický okruh. Čo sa týka pôstnych piesní, v najstaršej fáze – v období renesancie – dominovala pašiová epika, rôzne formy parafrázovania paší, dramatického evanjeliového príbehu o utrpení a ukrižovaní Pána, prípadne aj rôzne legendy a legendické prvky obklopujúce tento príbeh. Pašiový príbeh v opisnej forme má svoje miesto aj v pôstnych piesňach 17. – 18. storočia, avšak v modifikovanej podobe, s oslabenou epickou zložkou. V období baroka sa ťažisko presunulo na lyricko-reflexívnu poéziu, ktorú v pôstnych duchovných piesňach reprezentoval najmä pašiový lament a pašiová privátna lyrika.²¹ Aj tieto žánre sú vnútorne diferencované. V rámci pašiových lamentov evidujeme skupinu mariánskych lamentov s vlastnými žánrovými charakteristikami alebo lamenty samotného Krista v emocionálne vystupňovanej forme výčitiek voči hriešnikovi. Obľúbenými formami pašiovej privátnej lyriky boli

¹⁸ Bližšie ku genéze a histórii tohto spevníka porovnaj: RUŠČIN, Peter: Vydania katolíckeho spevníka *Velka Fijalka líbežnej vône*. In: *19. storočie v zrkadle písomných prameňov : z dejín knižnej a duchovnej kultúry Slovenska*. Prešov : Štátna vedecká knižnica v Prešove, 2016, s. 25-35.

¹⁹ RUŠČIN, Peter: *Nábožné katolícke pesničky* Jura Hollého – prvý notovaný kancionál slovenských katolíkov po Cantus Catholici. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 31, 2014, č. 2, s. 265-267.

²⁰ Porovnaj: MALURA, Jan: Žánrové proměny Cithary Sanctorum. In: KOVAČKA, Miloš – AUGUSTÍNOVÁ, Eva (eds.): *Cithara Sanctorum 1636 – 2006*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 47.

²¹ Tamtiež, s. 48.

napríklad rozjímania kajúcneho hriešnika nad utrpením Pána. Zaujímavý tematický okruh tvoria piesne o kríži a o piatich ranách Ježiša Krista, ktoré sa funkčne viažu na tradičné púte na kalvárie, sprevádzané zastávkami krížovej cesty. Kult piatich rán Kristových má svoje korene v stredovekej mystike, jeho vplyv v najstaršej vrstve hymnistiky evidujeme napríklad v cykle hymnov *Salve mundi salutare* od sv. Bernarda z Clairvaux (1090 – 1153). Kult kríža podporovaný cirkevnými autoritami mal ohlas už v stredovekej hagiografii, ktorú reflektuje okrem iného známa legenda o nájdení svätého kríža. Ďalší prienik cirkevných a letákových piesní s pôstnou tematikou evidujeme aj v pútnických piesňach, spojených s kultom Sedembolestnej Panny Márie a pútnickým miestom v Šaštíne.

Spektrum literárnych žánrov a poetického štýlu pôstnych piesní predpokladá v období baroka určitý súlad medzi textovou a hudobnou zložkou, zatiaľ čo staršia vrstva prevažne epických piesní počíta s využitím známeho nápevu v nadväznosti na veršovú štruktúru. Prípadná korelácia medzi historicky podmienenými literárnymi žánrami a hudobnoštýlovou charakteristikou nápevov (aj odkazovaných) by mohla byť indíciou ku komplexnejšej definícii jednotlivých žánrových kategórií. Napríklad v staršej vrstve pašiových epických piesní sú nápevy podriadené tradičnej versometrickej štruktúre, zatiaľ čo barokové lamenty využívajú sekvencovitú melodiku s prvkami ornamentiky, dramatické pauzy, ojedinele až manieristické figúry ovplyvnené rétorickými princípmi. Samozrejme, táto korelácia historického literárneho žánru a hudobného štýlu je limitovaná využívaním širšieho okruhu melodických typov, čo platí pre piesne naratívneho aj lyrického charakteru. Nezriedka sa stretávame aj s kontrapozitami, tvorbou nových, sčasti autorizovaných melódií k tradičným textom. Len malá časť letákových piesní má pôvodný nápev, vlastnú nôtu. V ústnej tradícii do finálnej podoby melódií a textov vstupuje navyše aj proces folklorizácie piesní s jeho štádiami: prednes piesne jarmočným alebo putujúcim spevákom/predavačom, jej prenos po kúpe tlače do iného prostredia, možnosť modifikácie melódie piesne alebo adaptácie iného nápevu, odpútanie od tlačenej podoby piesne prechodom do ústnej formy tradovania.²²

Čo sa týka žánrového a tematického spektra pôstnych piesní v dnes už historickej folklórnej ústnej tradícii, výskum sa v minulosti zameriaval najmä na legendy a naratívne piesne. Ich prípadné súvislosti s tlačenými predlohami narušovali zúžený koncept ľudovej piesne slovenskej folkloristiky, ktorý predpokladal anonymného ľudového tvorcu a vylučoval texty umelého pôvodu. Textové motívy piesní z letákových aj kancionálových tlačí nemali v takejto koncepcii miesto, preto sa nestali ani súčasťou *Katalógu slovenských naratívnych piesní*. Táto selekcia folklórneho materiálu však pôsobí umelo, najmä ak pôstnu tematiku a prípadné nadnárodné literárne motívy s ňou späté reflektovali aj ľudové legendy a viaceré motívy sa v repertoári ľudových legiend a cirkevných či letákových piesní prelínajú.²³ Letákové religiózne piesne, vzhľadom

²² URBANCOVÁ, Ref. 8, 2010, s. 123.

²³ Soňa Burlasová v tematickom okruhu legiend „Život a smrť Ježiša a Márie“ uvádza nasledovné námety voľne súvisiace s pašiovou tematikou: 24. Mária odmieta veselieť sa na svadbe, 25. Mária stretá apoštolov – posledná večera – umučenie Krista; 26. Na poslednej večeri Ježiš predpovedá zradu jedného z apoštolov; 28. Mária zasadí Kristovu krv, z ktorej vyrastie strom. Porovnaj: BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní*. Zväzok 1 (Etnologické štúdie 2). Bratislava : Veda Vydavateľstvo SAV, 1998, s. 96-101.

na formu svojho šírenia, nevyhnutne oscilujú na pomedzi folklórnej tradície a oficiálneho cirkevného spevu. To však nijako nespochybnuje skutočnosť, že boli aj u nás v minulosti neoddeliteľnou súčasťou folklórnych prejavov, podobne ako tomu bolo u susedných národov. V katalógu slovenských letákových piesní sú pôstne piesne explicitne zahrnuté do dvoch tematických okruhov religióznych letákových piesní: I.3 (Panna Mária – lamentsy) a II.3 (Ježiš Kristus – umučenie, smrť na kríži).²⁴

V tradícii slovenského cirkevného spevu, ktorú reflektovali a súčasne spoluvytvárali najmä kancionálové edície, vnímame barokový poetický a hudobný štýl ako katalyzátor žánrovej diferenciacie a extenzie repertoáru cirkevných piesní ako celku. Je to zrejme aj na príklade žánrovej skupiny pôstnych piesní v evanjelických aj katolíckych kancionáloch od konca 17. až do 19. storočia. Napríklad v siedmom vydaní *Cithary Sanctorum* z roku 1674 pribudlo oproti predchádzajúcim vydaniám šesť pôstnych piesní, vo vydaní z roku 1684 ďalšie tri a vo vydaní z roku 1696 až desať nových pôstnych piesní. Katolícky kancionál *Cantus Catholici* má vo vydaní z roku 1700 celkovo 24 piesní na obdobie pôstu, takmer všetky zo staršej, predbarokovej hymnistiky. V menšom nenotovanom cirkevnom kancionáli *Fijálka Líbežnej vŕně*, ktorý sa od roku 1780 vydával v Levoči u Michala Podhoranského (1776 – 1824), je z celkového počtu 84 piesní až 22 pôstnych. Z nich iba jedna bola prevzatá z *Cantus Catholici*, ostatné vznikli v neskoršom období.

Prelínanie cirkevnej a ľudovej tradície, ktoré dokumentujú pôstne piesne distribuované prostredníctvom letákových aj kancionálových tlačí, sa dá uchopiť najskôr v kontexte predpokladanej chronológie literárnych žánrov dominujúcich v jednotlivých etapách: pašiová a hagiografická epika (humanisticko-renesančná poézia s väzbami na stredovekú hymnistiku) – pašiový lament (duchovná poézia raného a stredného baroka s rezíduami humanistickej poézie) – pašiová privátna lyrika (poézia neskorého baroka) – pašiová didakticko-reflexívna lyrika (poézia osvietenského racionalizmu s rezíduami barokového štýlu). Aj keď túto líniu nemožno chápať ako priamočiary historický sled dominantných žánrov pôstnych piesní, do určitej miery odráža centrálnu postavu barokového literárneho aj hudobného štýlu v tejto žánrovej skupine. Na nasledujúcich príkladoch piesní, ktorých pôvod alebo šírenie úzko súvisí s letákovou produkciou, je možné sledovať premenlivý vzťah textu a melódie v kontexte týchto dominujúcich žánrov.

Historická stopa – hagiografické a pašiové epické piesne

Legendické epické piesne súvisiace s pašiovou tematikou, ktoré mali výraznejší ohlas v letákovvej produkcii, sú v našich kancionáloch pomerne vzácne. Dej tľmočí rozprávač, občas prechádza do priamej reči účinkujúcich postáv. Ich inšpiračným zdrojom je stredoveká hagiografia alebo cirkevná tradícia a rozvíjali sa najmä v kontexte humanistickej spisby. Ide o rozsiahlejšie epické celky s väčším počtom strof, ktoré sa spievali na všeobecne známu melódiu, resp. obecnú nôtú. Hudobná zložka má teda len sekundárny význam. Napriek tomu existuje určitá väzba týchto textov na predbarokovú vrstvu kan-

²⁴ DROPOVÁ – KREKOVIČOVÁ, Ref. 16, s. 37-38.

cionálových melódií. Dominujúcim štýlovým prvkom tejto vrstvy je sklon k versometrickej, stereotypnej rytmike, opierajúcej sa o dve základné rytmické hodnoty – kratšiu a dlhšiu. Ich sled je spravidla daný metrom verša a deklamáciou textu. Tento versometrický typ rytmiky sa výrazne uplatnil vo viachlasných chorálových úpravách cirkevných piesní, typických pre obdobie neskorej renesancie a raného baroka. Vo forme jednodlase je však vhodný aj na interpretáciu rozsiahlych epických veršovaných skladieb.

V barokovej pašiovej epike sa legendické prvky často prelínajú s lyrickou reflexiou, takže tieto texty oscilujú na pomedzí rôznych žánrov. V našej tradičnej ľudovej piesni evidujeme rezíduá legiend voľne rozvíjajúcich motívy pašiového príbehu, čo potvrdzuje aj spomínaný *Katalóg slovenských naratívnych piesní*. Nepochybne, hagiografickú epiku v letákových tlačiach a kancionáloch 18. a 19. storočia nemožno považovať za jasne vyhranený homogénny celok. Má viacero historických vrstiev a vznikala v rôznomrodnom kultúrnom kontexte.

Pieseň *Když Adam první otec náš roznemohl se na tento čas* je príkladom legendy, ktorej genéza pramení v stredovekej tradícii s celoeurópskym kultúrnym pozadím, aj keď má len voľnú súvislosť s pašiovým príbehom. Najstarším prameňom tejto českej verzie je autorská tlač Šimona Lomnického (1552 – 1623).²⁵ Lomnického text je voľnou adaptáciou stredovekej latinskej legendy o nájdení sv. križa sv. Helenou, matkou cisára Konštantína. Tento ranokresťanský sujet obsahuje legendu o onemocnení Adama a o strome, ktorý po jeho smrti na radu archanjela Michala zasadí jeho syn Set, aby zo zázračne vyplaveného dreva stromu po tisícročiach Židia urobili križ pre Krista. Legenda bola súčasťou rozsiahleho stredovekého súboru *Legenda aurea* zostaveného dominikánskym mníchom Jacobom de Voragine (1230 – 1290) medzi rokmi 1263 a 1273.²⁶ Lomnického pieseň sa v 18. storočí v Čechách a na Morave hojne šírila letákovými tlačami. U nás ju vydávala na letákových tlačiach skalická Škarniclova tlačiareň a kvôli značnému rozsahu (87 strof) sa tlačila na štyroch hárkoch.²⁷ Prepis textu piesne nachádzame v rukopisnom kancionáli Antona Fobba (1792).²⁸ Fobb túto pieseň, podobne ako viacero iných, zrejme odpisoval z letákového tlače, čo naznačuje nielen pôvodný rozsah textu (87 strof), ale aj titul: „Pjseň pobožná. O Naležení Swateho Kryže na kterem Pan Gežjss Krystus pro Spasenj nasse Umrítj Ráčil.“ (Obr. 1).²⁹ Lomnického text sa spieval na jednu z obecných nôt (strofa má tradičnú štruktúru pozostávajúcu zo štyroch osemslabičných veršov). Podľa odkazu vo vydaniach *Českého dekadordu* ako aj odkazov v letákových tlačiach ňou bol najskôr nápev adventnej piesne *Zdrava jenž jsi*

²⁵ LOMNICKÝ, Šimon z Budče: *Kancionál aneb Písne nové historické*. Praha : J. Nigrin, 1595, s. 186. Pieseň je tiež súčasťou druhého dielu katolíckeho kancionála *Český dekadord* (1. vydanie Praha : J. Šípař, 1642, s. 156).

²⁶ „De inuentione sancte crucis. Inuentio sancte crucis post anno 200 amplius a resurrectione Domini facta est.“ In: [JACOBUS]: *Legende Sanctorum*. Venetii : Bonetus Locatellus, 1500, fol. 89.

²⁷ KLIMEKOVÁ – ONDROUŠKOVÁ – AUGUSTÍNOVÁ – DOMOVÁ (eds.), Ref. 6, č. 518-523.

²⁸ FOBB, Antonín: *Cantional obsahující w sobe rozličné pobožné písničky...* SK-BSm, I-10628, s. 283-289.

²⁹ V slovenských letákových tlačiach mala táto pieseň spravidla nadpis: „Pieseň historická o nalezení svatého kříže, na kterém Pán Ježíš Kristus pro spasení naše umřítí ráčil.“ V niektorých starších českých letákových tlačiach mala aj rozšírený nadpis: „Pieseň pobožná historická o nalezení svatého kříže, na kterém Pán Ježíš Kristus umřítí ráčil.“ Je možné, že Fobb mal pred sebou letákovú tlač s týmto rozšíreným nadpisom.

Notový príklad 1: Pieseň o nájdení sv. kríža s nápevom *Zdrava jenž jsi pozdravena* – verzia textu podľa rkp. kancionála Antonína Fobba (1792), s. 283; variant nápevu podľa rkp. kancionála Andreja Ozyma (1808) fol. 28r-29v.

Když A-dam prv - ní o - tec náš, roz - ne - mo - hel se na ten - to čas,

Seth mi - lý sy - ná - ček je - ho sta - rel se vel - mi o ne - ho.

pozdravená (Notový príklad 1). V rámci distribúcie a tradovania tohto textu vo forme letákovkej piesne však existovali aj iné nápevy piesne. Zaujímavým príkladom je baladický nápev v dórskom mode (verzia z Velkej nad Veličkou), ktorý koncom 19. storočia publikoval František Bartoš v svojej zbierke národných piesní moravských (Notový príklad 2).³⁰

Notový príklad 2: Pieseň o nájdení sv. kríža podľa verzie v zbierke moravských ľudových piesní Františka Bartoša (č. 977).

Když A - dam prv - ní o - tec náš roz - ne - mo - hel se v o - nen čas,

Seth, mi - lý sy - ná - ček je - ho sta - rál se věr - ně o ně - ho,

sta - rál se věr - ně o ně - ho.

Pieseň *Proč Maria proč si tak naříkáš* nie je legendou v tradičnom zmysle. Text zrejme vznikol v období vrcholného baroka, má naratívny charakter a kombinuje legendické prvky včlenené do biblického pašiového príbehu s emotívne vystupňovanými dialógmi hlavných postáv (Ježiš a Mária, učeníci, Ján). Odráža sa v ňom dôraz

³⁰ BARTOŠ, František: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Brno : Matica moravská, 1889, s. 614 (č. 977).

na subjektivizáciu príbehu, charakteristický pre barokovú poéziu. Legendické prvky majú zvýrazniť dramatickosť pašiovej udalosti. Do osnovy biblického príbehu je takto vsunutý sľub Ježiša pri rozhovore s matkou, že bude prosiť Otca o záchranu, správa učeníka Jána Márii o zajatí Ježiša, omdlievanie Márie po ceste do Kajfášovho domu, 46 640 krvavých krokov mučeného Krista a pod. Pieseň zrejme vznikla v českom prostredí, keďže ju máme doloženú v českých letákových tlačiach skôr ako u nás³¹ (Praha: J. J. Jeřábek, po 1751; Olomouc: J. T. Hirnleová, 1770), jej pôvod však nevieme bližšie objasniť. V produkcii našich tlačiarní evidujeme najstaršiu letákovú tlač s touto piesňou pred rokom 1794.³² Najstarší záznam textu v kontexte slovenských prameňov je v rukopisnom kancionáli Antonína Fobba, kde je zaznamenaných všetkých 54 strof piesne, známych aj z letákových tlačí.³³ Tento kompletný text sa stal aj súčasťou rozšírených vydání nenotovaného kancionála *Velká Fijalka líbežnej vůně* od roku 1860. Verzia piesne v týchto tlačiach má čiastočne poslovenčený a mierne upravený text *Proč Maria, proč ty tak naříkáš*, pôvodný rozsah a obsah strof však zachováva (Obr. 2). V nadpise sa uvádza: „Nová a pobožná píseň o umučení Páně. Má svú známú notu.“ Text piesne v slovenskej verzii *Čo Mária, čo ty tak nariekaš*, ktorý sa neskôr stal súčasťou modlitebnej a piesňovej zbierky *Nábožne výlevy* Andreja Radlinského (1817 – 1879), je pravdepodobne výsledkom textovej redakcie zostavovateľa.³⁴ Pieseň sa však (zrejme kvôli svojmu značnému rozsahu) nedostala do slovenských notovaných kancionálov. Jej nápev sa nám nepodarilo doložiť v dostupných prameňoch.

Pašiový lament – centrálny žáner pôstnej barokovej poetiky

Lament ako kľúčový žáner smútočnej poézie a hudby sa etabloval už v literárnej aj hudobnej tvorbe raného a vrcholného baroka. Hudobná štylistika nadväzovala na vývoj teatrálnych foriem lamentu, recitatívnych a ariózných vokálnych druhov v komponovanej európskej hudbe obdobia baroka, kde majú označenie „lamento“. Na rozdiel od pašiovej epiky je v pašiových lamentoch vzťah medzi textom a melódiou veľmi úzky, pričom obidve umelecké zložky majú pri dosiahnutí cieleného výrazového efektu rovnocenný význam. V tejto súvislosti zaznamenávame v pôvodných nápevoch pašiových lamentov obdobné hudobno-štýlové charakteristiky ako v duchovných piesňach a áriách vrcholného a neskorého baroka. Uplatňujú sa v nich aspoň v náznakoch všeobecné princípy hudobnej rétoriky: descendenčná melodika, úzke intervaly, dramatické pauzy, občasné narušenie melodického priebehu skokovými intervalmi medzi frázami. V kontexte tohto žánru dominujú v piesňach z letákových tlačí mariánske lamenty a lamenty trpiaceho Krista. Ide o texty umelého (cirkevného) alebo anonym-

³¹ *Nábožná Pjseň O Vmučenj Pána Krysta... W Praze v Frantisska Geřábka [1751 – 1799?]. CZ-Bu VK-0001.508; Nowá Nábožná Pjseň O Vmučenj Páně... Wytisštěna w Holomaucy 1770. CZ-Bu STS-0559.384.*

³² *Pjseň o umučenj Páně. Proč Maria, proč sy tak naříkáš, a tak smutně wždycky wzdycháš? W Bystřicy u Tumlera [pred 1794]. Porovnaj: KLIMEKOVÁ – ONDROUŠKOVÁ – AUGUSTÍNOVÁ – DOMOVÁ (eds.), Ref. 6, č. 1223.*

³³ FOBB, Ref. 28, s. 233-241.

³⁴ RADLINSKÝ, Andrej: *Nábožné Výlevy : Kniha modlitebná, poučná, obradná a spewácka pre katolíckeho krestana...* Viedeň : Kongregácia Mechitaristov, 1872, s. 934.

ného pôvodu. Tento okruh pašiovej lyriky má svoj prvotný inšpiračný zdroj v latinkej stredovekej hymnistike, jeho známym prototypom je pôstna liturgická sekvencia *Stabat Mater dolorosa* od Jacopone da Todihio (1230 – 1306). Pašiové lamenty vo fáze stredného a neskorého baroka nepochybne zaujali centrálnu postavenie v žánrovom spektre pôstnych letákových aj cirkevných piesní.

Mariánsky lament *Ach já Matka zarmoucená, co mám učiniti* je doložený len v slovenských prameňoch, v databázach českých letákových tlačí ho neevidujeme. Na základe poznatkov aktuálneho pramenného výskumu sa javí, že ide o anonymnú pieseň, ktorá sa už okolo polovice 18. storočia šírila v ústnej tradícii slovenských katolíkov, spolu so známejšími mariánskymi lamentmi začínajúcimi rovnakým incipitom (pôvodom evanjelický lament *Ach já Matka zarmoucená, pro smrt Syna skormoucená*, iný anonymný lament *Ach já Matka zarmoucená, ach Matka žalostná*).³⁵ Najstarším známym prameňom textu aj nápevu piesne je *Rajecký kancionál* z 1. polovice 18. storočia.³⁶ Tento prameň obsahuje najrozsiahlejšiu textovú verziu lamentu s 11 strofami. Neskoršie pramene obsahujú už skrátené verzie tohto textu. Zápis melódie v *Rajeckom kancionáli* naznačuje voľnejší, pravdepodobne sólový prednes s rétorickými pauzami Máriinho náreku. Refrén – reakcia a spoluúčast divákov – je naopak výraznejšie rytmizovaný (Notový príklad 3a). Medzi strofou a refrénom je zmena metra z nepárneho na párne. V súlade so staršou notačnou praxou má nepárne metrum dlhé rytmické hodnoty a naopak, v párnem metre je melódia zaznamenaná vo výrazne kratších rytmických hodnotách. Túto disproporciu treba chápať v zmysle starej proporčnej teórie ako pomer základných rytmických hodnôt 3:2 pri zachovaní rovnakej metrickej jednotky, čím sa tempo v refréne trochu spomalí. Zodpovedá to členeniu párneho metra v menzurálnej notácii na *tactus tardior* (C, rýchlejšie tempo) a *tactus celerior* (*alla breve* v modernej notácii, pomalšie tempo). Prvky menzurálnej notácie doznievali v európskej notačnej praxi až do polovice 18. storočia.³⁷ Táto staršia verzia nápevu piesne naznačuje štýlovú vrstvu vrcholného baroka (posledná tretina 17. storočia, prípadne začiatok 18. storočia), čo môže naznačovať aj obdobie, keď text vznikol. V rukopisných prameňoch z obdobia medzi rokmi 1770 a 1809 je notačný zápis nápevu piesne už zjednodušený, bez kontrastu a metrickej zmeny či predĺžených rytmických hodnôt v závere (Notový príklad 3b). Tento novší variant je v záverečnej fráze inšpirovaný melódiou inej pôstnej piesne *Smutný čas nynější*, ktorá bola rozšírená u evanjelikov aj katolíkov (Obr. 3). Jej najstaršia notovaná verzia je u nás doložená v levočskom vydaní *Cithary Sanctorum* z roku 1684 (s textom *Smutný čas posledný jestiť oznámený*).³⁸ Z tohto obdobia máme pieseň doloženú aj vo vydaní tlačeného kancionála *Fijálka lí-*

³⁵ Prvotným inšpiračným zdrojom incipitov týchto anonymných piesní bol zrejme personifikovaný lament prenasledovanej cirkvi od Daniela Sinapia-Horčíčku *Ach já matka zarmoucená a ode všech opuštěná*, publikovaný po prvý raz v levočskom vydaní *Cithary Sanctorum* z roku 1674.

³⁶ [*Rajecký kancionál*]. Rukopisný kancionál bez titulného listu od anonymného zapisovateľa, pomenovaný podľa miesta nálezu. SK-TRs Fasc.200 č. 6, s. 97-98.

³⁷ SEIDEL, Wilhelm: Rhythmus, Metrum, Takt. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 8. Kassel; Basel; Tours; London; New York; Prag : Bärenreiter, 1997, stĺpec 281.

³⁸ VAJDIČKA, Ludovít M.: Notované vydania *Cithary Sanctorum* v 17. storočí. In: KOVAČKA, Miloš – AUGUSTÍNOVÁ, Eva (eds.) *Cithara Sanctorum 1636 – 2006*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 151.

bežnej vŕně z roku 1807.³⁹ Můžeme predpokladať, že bola aj súčasťou nezachovaných starších vydaní tohto kancionála od roku 1780.⁴⁰ Slovenské databázy letákových tlačí pieseň evidujú až v neskorších vydaniach z Banskej Bystrice a Banskej Štiavnice (od polovice 19. storočia), v skalických, naopak, chýba. Spomínané letákové tlače ju uvádzajú ako druhú v poradí za českou pôstnou piesňou *Žalostné kvílení rozmilý kresťane* (Obr. 4).⁴¹ Pri všeobecnom rozšírení tohto mariánskeho lamentu v ústnej tradícii neprekvapuje, že sa v upravenej poslovenčenej verzii *Ach mňa matku v tejto chvíli žalosť obklučuje* dostal do Radlinského *Nábožných výlevov* a následne do veľkých katolíckych edícií spevníkov z konca 19. a začiatku 20. storočia.⁴² V tejto textovej verzii sa pieseň dostala aj do *Jednotného katolíckeho spevníka*.

Notový príklad 3a: Nápev piesne *Ach já Matka zarmoucená, což mám učiniti* vo verzii z *Rajec-kého kancionála* (1. pol. 18. stor.), s. 95-96.

Ach ja Mat - ka, zar - mú - ce - na, což mám u - či - ni - ti.
Můj Syn mi - lý, smrt u - krut - nú, rá - čil pod - stú - pi - ti.

Púj - dem, púj - dem, pla - kat bu - dem nad je - ho ra - na - mi.

Te - lo Sy - na pre - mi - lé - ho ob - my - jem sl - za - mi.

Český lament *Maria pod křížem stoje (stála), žalostně plakala* sa po prvýkrát objavuje v kancionáli *Capella regia musicalis* Václava Karla Holana Rovenského (1644 – 1718).⁴³ Pieseň je s najväčšou pravdepodobnosťou umelého pôvodu, autorom textu aj nápevu mohol byť sám Holan. Text má v tomto prameni rozsah 21 strof, podobne ako v neskorších českých kancionáloch. V nasledujúcom období bola pieseň mimoriadne rozšírená v českej letákovvej produkcii. České letákové tlače 18. a 19. storočia zachovávajú text v rovnakej podobe, v akej ho poznáme zo starších barokových kancionálov. K nám sa tento lament rozšíril pravdepodobne s určitým oneskorením. V dostupných databázach slovenských letákových tlačí pieseň evidujeme až v 19. storočí. Zatiaľ čo v banskobystrických letákových tlačiach z Macholdovej tlačiarne sa vydávala

³⁹ *Figálka Ljbežneg Wŕně, aneb rozličné Pjsně, ... Po Páti krát na swetlo widána.* [b.m.], 1807 s. 55-56.

⁴⁰ K skorším vydaniam tejto tlače porovnaj: RUŠČIN, Ref. 18, s. 25-27.

⁴¹ Najstaršie datovanie má banskoštiavnická tlač *Posledný Laučenj draheho Spasitele Pána Gežise Krista... Giná. Ach gá Matka zarmoucená, co mám učiniti.* [W Baňské Štáwnicy 1858.] Porovnaj: KLIMEKOVÁ – ONDROUŠKOVÁ – AUGUSTÍNOVÁ – DOMOVÁ (eds.), Ref. 6, č. 1898. K banskobystrickým letákovým tlačiach pozri tamtiež, č. 1895, 1896.

⁴² RADLINSKÝ, Ref. 34, s. 934.

⁴³ HOLAN ROVENSKÝ, Václav Karel: *Capella regia musicalis – Kaple královská zpěvní a muzikální...* Praha : Jiří Laboun starší, 1693, s. 203-204.

Notový príklad 3b: Lament *Ach já Matka zarmoucená, což mám učiniti* podľa verzie v rukopisnom kancionáli *Laudate Dominum* (1809), fol. 28r.

Ach ja Mat - ka zar - mú - ce - na, což mám u - či - ni - ti.
Syn můj mi - lý smrt u - krut - nú rá - čil pod - stú - pi - ti.

Púj - dem, púj - dem, pla - kat bu - dem nad je - ho ra - na - mi,

te - lo Sy - na pre - mi - lé - ho ob - my - jem sl - za - mi.

samostatne na jednom hárku a v nadpise je uvedený: „Pjseň rozlučná k Panně Maryi Starohorské“ (Obr. 5), skalické letákové tlače majú nadpis „Dvě duchownj pjsně o vmučenj Pána Gežjsse Krysta“ a uvádzajú tento lament na dvoch hárkoch spolu so staršou českou parafrázou *Stabat Mater Stála Matka litující*, známou aj z kancionála *Cantus Catholici*.⁴⁴ Oveľa skôr spomínaný lament zaznamenávajú naše rukopisné kancionály. Spolu s nápevom ho máme doložený už v *Rajeckom kancionáli*.⁴⁵ V rukopise *Cantus Catholici* (1770) je pri jeho texte notovaný len číslovaný bas.⁴⁶ Text obsahujú aj nenotované rukopisné kancionály Matúša Alšániho (1784), Antona Fobba (1792) a Jána Potockého (1790 – 1810), ako aj anonymný rukopisný spevník *Laudate Dominum* (1809), kde je notovaná melódia piesne s pridaným basom.⁴⁷ Do väčších slovenských kancionálových edícií sa tento lament v upravenej textovej podobe so skráteným

⁴⁴ Porovnaj: Tamtiež, č. 666 (Banská Bystrica : Machold, b. r.), č. 678 (Skalica b. r.), č. 679 (Banská Bystrica, 1841).

⁴⁵ [Rajecký kancionál], Ref. 36, s. 97-98.

⁴⁶ *Cantus Catholici. Pysne Katholjcke...* SK-Msnk B VI-109, fol. 62v-63r.

⁴⁷ [Kancionál Matúša Alšániho], rkp. nenotovaný kancionál s titulným listom: *Pysne Katolicke / Kancjonal Wypysany z / Nowimj y Starodawnimj Pesnickamj / z kterimj krestiane Na Wyročne Swatkj a Slawnostj, prj Službe Bo / žj, a w ginem obwzlasntnem času z Pobož / nostj swe krestanske užjwagj. / Začatj gest Pisanim Od Matjša Joannes Alšanjho Roku Pane / 1784. Dne 24^{tho} Jullj.* SK-Msnk B IV/1, fol. 26-27; FOBB, Ref. 28, s. 249-252; [Kancionál Jána Potockého z Velkého Bobrovca], rkp. nenotovaný kancionál bez titulného listu (1790 – 1810), SK-Msnm 121, s. 360-363. *Laudate Dominum in sonoribus...* 1809. SK-Msnk B VI-3, fol. 27r.

počtom strof dostal až začiatkom 20. storočia (Hlinkov/Chládekov *Nábožný kresťan*, neskôr *Jednotný katolícky spevník*).

Melodickú zložku piesne zaznamenáva Holanov kancionál v úprave pre dva sólové hlasy a continuo (Notový príklad 4a), v neskorších českých kancionáloch je nápev ustálený. Verzia vrchného hlasu v *Rajeckom kancionáli* v zásade vychádza z Holana, pri zachovaní trojdobého metra (Notový príklad 4b). Ďalší prameň s notovanou melódiou máme až zo začiatku 19. storočia. Je zrejmé, že počas niekoľkých desaťročí nápev piesne prešiel v slovenskej tradícii určitými zmenami. Najvýraznejšou z nich bola zmena pôvodného nepárneho metra na párne, ktorú konštatujeme už pri zápise číslovaného basu v rukopisnom kancionáli z roku 1770 a potvrdzujú ju aj neskoršie verzie v cirkevných spevníkoch (Notové príklady 4c, 4d). Zaujímavým príkladom na porovnanie je variantná verzia tohto nápevu z Velkej nad Veličkou, ktorú transkriboval František Bartoš a publikoval vo svojej zbierke moravských národných piesní (Notový príklad 4e).⁴⁸

Notový príklad 4a: Český mariánsky lament *Maria pod křížem stoje* vo verzii z kancionála *Capella regia musicalis* Václava Holana Rovenského (Praha : Jiří Laboun, 1693) s. 203.

Ma - ri - a pod kří - žem sto - je ža - lost - ně pla - ka - la, když
 Ma - ri - a pod kří - žem sto - je ža - lost - ně pla - ka - la, když

na smrt Sy - náč - ka své - ho tak smut - ně hle - dě - la.
 na smrt Sy - náč - ka své - ho tak smut - ně hle - dě - la.

⁴⁸ BARTOŠ, Ref. 30, s. 574 (č. 942).

Notový príklad 4b: Nápev lamentu *Maria pod krížem stoje* vo verzii z *Rajeckého kancionála* (1. pol 18. stor.), s. 97-98.

Ma - ri - a pod krí-žem sto - je ža - lost - ne pla - ka - la, když
na smrt Sy - náč - ka své - ho ža - lost - ne hle - de - la.

Notový príklad 4c: Verzia piesne *Maria pod krížem stála* v rukopisnom spevníku *Laudate Dominum* z roku 1809, fol. 27r.

Ma - ri - a pod krí-žem stá - la, ža - lost - ne pla - ka - la,
když na smrt Sy - náč - ka své - ho tak smut - ne hle - de - la.

Notový príklad 4d: Nápev pôstnej piesne *Maria pod krížom stála* vo verzii z tlačeneého spevníka *Nábožný kresťan* Andreja Hlinku a Jozefa Chládku (Ružomberok : Lev, 1928, s. 55).

Ma - ri - a pod krí - žom stá - la ža - lost - ne pla - ka - la, keď
na smrt' Sy - náč - ka svoj - ho tak smut - ne hľa - de - la.

Notový príklad 4e: Lament *Maria pod křížem stoje* vo verzii z Bartošovej zbierky moravských ľudových piesní (1889, č. 942).

Ma - ri - a pod krí - žem stá - la, ža - lost - ně pla - la - la,
když na smrt' sy - náč - ka své - ho tak smut - ně hle - dě - la.

Pravdepodobne z 2. polovice 18. storočia pochádza dialogická česká letáková pieseň *Žalostné kvílení, rozmilí křesťané*, ktorá tiež nadväzuje na tradíciu barokových mariánskych lamentov a sekundárne mala aj funkciu pútovej piesne. Jej obsahom je rozlúčkový rozhovor Márie s Ježišom a následná rozjímavá reflexia nad krížovou cestou, utrpením a smrťou Pána Ježiša na kríži. Najstarším pramenným dokladom tejto piesne je podľa poznatkov aktuálneho výskumu brnenská letáková tlač z roku 1768, už v 60. rokoch však publikovali túto pieseň aj tlačiarne v Prahe a Kutnej Hore.⁴⁹ Pravdepodobne od 80. rokov 18. storočia sa začala šíriť aj prostredníctvom skalických tlačí ako pútnická pieseň k šaštínskej Panne Márii. V skalických tlačiach sa jej text vyskytuje spolu s rozlúčkovou piesňou šaštínskych pútnikov *Měj se dobře, Panno svatá, v své krásné rezidenci*.⁵⁰

V slovenských rukopisných kancionáloch pieseň evidujeme koncom 18. storočia a začiatkom 19. storočia, avšak bez nápevu (kancionály Antona Fobba a Jána Maťašíka), neskôr ju prevzal aj nenotovaný spevník *Fijalka lubežnej vóňe* (Levoča 1855) a neskoršie rozšírené vydania *Velkej Fijalky* od roku 1860.⁵¹ V českých aj slovenských letákových tlačiach, podobne ako v tlačenom kancionáli *Velká Fijalka* je pri piesni odkaz na melódiu piesne *Odházím šťastně*. Ide o textový incipit českej pohrebnej letákovkej piesne, o ktorej nápeve máme len sprostredkované informácie zo starších zbierok českých ľudových piesní.⁵² V slovenskej databáze letákových tlačí ju neevidujeme. Pri absencii nápevu piesne *Žalostné kvílení* v slovenských prameňoch uvádzame na tomto mieste tri publikované melodické varianty tejto piesne z moravskej tradície. Prvým z nich je transkripcia nápevu v Sušilovej zbierke moravských ľudových piesní (Notový príklad 5a), kde je editorom upravená do harmonickej molovej tóniny s jasným metroritmickým členením.⁵³ Druhým variantom je transkripcia nápevu z juhomoravskej obce Žarošice neďaleko Kyjova (Notový príklad 5b). Nápev je v lydickej mode, notový zápis editora uvádza striedavé metrum.⁵⁴ Predpokladáme, že vzhľadom na geografickú blízkosť tejto lokality sa spomínaný variant príliš nelíšil od melódie, na ktorú text piesne spievali účastníci šaštínskych pútí. Príbuzný je aj variant z *Velkej nad*

⁴⁹ MALURA, Jan – IVÁNEK, Jakub: *Horo krásná, spanilá: Poutní písně na Moravě (1600 – 1850)*. Brno : Host, 2019, s. 348.

⁵⁰ Porovnaj: KLIMEKOVÁ – ONDROUŠKOVÁ – AUGUSTÍNOVÁ – DOMOVÁ (eds.), Ref. 6, č. 1902 (skalická tlač z roku 1852). K najstaršej skalickej letákovkej tlačí obsahujúcej obidve piesne, na ktorej je vyobrazený jednoduchý drevorez Šaštínskej Piety datovanej rokom 1786, a k edícii textu piesne *Žalostné kvílení* z tohto prameňa pozri: MALURA – IVÁNEK, Ref. 49, s. 348-351.

⁵¹ Porovnaj: POTŮČEK, Juraj: *Súpis slovenských nenotovaných spevníkov 1585 – 1965*. Martin : Matica slovenská, 1967, č. 668, 669, 815-819; RUŠČIN, Ref. 18, s. 30-32.

⁵² Čeněk Holas, autor publikovanej zbierky českých ľudových piesní svojho času v súvislosti s touto pohrebnou piesňou uviedol: „Nápěv byl rázu poutního a první sloka zněla: Odcházím šťastně pryč, nepřijdu již k vám víc, přátelé s vami se žehnám, jsem-li komu křiv, to poznám, Ježíši, buď při mne, Maria zastaň mne.“ HOLAS, Čeněk: *České národní písně a tance. Díl 1. Písně duchovní. Klatovsko a Domažlicko*. [b.m.] : B. Kočí, 1908, s. 42.

⁵³ SUŠIL, František: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno : Karl Winiker, 1860, s. 75 (č. 82).

⁵⁴ KOLEK, Antonín: *Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské. Starodávná baroková pouť*. Brno : Občanská tiskárna, 1942, s. 44. Edícia tohto nápevu taktiež in: MALURA – IVÁNEK, Ref. 49, s. 626.

Veličkou, ktorý publikoval František Bartoš (Notový príklad 5c).⁵⁵ Transkripčia opäť zaznamenáva lydicový modus, navyše zachytáva aj niektoré prednesové finesy sólovej interpretácie informátora z tejto lokality (voľnejší rytmus, charakteristické opúšťanie oporných tónov do spodnej malej sekundy pri vzostupnej melódii).

Notový príklad 5a: Pôstna pieseň *Žalostné kvílení* podľa upravenej verzie zo Sušilovej zbierky moravských ľudových piesní (1860, č. 82).

Ža - lo - stné kví - le - ní, roz - mi - lí kře - sťa - né, s sy - náč - kem
pře - smut - né lou - če - ní pa - nen - ky Ma - ri - e k hroz - ným mu -
svým nej - mi - lej - ším, k smr - ti se u - bí - rá, ža - los - tí om - dlé - vá.
kám při - pra - ve - ným,

Notový príklad 5b: Transkripčia pútnickej piesne *Žalostné kvílení* z príručky Antonína Koleka (KOLEK 1942, Ref. 54, s. 44).

Ža - lo - stné kví - le - ní, roz - mi - lí kre - sťa - né, pře - smut - né lou - če - ní
Pa - nen - ky Ma - ri - e s sy - náč - kem svým nej - mi - lej - ším, k hroz - ným mu - kám
při - pra - ve - ným, k smr - ti se od - bí - rá, k Mat - ce své po - ví - dá.

Notový príklad 5c: Pútnická pieseň *Žalostné kvílení* vo verzii zo zbierky moravských ľudových piesní Františka Bartoša (1889), č. 946.

Ža - lo - stné kví - le - ní, roz - mi - lí kre - sťa - né, s sy - náč - kem svým nej - mi - lej - ším,
pre - smut - né lú - če - ní pa - nen - ky Ma - ri - e, k hroz - ným mu - kám při - pra - ve - ným,
k smr - ti se od - bí - rá, k mat - ce své po - ví - dá:

⁵⁵ BARTOŠ, Ref. 30, s. 579 (č. 946).

Okruh pašiových lamentov obohacujú v žánrovej skupine letákových piesní aj lamenty trpiaceho Krista. Okrem empatie a stotožňovania sa s utrpením Pána majú tieto piesne vzbudiť pokánie hriešneho človeka. Tento apel zvýrazňujú aj výčitky Krista, nariekajúceho nad ľudskou ľahostajnosťou a nevďačnosťou. Jedným z príkladov piesní tohto typu je pôstny lament *Podťe sem hříšníci, vy spurní zlostníci, pozor dejte*. Pôvod piesne zatiaľ nevieme objasniť. Najstarší výskyt jej textu evidujeme v českej letákovvej tlači z roku 1691, avšak už v najbližších rokoch sa aj s nápevom dostala do barokových kancionálov Holana, Šteyera (od vydania z roku 1697) a Božana.⁵⁶ Česká cirkevná tradícia k tejto piesni pridávala aj odpoveď hriešnika *Což tehdy já nevinného příčina sem trápení*, ktorá však zrejme vznikla až sekundárne a v slovenských prameňoch ju nemáme doloženú. Textová verzia lamentu *Podťe sem hříšníci* z letákových tlači má 26 strof, ktoré zodpovedajú 13 zlúčeným dvojstrofám z českých cirkevných kancionálov, počnúc od vydania Šteyerovho kancionála z roku 1697 (u Holana má text len 7 resp. 14 strof). Na území Slovenska kompletnú verziu textu piesne zaznamenáva iba rukopisný Kancionál Antona Fobba, avšak uvádza krátke strofy v súlade s letákovými tlačami.⁵⁷ Ostatné pramene majú nižší počet týchto kratších strof – *Rajecký kancionál* ich má 20, Bajanove spevníky 11. Je zaujímavé, že už staršie notované slovenské rukopisné kancionály obsahujú skrátený text piesne, podobne ako neskoršie cirkevné spevníky.

V slovenských cirkevných prameňoch sa vyskytujú dva nápevy k tejto piesni. Nápev z Holanovho kancionála (jeho autorom bol možno sám zostavovateľ) je podložený pod spomínanú rozšírenú strofu piesne (spojené dve kratšie strofy). V českej a moravskej tradícii sa tento nápev udržiaval kontinuálne, s malou variabilitou (Notový príklad 6). Najstaršie slovenské rukopisné pramene (*Rajecký kancionál*, Bajanove spevníky) zaznamenávajú k tomuto textu inú melódiu, odlišnú od českých prameňov (Notový príklad 7), ktorá je kratšia a zodpovedá jednej kratšej strofe piesne. O storočie neskôr, v knihe organových sprievodov k *Duchovnému spevníku katolíckemu* od trnavského regenschoriho Františka Matzenauera (1845 – 1901) je pri tejto piesni pôvodný český nápev v upravenej podobe, ktorý neskôr Štefan Janovčík (1857 – 1933) a Jozef Chládek (1856 – 1928) prevzali do svojich cirkevných spevníkov (Obr. 6). Vzhľadom na použitie tohto nápevu má pieseň v spomínaných spevníkoch číslované vždy dve spojené strofy. V tejto súvislosti je vhodné pripomenúť textovú verziu z vydania *Fialky* z roku 1807, kde sú v jednej číslovannej strofe tiež zahrnuté dve kratšie. Osem číslovaných strof vo *Fialke* teda zodpovedá 16 strofám z letákových tlači. Ide o podobnú veršovú štruktúru strofy ako pri nápeve z českých prameňov, čo môže, ale aj nemusí znamenať, že český nápev sa na našom území tradoval už na prelome 18. a 19. storočia. Napokon sa Mikuláš Schneider-Trnavský (1881 – 1958) v úprave pre *Jednotný katolícky spevník* vrátil opäť k melódii zo starších slovenských prameňov 18. storočia, pričom ako predlohu použil verziu zo *Skalického slovenského spevníka* Paulína Bajana (Obr. 7, Obr. 8).

⁵⁶ ŠKARPOVÁ, Ref. 9, s. 289.

⁵⁷ FOBB, Ref. 28, s. 265-267.

Notový príklad 6: Nápev pôstnej piesne *Podte sem hříšníci* vo verzii z kancionála Václava Holana Rovenského *Capella regia musicalis* (Praha : Jiří Laboun, 1693, s. 208).

Pod - te sem hří - šni - ci, vy spur - ní zlost - ní - ci, po - zo - růj - te,
jak jste mně strá - pi - li, jak jste mně zbar - vi - li se dí - vej - te.

Pod - te sem hří - šni - ci, vy spur - ní zlost - ní - ci, po - zo - růj - te,
jak jste mně strá - pi - li, jak jste mně zbar - vi - li se dí - vej - te.

Co jsem vám u - či - nil, co jsem vám pro - vi - nil, já ne - vin - ný, že jste mně

Co jsem vám u - či - nil, co jsem vám pro - vi - nil, já ne - vin - ný, že jste mně

zmu - či - li nad mí - ru zra - ni - li, bez vší vi - ny.

zmu - či - li nad mí - ru zra - ni - li, bez vší vi - ny.

Notový príklad 7: Verzia pôstneho lamentu *Podte sem hříšníci* z *Rajekého kancionála* (1. pol. 18. stor.), s. 73-74.

Pod - te sem hří - šni - ci, vy spur - ní zlo - čin - ci, po - zor daj - te.
Co jsem vám u - či - nil, co jsem vám pro - vi - nil, ja ne - vin - ný,

Jak jste mne strá - pi - li, jak jste mne zbar - vi - li se dí - vej - te.
že jste mne zmu - či - li, nad mí - ru zra - ni - li, bez vší vi - ny.

Lament *Již jsem dost pracoval pro tebe člověče* je jednou z českých autorizovaných pôstnych piesní, ktoré sa šírili prostredníctvom letákových tlačí aj kancionálov najmä od 2. polovice 18. storočia. Text piesne pripomína pohrebné odobierky. Bibliografie slovenských letákových tlačí ju zaznamenávajú najmä v 19. storočí. Najstaršia letáková tlač z týmto textom, ktorá pochádza z banskobystrickej tlačiarne, však bola vydaná ešte pred rokom 1794. Autorom pôvodnej verzie textu piesne je podľa údajov v českej a slovenskej kancionálovej literatúre jezuita Šebastián Stanislav Labe (1635 – 1710). Nápev, na ktorý sa táto pieseň spievala v Čechách, na Morave, aj u nás v čase jej najväčšej expanzie, vznikol však o niekoľko desaťročí neskôr ako text. Jeho autorom je Jan Josef Dusík (1738 – 1818), český organista a učiteľ v Čáslavi, skladateľ cirkevnej hudby. Formálna dvojdielna štruktúra melódie (a b), jej periodická stavba a kadenčné formuly v záveroch pripomínajú vokálny piesňový štýl viedenského klasicizmu a nápevy omšových piesní tereziánsko-jozefínskej éry.⁵⁸ V tomto prípade teda evidujeme kontrast medzi literárnym a hudobným štýlom piesne. V slovenských rukopisných kancionáloch z konca 18. a začiatku 19. storočia máme doložený len jej text, nepoznáme teda melódiu, na ktorú sa pôvodne spieval. V kompletnej verzii (19 strof) text piesne zaznamenáva *Kancionál Antona Fobba*, v ostatných prameňoch je text krátený. Naše kancionálové tlače ho uvádzajú od 2. polovice 19. storočia, v jazykovo modifikovaných textových verziách. Nápev zodpovedajúci českej verzii z organového manuálu k *Svatojanskému kancionálu* (Obr. 9) zaradili k poslovenčenému textu piesne do svojej tlače *Duchovný spevník katolícky* František Oto Matzenauer a Jozef Mathulay (Obr. 10) a bez výraznejších zmien ho prevzali aj neskoršie slovenské katolícke spevníky.

Didaktizujúce pôstne piesne v kontexte éry osvieteného absolutizmu

V rámci pôstnych piesní šírených letákmi od 18. storočia evidujeme okruh vývojovo mladšej pašiovej lyriky, ktorá vychádza z barokového lamentu, avšak predstavuje už jeho neskoršiu vývojovú fázu a zahŕňa aj epické prvky. Texty piesní z tohto obdobia sa vyznačujú didaktickým zameraním, primárnou snahou výchovne pôsobiť na poslucháča. Prostredníctvom hovorcu sa v týchto piesňach pašiový príbeh (niekedy pripomínaný len v skratkovitej forme) formuluje so silnou naliehavosťou smerom k svedomiu adresáta, s cieľom vzbudiť jeho súcit a ľútosť nad vlastnými hriechmi stojac zoči-voči Kristovmu utrpeniu. Exponovaný subjektívny výraz sa v pôstnych piesňach tohto obdobia oslabuje orientáciou na kolektívneho alebo anonymného adresáta a objektivizovaním reflexie pašiových udalostí. Napriek emocionálnym prvkom, bez ktorých sa pašiový príbeh nemôže zaobiť, sa v týchto textoch kladie dôraz skôr na racionalitu. Je signifikantné, že vzťah medzi textom a melódiou je v týchto piesňach opäť

⁵⁸ Incipit melódie pripomína napr. známy nápev omšovej piesne *Poklekni na kolena* z *Fryčajovho kancionála*. Porovnaj: *Melodye na Katolícký kancyonál od Tomáše Fryčage farára Obřanského*. Brno, 1830, č. 17.

voľnejší, podobne ako v starších epických piesňach. Spievali sa väčšinou na všeobecne rozšírené, známe nápevy bez konkrétnej žánrovej väzby.

Didakticko-reflexívna lyrika bola v starších historických fázach charakteristická pre humanistickú poéziu obdobia renesancie. Tu môžeme konštatovať, že príklon k didaktickému aspektu je príznačný pre každú éru, v ktorej sa vzdelávanie človeka vo všeobecnosti vníma ako prostriedok k dosiahnutiu spoločenského pokroku. V tomto zmysle možno nájsť isté paralely medzi obdobím neskorej renesancie a érou osvietenenského absolutizmu v rakúskej monarchii. To je, mimochodom, aj jeden z dôvodov významnej roly letákových tlačí a ich kvantitatívneho nárastu práve v období tereziánsko-jozefínskych reforiem. Didaktický účel a moralizujúci podtón v textoch letákových piesní je totiž jedným z ich charakteristických znakov, bez ohľadu na to, či máme na mysli religiózny alebo svetský žáner.

Značná časť tvorby pôstnych piesní didaktického zamerania má pravdepodobne umelý pôvod a v letákovvej produkcii či ústnej tradícii sa uplatnila až sekundárne. V cirkevnej tradícii mali piesne tohto typu dlhú životnosť a v spevníkoch vytvárali kompaktnú skupinu. Ich nápevy, ktoré nachádzame v kancionáloch, sú ovplyvnené edičnými zásahmi zostavovateľov a štýlovo inklinujú k hudobnému klasicizmu (periodická formová štruktúra, tonálna akordická melodika, kadenčné formuly v záveroch).

Česká letáková pieseň *Sem dcero sionská, běž duše křestanská* predstavuje akýsi prechodný typ medzi staršou vrstvou pašiových meditácií a mladšími mravoučnými piesňami, pretože sa ešte v značnej miere orientuje na sekvencie pašiového príbehu. Na území Slovenska sa etablovala pravdepodobne v poslednej tretine 18. storočia, o niečo skôr, než sa jej skrátený text a nápev objavuje v kancionáli Jura Hollého (1760 – 1818) *Nábožné katolícké pesničky*.⁵⁹ Najstaršia evidovaná česká letáková tlač, ktorá obsahuje text piesne, je datovaná do 1. polovice 18. storočia.⁶⁰ Verzie v českých letákových tlačiach majú rôzny rozsah (7 alebo 15 strof), v skalkických tlačiach má pieseň 7 strof. Zápisy textu v rukopisných prameňoch z obdobia pred vydaním Hollého kancionála (*Cantus Catholici* 1770, kancionály Antona Fobba a Jána Maťašíka) zrejme vychádzajú z odlišných predlôh. Zdá sa, že Jur Hollý, ktorý pieseň prevzal do svojho cirkevného spevníka, pracoval s podobnou predlohou ako Maťašík a anonymný zapisovateľ rukopisu *Cantus Catholici*. Verzia v *Kancionáli Antona Fobba* (1792) má so spomínanými prameňmi spoločné len úvodné 3 strofy. Nápev piesne v cirkevnom spevníku Jura Hollého zostavovateľ prispôbil periodickému taktovému členeniu. Jeho metrické usporiadanie však pôsobí neprirodzené, keďže sa začína predtaktím (Notový príklad 8a). Neúplná verzia nápevu zaznamenaná v rukopise *Cantus Catholici*, ktorá by mohla byť staršia, nemá artikulačné pomlčky medzi frázami ani predtaktie. V spevníku Františka Otta Matzenauera a Jozefa Mathulaya a neskôr aj v kancionáli *Aleluja* Štefana Janovčíka a v Schneidrovej redakcii v *Jednotnom katolíckom spevníku* je nápev upravený do trojštvrťového taktu so vzostupným kvintakordom, čím získava kvázi

⁵⁹ Porovnaj: RUŠČIN, Ref. 19, s. 284.

⁶⁰ CZ-Bu VK-0000.030, prív.36.

hymnický charakter. Ten príliš nekorešponduje s upraveným textom piesne, nadväzujúcim na Hollého verziu (Notový príklad 8b).

Notový príklad 8a: Nápev pôstnej piesne *Sem dcéro sionská* z kancionála *Nábožné katolícké pesničky* (Trnava : Jelínek, 1804, s. 70-71).

Sem dcé - ro si - on - ská, pod' du - še kre - st' an - ská, Kri -
po - hled' jak se po - tí, krev za - lí - va o - či, a

stu zem - dle - né - mu do zá - hra - dy, Ka - lich u - mu - če - ní má
od vel - kej mdlo - by pa - dá k ze - mi.

pít súc ne - vin - ný, smut - ná jest du - še má k li - du mlu - ví.

Notový príklad 8b: Verzia nápevu piesne *Sem dcéro sionská* podľa kancionála Františka Otta Matzenauera *Duchovný spevník katolícky* (Viedeň : Tlačiareň u Mechitaristov, 1882, s. 140-141).

Sem dcé - ro si - on - ská! pod' du - šo kre - st' an - ská k zom - dle - né -
pot kr - ve sa va - lí z ne - ho, zrak sa ka - lí a pa - dá

mu Kri - stu v tú - to do - bu! ka - lich u - mu - če - nia
k ze - mi pre vel - kú mdlo - bu;

má piť a trá - pe - nia. Pra - ví: „du - ša má je zar - mú - te - ná.“

Pašiová pieseň s didaktickým zameraním *Ó srdce kamenné! Rozpomeň se* bola hojne rozšírená tak v letákových tlačoch, ako aj v cirkevných kancionáloch. Stala sa neoddeliteľnou súčasťou repertoáru cirkevných pôstnych piesní českých aj slovenských kancionálov v 19. a 20. storočí. Bibliografia slovenských letákových tlačí eviduje exempláre s touto piesňou z tlačiarní v Banskej Bystrici, Skalici a Levoči, všetky sú datované do 19. storočia. Pieseň mala v letákových tlačoch iba 7 strof, takže sa spravidla tlačila spolu s inou pôstnou piesňou na jednom, prípadne dvoch hárkoch. V slovenských rukopisných kancionáloch máme najstarší záznam textu piesne vo Fobbovom kancionáli (6 strof), v tlačenej podobe text v rozsahu 5 strof obsahuje piate vydanie *Fialky* z roku 1807 (pravdepodobne aj skoršie vydania od roku 1780). V Hollého spevníku z roku 1804 chýba. Nápev v štýle viedenského klasicizmu (akordická melodika oscilujúca okolo hlavných harmonických funkcií obohatená melodickými tónmi, periodická for-

ma) má v slovenských aj českých prameňoch z cirkevného prostredia relatívne ustálenú podobu. Jej zápis s generálnym basom v rukopisnom kancionáli Andreja Ozyma z roku 1831 patrí k najstarším v rámci slovenských prameňov (Notový príklad 9).⁶¹ V Bartošovej zbierke nachádzame k textu tejto pôstnej piesne improvizovaný baladický nápev vo verzii z Veľkej nad Veličkou, ktorý zrejme súvisí s ústnou formou tradovania tejto letákovkej piesne, odlišnou od jej oficiálnej verzie v slovenských cirkevných spevníkoch (Notový príklad 10).⁶²

Notový príklad 9: Pôstna pieseň *Ó srdce kamenné* vo verzii z kancionála Andreja Ozyma (1831), fol. 39v-40r.

Ó srd - ce ka - men - né, roz - po - meň se, na bo - lest
Na - stal čas bo - les - ti, ú - trp - no - sti, pre - staň juž

Kri - sto - vu, o - hľad - ni se. Kri - stus tr - pí
hre - ši - ti, juž jest dos - ti.

hroz - né mu - ky, na kri - ži bo - lest - ne jest roz - pa - tý.

⁶¹ CANTIONAL *Duchovnímý ku Mši Svatej, y Adventním, o Narodzenj, a Obrezanj Syna Božjho: také, o Prehorkem Umučenj, a Wzkřišenj, y na Nebe Wstupenj Krysta Pána: negináčeg, k Bohu Duchu Swatému, a Negswetegség Trogicy Bozskég, o Welebnej Swátosti Oltárnég, a Ngjladssim Gmenu GEŽYŠ: podobne, k Panne MARYJ nikdy Nepoškwrnenej Matke Božej; a k jiným Swatým Božjm Pesničkami, s litianiami, a podle času s prisluchajicimy Antiphonamy Ozdobeny... skrze Ondrega OZYMA, na ten čas Organistu, a Cantora w Okoličnom, roku Páňe Tisýceho, Osemsto, Tricáteho prwého Sepsaný... SK-Msnk B V-19.*

⁶² BARTOŠ, Ref. 30, s. 576 (č. 943)

Notový príklad 10: Nápev piesne *Ó srdce kamenné* zo zbierky moravských ľudových piesní Františka Bartoša (1889), č. 943.

Ó srd - ce ka - men - né, roz - po - meň se, na bo - lest' Kri - sto - vu roz - hléd - ni se;
na - stál čas po - ko - ry, ú - trp - no - sti, ach, pre - staň hre - ši - ti, již jest do - sti:
Kri - stus tr - pí hroz - né mu - ky, na krí - ži bo - lest - ně jest roz - pa - tý.

Zaujímavým príkladom kajúcej piesne didaktického zamerania v kontexte letákových piesní je česká pôstna pieseň *Ach člověče hříšný, poslyš mé spívání*. Jej úvodný text zodpovedá konvenciám žánru a v duchu tradície jarmočnej poézie má osloviť poslucháča v mravoučnom tóne prostredníctvom spevu jarmočného predavača. Pašiová udalosť je len východiskom k morálnemu apelu na poslucháča, ktorý tvorí jadro piesne. Dostupné české databázy zaznamenávajú letákové tlače s týmto textom od druhej polovice 18. storočia. V najstarších letákových tlačiach olomouckej tlačiarne Františka Antonína Hirnleho (1697 – 1758) sa pri nej uvádza nadpis: „Nová píseň ku Pánu Ježíši ukřižovanému, všem věrným křesťanům k spívání užitečná“. V letákových tlačiach skalickej tlačiarne rodu Škarnicovcov z 19. storočia má táto pieseň nadpis „Horlivá píseň kajícího hříšníka, k spívání spasitelná“ (Obr. 11). Banskobystrické tlače majú oproti skalickým mierne upravený nadpis „Píseň vroucná kajícího hříšníka, k spívání spasitelná“.⁶³ Nápev piesne nevieme s určitostí identifikovať. V českých a slovenských letákových tlačiach sú len všeobecné odkazy na nápev tejto piesne: „Má svou známou notu“, „Spívá se obecní notou“ a pod. Incipit piesne a štruktúra verša pripomínajú staršiu slovenskú evanjelickú pieseň *Ach člověče milý, přestaniž hřešiti*, ktorá sa spievala na nápev „Píseň o Jágři“ (*Škoda se jest stala v tej uherskej zemi*).

Text piesne sa dostal do edícií nenotovaného kancionála *Velká Fijalka líbežnej vůně* v druhej polovici 19. storočia. V týchto vydaniach ju uvádza nadpis: „Nová píseň ku Kristu Pánu“, ktorý čiastočne pripomína obdobný titul z najstarších moravských letákových tlačí. Pieseň v spevníku nie je radená medzi pôstne piesne, čo zrejme vyplýva z jej dôrazu na pokánie hriešnika a z oslabenia pašiového motívu. Rozsah textu je v slovenskom nenotovanom kancionáli takmer zachovaný, má 25 strof, podobne ako v slovenských letákových tlačiach (v českých je ich aj 26), odkaz na nápev však chýba. Melódia piesne z ústnej tradície na Morave podľa verzie publikovanej Františkom Sušilom vychádza z dórskeho modu, avšak so zvýšenou kvartou.⁶⁴ Nemožno vylúčiť, že úpravy editora nepresne zachytávajú charakteristické mikrotonálne prvky moravskej baladickéj melodiky (Notový príklad 11). Výskyt nápevu podobného charakteru pri tomto texte v slovenskej ústnej tradícii však nie je doložený.

⁶³ KLIMEKOVÁ – ONDROUŠKOVÁ – AUGUSTÍNOVÁ – DOMOVÁ (eds.), Ref. 6, č. 21-25.

⁶⁴ SUŠIL, Ref. 53, s. 51 (č. 44).

Notový príklad 11: Nápev pôstnej piesne *Ach človeče hrišný* podľa verzie v Sušilovej zbierke moravských ľudových piesní (1860), č. 44.

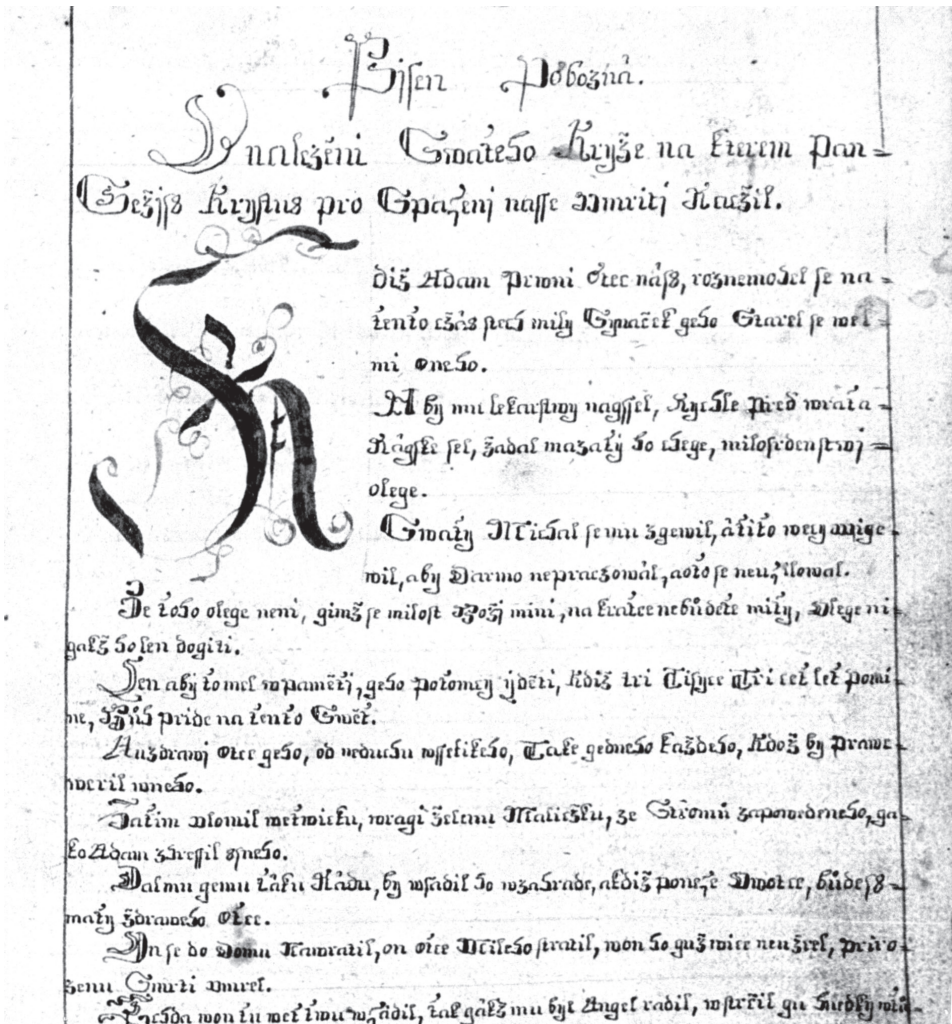
Ach člo - vě - če hříš - ný, po - slyš mé zpí - vá - ní,
 po - hled' a roz - va - žuj Je - ži - šo - vy rá - ny!

Záver

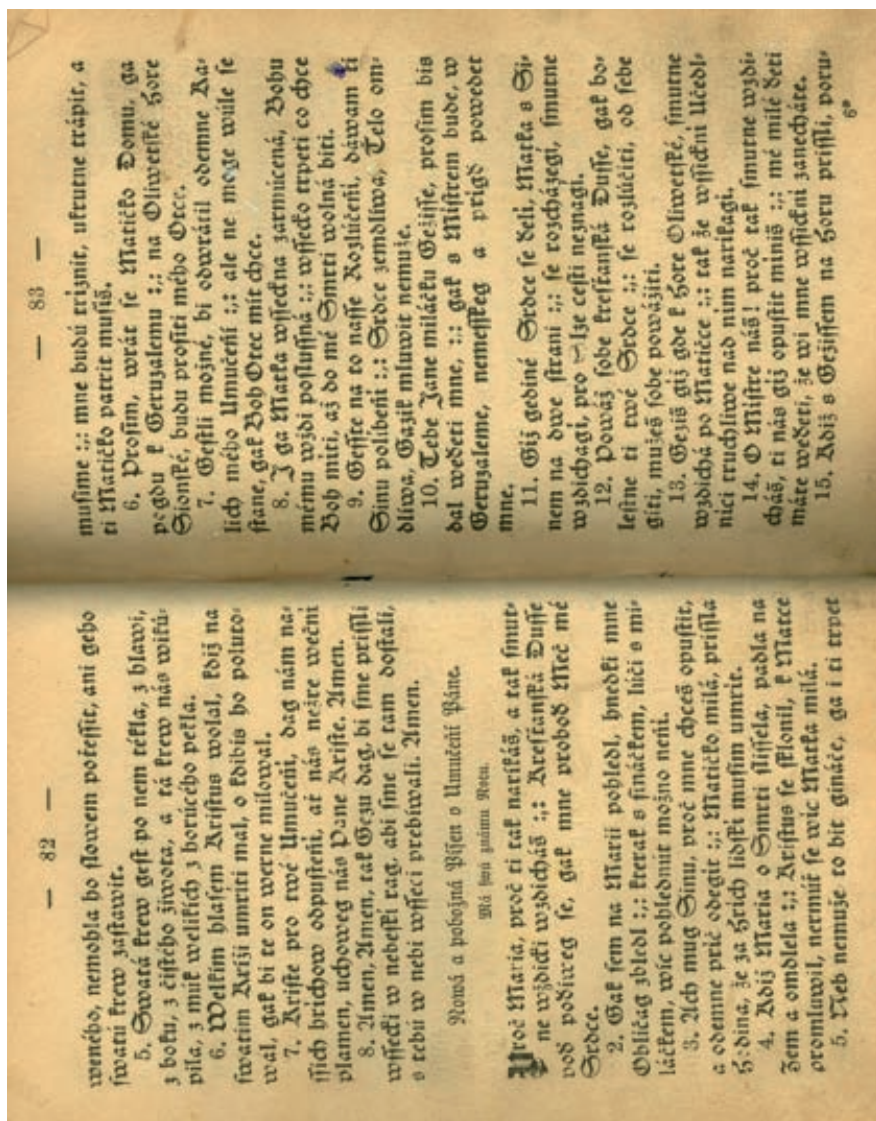
Žánrová skupina pôstnych letákových piesní v slovenskej tradícii absorbovala niekoľko historických štýlových vrstiev literárnej aj hudobnej tvorby, počínajúc historickou (legendickou) piesňou humanistickej epochy, cez subjektivismus barokových pašiových lamentov a meditácií až k objektivizovanému osvietensko-rationálnemu štýlu didakticky zameraných pôstnych piesní. V prípade nápevov týchto piesní je možné v niektorých prípadoch nájsť paralely medzi dobou vzniku textu piesne a časovo aktuálnym hudobným štýlom v piesňovej či vokálnej tvorbe. Spôsob šírenia letákových piesní s výrazným podielom ústnej tradície, ako aj umelá tvorba melódií k ich textom však v mnohých prípadoch historickú stopu pôvodnej korelácie textu a nápevu stierajú. Výskyt väčšieho počtu melódií k textom letákových piesní je toho jasným dôkazom, aj keď cirkevná tradícia do istej miery túto variabilitu potláčala. Napriek tomu, že analógie medzi poetickým a hudobným štýlom pôstnych letákových piesní majú len relatívnu platnosť, v zásade ich nemožno poprieť. Rovnako nemožno poprieť fakt, že aj vďaka svojmu nápevu tvorila každá z týchto piesní jednotný esteticko-dramatický celok. Použitie novej melódie k známemu textu malo totiž slúžiť práve tomuto cieľu, berúc ohľad na aktuálny vkus a estetické kritériá nositeľov aj adresátov piesňovej tradície. Historicky doložené podoby pôstnych letákových piesní ako žánrovo podmieneného celku sú jedinečnými priesečníkmi rôznych historických literárnych aj hudobných štýlov, ako aj aktualizovaných štylizácií podľa dobových estetických kritérií. Aj vďaka tomu zostávajú neustálym zdrojom inšpirácie pre literárnohistorický, etnomuzikologický aj hudobnohistorický výskum.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0082/20 „Duchovná pieseň 17. a 18. storočia na Slovensku v žánrovom a hudobno-štýlovom kontexte“ (2020 – 2023), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

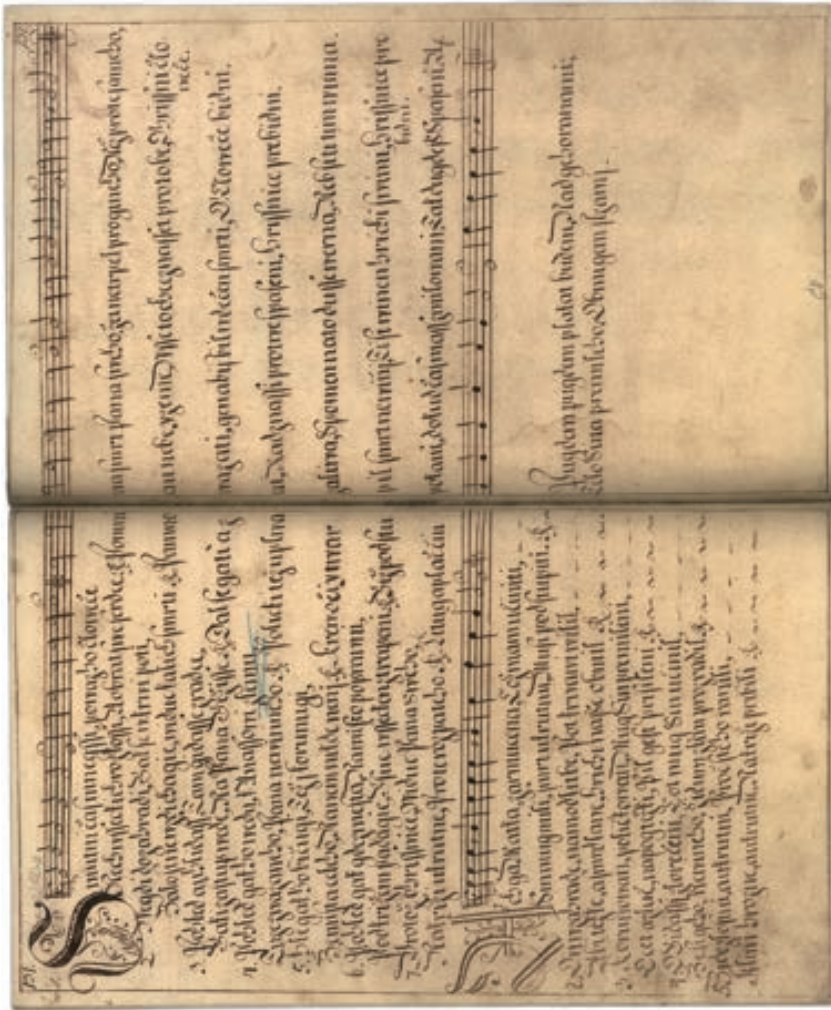
OBRAZOVÁ PRÍLOHA



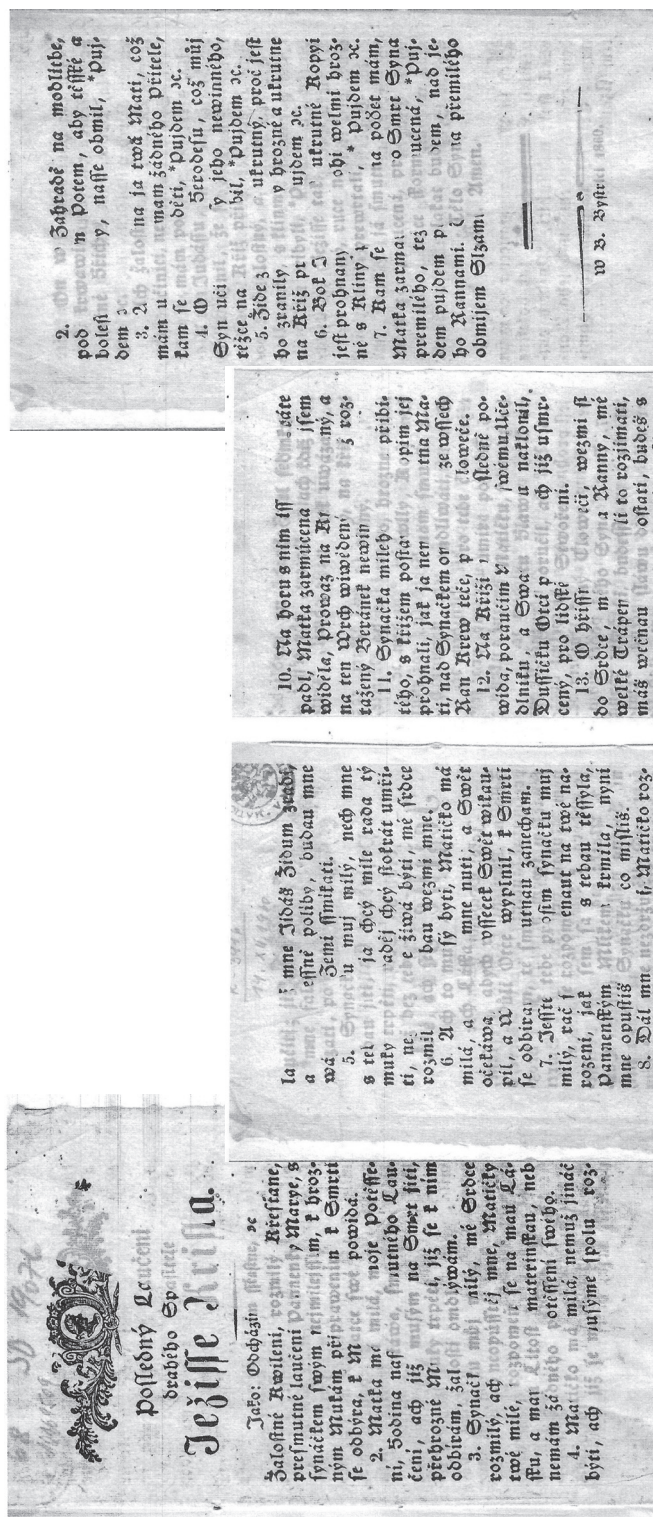
Obr. 1: Titul a text piesne *Když Adam první otec náš* v *Kancionáli Antona Fobba* (1792), s. 283 (z mikrofilmu Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i., sign. B-33)



Obr. 2: Text piesne *Proč Maria, proč ty tak narikáš* vo vydani *Velkej Fijalky* z roku 1888 (Budapešť : Koloman Róža a manželka, 1888, s. 82-83)



Obz. 3: Dve pôstne piesne *Smutný čas* *nynejší a Ach ja matka zarmúcena* v rukopisnom kancionáli *Cantus Catholici* (1770), fol. 67-68. Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív, Fond jednotlivín, sign. B VI-109



Obr. 4: Texty dvoch mariánskych lamentov *Žalostné kvilení a Ach já Matka zarmoučena, co mám učiniti v slovenskej letákovkej tlači* (Banská Bystrica, 1860). Slovenská národná knižnica v Martine, sign. SD 19076



Obr. 5: Titulný list banskobystriцkej letákovej tlače s adaptáciou českého mariánskeho lamentu *Maria pod krížem stála* k pútnickému miestu Staré Hory. (Banská Bystrica : Filip Machold, b. r.). Slovenská národná knižnica v Martine, sign. SD 3409/74

milý Spasiteľ, — On pre vás rád umiera. — 2. Ktorých v raji hriech poranil, — had pekelnou svou zlosťou, — tých Syn Boží zas obránil — svoj smrti ukrutnosťou — česť slávu Vykupiteľa, — lásku, vďačnosť Spasiteľa, — vzdajte s večnou stálosťou. — 3. Výrok smrti je zrušený, — víťazstvo prespevujte; — život hriechnym je vrátený, — Bohu za to ďakujte! — Pán nad hriechom tým zvíťazil, — v ktorom každý človek väzil; — Boh Otca je smierený. — 4. Ach, jak brozné to mučenie! — trá pichá hlavu Krista! — Iná muka a trápenie — veľa bolieť mu chystá: — sväté nohy, sväté ruky, — trpia preukrutné muky, — brozné bolieť doista! — 5. Ach, hriešnici už milujte — Ježiša kráľa slávy; — svoje hriechy premeňte — v život činnosti už mravy; — bo on vám je Vykupiteľ, — a spolu milý Spasiteľ; — on sa za vás vysťaví. (Náp. v. č. 43.)

2:6. Poďakujeme Kristu Pánu.

1. Poďa-kuj-me Kristu Pánu, vzdajme jemu službu
 česť a chvá-lu! bo on skrz Svě u-mu-če-nie
 rá-čil nám dať hrte chov od-pu - ste - nie.

2. S neba stúpil, ponížil sa — a z Marie Panny narodil sa; — triatridsať liet pracoval, — keď sčbu na kríži obetoval. — 3. Spinala hor Matka ruky. — vidiac Syna, vidiac jeho muky, — Syna svojho jediného a na drevo kríža pribitého. — 4. S kríža volal ho sly

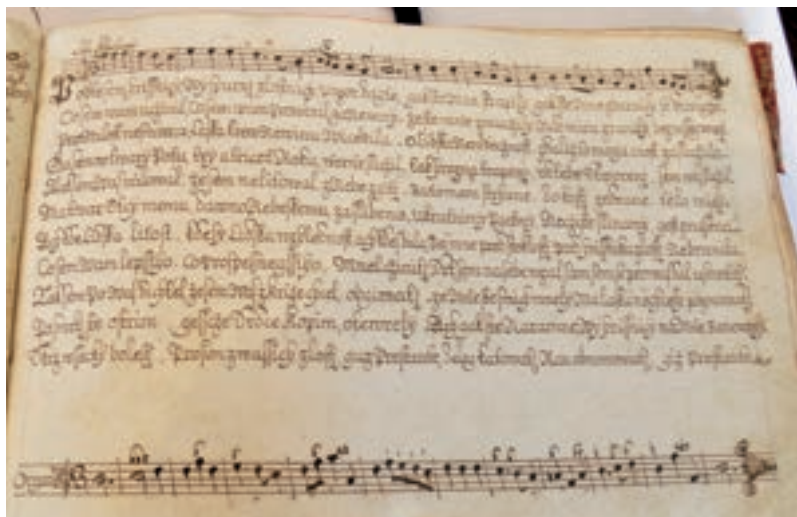
šala, — urpel ho videla a plakala, — nenobla ho múk porhavil, — ani jeho svätú krv zastavil. — 5. Tiekla krv po Kristu svätá — z hlavy, z boku, z mnohých rán syliana. — Vykúpila nás krv jeho — z múk veľkých aoha pekelného. — 6. Silným hlasom Kristus zvolal, — neš na svätom kríži v mukách skonal; by človek si pamätoval, — jak ho veľmi dobrý Boh miloval. dať 7. Kriste, pre Tvé umučenie, — rač nám všem dať hriechov odpustenie, — nech nás nežhá večný plameň, — uchovaj nás, Pane Kriste, Amen.

227. Poďte sem, hriešnici.

1. Poďte sem, hriešnici, vy spurni zlosťníci, pozor dajte!
 Jak ste má strápi, jako doriadli, sa divajte!
 Cože som učinil, čo som vám prevínil ja nevinný,
 že ste ma zmučili, bez miery zranili, mána bez viny?

2. Ach, pre milosť moju — má krv skrz zlosť tvoju — sa cedita! — O, ľudská i vďačnosť, — či to má srdčnosť — zaslúžila? — Tak som fa miloval, — že som neludoval, — stúpil s neba! — preto mána sužuješ, — a znovu bičuješ, — ztrácaš seba? — 3. Stálym dobrodením, — neborským učéním — som ti slúžil; — ó, ľudské stvorenie, — tak hrozné trápenie — som vy-slúžil? — Za to mám strhané, — do kosti zodrané, — telo moje? — za to mána sužujú, — a znovu bičujú — hriechy tvoje. — 4. Moja tvár mojemu — Otcu nebe-akému — obľúbená, — hroznyimi pústami, — špatnými

Obr. 6: Pieseň *Poďte sem hriešnici* v cirkevnom spevníku *Aleluja Štefana Janovčika* (5. vydanie, Ružomberok : Lev, 1925, s. 199)



Obr. 7: Lament *Podte sem hrišníci* v *Skalickom slovenskom spevníku* Paulína Bajana (1783), s. 88. Spolok sv. Vojtecha v Trnave, sign. A XI.75

Pavlin Bajan (1721 - 1792):
Rukopisná sbierka z r. 1783, str. 88
 v archive SSV (č. A. XI.75)

Podteže, hriešnici

1. Pod - te - že, hrieš - ni - ci, vy spur - ni vin - ni - ci,
 2. Co - že - som u - či - nil, jak som sa pre - vi - nil?
 3. Ne - bes - kým zja - ve - ním, vzne - še - ným u - če - ním

1. pri - stúp - te sem! Jak ste ma trá - pi - li,
 2. Ne - vin - ný som. Vy ste ma mu - či - li,
 3. slú - žil vám. O, ľud - ské stvo - re - nia,

1. bo - lest - ne ra - ni - li, u - ká - zať chcem.
 2. ne - smier - ne ra - ni - li v ú - my - sle zlom.
 3. pre - hroz - né trá - pe - nia zná - šal váš Pán!

Obr. 8: Pôstna pieseň *Podte sem hriešnici* v *Jednotnom katolíckom spevníku* v úprave Mikuláša Schneidra-Trnavského (Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1947, s. 155)

Již jsem dost pra - co - val pro te - be, člo - vě - če!
 tři a tři - dce - ti let, ó bíd - ný hřš - ní - če! I.

157. 

158. 

II. Pěj - du, pěj - du do Je - ru - sa - lé - ma;





tam, co o mně psá - no, vše - cko se vy - ko - ná. **Dobra.**





Je - zu Kri - ste, lá - sko mo - je!

159. 



Obr. 9: Pöstna pieseň Šebastiána Labeho *Již sem dost pracoval* s nápevom Jana Josefa Dusíka v organovej príručke k *Svatojanskému kancionálu*. BRADÁČ, Vincenc (ed.): *Hlas varhan čili Kniha obsahující harmonisované nápěvy duchovních zpěvů zahrnutých v kancionálu od Svatojanského Dědictví vydaném*. Díl I. Praha : Nákladem Dědictví Svatojanského, 1864, s. 79

— 145 —

XCVI.

1. Už som dost pra-co-wal pre te = ba, hrie = sŕni-tú!
za tri = a = tri-cat liet, ó mój pro-ti-ro = ŕi = tu!

pôj-dem, pôj-dem do Se = ru = za = le = ma,

ŕbe-ma u = kri = žu = je to ži = dow-sté ple-mä.

2. Rad svoj kňazstŕy zloží, prestanem už kázať, — tým bezbožným
šdom swäté slowo hlásať; — už je darmo, len wy za mnou pojdte, —
kennici moji, večeradlo strojte! — 3. Tu esŕte raz s wami za stôl sa
posädím, — chlieb w telo, wŕno w krw — Swú wlastnú obrätím, — na
miamtku mójho umučenia; — smrt podstúpiť musím pre cenu špaseňa. —
Kam sa obrätím mám? už mňa Judas zradza, — mój wlastný

Obr. 10: Pôstna pieseň *Už som dost pracoval* v cirkevnej tlači *Duchovný spevník katolícky* Františka Ota Matzenauera (Viedeň : Tlačiareň Mechitaristov, 1882, s. 145)



Obr. 11: Titulná strana slovenskej letákovej tlače s pôstnou piesňou *Ach človeče hrišný; poslyš mé spívání* (Skalica : Synovia F. X. Škarnicla, 1875). Slovenská národná knižnica, sign. SE 143/24

Summary

BROADSIDE LENTEN SONGS AND THEIR MELODIES IN CHURCH AND ORAL TRADITION

A significant penetration of broadside ballads into manuscript hymnbooks may be registered in Slovakia roughly from the mid-18th century. Lenten songs, as a specific genre grouping, show a marked quantitative increase in our sources during this period. Part of them, migrating between church hymnbooks and broadside ballads, takes shape in a many-sided contact of church tradition with the distribution practice of the printing firms and the oral popular tradition. In the Baroque period the spectrum of the literary genres of Lenten songs assumes a certain concord between the textual and musical components, while the older layer of mainly epic Passion songs depends on use of a familiar tune, tying in with the verse structure. In the older layer of Passion epic songs the tunes are subordinated to the traditional versometric structure, while the Baroque laments utilise a sequential melodic with elements of ornamentation, in rare cases even mannerist figures influenced by rhetorical principles. Needless to say, this correlation of literary genre and musical style is limited by the use of a wider circle of melodic types for one text, including newly-composed melodies. We consider diverse variant tunes of ten Lenten songs from broadside ballads. Catholic church hymnbooks and historical collections of folk songs. Using these as our examples, we follow the historical development and style changes of Lenten songs which were widespread in Slovakia from the 18th to the 20th century.

SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ PIESNE V KLAVÍRNYCH ÚPRAVÁCH VLADIMIRA REBIKOVA

EVA FERKOVÁ

Prof. PhDr. Eva Ferková, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: eva.ferkova@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6074-3517>

ABSTRACT

This article is devoted to researching and characterising the arrangements (especially in the area of harmony) of the Slovak folk songs which were selected and compositionally processed for vocal and piano by the Russian composer Vladimir Rebikov (1866 – 1920) at the turn of the 20th century. The set of 25 song arrangements confirms that the composer accomplished his creative processing on the lines of his own artistic principles. What this involved was an extension and embellishment of the harmonic course, which despite its modernity remained within the bounds of the tonal or modal thinking typical for extended tonality and for a modality tending towards musical impressionism. The usual connection of the content of songs to the major key in positively attuned songs, with minor solutions where the contents have a negative or sorrowful sound, is purposefully used in Rebikov's arrangements. Also typical of the harmonic plan is a cadence progression, with a predominance of sevenths, or modal and unfinished harmonic solutions where they reinforce the significance of the text of the songs.

Key words: Vladimir Rebikov, adaptations of Slovak folk songs, harmonic arrangements, extended tonality, modality, relation of music and text, vocals and piano.

Slovenské ľudové piesne poznáme ako invenčné, jedinečné a plné rozmanitostí, ako z pohľadu hudobného, tak aj z pohľadu tematického a textového. Ich klavírne úpravy, ktoré vyšli tlačou v 19. storočí, najpodrobnejšie priblížila záujemcom o túto tému štúdia Hany Urbancovej.¹ V úvodných odsekoch autorka v nadväznosti na staršie pub-

¹ URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačných edíciách 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 1, s. 28-102.

likované informácie² spomína aj troch inonárodných autorov, venujúcich sa spracovaniu slovenských ľudových piesní, ktorými sú český skladateľ Ludvík Kuba, maďarský skladateľ Lajos Serly a ruský skladateľ Vladimir Rebikov. Pozornosť autorky v menovanej štúdií sa však zamerala na úpravy slovenských autorov, publikované v klavírných edíciách (Martin Sucháň, Vladislav Füreedy, Miloslav Francisci a ďal.).

Vladimir Rebikov sa prekomponovaním „našich“ piesní do cyklu pre spev a klavír zaradil do skupiny neslovenských skladateľov, kam patrí napríklad okrem horeuvedených aj Bohuslav Martinů vďaka *Variáciám na slovenskú ľudovú pieseň pre violončelo a klavír*, Vítězslav Novák so svojimi *25 slovenskými ľudovými piesňami pre spev a klavír*, Leoš Janáček,³ ktorý v rámci väčšieho cyklu vytvoril *6 národných piesní* s rovnakým obsadením, kde sa v záhlaví uvádza, že ide o piesne, ktoré mu spievala speváčka Eva Gabelová zo Slatiny nad Bebravou, z čoho sa dá usúdiť, že sú to piesne pôvodom zo Slovenska.⁴ Podobne sa najmä zberu a výskumu ľudových piesní venoval Béla Bartók a vzťah k slovenským piesňam prezentoval v mnohých svojich dielach, napríklad v skladbe *4 slovenské ľudové piesne pre miešaný zbor a klavír*.⁵

Vladimir Ivanovič Rebikov (31. mája 1866, Krasnojarsk, Sibír – 4. augusta 1920, Jalta) bol ruský skladateľ a klavirista z prelomu 19. a 20. storočia. Hudbu študoval v Moskve a Berlíne, pôsobil vo viacerých ruských mestách a určitý čas aj vo Viedni. Významné medzinárodné hudobné slovníky a encyklopédie ho charakterizujú ako neskorého romantika a zakladateľa modernej ruskej hudby. Jeho meno nie je u nás dostatočne známe a spropagované napriek tomu, že vytvoril obsiahle dielo. Jeho kompozície sa zameriavajú najmä na vokálnu tvorbu – detské zbory a piesne, vokálne cykly podľa bájak Krylova. Skomponoval vyše desať oper, dva balety a niekoľko inštrumentálnych skladieb, klavírne miniatúry atď. Katalóg jeho diel vyšiel v roku 1913 v Moskve, autorkou bola Oľga Michailovna Tompakova. Kompozičný štýl Rebikova vyšiel z romantizmu a vplyvu P. I. Čajkovského. Neskôr začal modernizovať svoj kompozičný jazyk, napríklad v oblasti súzvuku. Venoval sa tiež hudobnej pantomíme známej ako „melomimic“ a svoju hudbu spájal aj s rytmickou deklamáciou.⁶ Harmonická zložka jeho skladieb presahuje čistú diatonickú tonalitu. Skladateľ využíval septakordy a nónové akordy, prostredie tonality alebo modalitu, ale aj kvartové súzvučky a v niektorých klavírných miniatúrach sa objavili prvky expresionizmu.

² KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokry, Zdeněk Nováček. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 288-290.

³ Leoš Janáček sa podieľal najmä na zbieraní a výskume moravských, ale aj slovenských piesní.

⁴ PROCHÁZKOVÁ, Jmila (et. al.): *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské piesne v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2012.

⁵ LAMPERT, Vera: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies*. Budapest : Hungarian Heritage House; Helikon Kiadó; Museum of Ethnography; Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2008.

⁶ Rebikov, Vladimir Ivanovich [Heslo.] In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. By Stanley Sadie. Vol. 20. Oxford; New York : Oxford University Press, 1980, s. 907-908. Rebikov, Vladimir Ivanovič [Heslo.] In: *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 13. Kassel; Basel : Bärenreiter, 2005, s. 1383.

Na Slovensku po prvý raz upozornil na úpravy slovenských ľudových piesní Vladimira Rebikova Jozef Kresánek v tzv. akademických dejinách slovenskej hudby z roku 1957.⁷ Pre náš región je Rebikov zaujímavý tým, že napriek inej národnosti sa, podobne ako národne cítiaci slovenskí hudobníci a skladatelia prelomu 19. a 20. storočia,⁸ inšpiroval niektorými slovenskými ľudovými piesňami natoľko, že ich výber spracoval do cyklu piesní, adaptovaných pre spev a klavír, pravdepodobne určených aj na koncertné predvedenie. Úpravy slovenských ľudových piesní z minulosti nájdeme aj u menovaných českých a maďarských autorov, ktorí piesne zväčša neprekomponovali v melódii, ale najmä doplnili, pretvorili alebo len upravili v harmonickom sprievode. Po preskúmaní technickej úrovne harmonizácií na základe stupňa poznania pravidiel tonálnej i modálnej harmónie a vkladu vlastnej invencie v tvorbe slovenských skladateľov Vladislava Füreedyho, Martina Sucháňa⁹ a Miloslava Francisciho,¹⁰ táto štúdia sústreďuje pozornosť na tvorbu jedného z inonárodných skladateľov. Je súčasťou širšie koncipovaného výskumu variety a kvality harmonických úprav slovenských ľudových piesní v tvorbe skladateľov stredo- a východoeurópskeho regiónu. Výskum Rebikovových kompozičných úprav sa sústreďí na rozmanitosť, technickú profesionalitu a invenčnosť spracovania ich harmonického rozmeru.

Cyklus skúmaných piesní Vladimira Rebikova vyšiel tlačou v Moskve (súdiac podľa spodného riadku titulnej strany „Printed in Soviet Union“). Jediný rok, ktorý vydavateľ uviedol na prvej vnútornej strane, je 1908, avšak pravdepodobne nejde o rok vydania, ale o rok ukončenia kompozície skladieb, s miestnym určením „Praha. I.“. Sovietsky zväz totiž v roku 1908 neexistoval, bol konštituovaný až po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii v roku 1917. Titulná strana nesie názov *Piesne Uhorských Slovákov*, pod ním sa uvádza *S próvodom klavíra*, nižšie je umiestnené slovo „usporiadal“ a pod tým „Wl. Rebikov“, rok tu však uvedený nie je.

Na spodnej časti titulnej strany je vytlačené meno vydavateľa P. Jurgensona so sídlom v dvoch mestách: „Moscou“ a „Leipzig“. Prvá strana piesní uvádza skrátený názov v azbuke *Slovackija piesni* a v latinke *Slovácké piseně*. V spodnom ľavom rohu prvej strany je v azbuke uvedené „Sobstvennost izdatelja“ (po slovensky „vlastníctvo vydavateľa“).

⁷ KRESÁNEK, Ref. 2, s. 290.

⁸ FERKOVÁ, Eva: Harmonické preferencie ako štýlový znak skladateľskej poetiky. Príspevok k charakteristike úprav ľudových piesní pre klavír Miloslava Francisciho. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, s. 169-187. Pozri tiež FERKOVÁ, Eva: K harmonizácii slovenských ľudových piesní v prvých edíciách klavírnych úprav z 30. rokov 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 1, s. 131-147. FERKOVÁ, Eva: Špecifiká harmonizácií dvesto slovenských ľudových piesní v cykle Trávnice (1892, 1893) Miloslava Francisciho. In: *Clavibus unitis*, roč. 5, 2016, s. 1-24.

⁹ FERKOVÁ, Ref. 8, 2019.

¹⁰ FERKOVÁ, Ref. 8, 2016, 2017.

Každá pieseň je vytlačená s názvom v záhlaví, vľavo s ruským a vpravo slovenským, medzi nimi je uvedené poradové číslo piesne. Pod notovou osnovou vokálneho partu skladateľ umiestnil text piesne, v prvom riadku v ruštine a pod ním v slovenčine. Ak má pieseň viac textových strof, tie sú uvedené za notovým záznamom piesne, vľavo ruský text, vpravo slovenský.

Predlohami piesní, ktoré skladateľ adaptoval a upravil pre spev s klavírom, a súčasne aj harmonicky stvárnil a prekomponoval, sú piesne s ľúbostnou tematikou. Tónorodom skladateľ zjavne odlíšil pozitívne a radostné prežívanie lásky v durových piesňach od smutných a rozlúčkových piesní, tematizujúcich rozchod, odlúčenie alebo nemožnosť vydaja/ženby v molových (či už tonálnych alebo modálnych) harmóniách.

Harmonické riešenie piesní má mnohé znaky klasických harmonických postupov, v ktorých prevažujú:

a) tonálne princípy:

- prevažne terciová stavba akordov;
- tonálne predznamenanie;
- práca s durovým a molovým tónorodom;
- harmonická funkčnosť akordov;
- kadenčná následnosť akordov;

b) modálne princípy:

- voľné používanie akordov bez uvažovania o ich harmonickej funkčnosti;
- nekadenčná následnosť akordov;
- nezvyšovanie siedmeho stupňa v molovom tónorode (aiolské závery).

Pri skúmaní prevahy tonálnych alebo modálnych prvkov sme zistili, že v durovom tónorode skladateľ pracoval v prevažnej miere s tonálnou kadenčnou následnosťou tónov a akordov, ktorá vyplýva z prirodzenej smernej dostredivej sily dominantného akordu v dur, teda z prítomnosti smerného (citlivého) siedmeho tónu, ktorý poltónovým krokom nahor prirodzene postupuje do základného tónického tónu tóniny (napríklad *h* postupuje do *c*, *fis* do *g* atď.).

V molovom tónorode je však veľmi zriedkavé využívanie posunutia (resp. alterácie) siedmeho stupňa nahor s cieľom vytvárať tonálne dostredivé smerovanie do základného tónu. Aiolské postupy sú použité v 3., 4., 7., 9. – 11. piesni a čiastočne aj v piesňach č. 20 a 25. Uplatnenie tonálneho dynamizmu harmonického procesu pomocou dostredivej sily teda mnohokrát nie je prítomné. Akord na piatom stupni v takýchto prípadoch nemá charakter dominanty, pretože neobsahuje smerný siedmy tón (teda terciu akordu), ktorý by sa poltónovou vzdialenosťou „ťahal“ nahor do základného tónu tóniny a vytváral v poslucháčovi pocit uvoľňovania napätia, ukončenia, kadenčovania.

V molových piesňach by sa dalo prípadne uvažovať o „chybách“ vydavateľa či tlačiaru, k čomu analytika privedie analýza piesní (v nasledujúcich analýzach na ne upozorníme). Vo viacerých piesňach vyššieho poradového čísla (20, 25) sa vyskytuje aj striedavé využívanie nezvýšeného a zvýšeného siedmeho stupňa, čo by skôr svedčilo o zámere skladateľa, nie o chybnom vydaní. V piesňach, kde je použitý takýto „nedominantný“ (resp. nesmerný, nedostredivý) akord na piatom stupni v kadenčnej

následnosti za subdominantným akordom, však musíme pripustiť aj vydavateľskú tlačovú chybu, najmä ak je postup IV. – V. použitý pred tónickým akordom (napríklad v piesni č. 3, kde sme to v nasledujúcom texte aj vyznačili, ale aj v niektorých ďalších).

Pri sluchovej kontrole znejúcich piesní molového tónorodu s modálnym znením zistíme, že niektoré svojim voľným modálnym radením akordov bez tonálnej (kadenčnej) práce s harmonickým napätím pripomínajú impresionistickú prácu s harmoniou. To, že molový tónorod je v skladateľovom harmonickom myslení naozaj skôr modálnym, potvrdzuje aj časté využívanie akordov, ktoré neobsahujú 7. tón, preto ich v tonálnej harmónii skladateľa používali ako subdominantné (akordy na II., IV. a VI. stupni).

V nasledujúcom texte sa budeme postupne venovať každej piesni najmä z hľadiska jej tonality/modality a zaujímavých harmonických riešení.

Akordiku, teda používanie a skladateľove preferencie akordov dokumentuje Tabuľka 1.¹¹ Je zrejmé, že skladateľova harmonická výbava bola ovplyvnená viac súčasníkmi než skladateľmi minulosti. Rebikov zjavne nemal natoľko konzervatívne alebo málo poučené či netvorivé akordické myslenie ako viacerí upravovatelia venujúci sa harmonizáciám či tvorivým harmonickým úpravám slovenských ľudových piesní (porovnaj napríklad tvorivejší prístup Miloslava Francisciho¹² alebo jednoduchšie úpravy Vladislava Füreedyho, či Martina Sucháňa¹³).

Pri pohľade na tabuľku vidno, že skladateľ používal bežne tri typy kvintakordov (s výnimkou zväčšeného, ktorý možno nájsť len v dvoch piesňach), prekvapujúco sa len v jednej piesni vyskytuje aj zmenšený septakord, pritom durovo-malý (najčastejšie využívaný v klasickej hudbe) je použitý v menšom počte piesní než molovo-malý (Min7) alebo zmenšene-malý (Dm7). D7 chýba v 7 piesňach, durovo-veľký septakord (Maj7) nie je použitý v 8 piesňach, teda 17 piesní ho využíva. Pritom v každej piesni súčet percentuálnych výskytov akordov nedáva 100 % preto, že použitý softvér¹⁴ vyhodnocuje všetky doby, a tie, ktoré nie sú obsadené žiadnym terciovým súzvukom (ani formou rozložených akordov), dopĺňajú počet na 100 % (pozri posledný stĺpec s názvom No). Každá pieseň obsahuje aj doby neterciových prechodných súzvukov, ktoré nesúvisia ani s predchádzajúcou, ani nasledujúcou dobou v zmysle rozloženého akordu. V dôsledku toho pri počúvaní piesne vnímame bohatý a farebný harmonicko-tektonický priebeh.

¹¹ Dáta v tabuľke sú výsledkom automatizovanej akordickej analýzy a štatistických výpočtov pomocou pôvodného softvéru autorov Eva Ferková a Michal Šukola. Pozri tiež stránku: <<http://www.analysisofharmony.sk/>> (9. 2. 2023)

¹² Pozri FERKOVÁ, Ref. 8, 2017, 2019.

¹³ Pozri FERKOVÁ, Ref. 8, 2019.

¹⁴ Dostupné na: <<http://www.analysisofharmony.sk/>> (9. 2. 2023)

Tabulka 1 (písmo, které je polotučné a zároveň v kurzíve, označuje dur; polotučné mol-dur alebo dur-mol; obyčejné mol)¹⁵

File name	Maj5	Min5	Di m5	Augm5	D7	Dim7	Dm7	Maj7	Min7	Min-Maj7	Augm7	No
Reb. 1.	13.0 (28%)	18.5 (40%)	-	-	4.0 (9%)	-	2.0 (4%)	-	1.0 (2%)	0.5 (1%)	-	7.0 (15%)
Reb. 2.	28.5 (36%)	14.0 (18%)	0.5 (1%)	-	12.5 (15%)	-	3.5 (4%)	4.5 (6%)	7.5 (9%)	-	-	9.0 (11%)
Reb. 3.	6.0 (19%)	18.5 (58%)	2.5 (8%)	-	-	-	1.0 (3%)	1.0 (3%)	2.0 (6%)	-	-	1.0 (3%)
Reb. 4.	4.5 (11%)	20.25 (51%)	0.5 (1%)	-	-	-	8.5 (21%)	1.0 (3%)	1.25 (3%)	-	-	4.0 (10%)
Reb. 5.	12.0 (29%)	8.5 (21%)	-	-	3.5 (9%)	-	4.0 (10%)	1.5 (4%)	2.0 (5%)	-	-	9.5 (23%)
Reb. 6.	12.5 (11%)	52.5 (45%)	2.0 (2%)	-	2.0 (2%)	-	6.5 (6%)	1.0 (1%)	10.0 (9%)	-	-	29.5 (25%)
Reb. 7.	1.0 (3%)	25.0 (78%)	-	-	-	-	-	-	-	2.0 (6%)	-	4.0 (13%)
Reb. 8.	14.5 (34%)	6.5 (15%)	1.5 (3%)	-	3.5 (8%)	-	2.5 (6%)	1.0 (2%)	2.0 (5%)	-	-	11.5 (27%)
Reb. 9.	2.5 (5%)	22.25 (48%)	1.25 (3%)	-	-	-	5.25 (11%)	3.25 (7%)	4.75 (10%)	-	-	6.75 (15%)
Reb. 10.	11.5 (22%)	23.0 (44%)	-	-	-	-	2.5 (5%)	-	2.5 (5%)	-	-	12.5 (24%)
Reb. 11.	-	29.5 (61%)	-	1.0 (2%)	-	-	0.5 (1%)	1.5 (3%)	7.0 (15%)	-	-	8.5 (18%)
Reb. 12.	14.5 (43%)	3.5 (10%)	2.5 (7%)	-	3.5 (10%)	-	-	-	1.0 (3%)	-	-	9.0 (26%)
Reb. 13.	11.0 (26%)	3.5 (8%)	1.0 (2%)	2.0 (5%)	3.0 (7%)	-	3.5 (8%)	1.5 (4%)	11.5 (27%)	-	-	5.0 (12%)
Reb. 14.	9.5 (22%)	12.0 (28%)	-	-	5.0 (12%)	-	4.5 (11%)	1.0 (2%)	8.5 (20%)	-	-	2.0 (5%)
Reb. 15.	12.5 (22%)	0.5 (1%)	2.0 (4%)	-	10.0 (18%)	-	3.0 (5%)	4.0 (7%)	10.0 (18%)	-	-	14.0 (25%)
Reb. 16.	8.5 (33%)	1.0 (4%)	-	-	5.5 (21%)	-	1.5 (6%)	1.5 (6%)	6.0 (23%)	-	-	2.0 (8%)
Reb. 17.	10.0 (36%)	8.5 (30%)	-	-	3.0 (11%)	-	1.0 (4%)	1.0 (4%)	2.5 (9%)	1.0 (4%)	-	1.0 (4%)
Reb. 18.	9.0 (35%)	-	1.0 (4%)	-	4.5 (17%)	-	-	2.0 (8%)	1.0 (4%)	-	-	8.5 (33%)
Reb. 19.	7.0 (13%)	7.0 (13%)	4.0 (7%)	-	12.0 (22%)	4.0 (7%)	4.0 (7%)	-	2.0 (4%)	-	-	16.0 (29%)
Reb. 20.	1.5 (5%)	19.0 (61%)	0.5 (2%)	-	-	-	0.5 (2%)	-	3.5 (11%)	-	-	6.0 (19%)
Reb. 21.	8.0 (31%)	3.5 (13%)	-	-	2.0 (8%)	-	4.75 (18%)	1.5 (6%)	2.25 (9%)	-	-	4.0 (15%)
Reb. 22.	10.5 (42%)	10.5 (42%)	-	-	1.5 (6%)	-	-	-	-	-	-	2.5 (10%)
Reb. 23.	14.0 (35%)	15.5 (39%)	1.0 (3%)	-	3.0 (8%)	-	1.0 (3%)	1.0 (3%)	4.0 (10%)	-	-	0.5 (1%)
Reb. 24.	18.0 (31%)	13.5 (23%)	2.5 (4%)	-	3.5 (6%)	-	0.5 (1%)	-	5.0 (8%)	-	-	16.0 (27%)
Reb. 25.	8.75 (17%)	23.25 (45%)	-	-	6.0 (12%)	-	2.5 (5%)	1.75 (3%)	4.0 (8%)	-	0.25 (0%)	5.5 (11%)

¹⁵ Tabulku vygeneroval softvér s použitými skratkami anglických názvov akordov, v preklade nasledovne: Maj5 – durový kvintakord, Min5 – molový kvintakord, Dim 5 – zmenšený kvintakord,

1. Anička dušička

Pieseň je rámcovaná akordom g mol a zapísaná s predznamenaním 2b, čo aj prináleží tónine g mol. Na začiatku je však táto tónina len naznačená, druhý kvintakord C dur relativizuje aj tónorod, aj tóninu g mol. Na konci prvej frázy piesne tieto akordy skadencujú do F dur a pre poslucháča vyjasnia funkčný význam¹⁶ (Príklad 1), kde sa g mol javí ako subdominanta (II. stupeň), po nej durová dominantna od c a tonika F dur. V nasledujúcej fráze prebehne rýchla diatonická modulácia kadenciou rovnakej postupnosti stupňov (II., V., I.) do B dur. Tretia predĺžená fráza má opäť diatonicko-modulačný priebeh do paralelnej tóniny g mol s podobným kadenčným využitím II. stupňa ako subdominanty v g mol aj s tonálnym zvýšením 7. stupňa na *fis*. Rámcovanie piesne v molovej tonalite je kadenčné,¹⁷ s vybočením do B dur. V klavírnom parte skladateľ využíva paralelné kvinty (Príklad 1), ktoré sú príznakom ľudového sprievodu „kvintovania“.

Príklad 1: Pieseň *Anička dušička*, prvý riadok

Allegretto.

Ан - ну_шка ду - шечка, гдѣ хо - ди - ла?
A - nič_ka, du - ši_čka, kde si bo - la,

Allegretto.

mf

2. Takú som si frajeročku

Durová tonálna harmonizácia je príznačná pre diely „a“. Trojpätdielna forma (ababa), ktorú niektorí teoretici hudobnej formy majú za dvojtematické malé rondo, zvyrazňuje kontrastné diely „b“. Tie sú riešené zložitejšou a z tonálneho hľadiska menej jasnou postupnosťou akordov. Tónový priestor je rovnaký okrem dielu „b“, ale vedľajšie funkcie v prvom „b“ dávajú zneniu modálny význam (Príklad 2, takty 9 – 12). Skladateľ tu využíva akordy na III. stupni, zmiešané akordy alebo biakordiku (v takte č. 10 v ľavej ruke kostru akordu B dur súčasne s rozkladom akordu g mol v pravej ruke, v takte č. 11 v ľavej ruke kostru C dur, v pravej a mol). Tento štvorhlasný priebeh má za výslednicu nekadenčný a netonálny význam. Možno tu nájsť klamný záver tretieho

Augm5 – zväčšený kvintakord, D7 – durovo-malý, teda dominantný septakord, Dim7 – zmenšene-zmenšený septakord, Dm7 – zmenšene-malý septakord, Maj7 – durovo-velký septakord, Min7 – molovo-malý septakord, Min-Maj7 – molovo-velký septakord, Augm7 – zväčšene-velký septakord, No – nenájdenny akord v rámci doby.

¹⁶ Akord g mol ako subdominantný II. stupeň v F dur a akord C dur ako dominantna, s rozvedením do tónického kvintakordu F dur.

¹⁷ Teda s využívaním tonálnych dostredivých síl, najmä v molovej tónine so zvýšeným 7. stupňom.

dielu (diel „a“, Príklad 2, takt 16), diatonickú moduláciu do tonálneho g mol (takty 18 – 19) aj mutáciu (zmenu molového na durový kvintakord A dur) s náznakom tóniny d mol (paralelnej k hlavnému F dur). S nástupom finálnej reprízy však poslucháč vníma melódie dielu „a“ s návratom tonálno-harmonického kadenčného priebehu F dur.

Príklad 2: Pieseň *Takú som si frajeročku*, takty 9 – 20

3. Umrem

V piesni ide o molovú melódiu s viacerými náznakmi modálnosti. Harmonický sprievod piesne, ktorý podľa prvého (aj posledného) akordu a prázdneho predznamenania evokuje a mol, spočíva v následnosti dvojíc akordov v klesajúcej sekundovej príbuznosti (a – G, C – h, e – d), bez ohľadu na vzťah k nejakému harmonickému centru. Ide teda o jasne modálny princíp využívania akordov. Dvojice akordov postupujú v následnosti kvínt/kvárt napriek tomu, že basová melódia má vzostupný sekundový sled (pozri Príklad 3).

Akordy podkladajú melódiu v takomto slede¹⁸:

diel a: a – G, C – h⁻, e – d diel b: a – G, C – a, d – a, e – a, G – a, d – e, a, h⁻ – a.

¹⁸ Malé písmená označujú molový kvintakord, veľké písmená označujú durový kvintakord, zmenšený kvintakord je označovaný malým písmenom s vrchným indexom mínus.

Jedine vyznačená následnosť akordov pred koncom by mohla evokovať kadenčný postup v a mol, ale bez zvýšeného siedmeho stupňa (tónu *gis* v dominante) zostáva znenie aj tejto postupnosti modálne-aiolské. Línia basového hlasu pritom postupuje v oboch dieloch vzostupne (ascendenčne), podobne ako melódia piesne v prvej fráze. Melódia sa vždy vyklenie nahor a na konci frázy klesne naspäť, čo kopíruje basový hlas sprievodu až v závere. Preto možno ukončenie piesne, napriek neprítomnosti tonálnej kadencie, vnímať ako uzatvorené.

Príklad 3: Ukončenie piesne *Umrem*

4. Na zelenej lúčke

Pieseň s jedným krížikom, začínajúca sa na rozloženom akorde e mol, naznačuje tóninu e mol s formovou schémou a – a¹ – b – a¹, kde má každý diel 4 takty.

Ako v melódii, tak ani v harmónii sa však vôbec neobjaví smerný (citlivý) tón *dis*. Navyše akordy pod melódiou v klavírnom parte sú použité voľne, bezfunkčne. Najfrekvencovanejším akordom okrem I. stupňa (toniky) je akord na II. stupni v prvom obrate (nazývanom kvint-sextakord), ale možno ho vnímať aj podľa basového tónu ako S⁺⁶. Tento funkčný názov je však neadekvátny vzhľadom k absencii kadenčného pohybu.

Prvé dva diely a – a¹ prebiehajú nad striedaním I. a II. stupňa. Tretí diel je postavený na terciovom posune akordov nadol, akordický priebeh je nasledovný: G – e – C – a – G. Štvrtý diel, ukončujúci pieseň, využíva akordy z e mol na I., II., IV. a VI. stupni, teda dôkladne sa vyhýba akordom, ktoré by mohli mať dominantnú (centralizačnú, teda tonálnu) funkciu. Voľný postup akordov opäť zvukovo potvrdzuje modálne (aiolské), málo centralizačne ukotvené znenie. Tu nemožno ani počítať s možnými vydavateľskými chybami (v zmysle neuvedenia krížika pri 7. stupni), keďže takáto posuvka by vôbec nezmenila modálnosť na tonálnosť (ako by to prípadne mohlo byť v predchádzajúcej piesni *Umrem*).

5. Nevýdávaj sa

Pieseň v D dur, originálne v nesymetrickej dvojdielnej forme (a = 4 + 4 takty; b = 4 + 5 taktov), je harmonizovaná v prvom diele tonálne – kadenčne v D dur (T, II., D, T). Druhý molový diel je tiež tonálny kadenčný v d mol, rytmicky opakuje priebeh prvého. Jediné miesto je riešené aiolským V. stupňom (molovou dominantou, pozri Príklad 4). Na zabezpečenie symetrie skladateľ ukončuje pieseň návratom prvej frázy aj návratom do pôvodnej tóniny D dur.

Príklad 4: Pieseň *Nevydávaj sa*, stredný diel

6. *Proč si k nám nepřišel?*

Pieseň sa začína v g mol päťtaktovou predohrou, anticipujúcou začiatok vokálnej melódie. Prináša úplnú harmonickú kadenciu, vnútorne rozšírenú o klamný záver, a následne mimotonálnu dominantu k subdominante (alebo rýchle vybočenie do c mol), čo dáva piesni už pred začiatkom spevu pôsobivý rozbeh. Hlavná melódia v speváckom parte je prekvapujúco staticky harmonicky podložená tonikami a subdominantnými akordmi. Plná durová dominantna je použitá len raz pred koncom, podkladá najdôležitejšie slovo textu „hledela“ („... *samotná sedela, z okénka hledela, dušenka moja.*“). Text piesne je vyčítavý, hudbou dobre podčiarknutý. Posledné dva takty sú odrazu bohatšie o vnútorný hlas stúpajúci nahor do toniky g mol (Príklad 5) napriek poklesu v melódii piesne.

Príklad 5: Pieseň *Proč si k nám nepřišel?*, ukončenie prvej strofy

Druhá strofa piesne je vypísaná, má rovnakú melódiu a v texte prináša iný stav duše speváčky, ktorá opisuje svoje pocity, keď už milý príde. Harmonicky rovnaký priebeh je však zhustený pohyblivým osminovým sprievodom rozložených akordov, čím je pôvodná staticky pôsobiaca úprava oživená, s jedinou dominantou, ktorá na rovnakom mieste melódie opäť zdôrazní najdôležitejšie slovo významu druhej strofy „prosloviš“ („... *se mnú keď hovoríš a sladko prosloviš, Milenka moja*“). Klavírny part dohrá trojtaktovú pohyblivú kódu rozkladu tónického akordu, ktorá vybehne jasavo až na tón g³. Vzhľadom na odlišný význam textu, napriek totožnosti melodického priebehu spevného partu, skladateľ zvolil vypísanie druhej strofy, aby sa v klavírnom parte mohla odohrať výrazová zmena, ktorá priniesla aj významový vývoj „príbehu“ piesne.

Harmonický priebeh, napriek niektorým kadenčným a klasickým postupom, nie je riešený celkom tonálne, najmä v závere je ukončenie harmonickej nejasné, keďže tonika g mol predchádza subdominantná kvinta, v melódii s aiolským 7. stupňom (*f*) aj so zvýšeným 6. stupňom (*e*). Oba tonálne netypické tóny poukazujú na dórsky modus.

7. Štidiry

Pieseň sa začína zdanlivo v d aiolskom mode, keďže za kvintakordom d mol použil skladateľ kvintakord a mol. Ďalší priebeh piesne a harmonické riešenie však ukazujú prechod (moduláciu) do a mol (kadenčný sled akordov d5 – a5 – d6 – a⁶ – E5 – a5). Funkčne by sme uvedený sled akordov v a mol pomenovali: S – T – S6 – D^T – D – T. Z pohľadu tejto tóniny ide o evidentný kadenčný postup, utvrdzujúci a mol v 6. takte. Nasleduje podobne začínajúci druhý diel, kde však už jasne prebieha pieseň v harmonickom prostredí d aiolského modu s voľným (nekadenčným) radením akordov. Jediným prekvapením je výber akordov pre harmonický podklad piesne – sú to len kvintakordy (resp. ich obraty) na I., IV. a V. stupni, čo by poukazovalo na zjavné použitie (tonálnych) hlavných harmonických funkcií, ale bez kadenčného poradia, a najmä bez zvýšeného 7. stupňa v d mol (*c* na *cis*), ktorý je najpríznačnejším tónom tóniny d mol (a tonálnej práce s harmonickým napätím durovej dominanty rozvedenej do toniky). Tu by sa aj výraznejšie dalo uvažovať o vydavateľskej chybe (s absenciou krížika pri tóne *c*).

8. Oliva

Začiatok piesne je z tonálneho hľadiska nejednoznačný. Podľa predznamenia s 1b a prvého akordu d mol by mohlo ísť o d mol, prípadne F dur. Avšak v prvých 7 taktovoch je odrážkou zmenený tón *b* na *h*, preto analyticky vychádza, čo vieme potvrdiť aj posluchovo, že pieseň sa začína v C dur. Melódia piesne sa začína dvojtaktovým úvodom, nasleduje päťtaktový prvý diel a jeho imitácia v spodnej kvinte ako druhý diel. Oba diely sa následne opakujú v melódii, ale nie v tonálno-harmonickom riešení. O počiatocnej tónine C dur by nasvedčovali postupy tónov v spodnom hlase (Príklad 6). Tón *d* ako II. stupeň, resp. S, tón *g* ako D a tón *c* ako T. Výklad následnosti týchto tónov by mohol byť kadenčný aj v d mol: T – S – Ð (tóny *d*, *g*, *c*), avšak skutočný dominantný akord na VII. stupni by musel byť v d mol postavený na tóne *cis*.

Príklad 6: Začiatok piesne Oliva

Allegretto.

Allegretto.

Až v 6. takte je pomocou charakteristického dominantného nónového akordu (*g-h-d-f-a*) potvrdená tónina C dur. Následné rozvedenie v 7. takte cez rýchlu kadenciu S – D – T utvrdí tóninu ešte raz. Melódia piesne pokračuje odpoveďou – imitáciou – v spodnej kvinte, čím sa celý harmonicko-tonálny proces zreteľne preniesie do F dur. Opakovaná dvojdielna melódia piesne má však iný harmonický priebeh s naznačením *d mol*: cez viaceré viacznačné štvorzvuky a v druhom diele imitácie v spodnej kvinte v závere hudba klavíra ukončí pieseň v F dur.

9. Prelecel sokol

Pieseň prináša typické voľné využitie akordov e aiolského modu. Forma piesne pozostáva z dvoch melodicky identických trojdielných symetrických strof. Dvojtaktový úvod je prípravou atmosféry šesťnástinového pohybu akordických lomených rozkladov tónického akordu. Harmonický pohyb postupne prechádza cez akord na II. a IV. stupni. Nasledujúci molový akord na V. stupni nemá dominantný charakter (skladateľ v ňom nezvýšil terciu). V druhej strofe je harmónia hustejšia – skladateľ voľne využil septakordy na II., III. aj IV. stupni, aj akordy na V. a VI. stupni. Klavírny sprievod má aj zvukomalebnú funkciu – neustále šesťnástinové oblúkové rozklady akordov evokujú mávanie krídel sokola. Aj táto pieseň zhudobňuje vzťah dievčaťa a chlapca.

10. Už sa fašang kráci

Skladateľ tu znova vypísal dve strofy s rovnakou melódiou, ale odlišným harmonickým priebehom. Modalita je v prvej strofe jasná – *d aiolský* modus je komplikovaný štvorzvukmi, ktoré vznikajú ako kvintakordy voľne zahustené sekundou. Pritom ide o využitie akordov na prvom stupni (akord *d mol* s tónom *e*) a štvrtom stupni (akord *g mol* s tónmi *e* a *c*). Vybočenie do F dur je krátke a kadenčné. Postupnosť akordov v *d aiolskom* mode evokuje kadenčné postupy, avšak bez zvýšeného 7. stupňa netvorí tonálny záver. Tu by sme mali dôvod uvažovať aj o „zabudlivosti“ autora alebo technickej chybe vydavateľa, lebo postup úplnej harmonickej kadencie (T – S – D – T) je použitý v taktach 5 – 8 a následne ten istý kadenčný postup, ale už v F dur, je riadnou tonálnou kadenciou (– S – D – T) v taktach 9 – 10 (pozri Príklad 7). V druhej strofe sa skladateľ v prostredí *d aiolského* modu vyhol kadenčnému postupu, dokonca v takte 20 využíva dórsku sextu (tón *h*) k molovej dominante (kvintakord a mol). Po krátkom kadenčnom vybočení do F dur melódia aj akordický záver potvrdia *d aiolský* modus.

Príklad 7: Pieseň *Už sa fašang kráci*, takty 6 – 10

не - тся, дѣ - ви - цы въ го - ре - сти, что не выш - ли за - мужъ,
вѣ - сти, ужъ ты дѣ - тку ла - жу, же са не - ву - да - жу,

Harmónia v klavírnom parte je bohatá, štvorzvuky sú takmer pravidlom od začiatku až do konca skladby, modálny priestor dáva zneniu tonálnu neurčitosť bez typického centralizačného dynamizmu, pripomínajúc voľne plynúcu hudbu impresionizmu bez vrcholov a upokojení. Obsahovo spieva o nesplnenom vydaní a ženbe.

11. Od Ostrova

Harmónia prebieha v modalite g aiolského modu s využitím akordov na I., IV. a V. stupni, ale nie v kadenčnom zmysle (bez zvýšenia 7. tónu), striedanie IV. a V. stupňa ako dvoch molových akordov v taktach 5 – 10 tiež popiera kadenčnú následnosť akordov. V posledných 4 taktach sa mení nielen finálny tón piesne na *d*, ale aj tónový priestor (namiesto tónu *es* sa objaví tón *e*). Zmenu potvrdzuje voľný postup súzvukov. Pred koncom skladateľ celkom prekvapivo použil alterovaný akord, využívaný skôr v tonalite než v modalite. Opäť pravdepodobne kvôli zaujímavému zneniu, nie dramtizmu či dynamizmu. Sonorickosť sa tu dostala do popredia a poprela tonálnosť harmónie. Obsahovo ide o smútok dievčata z narukovania frajera a o ich spoločné lúčenie.

12. Má milá

Durová pieseň začínajúca sa zdanlivo v D dur (dva krížiky, prvý akord D dur). Frázovanie piesne a kadenčná harmonizácia však po dvojtaktovej introdukcii utvrdia A dur včítane opakovaného zvýšenia tónu *g* na *gis*. Pribeh piesne má v druhom diele typický návrat k pôvodnej melódii s kvintovým posunom nadol, s potvrdením D dur. Skladateľ pracuje s preňho typickou kadenciou, využívajúc akord na II. stupni a dominantný septakord. Obsahovo je pieseň ladená pozitívne, spieva o obdive k milej.

13. Vysoko zornička

Jednoduchá tonálna pieseň v D dur je ozvláštnená harmóniou, kontrastujú tu súzvuky zmiešaných funkcií (na začiatku sa v ľavej ruke opakovane potvrdzuje tonika D dur a v pravej ruke klavíra sa striedajú tónické, dominantné a subdominantné súzvuky) a rôzne septakordy. V 17. takte sa pred poslednou kadenciou objavuje prekvapujúci alterovaný súzvuok *gis-b-d-fis* (Príklad 8), ktorý sa však nerozvádza v smere alterácií, má sonoristický význam. Pieseň je ladená v pomalom tempe, ale v pozitívnom význame, ako uspávanka milej.

Príklad 8: Pieseň *Vysoko zornička*, takty 15 – 21

Музыкальный пример 8: Песня *Високо зорничка*, такты 15 – 21. Музыка в G мажоре (два диэзи). В 17-м такте происходит хроматическое изменение в фортепианной партии, приводящее к аккорду *gis-b-d-fis*.

Дать те-бѣ, на весь вѣкъ
i te-be, e-she vyš-
 сча-еті-я пусть Господь дасть те-бѣ.
šie ne-be, Pán-bóh daj i te-be.

14. Bože, čo mám robiť?

Pieseň v G dur, spracovaná s bohatým šesťhlasným akordickým sprievodom, ktorý sa v druhom diele zjednodušuje aj dlhšími rytmickými hodnotami akordov, aj prechodom do štvorhlasnej sadzby. Skladateľ využíva typické funkcie – namiesto S používa II. stupeň, podobne ako v predchádzajúcich piesňach dominantu a toniku. Harmonický rytmus (rýchlosť striedania akordov) je veľmi rýchly. Pred ukončením pieseň moduluje do dominantnej tóniny D dur. Na konci prvého dielu sa dá uvažovať o chybných tlači (Príklad 9), kde by logicky mal byť umiestnený dominantný akord k D dur od tónu *a*. Ide o druhú päťtaktovú frázu, ktorá v melódii aj harmonicky opakuje prvú frázu. Analogicky je aj tu v 4. takte umiestnený akord na V. stupni (teda dominanta). V akorde sa však v ľavej ruke nachádza tón *a* a v pravej je krížik umiestnený k tónu *a* namiesto tónu *c*, čím vzniká čudný súzvuk *a-c-e-ais-c-e*. Keďže v rovnakom takte v predchádzajúcej fráze ja jasný akord *a-cis-e-g* ako dominanta, ale aj vzhľadom na jeho rozvedenie do akordu D dur, tieto okolnosti indikujú chybu umiestnenia krížika (Príklad 9). Text piesne je obsahovo náročnejší, najprv prináša negatívny priebeh (ľudia milencov ohováraajú a snažia sa ich rozdeliť), ale pieseň sa končí pozitívnym vyznaním, že láska bude trvať naveky. Durový tónorod teda opäť potvrdzuje pozitívne vyznenie obsahu piesne.

Príklad 9: Pieseň Bože, Bože

1. Боже! Боже! что мнѣ дѣлать? Не мо - гу ходить я къ ми - лой;
 1. Bo_že, Bo_že, čo mám ro-bit'? kto - jej mi-lej nesmiem cho - diť;

Боже, Боже что мнѣ дѣлать? Не мо - гу ходить я къ ми - лой.
 Bo_že, Bo_že, čo mám ro-bit', kto - jej mi-lej nesmiem cho - diť;

15. Prídi, Janík

Tonálne jednoduchá melódia G dur je harmonicky podložená rôznymi harmonickými funkciami, prevažne tonikou a dominantným septakordom v rôznych obratoch. V kadenciách sa na mieste subdominanty uplatňuje akord na II. stupni v tvare septakordu (resp. jeho obratu). Na obohatenie harmónie skladateľ využíva aj mimotonálnu dominantu. V závere neuplatnil kadenciu s dominantou, ale plagálny záver s (jedinou) subdominantou na IV. stupni. Obsahovo ide opäť o pozitívne vyznenie prvej strofy (ako

pozvanie milého), s potvrdením durového tónorodu. Pieseň je na Slovensku jednou z najznámejších, text druhej strofy je menej známy.

16. Zapadá slniečko

Tonálne jednoduchá pieseň v C dur, podložená kadenčnými vzťahmi harmonických funkcií s využitím mimotonálnej dominanty k dominante, s II. stupňom na mieste subdominanty a s D⁹. Plynulý priebeh bez predelu možno stavebne hodnotiť aj ako jednodielnu plynulú formu. Obsah piesne s pozitívnym vyznaním lásky na dialku potvrdzuje durový tónorod.

17. Ej, hory

Tónina piesne je c mol napriek dvom béčkam v predznamenaní. Melódia obsahuje klesajúci interval hiatus (jedenapoltón) medzi tónmi *h* – *as*, príznačný pre harmonickú tóninu c mol. Harmonický podklad využíva tri hlavné harmonické funkcie z c mol – začína sa tonikou, ale v celom priebehu sa použije len jedna úplná harmonická kadencia. Pieseň je harmonicky ukončená netypickým spôsobom – viacnásobným striedaním durovej subdominanty a dominanty (F a G). Na dominante končiaci polovičný záver vyvoláva pochybnosť o harmonickom centre. Zápis predposledného akordu vyvoláva otázku, či nejde o vydavateľskú chybu (Príklad 10), kde sú v ľavej ruke použité tóny akordu *d-f-a* a v pravej ruke tóny *as-c-f*. Vzniká príkra disonancia medzi tónmi *a* a *as*. Podobne môže ísť o chybu tlaču aj v piatom takte piesne, kde je uvedený akord *g-b-d* s odrážkou na *d* (v ľavej ruke), ktorý znie s akordom *g-h-d* v pravej ruke. Odrážka pri tóne *d* je nezmyselná, keďže v predchádzajúcom úseku pri tóne *d* nefigurovala ani raz žiadna posuvka. Obsahovo je pieseň smutná, aj keď vyjadruje nádej, že milý príde. Molový tónorod skôr napovedá, že je to márna nádej. Tomu by nasvedčovalo aj harmonicky nejasné ukončenie piesne.

Príklad 10: Ukončenie piesne *Ej, hory*

Музыкальный пример 10: Завершение песни «Ej, hory». Показаны ноты для голоса и фортепиано. В последнем такте наблюдается диссонанс: в левой руке аккорд d-f-a, в правой руке аккорд as-c-f.

нЫЛНЬче ми_ло - вать мо_и ще_чень_ки чер - во - ны - я?
dnos na ve - čer mi - lo - vat' mo - je li - čka čer - ve - né?

18. Šuhajko, čo robíš?

Tonálne harmonizovaná melódia v G dur s preferenciami tónických a dominantných funkcií. Vo funkcii subdominanty skladateľ použil akord na II. stupni aj ako septakord. Avšak kadenčný priebeh potvrdzuje tonalitu aj s použitím mimotonálnej dominanty k dominante.

Obsahovo je vo viacerých strofách piesne zobrazený dialóg dvoch zaľúbencov, kde hrá rolu nejasné meno Princípiá. Nie je zjavné, či je pieseň pozitívna, možno sa len domnievať vzhľadom na durový tónorod.

19. Čože mi je

Pieseň s tonálnym predznamenaním 1b sa začína rozkladom akordu v poradí tónov *f-d-b-d-g-d*, čo by mohol byť molovo-malý septakord od tónu *g*, za ním durový akord od *a* naznačujúci tonálne centrum *d*. V samotnej melódii piesne sa viackrát vyskytuje melodický hiatus *cis - b*, ktorý je príznačný nielen pre harmonickú tóninu *d mol*, ale aj pre harmonickú *D dur*. Tá je naznačená aj v melódii na viacerých miestach použitým tónom *fis*. Tonálne je preto pieseň nejednoznačná, osciluje medzi tóninami *d mol* a *D dur*, a v taktach 8 – 10 a 11 – 12 (Príklad 11) nakrátko kadencuje aj v *g mol* (s použitím mimotonálnej *D7* k dominante od *a* a molovej subdominanty – akord *c5* – a durovej dominanty – akord *D5*). Celý harmonický podklad piesne sa opiera o mnohonásobné striedanie akordov – *S* (*g5*) a + *D* (*A5*), bez rozvedenia do toniky. Zmenšený septakord od *cis* v 15. takte zreteľnejšie smeruje do *d*, je však opäť nerozvedený (Príklad 11). Tieto miesta majú celkom v kontexte teórie Mira Filipa v pozadí asociatívne centrum naznačované subdominantými a dominantnými funkciami. Centrum však hudba obchádza. V 20. takte sa objavuje nové asociatívne centrum *f* (Príklad 11). Je určené molovou subdominantou (*g5*) a následne *D7* od *c*, ktorý sa rozvádza klamne do *D dur*. Do konca piesne sa už neobjaví ani jeden akord od *d*, preto možno hovoriť len o naznačenej tonalite, naznačenom kadencovaní. Kvantitatívne sú v popredí len dva kvintakordy – *g mol* a *A dur*. Obsahovo pieseň vyjadruje nespokojnosť až nárek nad nespravodlivosťou osudu, že speváčka nemá úplne ani dobrý život, ani kvalitného milého, ale vdovca. Neukotvené tonálne centrum má v tomto kontexte výrazovú úlohu podčiarknuť nepokoj.

Príklad 11: Pieseň Čože mi je, takty 11 – 20

Bo-že мой, Го-спо-ди, что со-мной ста-нет-ся,
 Во-же мой, а Па-н мой! чо-же та-кa так тре-сее-шь?

е-ли мой ми-лень-кий не мнѣ до-ста-нет-ся?
 ко-го жа ми-лу-ем, то-го ми да-тъ не-хочее-шь!

20. Anička mlynárova

Molová melódia zapísaná s predznamenaním 2 krížikov, ale s viacnásobne opakovaným úvodným kvintakordom e mol. Pribeh harmonického sprievodu má modálny charakter so spojmi molových akordov bez smernosti, s výnimkou posledného záveru. Akordy sú použité v následnosti e5 – h5 – fis5 – F6 – e5 – h5 – e5 – h5 – e5 – h5 – e5. V závere, pripomínajúc starú metódu „musica ficta“ (zvýšenie 7. tónu v modálnom priestore pred 8. tónom na melodické posilnenie pocitu záveru vytvorením smerného tónu), je jedinýkrát použitý akord H5 rozvedený do e5, ktorý týmto nadobudne pre poslucháča význam toniky, ukončenia v centre. Dalo by sa uvažovať o dórskom mode od e, avšak dórsky tón cis sa v piesni objaví len na začiatku a v záverečnej kadencii, v akordickom sprievode ani raz. Melodicky stúpajúci záver po tónoch cis, dis, e nemá charakter dórskoho modu, ale E dur alebo melodickej e mol.

21. Sadaj, slnko

Pieseň s dvoma krížikmi v predznamenaní sa začína zdánlivo v D dur, ale striedanie dvoch súzvukov a-cis-e-g-h ako D⁹ a cis-e-g-h sa nerozvedie do toniky ihneď, ale cez akord G dur odďaľuje toniku D dur až do 7. taktu (prvý diel). Na začiatku druhého dielu použil skladateľ akord, ktorý v ľavej ruke vyzerá ako kvartový, avšak je to len výrez nónového akordu cis-e-g-h-d. Nasledujúca harmónia prebieha v priestore, ktorý je nejednoznačný – ukončenie na polovičnom závere akordu G dur by mohlo mať význam plagálneho záveru na subdominante v D dur, čomu nasvedčuje aj predposledný súzvuk, ktorý v ľavej ruke evokuje dominantu ku G (tóny d-fis), ale v pravej ruke sú to tóny ku D (tóny cis-e). Záver týmto vyznieva tiež nejednoznačne, potvrdzuje harmóniu rozšírenej tonality. Akordy v druhom diele sú spájané v terciových príbuznostiach (e – G – h – G – e). Na Slovensku je to známa pracovná pieseň.

22. Za našima humny

Jednoduchá trojdielna pieseň v G dur s krátkym vybočením do h mol v strednom diele. Kadenčná tonálna harmónia, v úplnej harmonickej kadencii s použitím akordu na II. stupni vo funkcii subdominanty. Klavírny sprievod v príznačkovej štylistike pripomína stredne pomalý tanec v párnom metre. Obsahovo prináša prekáravý dialóg medzi milými, pričom durový tónorod potvrdzuje hravosť rozhovoru.

23. Akože ja pôjdem

Zápis piesne je bez predznamenanania. Za počiatočným náznakom a mol nasledujú akordy e mol, d mol a G dur, následnosť akordov nie je kadenčná (a – e – a – d – G – a – d – C ...). Pribeh melódie centralizuje tón g, ktorý ukončuje frázy v 3. takte, v 6. a 13. takte a záver v 20. takte, čo potvrdzuje mixolydickú modalitu.

24. Hory, hory!

Zápis piesne s 3b sa začína v Es dur úplnou harmonicou kadenciou. Druhá fráza piesne je následne posunutá do B dur v kvintovej odpovedi typickej pre mnohé sloven-

ské ľudové piesne.¹⁹ Je to jedna z mála durových, a napriek tomu obsahovo smutných piesní, v ktorých speváčka horekuje nad svojím osudom bez frajera.

25. *Kde si bola*

Pieseň sa začína podľa dvoch krížikov v predznamenaní v tónine h mol. Harmonické funkcie striedajú T a S, ale pri prvom dominantnom akorde je zrejmé, že skladateľ naznačuje tonálne kadenčné postupy, durová dominantna a D7 sa používajú v celej skladbe. Úplná harmonická kadencia však zaznie len za prvou strofou a za druhou uprostred piesne. Formovo je pieseň v melodickom parte spevu len jednodielna, s trojnásobným zápisom opakovania rovnakej melódie. Štylistikou a harmonicky však skladateľ každú strofu podložil iným sprievodom, v druhom zaznení len nevýznamnou zmenou v šestnástinkovej figurácii a postavení akordov, ale v treťom aj s harmonickým odklonom od kadenčného potvrdenia h mol. Tretie znenie dielu sa začína voľným použitím aiolských akordov a v posledných piatich taktach je harmonická reč zahustená mimotonálnymi nónovými akordmi smerujúcimi k S (*a-cis-e-g-h*), avšak záverečná úplná harmonická kadencia h mol nezaznie, zastane na polovičnom závere, teda na dominante *fis-ais-cis*. Obsahovo ide o nejasný význam piesne s vyhýbavou odpoveďou milej na otázku milého, kde bola večer. Harmonicky neukončený záver zodpovedá nejasnosti odpovede.

Zhrnújúca tabuľka sumarizuje špecifické skladateľské postupy, ktoré sú najzaujímavejšie v harmonických riešeniach piesní. Forma piesní je rozmanitá, ale nepresahuje bežné riešenia prevahy dvoj- a trojdielných foriem, ktoré sú zväčša stavané symetricky, teda ukončenia piesní prinášajú melodický návrat, či už v symetrickej dvojdielnej forme, alebo v celom treťom diele, prípadne formou kódy vytvorenej z melodických pripomienok prvého dielu piesne. Len 4 piesne majú asymetrickú melódiu – č. 3, 16, 20 a 23 (majú prekomponovanú stavbu). Viaceré piesne prebiehajú čiastočne aj v neakordických štruktúrach v sprievode, čo preukazuje smerovanie harmonického cítenia k novým harmóniám.

Prvých sedem piesní nevybočuje z tonálneho priestoru, aj keď v nich skladateľ miestami využíva aj zložitejšie vzťahy rozšírenej tonality.

V 8. piesni však prevládajú štvorzvuky v takej miere, že tonalita je znejasnená a harmonický priebeh poslucháč vníma menej centralizačne.

Skladateľovi je zjavne vlastná kadencia s II. stupňom namiesto subdominanty a časté používanie dominanty k dominante.

Výrazové prostriedky pozitívneho „dur“ a smutného „mol“ sú tu takmer pravidlom (s výnimkami).

¹⁹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951 (reprint: Hudobné centrum 1997).

Tabuľka 2

Por.	Názov	Tónorod	Harmonické zvláštnosti	Forma
1.	<i>Anička dušička</i>	g – F – B – g	Kadencie s II. st., kvintovanie, viaceré diatonické modulácie – vybočenia.	a-b (2i-4+4-7-7k)
2.	<i>Takú som si frajeročku</i>	F – g – F	Tonálna, bez úplnej harmonickej kadencie, hlavné harmonické funkcie v diele a, vedľajšie v diele b. Dieľ b ¹ melodicky rovnaký, harmonicky v g mol	a-b-a ¹ -b ¹ -a ¹ (4+4-4-4-4-4)
3.	<i>Umrem</i>	a aiolský modus	Následnosť akordov v sekundových a kvintových príbuznostiach bez uplatnenia smernosti (rozvedenia tzv. citlivých tónov)	a-b (4-4+4)
4.	<i>Na zelenej lúčke</i>	e aiolský modus	Nekadenčné voľné využitie akordov na I., II., IV., VI. stupni	a-a ¹ -b-a ¹
5.	<i>Nevydávajú sa</i>	D – d – D	Tonálna kadenčne harmonizovaná pieseň s tektonickým vyvrcholením tesne pred koncom piesne na D7	a-b-k _a (4+4-4+5-4)
6.	<i>Proč si k nám neprišiel?</i>	g	Jednoduchá statická tonálna hudba, s jednou kadenciou pred koncom každej strofy. V druhej strofe rytmické zhustenie a rozklady oživia harmonickú statickosť.	i-a-b-sp-a-b-k (5-4-7-1-4-7-3)
7.	<i>Štidíry</i>	d aiol. modus – a mol – d aiol. modus	Pieseň postavená zdanlivo na hlavných harmonických funkciách s jednou tonálnou a diatonickou moduláciou do a mol, v d mol však bez smernej dominanty (bez zv. 7. st.)	i-a-a ¹ (1-5-5+5)
8.	<i>Oliva</i>	C – F – d – F		
9.	<i>Prelecel sokol</i>	e aiolský modus	Pieseň s dvoma strofami, ako symetrická forma, zvukomalebny sprievod klavíra	i-a-b-a-a-b-a (2-4-4-2-4-4-3)
10.	<i>Už sa fašang kráči</i>	d aiol. – F – d aiol.	Harmónia postavená na prevahe funkčne nejasných štvorzvukov, zahustených často sekundami.	
11.	<i>Od Ostrova</i>	g aiol. – d aiol. modus	Aiolský modus, s využitím hlavných funkcií bez zvýšenia 7. stupňa – teda s molovou dominantou. V závere alterovaný akord.	a-a ¹ (7-9)
12.	<i>Má milá</i>	A – D	Kadenčná tonálna pieseň s „kvintovaním“ (posun melódie o kvintu nižšie)	i-a-a ¹ (2-5-5+5)
13.	<i>Vysoko zornička</i>	D	Tonálna harmonizácia využívajúca zmiešané funkcie a viaceré rozmanité septakordy.	i-a-a ¹ (3-4+4-4+6)
14.	<i>Bože, čo mám robiť?</i>	G – D	Akordická sadzba, hustý harmonicky bohatý, ale tonálny sprievod.	a-b (5+5-6+6)
15.	<i>Prídi, Janík</i>	G	Tonálna harmonizácia, príznačková úprava akordov, plagálny záver.	i-a-b-c-a ¹ -c-a ¹ (4-4-4-5-3-5-3)
16.	<i>Zapadá sniežko</i>	C	Tonálna harmonizácia, D ⁹ , mimotonálny akord.	A(-b) plynulá forma (nezreteľné oddelenie dielov)
17.	<i>Ej, hory</i>	c	Harmonizácia hlavnými harmonickými funkciami s otvoreným záverom na D, pred ktorým je v melódii klesajúci hiatus h – as.	a-a ¹ (7-7)

Por.	Názov	Tónorod	Harmonické zvláštnosti	Forma
18.	<i>Šuhajko, čo robíš?</i>	G	Harmonizácia tonálna, s II. stupňom s funkciou S. Ukončená úplnou harmonickou kadenciou.	a-b-a ¹ (3+3-4-3)
19.	<i>Čože mi je</i>	Asoc. centrum „d“, potvr. centrum „g“	Tonálne nejasná harmonizácia, s prevahou akordov g ⁵ a A ⁵ , výskyt aj D ⁷ od A, od D aj od C. Na konci každého formového dielu kadencia do centra „g“ cez zmenšený akord ku „d“, D ⁷ od D a T od „g“.	i-a-a-a (2-8-8-8)
20.	<i>Anička mlynárova</i>	e modálne-tonálna	Harmonický a melodický priebeh modálny, s tonálnym záverom úplnej harmonickej kadencie.	i-a-b (2-2+2+2-4+4)
21.	<i>Sadať, slnko</i>	D – G lydická – D	Oddiaľovanie toniky D do 7. taktu, ukončenie na akorde G dur (dvojznačný, ako S v D dur, alebo G lydická)	i-a-a ¹ (1-6-6)
22.	<i>Za našima humny</i>	G – h – G	Jednoduchá kadenčná harmónia	
23.	<i>Akože ja pôjdem</i>	a – C – G mixol.	Tonálno-modálny priebeh, ukončený mixolydickým záverom bez smerného akordu	a-b-b (6-7-7)
24.	<i>Hory, hory!</i>	Es – B – Es – B – Es	Kadenčná tonálne harmonicky poňatá pieseň, s kvintovým posunom a transpozíciami do dominantnej tóniny a naspäť.	a-b-b-a ¹ -b-a ¹
25.	<i>Kde si bola</i>	h – h aiolská	Tonalita h mol naznačovaná, ale aj znejasňovaná úsekmi z h aiolskej modalita a s polovičným záverom na D.	a-a-a

Záver

Citlivý prístup Vladimira Rebikova k harmonickému priebehu melódie, s jasnými tonálnymi postupmi a silou tonálneho kadencovania na jednej strane, a presahmi do modalita s jej výrazovými nuansami na strane druhej preukazujú blízkosť slovenskej ľudovej melodiky skladateľovmu naturelu. Otázkou (ktorú sa nám zatiaľ nepodarilo zodpovedať) je, či úpravy vznikli z vlastného popudu, ktorým mohol byť obdiv ku krásnej, jedinečnej a špecifickej, ale pritom jednoduchej melodike, alebo išlo o objednávku (napríklad vydavateľa, prípadne jedného z interpretov atď.), alebo bolo možno prvou ideou príležitostné rozhodnutie spracovať príslušný materiál ku konkrétnemu podujatiu. V ďalšom výskume sa ponúka porovnanie Rebikovových harmonických úprav so spracovaním tých piesní, ktoré si vybrali aj slovenskí autori, napríklad Miloslav Francisci (*Prídi, Janík; Sadať, slnko; Bože, čo mám robiť*),²⁰ ale aj neslovenskí autori, ako napríklad Vítězslav Novák (*Anička dušička; Preletel sokol*), Leoš Janáček, či slovenskí skladatelia neskoršieho obdobia, napríklad Eugen Suchoň (*Hory, hory*), Ladislav Burlas a ďalší.

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.

²⁰ FERKOVÁ, Ref. 8, 2016.

Summary

SLOVAK FOLK SONGS IN THE PIANO ADAPTATIONS OF VLADIMIR REBIKOV

The composer Vladimir Rebikov (31. 5. 1866 Krasnoyarsk – 4. 8. 1920 Yalta) is one of a group of composers in Central Europe from nations outside that region, who engaged creatively in adaptations and harmonic arrangements of selected Slovak folk songs. His compositional treatment of 25 songs carries the marks of late romantic, and in places also impressionist, harmony. The arrangements for vocal and piano are artistically elaborated for concert performance also. The composer adhered to his models in harmonic solutions in such a way that, on the one hand, he applied his creative ideas on the extension of harmonic possibilities (predominance of seventh and ninths) within the bounds of tonality and modality. On the other hand, however, in justified cases the arrangements were transparently simple or manifestly tonal, if the content of the song text required this. From the overall number of 25 songs, 10 songs are resolved overtly in the modal space, with a prevalence of the Aeolian mode and an occasional appearance of the Lydian and Mixo-lydian modes. The other songs are more simply modulated (7 songs) or harmonised (8 songs), with a notable application of centralisation in cadence. The linking of joyous emotion and positive content with the major key, and sorrowful or negative significance with the minor key, is breached only once: in *Hory, hory!*, which despite its major key, conveys the lament of the lyrical subject over his loneliness. The composer's choice represents a prevalence of the best-known and most frequently arranged Slovak songs (e.g. *Anička, dušička, Preletel sokol, Vysoko zornička, Prídi, Janík, Ej, hory, Sadaj, slnko*). For further research, a comparative view might be interesting, determining the similarity or difference of harmonic solutions in arrangements by other composers, who undertook composed arrangements of the same songs as Rebikov.

SVADOBNÉ PIESNE V SLOVENSKEJ ZBOROVEJ TVORBE 20. STOROČIA

KRISTÍNA GOTTHARDTOVÁ

Mgr. Kristína Gotthardtová, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: kristina.gotthardtova@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5582-0036>

ABSTRACT

This article is concerned with compositional arrangements of the traditional repertoire of wedding songs for choral singers. The authors of the arrangements were composers active in Slovakia during the 20th century. Their compositions are analysed in terms of selection of the song model for treatment, while also looking at the significance and status of individual songs in the context of the wedding ceremony. The musical analysis is directed at compositional work (differentiated according to the degree of recomposition) with folk material. A further object of analysis is the dramaturgic construction of compositions, and work with the semantics of the wedding song repertoire, from the viewpoint of the composer.

Key words: musical folklorism, choral singers, arrangements of Slovak folk songs, wedding songs

Kompozičná tvorba slovenských skladateľov pre spevácke zbory bola v 20. storočí výrazne podmienená spoločenskou objednávkou. Profesionálne, poloprofesionálne a amatérske zborové telesá, ale aj ľudové umelecké súbory a folklórne súbory najmä v druhej polovici 20. storočia vytvorili dopyt po hudbe, ktorá by spracovávala folklórnu predlohu. Svadobné piesne zastupovali okruh piesní, ktorý sa spájal so životným obradovým cyklom. Svadobný obrad bol v živote človeka dôležitou udalosťou, najmä však zasahoval do života nevesty. Zmenu jej spoločenského statusu reflektovali viaceré časti obradu. Skladatelia vnímali tematickú pestrosť svadobného obradu, preto vybrané svadobné piesne spájali do väčších celkov, v ktorých sa striedali piesne rôzneho charakteru a tempa. Obradové rozlúčky so snímaním vienka a čepčením ponechávali na ženské spevácke zbory a cappella, iné svadobné piesne boli spracované aj pre obsade-

nie miešaného speváckeho zboru a tiež pre kombinácie speváckeho zboru a sólových hlasov s inštrumentálnym súborom či orchestrom.

Na základe zachovaných písomných informácií objavujúcich sa v tlačенých a rukopisných partitúrach, prípadne podľa publikovaných informácií o analyzovaných dielach, sme vedeli v niektorých prípadoch zistiť, z akých zdrojov skladateľa čerpali folklórne predlohy. Vďaka tomu sa dali porovnať aj skladateľské zásahy do citovaných nápevov (melódia, rytmus). Rukopisné partitúry obsahovali aj záznamy o menách zapísavateľov (zberateľov) nápevov či informátoroch (spevákoch), čo poukazuje na úzke prepojenia medzi skladateľmi, zberateľmi aj etnomuzikológmi, a tiež na priamy kontakt vzťahu skladateľ – ľudový spevák.

Svadba a svadobné piesne ako súčasť tradičnej obradovej kultúry

Svadobný ceremoniál patrí k najdlhšie udržiavaným obradom tradičnej ľudovej kultúry Slovenska. Osobitný význam si zachovával najmä v tradičnom vidieckom prostredí, ktoré vnímalo svadbu ako jeden z najdôležitejších obradov životného cyklu človeka. Svadobný ceremoniál dlhodobo reprezentuje jednu zo stále živých a aktuálnych spevných a herných príležitostí, kde má svoje miesto tradičný ľudový spev, inštrumentálna hudba a tanec vedľa novších foriem, ktoré sú výsledkom premien svadobného obradu v neskoršom období. Nakoľko významnou udalosťou svadba bola, poznáme podľa množstva zachovaného piesňového repertoáru a tiež na základe jeho špecifickosti.¹

V minulosti bola tradičná svadba niekoľkodňovým ceremoniálom trvajúcim zvyčajne tri dni až týždeň. Tento rozsah vyplýval najmä zo slovanskej obradovej tradície. „Pri uzatváraní manželstva sa členovia oboch rodov v dedinskom spoločenstve identifikujú s novými úlohami: manželky/manžela, nevesty/zaťa, švagrinej/švagra, svokry/svokra. Tradičný svadobný obrad odráža a rekonštruje tento systém sociálno-kultúrnych funkcií a identít, ale zároveň i formálne potvrdzuje, ba až oslavuje proces ich zmien.“² Najvýraznejšie zmeny pociťovala najmä nevesta, preto je kľúčovou osobou celého obradu, ktorý má opísať zmeny, ktoré ju čakajú. V rámci patriarchálnej spoločnosti bola svadba príležitosťou, keď ženy jednak verejne vyjadrili vnímanie svojej identity a jednak pripravili nevestu na jej nové úlohy a nové postavenie v spoločnosti. Svadba ako rituál prechodu mala pomôcť mladomanželom pri zmene ich spoločenského stavu a zároveň i pri zmene ich sociálneho zaradenia. Na základe viery, že putá s rodinnými príslušníkmi sú veľmi silné, sa niektoré obrady (napríklad obrad separovania) v rámci svadby opakovali.³

Tradičný piesňový repertoár, ktorý sa spája so svadbou, sa na základe mnohých etnomuzikologických výskumov delí podľa viazanosti piesne na určitú fázu obradu do troch základných skupín. Najdôležitejšie sú primárne obradové piesne, ktoré patria

¹ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 14, 1989, s. 72-122.

² VAŽANOVÁ, Jadranka: Svadobné nôty v kontexte slovenskej tradičnej kultúry. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 1, s. 17.

³ URBANCOVÁ, Hana: Pieseň a obrad. Predsvadobný zvyk „spievanie pri venci“ na strednom Považí. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 1, s. 63-100.

k starej obradovej vrstve piesní rodinného cyklu. Zachovali si magicko-rituálne prvky a majú svoje pevné miesto v rámci svadobného obradu. Sekundárne obradové piesne predstavujú novší repertoár, ktorý sa k svadobnému ceremoniálu pripojil vďaka svojmu významovému potenciálu neskôr a obsahuje i nové obradové piesne.⁴ Tretiu skupinu tvoria piesne voľného repertoáru – bez pevnej obradovej väzby, ktoré sa spievali mimo hlavných fáz obradu (nebolo nutné, aby piesne odzneli na každej svadbe). Tvorili akúsi výplň medzi jednotlivými časťami obradu, alebo sa spievali po odznení obradových svadobných piesní. Na základe ich výberu bolo množné pozorovať dobový i regionálny repertoár, ktorý sa v pohľade svadobčanov hodil k svadobnému rituálu a jeho jednotlivým fázam.

„Tým sa stáva svadba zrkadlom celkového vývinu slovenskej ľudovej piesne, všetkých základných typov tonálnych a melodických štruktúr, všetkých druhov poetickej skladby a jej výrazových prostriedkov. V tom je význam svadby a jej piesňového a hudobného repertoáru pre celkové poznanie ľudovej hudobnej tradície.“⁵

Medzi základné obradové fázy radíme: rozlúčku nevesty/ženícha (večer pred svadbou), cestu po nevestu, zastavenie pred jej rodičovským domom a odchod nevesty z rodičovského domu, cestu do kostola, cestu zo sobáša, v dome ženícha (zvitanie so svokrou), svadobnú hostinu, snímanie party a čepčenie, tanec s nevestou, odchod zo svadby a prenášanie svadobného rúcha nevesty.⁶ Spojenie piesní s týmito obradovými fázami sa vyjadruje hlavne v textoch piesní, ale o dôležitosti niektorých fáz svadobného obradu hovorí najmä výskyt tzv. obradovej svadobnej nôty.

Obradová nôta je melódia, ktorá sa v danom regióne či lokalite viazala na svadobnú príležitosť. Zvyčajne to bola jedna alebo dve lokálne melódie, spravidla archaickej vrstvy, ktoré sa spievali výlučne len v rámci svadby. Tento ich význam jednoznačne definovali speváčky-informátorky, ktoré samy vnímali, že svadobné piesne viazané na určitú svadobnú nôtú sú rovnaké, menil sa v nich iba text. „Možno teda predpokladať, že svadobné nôty boli v minulosti natoľko dôležité a ich miesto v svadobnom obraze také významné, že nebolo možné svadobnú nôtú v danej fáze obradu ľubovoľne nahraďiť inou piesňou alebo ju vynechať zo svadobného repertoáru.“⁷ Informátorky vždy vymedzovali, ktoré piesne boli svadobné a ktoré sa spievali hocikedy, čím rozlišovali obradové a neobradové piesne.

Svadobné nôty charakterizuje:

„voľný vzťah medzi nápevom a konkrétnym textom, záväzný prednes v určitej fáze obradu, návratnosť v priebehu obyčaje alebo celého svadobného ceremoniálu a výskyt v jeho kľúčových uzloch. [...] viazali sa buď na určitú svadobnú fázu a fungovali

⁴ Tamtiež, s. 68

⁵ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Funkcia a typy svadobných piesní. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, č. 4, s. 390.

⁶ VAŽANOVÁ, Ref. 2. BURLASOVÁ, Soňa: Svadobné piesne z Dačovho Lomu a ich súvis s obradom. In: *Slovenský národopis*, roč. 25, 1977, č. 1, s. 5-44. LOMEN, Kristína: Svadba a svadobné piesne Slovákov v Starej Pazove. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 [34], 2017, č. 2, s. 216-313. Pozri tiež: LOMEN, Kristína: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, s. 75-94.

⁷ VAŽANOVÁ, Ref. 2, s. 13.

ako jej znak, alebo sa viazali na určité významové polia, ktoré spojili niekoľko fáz svadobného ceremoniálu zo spoločného sémantického okruhu.⁸

Tieto nôty sprevádzali nevestu počas celého svadobného obradu, od odchodu z rodičovského domu až po príchod do nového domova u ženicha. Nevesta v rámci obradu nezvykla spievať, jej hlasom boli družičky a spievajúce ženy na svadbe. Nôty vyjadrovali nevestine emócie a pocity a zároveň slúžili na nadviazanie kontaktov so svadobčanmi, a teda i s novou rodinou.

Texty svadobných piesní a hlavne obradových nôt mali za úlohu pripraviť nevestu na jej budúcnosť v manželstve, pričom často využívali humor a metaforu. Napríklad dopredu avizovali možné zlé vzťahy so svokrou, čím poukazovali na opakujúce sa sociálne konflikty. Po formovej stránke bolo dôležité, aby stavba veršov a strof zodpovedala lokálnej obradovej nôte.

V rámci svadobného obradu mala svoje miesto aj inštrumentálna hudba, ktorá sprevádzala svadobčanov. Hráči vnímali, že prioritu v obrade má spievaný text, preto zvyčajne piesne len podfarbovali a nechali vynikať spevákov. Hudba vyplňala priestor medzi jednotlivými obradovými fázami a pomáhala ich prepájať. Napríklad pri družbovskom tanci „Hudobné, resp. hudobno-tanečné vstupy fungujú predovšetkým ako formálne predely jednotlivých malých dejstiev ľudového divadla, resp. ako predely stupňovania gradácie pri získavaní vienka mladej nevesty.“⁹ Majstrovstvo kapelníkov malo šancu vyniknúť hlavne v momentoch, keď si svadobčania rozkazovali piesne, najmä na svadobnej zábave. Celkovo však možno konštatovať, že podiel ľudovej kapely na vytváraní hudobnej produkcie v rámci svadby závisel od obyčajov jednotlivých regiónov a lokalít.

Postupné skracovanie svadobného rituálu v novšom období spôsobilo v svadobnom obrade viaceré zmeny. Od niektorých zvykov, obradov a obyčají sa upustilo, iné sa zas zlúčili a vsunuli do iných častí svadobného ceremoniálu. Týmto spôsobom sa napríklad presunula rozlúčka nevesty s družičkami z večera pred svadbou do časti pri snímaní venca.¹⁰ To, že sa piesne presúvali v rámci svadobného obradu medzi jednotlivými fázami, potvrdzuje ich závažnosť a nemenný, stabilný charakter.

„Aj keď škála vývinových typov zastúpených v svadobnom repertoári svedčí o tom, že ani tento starobyľý obrad sa neuzavrel vývinovým vplyvom, ale že naopak zachytáva celý rebríček vývinových typov, predsa len najväčší podiel v ňom tvoria typy staršie, ba vo viacerých prípadoch archaické.“¹¹

V súčasnosti sa svadobný obrad v historickej podobe uchováva v programoch folklórnych skupín a súborov. V skrátenej podobe sa na niektorých svadbách spieva odobierka a pred polnocou sa praktizuje čepčenie. To dokazuje, že moment uvedenia nevesty do stavu vydatej ženy sa ešte i dnes vníma ako jeden z najdôležitejších životných momentov.

⁸ URBANCOVÁ, Ref. 3, s. 79.

⁹ GARAJ, Bernard: Ľudová inštrumentálna hudba v slovenskej svadbe. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, č. 4, s. 406.

¹⁰ Tamtiež, s. 93. LOMEN, Ref. 6, 2021.

¹¹ BURLASOVÁ, Ref. 6, 1977, s. 36.

Svadobné piesne v spracovaní pre spevácke zbory a orchester

Piesne svadobného obradu zaujali viacerých slovenských skladateľov. Nemožno sa tomu čudovať, keďže je to hudobne veľmi pestrý repertoár, ktorý obsahuje na jednej strane archaické nápevy, často vo funkcii tzv. svadobných obradových nôt, a na druhej strane nápevy novších štýlových vrstiev, ktoré sa spájajú prevažne so svadobným repertoárom neobradového typu. Oproti trávniciam sa však svadobné piesne v spracovaní pre spevácky zbor vyskytujú v menšom množstve, avšak tieto spracovania sú hudobne rozmanitejšie a kompozične odvážnejšie.

Z hudobných archívov a knižníc niekoľkých inštitúcií (Hudobné centrum, Hudobný fond, archív Speváckeho zboru Technik, Ústav hudobnej vedy SAV) sme získali viacero notových materiálov, ktoré sme podrobili selekcii. Väčšina partitúr bola vydaná vydavateľstvami v 20. storočí, niektoré partitúry sa nachádzajú len v rukopisoch (D. Kardoš, J. Rozehnal, P. Breiner). V týchto archívoch sme hľadali notový materiál prevažne pomocou hesiel „svadobná“, „svadba“, „odobierka“, niektoré kompozície sme poznali z repertoáru speváckych zborov. Podarilo sa nám tak nájsť aj kompozície, ktoré spracovali svadobné piesne, ale boli určené pre folklórne hudby a spevákov sólistov, pričom sa medzi nimi vyskytli aj čisto inštrumentálne kompozície. Z tohto materiálu sme vyseletovali len zborové kompozície a po ich preštudovaní sme vybrali tie, ktoré poukazujú na rôznorodé prístupy v kompozičnej práci, prípadne poskytujú možnosť porovnania v spracovaní rovnakého nápevu či piesne.

Nevesta je na svadbe ústrednou postavou, pripravuje sa na najväčšie zmeny v rámci svojho spoločenského postavenia i každodenného života. Na svadbe má oporu v družičkách z radu svojich rovesníčok a ostatných žien, ktoré za ňu spievajú v rôznych fázach svadobného obradu špecifické obradové piesne. Nemožno sa preto čudovať, že časť zborových úprav svadobného repertoáru vznikla výlučne pre **ženský zbor a cappella**. Skladatelia si určite uvedomovali, že práve odobierku od rodičov a snímanie party je vhodné zveriť v hudobnom spracovaní ženskému vokálnemu obsadeniu.

Alfréd Zemanovský (1919 – 1994) spracoval pre zborové obsadenie viacero svadobných piesní. Pre obsadenie ženského speváckeho zboru napísal v roku 1988 *Slovenské svadobné spevy*, op. 49, č. 2 a v roku 1989 *Svadobné spevy*, op. 52, č. 1, ktoré zachytávajú odobierku nevesty, snímanie vienka a prechod nevesty do novej rodiny.¹² Piesne pre obidve zborové kompozície si skladateľ vybral z Bartókovej zbierky *Slovenské ľudové piesne*, čo uviedol aj v rukopisnej partitúre. V oboch prípadoch skladateľ zostavil kompozície na základe kombinácie niekoľkých piesní, ktoré pochádzajú z rovnakej regionálnej oblasti (zvolenská a hontianska oblasť).

V obidvoch zborových skladbách možno pozorovať premyslenú koncepciu v oblasti dramatizácie. Deje sa tak jednak na úrovni striedania rýchleho a pomalšieho tempa s vrcholom v rýchлом tempe (*Animato, Vivace*), jednak prostredníctvom dejového rozvrstvenia textu piesne. Gradáciu podporuje práca s vedením hlasov v rámci striedania prvého uvedenia melódie piesne v sóle alebo sólovom zborovom hlase, ktoré kon-

¹² ZEMANOVSKÝ, Alfréd: *Slovenské svadobné spevy* op. 49, č. 2. Notový archív Hudobného fondu. Zb. 361. ZEMANOVSKÝ, Alfréd: *Svadobné spevy* op. 52, č. 1. Notový archív Hudobného fondu. Zb. 305.

trastujú s úsekmi, keď spievajú všetky hlasy melódiu viachlasne, alebo jej robia vokálny sprievod. V kompozíciách poznať, že ich autor mal bohaté skúsenosti s úpravami ľudových piesní. Pri vedení hlasov uplatnil štandardné postupy tradičného dvojhlasu a trojhlasu, zámerne používal súzvuky zahustené o sekundy, ktorými znejasňoval harmónie, a tak vytváral svojskú atmosféru kompozície.

Obradový charakter a atmosféra tradičného vidieckeho ceremonálu sú prítomné vo vedení hlasov i vo využívaní medzihier, ktoré spájajú jednotlivé strofy a v op. 49 tvoria introdukciiu. Vďaka tomu majú kompozície vnútorný dramatický ťah. Forma diel je v oboch prípadoch podobná – každá strofa piesne je zhudobnená inak a po dvoch či viacerých strofách nasleduje ďalšia pieseň. Pieseň sú občas predelené už spomínanými medzihrami, ktoré sú tvorené, napríklad, zvukomalebým slovom „duj“ (op. 49) alebo anticipáciou piesne v jednom z hlasov (op. 52: *Zmetaj si Daniela; Ej, šibaj, šibaj*). Po rytmickej stránke autor využil pravidelné, ale aj striedavé metrum, vďaka čomu mohol kopírovať pôvodnú štruktúru voľného rytmu svadobných piesní ťahavého typu. Vybrané nápevy patria medzi staršie kvarttonálne a kvinttonálne piesne svadobného repertoára a jedna z nich (*Ej, šibaj, šibaj*) obsahuje striedavú (flexibilnú) lydickú kvartu (Príloha, Príklad 1). A. Zemanovský nápevy štylizoval z harmonického i rytmického hľadiska a oba opusy sú tak jeho individuálnym umeleckým vkladom do repertoáru úprav ľudových piesní.

Úpravu svadobnej piesne z východného Slovenska (Zemplín) pre obsadenie ženského zboru nájdeme v hudobnej tvorbe Júliusa Letňana (1914 – 1973). Pieseň *Oddávač še budu* (b. r.)¹³ upravil harmonizáciou do trojhlasu a miestami i štvorhlasu, ktorý vytvára dokonca aj septakordy. Skladateľ sa snažil imitovať prax ľudových speváčok, preto hlasy viedol z unisona do akordických zoskupení. Voľný rytmus riešil striedaním metra a fermátami, čím skladba získala na plasticosti a priblížila sa viac ľudovému prejavu (Príklad 2a).

Táto pieseň sa v repertoári slovenských speváckych zborov vyskytuje aj v úprave českého dirigenta Jana Rozehnal (nar. 1957),¹⁴ ktorý niekoľko rokov pracoval so Speváckym zborom Slovenskej filharmónie. Na rozdiel od J. Letňana pieseň upravil pre miešaný zbor, ale prvú strofu ponechal v ženskej verzii. Pravdepodobne tak urobil preto, že text zodpovedá neveste. Začiatok druhej strofy „Vtedy kvitky tarhaj“ je obsahovo všeobecnejší, a práve tu sa pripájajú aj mužské hlasy, ktoré pôsobia ako zapojenie všetkých svadobčanov do spevu. Striedavé metrum a fermáty sa prispôsobujú ľudovému ťahavému parlandovému prednesu a navodzujú až meditatívnu atmosféru. J. Rozehnal v melódii uplatnil melodické ozdoby v podobe sekundových vybočení nadol pred ukončením niektorých veršov (Príklad 2b). Hlasy viedol harmonicky jednoduchšie, pri prvej strofe dokonca uplatnil len dvojhlas, pri ktorom altový part spĺňa funkciu basovej línie. Kvintakordálny nápev skladateľ aranžoval do hlasov tak, že sa snažil napodobniť ľudový štýl viachlasného spevu a zároveň využíval harmonické postupy z klasickej harmonickej praxe. Spoločným prvkom oboch strofických úprav – Letňanovej aj Rozehnalovej – je aj výber rovnakej stupnice (e dórská) a tiež fakt, že skladatelia formovo nerozšírili pieseň o introdukciiu či medzihry.

¹³ LETŇAN, Július: *Oddávač še budu*. Notový archív speváckeho zoskupenia Elegance.

¹⁴ ROZEHNAL, Ján: *Oddávač še budu*. Notový archív speváckeho zboru Technik STU.

V kompozícii *Svadobná odobierka* (1981) od Petra Breinera (nar. 1957) je ženský zbor doplnený o sopránové sólo, ktoré reprezentuje hlas nevesty.¹⁵ Sólo je nadradené zvyšku zboru, spieva variant na Slovensku rozšíreného nápevu svadobnej rozlúčkovej piesne *Zbohom ostávajúte, hej, mamičkine prahy*. Ide o prekomponovanú úpravu ľudovej piesne, ktorá je nápaditá hlavne striedaním sóla so zborom. Sólo spieva melódiu nápevu v úsekoch, kde text hovorí o pocitoch nevesty pri jej odobierke od rodičov. Katarzným miestom je iste moment, keď sa sólistka (nevesta) lúči s otcom a celý zbor stíchne, pričom sa na jej hlas neskôr napojí iba v brumende. P. Breiner tak veľmi dobre zachytil vrúcnosť výpovede nevesty, ktorá ďakuje svojim rodičom za lásku a výchovu. Intimita tohto okamihu sa vzápätí naplní záverečnou rozlúčkou „v zdraví ostávajúte“, ktorá je umocnená sekundovou transpozíciou a pripojením celého zboru s uvedeným textom. Ženský zbor hrá v skladbe úlohu dedinského kolektívu, podporuje nevestu v jej životnej zmene. Otvára a uzatvára kompozíciu a v jej strede nabáda nevestu k poslednému ohliadnutiu sa za svojim rodným domom. Sólistka v týchto momentoch spieva len výseky slov a melódiu preberá zbor (**Príklad 3**). Skladba aj vďaka tomu získala formovú vzdušnosť, čím sa potlačila prípadná patetickosť. Pokojnejšie rytmické plynutie zborového partu a viaceré úseky v brumende nechávajú vyniknúť obsahovú výpoveď sóla ako hlasu nevesty, ktoré je rytmicky nápaditejšie a pohyblivejšie.

Pre rovnaké obsadenie napísal *Svadobnú rozlúčku zo Žakaroviec* (b. r.) skladateľ Dezider Kardoš (1914 – 1991).¹⁶ Odobierku z východného Slovenska štylizoval veľmi voľne. Nápev piesne *Šubina, dolina* prednášajú hlasy zboru a zároveň ho v druhej a tretej strofe spieva altové sólo. V rámci celej kompozície možno pozorovať, že hlasy, ktoré neuvádzajú hlavnú melódiu, tvoria podkladový materiál vytvárajúci atmosféru celej skladby. Na niektorých miestach má dokonca každý hlas individuálny melodický a rytmický priebeh, niekedy sú zas hlasy rytmicky zjednotené do homogénnych hlasových skupín a postupujú proti sebe (soprány voči altom). D. Kardoš týmto spôsobom vytváral neustále chvenie hudobného toku a potláčal tak akúkoľvek statickosť. Z hľadiska formy je pieseň riešená netradične, keďže v prvej strofe sa nápev piesne objaví najskôr v druhom sopráne, potom ho preberie sólo a nakoniec sa dostane do prvého sopránu, čím sa mení zvuková farebnosť. Druhú a tretiu strofu, ktoré sú až na záver skladby hudobne totožné, už interpretuje altové sólo.

Skladateľ pracoval s obsahom textu veľmi delikátne. Sólo spieva texty, ktoré sú priamou výpoveďou nevesty, a zbor spieva časti textu, v ktorých sa prihovára neveste. Paralelne sa tak prekrývajú aj dve ideové línie piesňového textu. Vďaka sekundovým pohybom hlasov a citoslovciam „oj“, „joj“ pôsobí zborový part plačlivo a žiaľne. Na rytmickej práci skladateľa treba vyzdvihnúť dobré vybalansovanie rýchlych triolových a osminových pohybov s dlhými štvrtovými a polovými postupmi iných hlasov. Pozorujeme tu zámerné uplatnenie komplementárneho kompozičného princípu: ak má sólo rýchly pohyb, zborové hlasy postupujú pomalšie a zrýchlia sa v miestach, kde má sólo polové hodnoty (**Príklad 4**). Výpoveď hlasov sa tak nestráca, ale naopak vyniká, hlasy sú zrozumiteľné a zborové vstupy tak pôsobia nástojčivejšie. Molový kvintakordálnu pieseň skladateľ harmonizoval najmä zadržaním hlavných tónov melodických

¹⁵ BREINER, Peter: *Svadobná odobierka*. Notový archív speváckeho zboru Technik STU.

¹⁶ KARDOŠ, Dezider: *Svadobná rozlúčka zo Žakaroviec*. Archív speváckeho zboru Lúčna.

riadkov (veršov) v ostatných hlasoch. Hlasy sú voči sebe často v sekundovej príbuznosti, ale prítomné je aj ich vedenie v kvintakordoch a obratoch. D. Kardoš sa však nesažil napodobniť tradičné vedenie hlasov, postupoval podľa špecifickej harmonickej logiky (vedenie hlasov v úzkej sadzbe s veľkým množstvom sekundových príbuzností).

Miešaný spevácky zbor a cappella poskytuje skladateľom širšiu zvukovú paletu a tiež rozšírené možnosti vypointovania niektorých textov svadobného piesňového repertoáru. Na svadbe boli predsa prítomní všetci obyvatelia obce, takže nebola náhoda, že skladatelia sa rozhodli zhudobniť niektoré piesne pre takéto obsadenie.

Ivan Hrušovský (1927 – 2001) upravil svadobnú pieseň z Holíča v kompozícii pod názvom *Zahučali chladné vetry v doline* (1984).¹⁷ Ide o prekomponovanú úpravu, v ktorej skladateľ ponechal melódiu plynúť v sopránoch, zatiaľ čo u ostatných hlasov môžeme sledovať precíznu motivickú prácu. Nápev postupuje v unisone sopránov (až na miesta s využitím dvojhlasu v tercií). I. Hrušovský nechal vyniknúť jeho jednoduchosť, v čom spočíva aj príťažlivosť celej kompozície. Ostatné hlasy sú podriadené nápevu svadobnej piesne, veľmi intímne ho dotvárajú a podporujú clivú atmosféru rozlúčky nevesty s rodičmi. Hlasy sú statickejšie, tvoria hlavne harmonickú výplň. Jedným miestom, kde sú hlasy zjednotené, je pasáž od citovo vyostreného zvolania „ej, mamičko...“, čím skladateľ zdôrazňuje obsah textu piesne („*dneska sa vydávam; slzy mňa zalejú*“). Lúčenie nevesty s matkou je tak emočne vypäté (Príklad 5). Introdukcia a kóda skladby sú založené na motívoch ľudovej piesne a zaznievajú v brumende. Rozlúčková pieseň sa aj vďaka tomu v celom kontexte dobre vyníma a môže silnejšie zapôsobiť na poslucháča. Meniaci sa rytmus nápevu I. Hrušovský vyriešil striedavým metrom, čím podporil recitatívnosť a voľný rytmus ľudového prejavu. Po harmonickej stránke sa autor odpútal od ľudových prednesových praktík, vychádzal síce z tonality nápevu, ale harmonizoval ho už v duchu novej štylistiky (sekundové pohyby v base).

Individuálnu prácu s ľudovým materiálom pozorujeme aj v zborovom cykle *Štyri svadobné* (1951) od Štefana Németha-Šamorínskeho (1896 – 1975).¹⁸ Cyklus sa začína žiaľnou piesňou *Už je darmo, už je darmo*, ktorá opisuje zmenu sociálneho stavu nevesty. Po nej nasledujú tri žartovné piesne (*Ej, ženy, ženy; Jaj, Bože muoj, Bože muoj; Ej, burina, burina*), ktoré sú typické pre svadobnú zábavu ako záverečnú fázu celého svadobného obradu. Skladateľ tak vytvoril gradačne dobre vystavaný a vypointovaný celok. Okrem introdukcie prvej piesne a krátkej kódy v závere štvrtej piesne nasledujú jednotlivé strofy piesní bezprostredne za sebou. Napriek tomu ide o prekomponovanú strofickú úpravu nápevov. Jednotlivé strofy nie sú spracované identicky, pretože hlavné nápevy prechádzajú aj v rámci jednej strofy rôznymi zborovými hlasmi. Touto cestou sa odstraňuje akýkoľvek stereotyp a získavajú sa rôzne timbrové kvality.

Ďalším opakujúcim sa kompozičným princípom, ktorý je prítomný v celom cykle, je protipostavenie mužských a ženských hlasov. Hlasy sa v týchto prípadoch imitujú a zaznievajú kánonicky (Príklad 6). Kontrapunktická práca vo vedení hlasov vytvára nápadité kantabilné plochy a zvýrazňuje žartovný charakter piesňových textov. Po rytmickej stránke sú hlasy občas zjednotené, ale vždy jeden z hlasov postupuje ryt-

¹⁷ HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Zahučali chladné vetry v doline*. Notový archív speváckeho zboru Apollo.

¹⁸ NÉMETH-ŠAMORÍNSKY, Štefan: *Štyri svadobné*. In: KARDOŠ, Dezider (red.): *Slovenské spevy pre mužské, ženské a miešané sbory*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958, s. 47-61.

micky odlišne, čím sa monotónnosť narúša. Presúvanie nápevu medzi hlasmi a jeho zaznievanie miestami v oktávach v dvojici hlasov (napr. alt – bas) navodzujú pocit, že poslucháč je ozaj na svadobnej zábave. Tento kompozičný postup vytvára dojem improvizovaného prejavu, v ktorom si speváci postupne rozkazovali a spontánne tvorili nové texty piesne. V rámci vedenia hlasov a budovania harmónie v tomto cykle platí, že autor sa neriadil ľudovými tradíciami viachlasného spevu. Často sa stáva, že alt a soprán sú v sextových vzťahoch, avšak skladateľ sa nevyhýba ani kvartovým postupom. K zaujímavým kompozičným postupom patrí modulácia do inej tóniny pri novej strofe, čím sa skladateľ vyhýbal kompozičnému stereotypu, ktorý by mohol vzniknúť pri strofickom spracovaní piesne. Š. Németh-Šamorínsky bol Bartókovým žiakom, čo mohlo mať na jeho kompozičnú prácu s ľudovými materiálmi nemalý vplyv.

„Svojho učiteľa však nenapodobňoval, nebol jeho epílogom. Hľadal vlastné formy umeleckých výpovedí. Jeho štúdium tetrachordálneho systému vyústilo do svojského ponímania harmonickej štruktúry na princípe kvartseptakordálnej následnosti, ktorá síce oslabuje tradičné tonálne cítenie, ale súčasne obohacuje výrazovosť znenia.“¹⁹

Podobnú štýlovú kompaktnosť autorských úprav ľudových piesní môžeme pozorovať aj v cykle zborov *Svadobné spevy a tance zo Starého Tekova* (1970) od Alfréda Zemanovského (1919 – 1994).²⁰ Celkovo skladateľ v tomto cykle upravil deväť piesní, ktoré sa viažu na rôzne fázy svadobného obradu, pričom zastúpené sú vážne i žartovné tanečné piesne. Autor si uvedomoval, kto bol pôvodným interpretom piesní, preto nápevy umiestňoval do ženských hlasov vo všetkých piesňach, ktoré sa týkali nevesty. Mužské hlasy majú výraznejší priestor na uplatnenie pri všetkých žartovných piesňach a objavujú sa aj v piesni *Červené jablčko*. Nosným hlasom, ktorý interpretuje nápevy najčastejšie, je soprán. Z hľadiska vedenia hlasov vidíme aj u tohto skladateľa časté imitačné postupy, ktoré zvyčajne tvoria akési ozveny menších alebo väčších častí melodických riadkov (veršov) hlavného nápevu. Ženské hlasy sú občas vedené tak, že nadväzujú na tradičný viachlas (vychádzanie a návrat do unisona, terciové postupy). Mužským hlasom je však v týchto miestach zverený iný hudobno-textový materiál, sú kontrastné a vytvárajú podklad. A. Zemanovský piesne adaptačne varioval, autorsky pretváral ľudovú predlohu. Tým vznikali nové, kompozične náročnejšie výrazové hudobné plochy. Napomáhala tomu jednak harmónia, ktorá je plná sekundových príbuzností, a jednak forma piesní. Každá pieseň je riešená inak, niektoré obsahujú introdukciu, ktorá motivicky exponuje nápev. Ďalším dôležitým faktorom je, že nápev sa posúva medzi hlasmi, čím sa narúša uniformnosť kompozičného postupu (*Keby bolo nesvitálo; Červené jablčko; Počúvajte muzikanti; Cez ten Tekou tečie voda*). V záveroch piesní sa stáva, že nápev vygraduje a je pozmenený. Medzi strofami sa niekedy nachádzajú úseky, v ktorých motívy nápevu doznievajú v iných hlasoch. Málokedy sú

¹⁹ PALOVČÍK, Michal: Neprávom zabúdané hodnoty. K storočnici prof. Štefana Németha-Šamorínskeho. In: *Hudobný život*, roč. 28, 1996, č. 17, s. 3.

²⁰ ZEMANOVSKÝ, Alfréd: *Svadobné spevy a tance zo Starého Tekova*. Notový archív Hudobného fondu. Zb. 84. Skladateľ upravil pre spevácky zbor ešte niekoľko ďalších svadobných piesní. Za kompozíciu *Svadobné spevy z Horných Bzínec* získal 3. cenu v rozhlasovej súťaži nahrávok Prix de musique folklorique '77 de Radio Bratislava.

hlasy rytmicky zjednotené, väčšinou má každý hlas svoj samostatný priebeh alebo jeden z hlasov zdvojuje hlavnú melódiu a ostatné dva postupujú kontrastne alebo úplne rôznorodo. Práve vďaka individualite vedenia hlasov sa melódia výraznejšie vyníma a piesne získavajú svoje osobité čaro.

Ešte odvážnejšie riešenia z hľadiska harmónie a formy nájdeme v cykle *Tri svadobné zo Zvolenska* (1986) od Jána Szelepcsényiho (nar. 1937).²¹ Prvá a tretia pieseň sú z kategórie žartovných piesní – *Ej, šibaj, šibaj* (Poniky), *Dajteže nám, dajte* (Podkonice) a v strede cyklu sa nachádza výrazovo žiaľna pieseň *Keď som išla* (Polhora). Predpokladáme, že autor zaradil pieseň o sňatí vienka do stredu kompozície preto, aby vyvážil hudobnú dramaturgiu cyklu. V tejto piesni je nápev interpretovaný len v ženských hlasoch, prevažne v sopráne, čo sa zhoduje s kontextom danej svadobnej piesne (snímanie vienka/party je symbolom straty slobody a panenstva). Ženské hlasy nápev dopĺňajú, vytvárajú jednoduchšie i zložitejšie viachlasné postupy, niekedy na seba nadväzujú kánonicky (2. strofa) a vytvárajú echá. Mužské hlasy v tejto piesni znejú viac-menej v brumende, držia zahustené akordické zhluky (*d-g-a-c*¹). Ich statickosť kontrastuje s dynamickým pohybom ženských hlasov a pomáha navodiť atmosféru osamelosti mladého dievčaťa pri prechode do novej rodiny. V ostatných dvoch piesňach je nápev striedavo umiestnený do rôznych hlasov, čím skladateľ navodil atmosféru nespútanej zábavy v závere celej svadby. V skladbe si môžeme všimnúť, že hudobný materiál sa najskôr uvedie v jednoduchšej podobe a postupne sa čoraz viac kompozične komplikuje. Jednak majú hlasy melodicky a rytmicky samostatné úseky a jednak sa zahusťuje harmónia. Vo viacerých prípadoch J. Szelepcsényi používal spočiatku aj tradičnejšie vedenie hlasov v paralelných terciách, ale ku koncu kompozície sa vzťahy medzi hlasmi viac komplikujú a vytvárajú sa navrstvené akordy, pri ktorých sú hlasy v sekundových vzťahoch. Skladateľ sa teda oslobodil od tradičného hudobnofolklorneho myslenia a vytvoril svoje vlastné princípy a vlastný spôsob práce s ľudovou predlohou. Forma piesní je voľnejšia, niektoré časti veršov sú motivicky spracované a opakujú sa, narúšajú strofickú pravidelnosť. Hlasy sa využívajú aj vo funkcii rytmických nástrojov, napríklad bodkovaným rytmom mužských hlasov „hej, hej“ v prvej piesni či ostinátne opakovaným „dajteže nám, dajte“ v drobných osminových hodnotách. Tento rytmický podklad pôsobí ako imitácia ľudových hudobných nástrojov a ľudovej inštrumentálnej hudby, ktorá bola na svadobných zábavách tiež prítomná. Možno teda konštatovať, že J. Szelepcsényi priniesol vlastné kompozičné riešenia v prístupe k spracovaniu ľudového materiálu najmä z formového a harmonického hľadiska.

Najodvážnejší prístup k spracovaniu ľudovej piesne nachádzame v diele *Horička zelená* (1982) od Juraja Hatríka (1941 – 2021).²² Ako sám skladateľ uvádza v partitúre, ide o vokálnu fantáziu na motívy piesne z Rejdovej na Gemeri. Je to ľubostná pieseň, ktorá môže zaznieť v neobradovej časti svadobného repertoáru. Svadby sa dotýka tematicky, je to žartovný (prekáravý) rozhovor medzi mužom a ženou o vydaji. J. Hatrik toto vzájomné prekárание šikovne zakomponoval aj do svojho diela. Hovorí: „Celá skladba je lyrickým prekáráním, v pozadí ktorého je neha, rodiaca sa láska. V tomto

²¹ SZELEPCSÉNYI, Ján: *Tri svadobné zo Zvolenska*. Notový archív Hudobného fondu. Zb. 242.

²² HATRÍK, Juraj: *Horička zelená*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1982.

duchu má skladba vyznieť.²³ Skladba je kompozične komplikovaná, každý zborový hlas (hlasová skupina) sa delí na štyri hlasy, takže dokopy tvoria šesťnásť možných hudobných línií. Práve zmnôžovanie (zhusťovanie) a unifikovanie hlasov vytvára v diele gradačné vlny. Hlasová skupina má v niektorých častiach v každom hlase individuálny priebeh, dohromady štyri melodicky a rytmicky odlišné línie. Tie sleduje ďalšia nastupujúca hlasová skupina, ako to vidíme hneď v úvode skladby pri postupnom imitáčnom nástupe (alt, tenor, bas, soprán). J. Hatrík si teda vytvoril akúsi schému, ktorú v hlasoch kopíruje. Do riadených aleatorických plôch znie tenorové a neskôr sopránové sólo. S týmito „hmýriacimi sa“ úsekmi, ktoré sú vystavané z opakovania krátkych motívov z nápevu, kontrastujú miesta, kde nápev zaznieva po veršoch v rytmickej a niekedy aj melodickej unifikácii hlasovej skupiny. Mužské a ženské hlasy postupujú v častiach textov, ktoré sú vyslovene ich výpoveďou, samostatne. Zvuk len mužských a len ženských hlasov prináša odľahčenie a je aj akousi prípravou na hudobne zhustený záver kompozície, keď naraz zaznievajú štyri melodicky, rytmicky aj textovo odlišné línie (Príklad 7). Skladateľ v tomto diele poukázal na to, ako sa dá ľudový nápev využiť aj pri uplatnení moderných kompozičných techník. Kompozícia *Horička zelená* je príkladom toho, ako môže ľudová pieseň vplyvať na výstavbu celého diela aj v prípade štylizácie ľudového materiálu.

V niektorých fázach tradičného svadobného obradu sa okrem spevu objavuje aj inštrumentálna hudba, a to prevažne v podobe nástrojových združení (ansámblov). Najväčší priestor má v závere svadobného obradu a hlavne počas svadobnej hostiny a svadobnej zábavy. Skladatelia si uvedomovali prítomnosť ľudových hudieb v svadobnom obrade. Preto niektorí z nich využili pri zhudobnení svadobného repertoáru aj **inštrumentálnu zložku** – orchester, prípadne komorný inštrumentálny súbor. Inštrumentálny sprievod poskytuje nové možnosti zvukových kvalít i formových riešení. Väčšia hutnosť zvuku a kombinácia vokálnej a inštrumentálnej zložky zvyšuje poslucháčsku príťažlivosť skladieb a v prípade hudobno-tanečných kompozícií aj ich divácku atraktivnosť.

Bartolomej Urbanec (1918 – 1983) pre potreby SLUK-u napísal hudbu k svadobnému obrazu pod názvom *Periniarky* (pred r. 1972),²⁴ „v ktorých ženský zbor, sólistky speváčky, orchester s dychovými i bicími nástrojmi zvyrazňovali scénický obraz periniarok-svadobníčok v kompozične domyslených inštrumentálnych i vokálnych kontrapunktických postupoch, v akomsi prekárani.“²⁵ Účelom kompozície bolo vytvoriť hudbu pre tanečnú zložku súboru. To určite ovplyvnilo viacero kompozičných postupov skladateľa.

B. Urbanec sa nesnažil hudobný folklór pretvárať, ale naopak, využil jeho charakteristické melodické, harmonické a rytmické prvky. To počuť jednak v zborovom parte, kde viachlas sleduje tradičné vedenie hlasov (a cappella vstupy speváckeho zboru), jednak v basových líniách orchestrálneho sprievodu. Väčšiu slobodu kompozičnej práce v orchestrálnych partoch vidieť najmä pri sprevádzaní sóla v piesni *Ta dala mamka, ta dala dcéru*. Orchester tu vytvára „filmovú“ atmosféru, sólistku dopĺňajú virtuózne

²³ Tamtiež, s. 2.

²⁴ URBANEC, Bartolomej: *Periniarky*. Zvukový archív Rozhlasu a televízie Slovenska. O. 841.

²⁵ DEMO, Ondrej: Grúne moje, grúne. In: *Hudobný život*, roč. 25, rok 1993, č. 23-24, s. 6.

sóla klarinetu a flauty (možno stelesnenie vtáčika ako imitácia motívu v texte svadobnej piesne). Tento úsek v orchestri naznačuje, že skladateľ vedel ľudové motívy štylizovať a úplne ich vymaniť z kontextu tradičnej ľudovej hudby. Striedanie žartovných piesní v prednese zboru v rýchлом tempe (*Otvárajte dvere, otvárajte vráta; Už si ty Anička, už si ty nie naša; Dobre sa nám poskakuje*) so sólovými piesňami (*Sadla muška na konárik; Ta dala mamka; A kočička blačí, kriví rožtek*) vytvára niekoľko gradačných vln. Takéto rozmiestnenie piesní so zmenami tempa, a najmä zmenami hustoty faktúry (sólo/tutti) určite súvisí s potrebami tanečného obrazu a jeho jednotlivých choreografických pasáží. Úvodná pieseň *Pošibaj furmane kone vrané* v prednese a cappella pripomína vedením hlasov skladateľove *Trávnice*, navyše ide o svadobnú pieseň, ktorá sa spievala v exteriéri. Hudobno-tanečná kompozícia sa tak začína obrazom jednej z úvodných obradových fáz svadobného ceremonálu s príchodom žien do domu nevesty. Orchester sa zapojí až neskôr, pričom evokuje prítomnosť ľudovej inštrumentálnej hudby na svadobných oslavách. B. Urbancovi sa podarilo vytvoriť hudobno-scénickú adaptáciu svadby a svadobných piesní, ktorá sa podriadila interpretačným potrebám SLUK-u. Nositeľom folklórnej predlohy, a teda aj ľudovej piesne, sú v tomto diele výlučne vokálne party. Orchester má hudobne samostatnejší materiál, ktorý na hru ľudových kapiel nadväzuje len niektorými prvkami (rytmus, vedenie basových línií). Dopĺňa ženské hlasy zložitejším hudobným materiálom, ktorý je okrem medzihier vždy v ústraní tak, aby vokálne hlasy boli zrozumiteľné a vynikli.

Alexander Moyzes (1906 – 1984) využil v diele *Svadobné spevy a tance* (1984) miešaný zbor a malý orchester.²⁶ Na úvod zaznieva žiaľna ťahavá pieseň *Keď som išla*, ktorú vystrieda veselá a rýchla pieseň *Pri našej chalupe*. Po nej skladateľ pracuje v miernom tempe s kvinttonálnou piesňou *Zasvietilo slniečko* a na záver sa vracia kvinttonálny nápev *Pri našej chalupe* s novým textom. Striedanie tempa vytvára gradáciu, dramaturgický plán skladateľa je dobre premyslený a hudobne logický. Po textovej stránke sa každá z piesní dotýka obradovej fázy prípravy vienka a jeho sňatia. V piesňach sa tiež obradne ospevuje mladosť a krása novomanželov, v orchestri podporená rýchlymi triolovými motívmi. A. Moyzes pri vedení zborových hlasov uplatnil aj štandardné jednoduché paralelizmy v terciách, dokonca hlasy znejú často iba v jednoduchých oktávach, čím sa hudobne priblížil prednesu svadobných piesní v rámci tradičného svadobného obradu. Autor si všímal hudobné osobitosti piesní, pri melodickom vedení hlasov využil kostrové tóny nápevu. Samozrejme, na viacerých miestach uplatnil vlastné vedenie hlasov, pri ktorom vznikajú disonantnejšie harmónie smerujúce k impresionizmu. V prvej piesni dominuje soprán, ktorý je hlavným nositeľom nápevu a ostatné hlasy postupujú voči nemu rytmicky individuálnejšie. V ďalších dvoch piesňach sa však hlasy pohybujú viac-menej rytmicky spoločne, imitačnú prácu takmer nenájdeme. Skladateľ s hlasmi pracoval na spôsob striedania nápevu medzi mužskými a ženskými hlasmi. Pre A. Moyzesa bol spevácky zbor nosným činiteľom, orchester mu podriadil, pričom ho nechal vyznieť iba v medzihrách, ktoré vyplňali priestor medzi jednotlivými strofami a pripravovali nástup ďalšej piesne. Osobitým vkladom autora v práci s ľudovým materiálom je harmonická zložka. V rámci melodického a rytmic-

²⁶ MOYZES, Alexander: *Svadobné spevy a tance*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1990.

kého vedenia hlasov prevláda jednoduchosť. Kompozícia *Svadobné spevy a tance* je stroficko-variačnou adaptáciou ľudového materiálu.

Progresívnejšie využitie spojenia miešaného zboru a orchestra nájdeme v diele *Svadobné spevy z Horehronia* (1957) od Ladislava Burlasa (nar. 1927).²⁷ Skladateľ

„presadzoval povinnosť slovenskej hudby inšpirovať sa okrem iného veľkým odkazom Bélu Bartóka a zbavovať sa ‚folkloristického formalizmu‘ (t. j. ornamentálneho a schematickeho skladateľského prístupu k autentickej ľudovej hudbe), pokúšal sa túto cestu uplatniť v umnejšej štylizácii melodických, rytmických i výrazových osobitostí slovenskej obradovej piesne v *Svadobných spevoch z Horehronia*.“²⁸

Dielo sa skladá zo štyroch častí, v ktorých autor vždy pracuje s jednou ľudovou piesňou.²⁹ Prvá obradová svadobná pieseň *Lietala žbrnkala biela hus po dvore* nabáda nevestu k tomu, aby si dobre rozmyslela, za koho sa ide vydať. Kvaritonálny nápev je kantabilný a pokojnejší, čo skladateľ vyvažoval s rytmicky pestrejšie riešenými medzihrami orchestra a tiež zrýchlením samotného nápevu pri kánonických uvedeníach v tretej strofe piesne. Druhá kvinttonálna pieseň *Ideme, ideme, chodníčka nevieme* skladateľa inšpirovala k imitačnému napodobeniu chôdze svadobčanov v melodickom pohybe vybraných orchestrálnych nástrojov (kontrabasy, fagoty a klarinety). Túto pieseň vystrieda clivý kvaritonálny nápev obradovej piesne *Bola že mne, bola*, ktorá opisuje nevestin žiaľ nad odchodom z rodného domu a lúčením sa s matkou. V poslednom diele kompozície prichádza vyvrcholenie v rýchlej kvaritonálnej piesni *Teraz vieme, že ju máme*, ktorú predeľujú kontrastne pomalé a ťahavé volania („Poď von, poď von“). L. Burlas vystaval toto dielo dramaturgicky premyslene – striedajú sa pomalé a rýchle časti, čo čiastočne pripomína svadobný obrad, ktorého fázy sú takisto tematicky a hudobne (tempovo, rytmicky) odlišné. Spevácky zbor je nadradený orchestru, avšak oproti Moyzesovmu dielu je v tomto prípade orchester motivicky samostatnejší a zvukovo bohatší, v rýchlych piesňach tvorí živelný podklad a obraz nespútanej svadobnej zábavy. V rámci vedenia hlasov autor uplatnil jednoduché paralelizmy v oktávach aj jednoduchší viachlas, ktorý vychádza z ľudovej prednesovej praxe a z tonality nápevu. Elementárnejšie vedenie hlasov sa strieda s imitáciami a kánonmi medzi mužskou a ženskou zložkou, ale aj s celkovo komplikovanejším vedením hlasov, ako môžeme vidieť pri druhej strofe druhej piesne. Mužské hlasy interpretujú nápev a ženské hlasy ich dopĺňajú citoslovcom („jaj“), ktoré je spracované akordicky (Príklad 8). Možno teda konštatovať, že zámerom skladateľa v tomto diele bolo v zborových partoch zachovať znaky folklórneho prejavu, pracovať spôsobom blízkym autentickému predlohe, ale zároveň kompozične veľmi premyslene a účelne skomplikovať part orchestra tak, že sa od ľudového prejavu vzdáľuje. Drobné hodnoty melodických postupov v strunových nástrojoch, zahustené harmónie a rytmické pasáže nemajú predlohu v hre

²⁷ BURLAS, Ladislav: *Svadobné spevy z Horehronia*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1964.

²⁸ CHALUPKA, Lubomír: Ladislav Burlas – Planctus pre sláčikový orchester. In: *Hudobný život*, roč. 34, 2002, č. 9, s. 30.

²⁹ Piesňový materiál skladateľ čerpal z terénnych výskumov svojej manželky, etnomuzikologičky Sone Burlasovej. Pozri bližšie: BURASOVÁ, Soňa: *Ludová pieseň na Horehroní*. Bratislava : Opus, 1987, s. 40-64.

ľudových hudieb. L. Burlas teda spojil svet ľudovej hudby so svetom komponovanej umeleckej hudby.

Na tradíciu ľudovej hudby nadväzuje v diele *Svadobná balada* pre soprán, alt, miešaný zbor, flautu, basový klarinet, violu a kontrabas (1972) skladateľ Tadeáš Salva (1937 – 1995).³⁰ Nepracoval však s citátom hudobnofolklornej predlohy, ale využil len texty ľudových piesní. V diele kombinuje texty troch slovenských ľudových balád *Vydala mamka, vydala dcéru; Kdeže si bola, Anička moja* a *Išli hudci horou*. „Novovzniknutý textový útvar teda posilňuje hlavnú tému celej kompozície, ktorou je svadba ako výrazný životný moment a symbol lásky, a takisto nevyníma ani nešťastie zo straty dcéry jej zakliatím.“³¹

Salvova kompozícia s využitím aleatorických úsekov v nástrojových i zborových partoch je kompozične značne komplikovanejšia ako predchádzajúce tri diela. Je to dané tým, že Salva sa neinšpiroval piesňami spolu s ich nápevmi, ale iba ich textovou časťou. Ľudové piesne sa svadby týkajú len po obsahovej stránke. Nepatria však do obradového repertoáru piesní svadobného ceremonálu, ale mohli byť súčasťou voľného repertoáru neobradového charakteru, ktorý sa objavoval v niektorých fázach svadby. Toto dielo ukazuje, ako sa dá kompozične voľne s ľudovou piesňou pracovať tak, že dochádza k transmutácii folklornej predlohy. Inšpirovanie sa len textovou zložkou ľudového piesňového materiálu vytvorilo väčší priestor na emancipáciu skladateľa od folklornej predlohy. Obsah textov však vplýval na vedenie hlasov aj na formu *Svadobnej balady*. Dva sólové hlasy zastupujú postavu dievčiny (soprán) a jej matku (alt), pričom zbor má zverenú úlohu kolektívu, spoločenstva (ľudu), ktorý príbeh komentuje.

Pre zborové party je typické, že niektoré textové pasáže sú nositeľmi vokálneho štýlu parlando (recitácia, deklamácia), iné sú vedené kantabilne. Striedanie týchto dvoch princípov tvarovania melodiky prináša okrem rôznej kvality spevnosti aj rytmický kontrast. Recitované (hovorené) časti sú rytmicky presne definované (najmä osminové a šestnásťtinové hodnoty), zatiaľ čo spevné úseky využívajú trioly a kvintoly, za ktorými nasledujú dlhšie držané rytmické hodnoty. Tak medzi sebou kontrastujú aj jednotlivé hlasy (**Príklad 9**), výsledkom čoho je energickosť a naliehavosť výpovede speváckeho zboru. Poslucháč môže nadobudnúť dojem, že je obklopený masou dedinského ľudu. Ten, ako tomu bývalo na dedinách zvykom, komentuje situáciu, „pošuškáva si“, čo sa deje, a snaží sa poskytnúť radu. Opustenosť a bolesť Aničky, ktorá sa nemôže vrátiť domov počas nasledujúcich siedmich rokov, je vyjadrená prostredníctvom sólovej flauty, ktorá Aničku zvukovo symbolicky zobrazuje aj ako vtáčka.

T. Salva stupňuje napätie konfliktu medzi matkou a dcérou v závere kompozície na dvoch úrovniach. Jednak tým, že sólové hlasy sú od seba oktávovo vzdialené (a^1 – a^2) a spievajú svoj part len na jednom tóne. Vytvára sa tak zvukový efekt, v ktorom sa zdá, že matka spievajúca v nižšej polohe je ešte žijúcou bytosťou, zatiaľ čo Aničkin hlas (umiestnený vo vysokej polohe) dolieha už len zo vzdialenosti. A jednak tým, že do sólových hlasov zaznieva komentujúci spevácky zbor, ktorý pokračuje v aleatorike mužských hlasov a rytmicky konkrétnych citosloviec („ej“) ženského zboru, čím

³⁰ SALVA, Tadeáš: *Svadobná balada*. Súkromný archív Michala Ščepána.

³¹ ŠČEPÁN, Michal: Renesancia mýtu v hudobných baladách Tadeáša Salvu. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 11 (37), 2020, č. 1, s. 72. Pozri tiež: ŠČEPÁN, Michal: *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2020, s. 88-89.

skladateľ dosiahol takmer magicko-rituálnu atmosféru. T. Salva poznal nielen ľudovú hudobnú tradíciu, ale aj mentalitu tradičného prostredia, ktoré dokázal transformovať do umelecky pôsobivej podoby:

„Balada ako idea. Ako proces, ako forma. V Salvovom kreatívnom stvárnení je balada celkom voľnou abstrakciou balady ako ju poznáme v slovesnom či výtvarnom výraze. Salva má svoju BALADU. Na jej formu, kontúry, obsah i výraz aplikuje dvojdielnosť, dvojpólovosť, dialektický princíp, kontrastnosť ľudovej balady, vnútornú dynamiku, obsahové i etické poslanstvo. Prerozprával – cez jej vlastnou estetiku uspôsobené kontúry – nekonečné príbehy. Hudobné príbehy bez začiatku a bez konca.“³²

Záver

Analýza vybraných skladieb ukázala, že skladatelia pracovali s väčším súborom niekoľkých svadobných piesní. Vystavali z nich dramaturgicky dobre rozvrstvené cykly piesní, ktoré sa môžu i nemusia interpretovať spoločne. Väčšinou autori rešpektovali princíp striedania pomalých a rýchlejších piesní, snažili sa tempovo vyvážiť cyklus ako celok. Opakujúcim sa javom bolo umiestnenie smutných, žiaľnych rozlúčkových piesní (spravidla zastupujúcich nevestu) do prvej polovice cyklu či kompozície, čo zodpovedá pozícii týchto piesní aj v štruktúre celého svadobného obradu. V závere sa nachádzala rýchla, veselá, často tanečná pieseň, ktorá hudobne vyjadrovala svadobné veselie na záver svadby. Skladatelia prenikli do svadobného repertoáru komplexnejšie a v súlade s jeho ideovým a sémantickým nastavením zoradili piesne tak, aby spolu korešpondovali dramaturgicky i tematicky. Autori, ktorí siahli za piesňami svadobnej odobierky, naopak, spracovali vybranú pieseň samostatne, čo je aj dôkazom sily a obradovej závažnosti symbolického lúčenia nevesty nielen s rodičmi, rovesníkmi a slobodným stavom, ale aj s celým jej dovedajším životom. Potvrďuje to i fakt, že P. Breiner a D. Kardoš zhodne upravili svadobné odobierky pre sólistku a ženský spevácky zbor.

Čo sa týka výberu zborového telesa, skladatelia spracovali svadobné piesne pre ženské aj miešané zbory, pričom v piesňach, ktoré sa týkali osoby nevesty, boli mužské hlasy umiestnené zvyčajne v pozadí, alebo v niektorých úsekoch úplne absentovali. V úpravách pre ženské zbory skladatelia siahli po piesňach, ktoré boli stabilnou súčasťou svadobného obradu a predstavovali jeho obradovú zložku. V prípade úprav pre miešané zbory autori na spracovanie zvolili aj ľudové piesne, ktoré pochádzali z kategórie neobradového repertoáru (ľúbostné piesne, prekáračky).

Rytmickú stránku piesní skladatelia väčšinou kompozične riešili striedavým taktovaním a predlžovaním niektorých koncov veršov. Toto predlžovanie spôsobila potreba nechať vyniknúť niektoré akordy a možno i nutnosť pripraviť spevákov napríklad na ďalšiu strofu piesne. Okrem toho, viaceré obradové svadobné nápevy boli ametrické a využívali fenomén voľného rytmu a ťahavého prednesu, čo sa snažili autori zakomponovať aj do svojich skladieb. Z harmonickej stránky sa skladatelia pridržali ľudov-

³² DOHNALOVÁ, Lýdia: Skica k portréту. In: *Hudobný život*, roč. 29, 1997, č. 22, s. 5.

vého vedenia hlasu oveľa menej, a dokonca ani orchestrálne sprievody nekopírovali (neimitovali) hru ľudových hudieb a ľudových inštrumentálnych združení. U každého skladateľa sme mohli vidieť svoje riešenia vo vytváraní súzvukov a harmonizácie, pričom v rámci jednotlivých cyklov bolo zjavné, že spôsob, akým skladateľ harmonizoval nápev piesne, sa opakoval. Prevládalo zahusťovanie a znejasňovanie harmónie pomocou sekundových vzťahov a tiež využívanie septakordov a obratov. Samozrejme, harmonizácia vždy súvisela i s tým, aký zámer mali skladatelia s kompozíciami, komu boli určené na predvedenie. V rámci vedenia hlasov skladatelia často použili striedanie hlasových skupín v imitačných nástupoch a viedli ich aj v kánonoch. U niektorých skladateľov sa vyskytovalo viac spoločných syrytmických a sylabických úsekov, u iných zas prevládala snaha viesť hlasy čo najsamostatnejšie, a tak tvoriť príslušnú atmosféru k nápevu.

S predstavou o interpretácii kompozície súvisela aj výstavba formy diela. Strofic-ká forma ľudových piesní skladateľov pomerne výrazne pýtala k jej zachovaniu, obo-hacovali ju však tak, že v rámci melodického hlasu striedali mužské a ženské hlasy. Kontrast farby hlasov a niekedy aj odľahčenie faktúry vypustením jednej skupiny hlasov ozvláštnil skladbu a prispel k jej dramatizácii. Viaceré kompozície sa začínali introdukciou a v závere obsahovali malú dohru, ktorá bola zvyčajne vytvorená z mo-tívov nápevu spracovanej piesne. Najuvoľnenejší formový prístup sme identifikovali v skladbe a cappella J. Hatríka, ktorý sa od ľudovej predlohy celkom oslobodil a využil len jej segmenty, z ktorých celok vystaval. Piesňový materiál použitý v tejto kompozícii však nereprezentoval obradové svadobné piesne a so svadbou súvisel skôr v téme či motivike piesňových textov ľúbostného žánru. Vo vokálno-inštrumentálnych dielach sme najväčšiu emancipáciu od ľudovej predlohy videli v *Svadobnej balade* T. Salvu, ktorá tiež využívala aleatoriku, ale už vôbec nepracovala s nápevom ľudovej piesne. V kompozícii sa však objavili inšpirácie týkajúce sa etiky a mentality dedinského spo-ločenstva, ktoré reprezentoval spevácky zbor (komentovanie, prekrikovanie, recita-tívnosť, emocionálna preexponovanosť). Ostatní autori sa skôr snažili vložiť ľudovú pieseň do nového aranžmánu či adaptácie, pričom zachovali jej spevnosť a základnú stavebnú štruktúru.

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

PRÍLOHA

Príklad 1: Alfréd Zemanovský: *Svadobné spevy* op. 52, č. 1, s. 11, ukážka – Ej, šibaj, šibaj (Notový archív Hudobného fondu, zb. 305)

Allegro $\text{♩} = 132$

p

Ej, Zu - za, Zu - za, či si krás - na! Ej, už na

Ej, Zu - za, či si krás - na! Ej,

Dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun,

Príklad 2a: Július Letňan: *Oddavač še budu....*, s. 1 (Notový archív speváckeho zoskupenia Elegance)

Parlando

p

Od - da - vac še bu - du, hla - sy ne - za -

Príklad 2b: Jan Rozehnal: *Oddavač še budu*, s. 1 (Notový archív speváckeho zboru Technik STU)

S
A

T
B

Vte - dy kvit - ky tar - haj, ked še roz - vi - ja - ju.

Príklad 3: Peter Breiner: *Svadobná odobierka*, s. 3 (Notový archív speváckeho zboru Technik STU)

40 **D** 5

f

S. Solo ky. eš - te raz do dvo - ra,

S. Poz - ri sa, Ha - nič - ka, eš - te raz do dvo - ra,

A. Poz - ri sa, Ha - nič - ka, eš - te raz do dvo - ra,

T. Poz - ri sa, Ha - nič - ka, eš - te raz do dvo - ra,

B. Poz - ri sa, Ha - nič - ka, eš - te raz do dvo - ra,

Príklad 4: Dezider Kardoš: *Svadobná rozlúčka zo Žakaroviec*, s. 4 (Archív speváckeho zboru Lúčnica)

vas po - ru - čam - a svami ja še -

pla - češ pre-co plačeš Ha - rio, sna - mi už še

joj

plačeš oj - joj, pre-co plačeš Mario ľuba

joj joj oj - joj sna - mi už še

Príklad 5: Ivan Hrušovský: *Zahučali chladné vetry v doline*, s. 2 (Notový archív speváckeho zboru Apollo)

V tej na-šej de-di-ne,
k va-še-mu cho-dní-ček,

V de-di-ne
cho-dní-ček,

Vjad-nekví-ti v tej de-di-ne,
za-ro-stámne ten cho-dní-ček

kvi - - - - - tí

ej, ma-mi-čko, dnes-ka ja sva-dbu
ej, ma-mi-čko, jak na vás spo-me-

ej, ma-mi-čko dne-ska ja sva-dbu
ej, ma-mi-čko, jak na vás spo-me-

ej, ma-mi-čko, dnes-ka ja sva-dbu
ej, ma-mi-čko, jak na vás spo-me-

dnes sva-dbu

Príklad 6: Štefan Németh-Šamorínsky: *Štyri svadobné, ukážka – Ej, ženy, ženy*. In: *Slovenské spevy pre mužské, ženské a miešané sbory*, s. 51 (red. Dezider Kardoš, Bratislava 1958)

Krokom (♩ = 126)

Ej že - ny, že - ny, po - ra - cte - že mi,

Ej že - ny, že - ny, po - ra - cte - že mi, bo

Ej že - ny, že - ny, po - ra - cte - že mi

Ej že - ny, že - ny, po - ra - cte - že mi bo

Príklad 7: Juraj Hatrík: *Horička zelená*, s. 23 (Bratislava 1982)

- 23 -

ne-nazdaj se, ne-nazdaj, ne-nazdaj se, ne-na

ne-nazdaj, ne-na zďaj se, ne-nazdaj, ne-na zďaj se,

na - - zďaj, ne - - na - - zďaj se...

ne - - na - - zďaj, ne - - na - - zďaj

hal - ba - ká, vo - - da je hal - ba - ká, vo - - da je hal -

vo - - da je hal - - ba - - ká...

o - - tá, pre te - - be, ma mi - lá, si - vo - o - - ká

te - - be, ma mi - lá si - vo - o - - ká, pre te - - be, ma mi - lá,

ká, si - vo - o - - ká, si - vo - o -

Príklad 8: Ladislav Burlas: *Svadobné spevy z Horehronia*, s. 22, ukážka – Ideme, ideme, chodníčka nevieme (Bratislava 1964)

po-ri-do sa - va - ti, a-by tra - je da - ti. Ter - ne a - ži ma -
 uva - du dein Mäb - chen trügg, da-mit die Kin - der dein häß - lich ge -

Príklad 9: Tadeáš Salva: *Svadobná balada*, rukopis partitúry (Súkromný archív Michala Ščepána)

da la vy da la mam ka la, vydala vydala vydala mamka vydala vydala mamka vydala mamka mamka,
 da la da la vy da la da la mamka da la

Summary

WEDDING SONGS IN 20TH CENTURY SLOVAK CHORAL COMPOSITION

This article is concerned with compositional arrangements of the traditional repertoire of wedding songs for choral singers. The authors of the arrangements were composers active in Slovakia during the 20th century. Their compositions are analysed in terms of selection of the song model for treatment, while also looking at the significance and status of individual songs in the context of the wedding ceremony. The musical analysis is directed at compositional work (differentiated according to the degree of recomposition) with folk material. A further object of analysis is the dramaturgic construction of compositions, and work with the semantics of the wedding song repertoire, from the viewpoint of the composer.

DOPADY JOSEFÍNSKÝCH REFORM NA HUDEBNÍ PROVOZ MĚSTSKÉHO FARNÍHO KOSTELA SV. JAKUBA V BRNĚ¹

HELENA STELLA KRAMÁŘOVÁ

Mgr. et Mgr. Helena Stella Kramářová, Ph.D.; Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Musikvereinsplatz 1, 1010 Wien, Österreich; e-mail: h.kramarova@musikverein.at

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2803-4515>

ABSTRACT

The Brno Parish Church of St. James was under the supervision both of religious and secular authorities. That is reflected particularly in the extent of the primary sources for musical practice, personnel of choirs, and living conditions of musicians. This article focuses on sources of the financing of musical practice in this urban parish church at the close of the 18th century. In the 1790s the financial and social situation of church musicians was unfavourably influenced by the new order of worship, and the abolition of the brotherhoods and reassignment of parishioners to the newly established parishes – both of these measures ordered by the Emperor Joseph II. The church musicians turned to the magistracy, requesting that the situation which had arisen be resolved. Based on source research, in the article we illustrate the extent of income loss that musicians suffered and the means by which they attempted to improve their arduous living conditions.

Key words: Brno, Vienna, Bratislava, 18th century, parish churches, church musicians, the new order of worship

¹ Text vznikl v rámci doktorského studia na Masarykově univerzitě v Brně a vychází z kapitoly „Auswirkungen der Pfarreinteilung und Gottesdienstreform Kaisers Joseph II.“ disertační práce autorky textu. KRAMÁŘOVÁ, Helena: *Der Kirchenmusikbetrieb im späten 18. Jahrhundert am Beispiel von Brünn und Wien im Vergleich*. [Disertační práce.] Brno : Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2020. Vedoucí práce: Vladimír Maňas.

Úvod

Vokálně-instrumentální hudba měla během 18. století své stabilní místo v rámci katolické liturgie, forma hudební složky pak poukazovala mimo jiné na slavnostnost dané bohoslužby a odlišovala tak například nedělní slavnostní mši ode mši ve všední den nebo těch pohřebních. Stejně tak se hudební realizace mše proměňovala v závislosti na liturgickém období.² Cílem nákladné hudební produkce bylo primárně zkrášlení bohoslužby samotné a pozvednutí mysli věřících k Bohu právě jejím prostřednictvím. Hudba byla některými také využita jako prostředek k oslovení věřících.³ Sekundárně lze sledovat v liturgickém ritu paralely s dvorním ceremoniálem. Hans Musch upozorňuje, že především katolická liturgie se v této době mění na podívanou doprovázenou všemi možnými hudebními prostředky, ať už různými nástroji, kompozičními technikami či kompozicí samotnou.⁴ A nejen to, i vizuální prvky hrály velkou roli, stejně jako hierarchické struktury a pevně daný rituál. Tento druh působení liturgie na všechny smysly byl především v evangelických kruzích velmi kritizován.⁵ Ovšem v průběhu 18. století zaznívaly kritické připomínky k podobě sakrální hudby i z řad katolíků. Velmi podrobně byl v roce 1781 vylíčen stav církevní hudby ve Vídni, a to v anonymním spise *Kirchenmusik in Wien* [Chránová hudba ve Vídni],⁶ v němž byl kladen důraz na nedostatky a nešvary chránové hudby. Autor se zamýšlí nad smyslem chránové hudby, která by měla především velebit a chválit Boha, rovněž však i proniknout do lidského srdce.⁷ Dle jeho názoru aktuálně uváděná hudba způsobovala přesný opak. Konstatuje, že se Vídní šířila „změkčilá a zženštilá hudba.“⁸ Zajímavá je poznámka, že kostely, v nichž se provozovala chránová hudba kompozičním stylem blízká té operní a nezřídka i přímo světská hudba převzatá ve formě kontrafakta, byly navštěvovány častěji než ty, ve kterých byl slyšet lidový zpěv za doprovodu varhan. Nutno podotknout, že pisatel, který zůstal v anonymitě, byl ke stavu chránové hudby ve Vídni veskrze kritický.

Všeobecnou oblibu figurální hudby v rámci katolické mešní bohoslužby dokládá i pasáž z paměti Františka Martina Pelcla. Ve svých zápiscích k lednu 1781 píše, že se během celé bohoslužby na kůru hraje častokráte pěkná a veselá hudba svádějící k tanci, jindy zpívá soprán či bas takovým stylem, že by posluchač raději utekl. Zdůrazňuje

² Srovnej BISCHOF, Franz Xaver: Die politische, geistes- und kirchengeschichtliche Situation. In: HOCHSTEIN, Wolfgang – KRUMMACHER, Christoph (eds): *Geschichte der Kirchenmusik : Band 2 : Das 17. und 18. Jahrhundert: Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*. [Darmstadt] : WBG, 2012, s. 172-179.

³ Srovnej VLKOVÁ, Markéta: *Hudba a náboženství v české literární produkci 17. a 18. století*. Brno : Moravská zemská knihovna, 2018, s. 61-62.

⁴ MUSCH, Hans: *Musik im Gottesdienst. Ein Handbuch zur Grundausbildung in der katholischen Kirchenmusik : Bd. 1 : Historische Grundlagen – Liturgik – Liturgiegesang*. Regensburg : b. v., 1993.

⁵ OBERMAYER, Franciscus Antonius [RICHTER, Josef]: *Bildergalerie katholischer Missbräuche von Obermayer*. Frankfurt und Leipzig: b. v., 1784, s. 63-70.

⁶ [sine]: *Kirchenmusik in Wien*. Wien : Sebastian Hartl, 1781.

⁷ Ibidem, s. 3.

⁸ Ibidem, s. 5.

skutečnost, že kde je dobrá hudba, tam bývá návštěvníků bohoslužby nejvíce. Dodává, že lid nezpívá, jelikož se má jednat o luteránský zvyk.⁹

Strategii oživení liturgického provozu figurální hudbou využívali v první polovině 18. století například brněnští minorité, jejichž cílem bylo přilákat široké publikum. Figurální hudba zde byla provozována každý den v rámci pobožností, nikoliv jen o nedělích a slavnostech.¹⁰ Tuto praxi uvádí i autor výše zmíněného spisu jako zcela běžnou i ve Vídni.

První pokusy o změnu paradigmatu na poli chrámové hudby se datují do poloviny 18. století. Na základě římské synody z roku 1725 byla sakrální hudba regulována encyklikou *Annus qui* papeže Benedikta XIV. z roku 1749.¹¹ V ní byla zdůrazněna především tridentická ustanovení a vymezení se vůči světské hudbě. Bylo požadováno, aby orchestrem doprovázená hudba nebyla ani příliš světská, ani příliš teatrální, resp. operní. Pro církevní účely byly jako nevhodné označeny lesní rohy, flétny, loutny, psalteria, bicí nástroje a trumpety. Hlavně poslední jmenované nástroje byly pro své signalizační užívání vrchností asociovány především se světským prostředím, proto neměly mít v liturgii místo. Přesto všechno se zvedla vlna odporu proti zákazu trumpet v kostelích, což je velmi dobře doloženo na Moravě.¹² Čistě instrumentální skladby byly během bohoslužeb trpěny, ale nesměly je neúměrně prodlužovat.¹³

Do popředí se dostává text skladeb, resp. jeho srozumitelnost, protože „církevní zpěv by měl vést duši věřícího k zamyšlení se, k příklonu k Bohu a k lásce“.¹⁴ Podpora hudebních nástrojů má zvýraznit sílu hudby a ještě zvýšit účinek slov, přičemž je kladen důraz na úplnost a srozumitelnost liturgického textu. V adventním a postním čase, stejně jako během zádušních mší a pohřebních obřadů, by se mělo, jak rozhodla římská synoda v roce 1725, minimalizovat používání hudebních nástrojů. Výjimku tvořily pouze pozouny, které mohly hlasy buď zesílit, anebo nahradit.¹⁵ Vzhledem k hudebnímu vývoji chrámové hudby se můžeme domnívat, že dobová hudební praxe vypadala poněkud odlišně, a to navzdory požadavkům z Říma.

V zemích, kde vládli Habsburkové, nebyla encyklika nejdříve zveřejněna. Vešla ve známost až po urgencích papeže za vlády Marie Terezie v lednu 1754. Trumpety a tympány pak byly v kostelích a během procesí zakázány. Na Moravě bylo toto nařízení oznámeno teprve v únoru 1754. Jak podotýká Jiří Sehnal, za jeho nedodržování byl dokonce stanoven peněžitý trest, neboť zde byl zákaz často porušován.¹⁶ Překvapí-

⁹ MAŇAS, Vladimír: *Hudební aktivity náboženských korporací na Moravě v raném novověku*. [Disertační práce.] Brno : Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2008, s. 172-173.

¹⁰ Srov. MAŇAS, Vladimír: Přitahovat hudbou. Minoritský konvent v Brně a jeho rozkvět v první polovině 18. století. In: *Opus musicum*, roč. 44, 2012, č. 2, s. 6-19.

¹¹ Srovnej FELLERER, Karl Gustav (ed.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. [Kassel] : Bärenreiter, 1976, Bd. 2 a BISCHOF, Ref. 2, s. 172-179.

¹² Srovnej SEHNAL, Jiří: Trubači a hra na přirozenou trompetu na Moravě v 17. a 18. století. In: *Časopis Moravského musea*, 1988/1989; srovnej CZ-MZA [Moravský zemský archiv], fond B 1, kart. 2050, inv. č. 3753.

¹³ FELLERER, Ref. 11, s. 149-151.

¹⁴ UNVERRICHT, Hubert: Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert. In: FELLERER, Ref. 11, s. 158.

¹⁵ FELLERER, Ref. 11, s. 151.

¹⁶ SEHNAL, Jiří: Figurální hudba ve farních kostelích na Moravě v 17. a 18. století. In: *Hudební věda*, roč. 33, 1996, s. 172.

vá informace se proto nachází v závěti ustanovující fundaci ke zkrášlení hudby v Hulíně, z jejichž prostředků měly být dle vůle zesnulého donátora financovány především trumpety a tympány. Jelikož ale vdova částku ve výši 6 500 zlatých z pozůstalosti svého muže odmítla kostelu předat, obrátil se tamní farář po několikaletém zdržování v roce 1757 s prosbou o pomoc na samotnou císařovnu. Jeho prosba vyslyšena nebyla. Jak zdůrazňuje Vladimír Mañas, bylo by velmi nepravděpodobné, aby sama císařovna takovýto záměr podpořila.¹⁷

Záliba v trumpetách a tympánech se odráží taktéž v archiváliích krajského úřadu v Brně. Dochované žádosti obracející se na gubernium obsahují prosby o svolení hrát na trumpety a tympány během speciálních příležitostí, jako například při slavnostních bohoslužbách o mariánských svátcích či procesích o svátku Božího těla. Během následujících let byl původní zákaz zmírněn a během bohoslužeb byly trumpety povoleny.¹⁸

V průběhu osvětenství došlo k přeorientování církevní hudby. Hlavně v reformním období za vlády Josefa II. se částečně změnila dosavadní hudební praxe katolické liturgie. V souvislosti s osvěcenskými tendencemi byla zdůrazněna role lidového zpěvu. Byly uváděny nové, kvůli srozumitelnosti jednohlasně komponované mše, ale i ofertoria, gradualia anebo zhudebnění mariánských antifon, což by se dalo označit pojmem *Gebrauchsmusik* – hudba vytvořená za jistým účelem a pro konkrétní sestavu hudebníků.¹⁹

Zabýváme-li se vývojem těchto změn, dojdeme k závěru, že se hudba během bohoslužeb musela přizpůsobit požadavkům, které přicházely jak od papeže, tak z panovnického dvora. Z toho důvodu jsou reformy na hudební úrovni chápány spíše jako impuls pro vznik dalších forem, příp. příležitost k novému zhudebnění liturgických textů.

Nyní se dostáváme k tomu, z jakých prostředků byly jednotlivé hudební služby a s hudbou spojené výdaje financovány, což nám poslouží k lepšímu pochopení změn na konci 18. století. Rozhodující vliv na všední život chrámových hudebníků měla hlavně regulace liturgického provozu, zrušení mnoha klášterů, plošné zrušení všech náboženských bratrstev a restrukturalizace far. Jelikož se jejich finanční podmínky drasticky změnily, pokoušeli se své životní a pracovní podmínky žádostmi a stížnostmi u svých představených jakkoliv vylepšit. Rozdílly ve mzdách hudebníků před restrukturalizací a reformami a po nich jsou doloženy rozličnými prameny.

Zdroje financování chrámové hudby

Výdaje na hudební provoz byly zřídka pokryty z jednoho zdroje. Většina z nich byla financována z chrámové pokladny, do které přicházely taktéž výnosy z fundací, jejichž prostředky pak byly vypláceny dle určené intence. Není možné opomenout ani bratrstva, z kterých byla pro hudební provoz ve středoevropském prostoru, a zvláště v německojazyčných oblastech, důležitá Bratrstva Božího Těla. V následujícím textu bude blíže popsáno fungování hudebních fundací a bratrstev na základě několika příkladů.

¹⁷ MAŇAS, Vladimír: Hulínští učitelé a chrámová hudba v raném novověku. In: FIŠER, Zdeněk: *Hulín : město na křížovatkách*. Brno : Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2014, s. 309-312.

¹⁸ Srovnej CZ-MZA, fond B 1, kart. 2050, inv. č. 3753.

¹⁹ BISCHOF, Ref. 2, s. 172-179.

Chrámová pokladna a městská rada

Většina výdajů týkajících se hudebního personálu byla vyplácena přímo zaměstnavatelem. To se i odráží v typech pramenů, ve kterých jsou tyto platby zaznamenány. V případě městských farních kostelů lze tyto výdaje najít buď v kostelních účtech, nebo účetních knihách městské pokladny. V některých případech se stává, že hlavní příjmy byly zaznamenány v jednom ze zmíněných pramenů a v druhém jsou zapsány např. pouze zvláštní odměny hudebníkům.

Většina výdajů vynaložených pro hudebníky působící na kůru u sv. Štěpána ve Vídni je zachycena v účetních knihách církevního úřadu (*Kirchenmeisteramt*). Ty se v jednom vyhotovení nacházejí v Archivu farnosti u dómu sv. Štěpána a také v opise v Archivu města Vídně. Tyto peníze odešly z církevní pokladny, přesto měl o všech výdajích přehled magistrát. V Brně byli hudebníci od sv. Jakuba vypláceni zřejmě přímo z městské pokladny, což je doloženo především pro 16. a rané 17. století.²⁰ Pramená základna pro další období bohužel chybí. Ve zlomku dochovaných účetních knih chrámové pokladny se nachází pouze záznamy o výdajích na ošacení fundatistů a každoroční platba 12 fl regenschorimu za notový papír, který byl potřeba k opisování hudebnin. Nepravidelně se objevují odměny za doprovázení procesí.²¹ Tyto účetní knihy jsou dochovány pouze pro roky 1773–1781.²²

Soupis z roku 1785 osvětluje zdroje financování svatojakubských hudebníků, kteří byli placeni převážně městem. Tato informace pochází ze seznamu příjmů veškerého církevního personálu. Jak plat, tak i platby v naturáliích odcházely z *Cassa Amte* [Městské pokladny], *Bier Amte* [Pivní správy] a *Wald Amte* [Lesní správy].²³ Nejdůležitější jsou v tomto kontextu platy věžnému, neboť nejsou uvedeny v žádném jiném dochovaném prameni z Brna z 18. století. Tento dokument tedy dokládá, že i v pozdním 18. století byli jak chrámoví hudebníci od sv. Jakuba, tak brněnští městští věžní placeni městem, přestože se nedochovaly žádné účty.

Hudební fundace

Hudební fundace se podílely na obohacení hudebně-liturgického provozu různými způsoby: buď sponzorovaly hudební doprovod bohoslužeb, které by jinak nebyly figurálně realizovány (např. zádušní mše za zemřelého v den výročí úmrtí či fundace pro zpěv *Salve* a litaní o sobotách),²⁴ nebo zajišťovaly prostředky k obohacení figu-

²⁰ Srov. STUDENIČOVÁ, Hana: Moravská královská města, Bratislava a Vídeň: shody a odlišnosti v městském hudebním prostředí v 16. a na počátku 17. století. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 2, s. 177–216.

²¹ Srov. CZ-DABB [Diecézní archiv Biskupství brněnského], Farní úřad sv. Jakuba, kart. 3, inv. č. 67, sine fol.

²² CZ-AMB, fond 1/12, kart. 255–257, fasc. 394/3–11, inv. č. 2223–2231.

²³ CZ-AMB [Archiv města Brna], fond 1/11, inv. č. 59, kart. 11, fasc. 22, sine fol.

²⁴ Srovnej KRAMÁŘOVÁ, Helena: Die Figuralmusik in Hrabyně um die Wende des 19. Jahrhunderts – Hrabiner Inventare. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 51, 2016, č. 2, s. 60; srovnej STUDENIČOVÁ, Ref. 20, s. 200; srovnej ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně. In: *Věstník České akademie věd a umění*, roč. 52, 1943, č. 1, s. 1–29.

rální hudby či použití trumpet během významných církevních slavností. Jako příklad uvedme fundaci probošta a světícího biskupa Josepha Heinricha von Braitenburga ve Vídni u sv. Štěpána, ze které bylo financováno účinkování ansámblu císařského trubачe během púlnocní mše o Vánocích.²⁵ Výnosy z vloženého kapitálu fundace tak z části zajišťovaly financování nadstandardního hudební provozu během slavnostní liturgie.

V Brně nelze kvůli chybějícím přesným údajům v účetních knihách příjmy hudebníků plynoucí z jednotlivých fundací podrobně probádat a je třeba vycházet z pramenů udávajících alespoň sumární informace o příjmech hudebníků.²⁶ Podrobnější zdroje informací se naopak dochovaly v případě dómu sv. Štěpána ve Vídni. U vídeňské katedrály a městského farního kostela tak můžeme doložit např. bohoslužby k různým výročím, kdy byl hudební doprovod explicitně požadován. Tímto způsobem byla využita část výnosu fundace biskupa a kardinála Johanna Josepha von Trautsona ustanovená v roce 1757.²⁷ Obdobné fundace představovaly pro zpěváky a hudebníky vylepšení jejich finanční situace.

V Bratislavě došlo na konci 17. století ke snaze o obnovení již dříve ustanovených fundací. Zároveň byly během 18. století ustanoveny v letech 1742, 1774 a 1776 tři nové fundace na podporu financování hudby v kostele sv. Martina, a to třemi kanovníky působícími při tomto chrámu. Další finance mohl kantor čerpat z fundace probošta Michala Koscsányho (*Fundatio Kopsániána*) ustanovené roku 1646 na podporu chlapců fundatistů. Další dvě fundace byly spojeny s určitým svátkem – výnosy z fundace Terézie Erdödyové financovaly jak chorální, tak figurální hudbu o svátku sv. Jana Nepomuckého. Od roku 1758 pak výnosy z fundace Martina Lisky zajišťovaly o svátku sv. Anny kromě chorálního provedení nešpor prefektem jezuitského semináře též figurální realizaci litaní hudebníky kostela.²⁸

Bratrstvo Božího Těla

Významnou roli v podpoře a utváření hudebního provozu v kostelích představovala v raném novověku bratrstva.²⁹ V Brně fungovalo Bratrstvo Božího Těla, už od 17. století organizovali jeho členové každý první čtvrtek procesí.³⁰ V instrukci pro brněnského věžného z roku 1674 je zachyceno, že se jej musí se svým ansámblem pravidelně účastnit

²⁵ AT-WStLA, HS, A41/25 Kirchenmeisteramts-Rechnungen von St. Stephan – 1750 – 1751, fol. 89v

²⁶ Srovnej Příloha č. 1: *Fassion – Brno 1784*.

²⁷ Srovnej AT-DAWST [Domarchiv Wiener St. Stephan], KMA [Kirchenmeisteramt von St. Stephan], Rechnungsbuch 1758, fol. 48v.

²⁸ KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: Hudba v Kostole sv. Martina – tradícia a nové prúdy. In: KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana (ed.): *Hudobné dejiny Bratislavy. I. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava : Ars Musica, 2019, s. 92-94.

²⁹ K nejnovejším publikacím zabývajícím se problematikou bratrstev ve stredoevropském prostoru patří: LOBENWEIN, Elisabeth – SCHEUTZ, Martin – WEISS, Alfred Stefan (Eds.): *Bruderschaften als multifunktionale Dienstleister der Frühen Neuzeit in Zentraleuropa*. Wien : Böhlau, 2018. Hudebním aktivitám bratrstev na Moravě v ranném novověku se systematicky věnoval Vladimír Mañas. Srovnej MAÑAS, Ref. 9.

³⁰ MALÝ, Tomáš – MAÑAS, Vladimír – ORLITA, Zdeněk: *Vnitřní krajina zmizelého města. Náboženská bratrstva barokního Brna*. Brno : Archiv města Brna, 2010. Brno v minulosti a dnes, Supplementum 10, s. 64-100.

a též jej doprovázet hudbou.³¹ Lze předpokládat, že obdobně se účastnili procesí ve Vídni i hudebníci od sv. Štěpána, ačkoli toto není v pramenech explicitně řečeno. V účetních knihách je ovšem doloženo, že hudebníci doprovázeli každý týden bohoslužby bratrstva.³² Pro hudebníky a zpěváky obou chrámů to představovalo příjem navíc.

Také další bratrstva Božího těla z jiných měst na českém území³³ podporovala hudební provoz v tom kostele, v němž se pravidelně scházela. Jmenujme například bratrstvo činné v českém královském městě Most. Tamní bratrstvo dávalo finance na hudební provoz v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie.³⁴ V inventáři z roku 1727 je poznamenáno, že se v mosteckém kostele nacházely malé varhany, které byly pořízeny díky prostředkům bratrstva. Prostřednictvím fundace nebyl sponzorován jen liturgický provoz, ale i zpívaná bohoslužba, která se konala každý čtvrtek. Díky dochovaným dokumentům víme, že fundace zajišťovaly každou středu a sobotu zpívané litanie. Členové bratrstva hradili hudebníkům a zpěvákům část deputátu, stejně jako varhaníkovi a adjutantovi.³⁵

Obdobně podporovalo hudební provoz kostela sv. Martina v Bratislavě Bratrstvo Božího Těla, které bylo obnoveno od roku 1691 a oficiálně fungovalo následně od roku 1726 až do jeho zrušení v roce 1785. Hudebníci účinkovali nejen během každoroční slavnosti Božího Těla, ale také každý měsíc při liturgii bratrstva u oltáře Božího Těla, za což dostávali ročně odměnu 38 fl. Vedle bratrstva Corpus Christi působilo při kostele sv. Martina i bratrstvo sv. Jana Almužníka, které bylo založeno po vystavění kapličky zasvěcené tomuto svatému. Jeho fundace zajišťovala hudební doprovod bohoslužeb 23. ledna, tedy v den svátku svatého.³⁶

Ve vídeňském chrámu sv. Štěpána bylo z prostředků bratrstva pod rubrikou *Ge-meiner Empfang* uvedeno vyplácení peněz vokalistům, a to celkem 150 fl ve čtvrtletních splátkách.³⁷ Rovněž se čas od času bratrstvo podílelo na pořízení nových hudebních nástrojů.³⁸ Ve vídeňském kostele sv. Michaela bylo bratrstvo Božího Těla stejně důležité pro udržení hudebního provozu a jeho rozvoj jako ostatní místní bratrstva.³⁹

³¹ Srovnej ŠTĚDRŇ Bohumír: Společenské úkoly hudby v 18. století. In: *Časopis Matice moravské*, roč. 69, 1950, s. 304-305; srovnej CZ-AMB, fond 1/12, kart. 354, fasc. 836/95, inv.č. 3023, sine fol.

³² AT-DAWST, KMA, Rechnungsbuch 1765, fol. 132v–133r.

³³ V dalších městech olomoucké diecéze byla obnovena bratrstva také v Krnově, Olomouci či Opavě. Srovnej MAŇAS, Vladimír: Náboženská bratrstva na Moravě do josefínských reforem. In: *Bratrstva. Světská a církevní sdružení a jejich role v kulturních a společenských strukturách od středověku do moderní doby*. Pardubice : Univerzita Pardubice, 2005, s. 41.

³⁴ KRATOCHVÍLOVÁ, Jana: *Hudební provoz děkanského kostela v Mostě v 17. – 19. století: konfrontace hudebních inventářů a dochovaných sbírek hudebnin a nástrojů* [online]. [cit. 2019-12-16]. URL: <https://is.muni.cz/th/cwp0e/>. [Magisterská diplomová práce.] Brno : Masarykova univerzita, 2019. Vedoucí práce: Vladimír Mañas.

³⁵ Srovnej KRATOCHVÍLOVÁ, Ref. 34, s. 25.

³⁶ KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Ref. 28, s. 93-94.

³⁷ AT-WSLA, HS, A41/28, Kirchenmeisteramts-Rechnungen von St. Stephan – 1781, fol. 40v.

³⁸ Srovnej KRAMÁŘOVÁ, Helena: Die Dommusik zu St. Stephan im 18. Jahrhundert – Institutionsgeschichte. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 54, 2019, č. 1, s. 129-132. doi:10.5817/MB2019-1-10.

³⁹ Srovnej SCHÜTZ, Karl: *Musikpflege an St. Michael in Wien*. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1980, s. 54-66.

Vliv restrikcí na chrámovou hudbu u sv. Jakuba v Brně

Regulace liturgického provozu a pokus o rovnoměrné rozdělení obyvatelstva do jednotlivých farností patřili k důležitým událostem v životě chrámových hudebníků v pozdním 18. století. Změny a s tím spojené problémy se dají v Brně dobře vysledovat na základě dochovaných spisů a korespondence.

Na první pohled se zdá, že se kromě redukce procesí a nižších příjmů z fundací změnilo jen málo. Přerozdělení a optimalizace počtu farníků vedla i k rovnoměrnějšímu rozložení příjmů jednotlivých farností. Příslušníci katolické církve byli rozděleni dle místa bydliště pod tři různé kostely – zůstala jen fara od sv. Jakuba a kapitula sv. Petra a Pavla, třetí farnost byla zřízena u minoritů. Svatojakubská farnost čítala 3 228 duší, svatopetrská 3 129 a minoritská 3 214. Vedle toho stoupl význam předměstských kostelů, např. kostela sv. Tomáše, bývalého kláštera augustiniánů-eremitů.⁴⁰

Co se chrámové hudby týče, zasáhlo přerozdělení členů farností finančně především hudebníky od sv. Jakuba. Všechny změny měly vejít v platnost od 1. října 1784. Kostelní správci se snažili situaci jménem hudebníků a dalších zaměstnanců kostela řešit s předstihem. Již červnu 1784 se obrátili na brněnský magistrát a prosili o finanční pomoc pro všechny chrámové zaměstnance, kterých se tyto změny značně dotýkaly, a to pro kostelníka, kantora, varhaníka, kalkanta, čtyři zpěváky a hrobníka. Požadovali odškodnění, příp. finanční příspěvek, díky nimž by výše zmínění dosáhli na původní výši svých platů. Městská rada odpověděla, že v této záležitosti nemůže být sama finančně nápomocna. Jménem chrámových hudebníků se však obrátí na nově vzniklý krajský úřad s dotazem, zda by nebylo možné rozdíl v příjmech dorovnat z nově ustanoveného náboženského fondu.⁴¹

První odpověď z krajského úřadu nebyla potěšující, nicméně finanční příspěvek pro hudebníky nebyl ani rovnou zamítnut. Úřad vyžadoval podrobný přehled příjmů všech svatojakubských zaměstnanců a přesný popis toho, jaké služby vykonávají, jaká výše odměny jim za to náleží a jak se to změnilo od 1. října 1784.⁴²

Příjmy hudebníků od sv. Jakuba před přerozdělením farností a po něm

V souvislosti s josefínskými reformami jsou zmiňovány především fatální následky pro uvádění figurální hudby na kůrech, což není zcela přesné. Omezení hudebního provozu však mělo vliv na silnou redukci platů chrámových hudebníků. Ve většině případů mzda sestávala z fixní části (*Salarium*) a z dalších příjmů (platby z fundací za bohoslužby, různé slavnosti a akcidencie). Hudebníci od sv. Jakuba měli nárok na služební byt, tím pádem nedostávali příspěvek na bydlení (*Quartier-Geld*).

Podrobné údaje ke mzdám se zachovaly v podkladech, které hudebníci museli připravit, aby poukázali na ztráty, jež utrpěli přerozdělením farností. Jako první jsou uvedeny příjmy regenschorih. Jeho roční plat (*Salarium*) obnášel 109 fl, kromě toho dostal

⁴⁰ Hudebnímu dění v kostele sv. Tomáše v Brně po roce 1784 se věnoval: SEHNAL, Jiří: *Barokní varhanářství na Moravě: Díl 3. : Dodatky*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2018.

⁴¹ Srovnej CZ-AMB, fond 1/12, kart. 354, fasc. 836/95, inv. č. 3023, sine fol.

⁴² Srovnej ibidem, sine fol.

od benefičiálního úřadu (*Beneficiaten Amt*) 20 fl, což tvoří dohromady 129 fl ročně. K tomu se připočítávaly odměny za další služby (souhrnně nazvané akcidencie); za requiem pak dostal ročně 34 fl a za hraní v radniční kapli 4 fl. Hudební produkce během důležitých svátků byla dotována 16 fl. Za doprovázení poutí obdržel 10 fl, dodatečně dostal 8 fl za služby během kvatembrů a dalších bohoslužeb spojených s činností bratrstva Božího Těla. Pohyblivá část platu tvořila 204 fl. Dohromady dosáhl na roční příjem 405 fl 40x. V tom byly zahrnuty také prostředky, které měl regenschori vyhrazené pro fundatisty.⁴³

Celkový příjem varhaníka od sv. Jakuba byl znatelně nižší – roční odměna ve výši 100 fl, krom toho byl vyplácen z nadačních peněz (27 fl 47 x) a dostával odměny za bohoslužby na radnici (3 fl 57 x) a za hraní o svátcích (20 fl). K tomu se připočítávala ještě odměna 60 zlatých. Choralista obdržel pevný plat 43 fl 38 x, z benefícia dalších 5 fl a k tomu 5 měřic obilí (za 6 fl 30 x), což dohromady činilo 55 fl 38 x. O to důležitější byl pro něj příjem z akcidencií 123 fl. Jinak zde fungoval stejný systém jako u regenschoriho, dostával separátní odměny za různé služby. K jeho povinnostem patřila rovněž účast na poutích, za což obdržel 35 fl.⁴⁴

Následující tabulka nabízí přehled příjmů církevních služebníků u sv. Jakuba a jejich vývoj. Ve sloupcích *Další příjmy* jsou zahrnuty veškeré peněžní obnosy, které zaměstnanci dostali dodatečně.

Tab. 1: Srovnání ročních platů hudebníků u sv. Jakuba v Brně za rok 1783 a po roce 1784

Rozdíly v příjmech hudebníků zaměstnaných při městském farním kostele sv. Jakuba před přerozdělením farností v Brně a po něm							
Pozice	Roční příjmy do roku 1783			Roční příjmy po roce 1784			Rozdíl
	Řádný plat	Další příjmy	Dohromady	Řádný plat	Další příjmy	Dohromady	
Regenschori	129 fl	276 fl 40 x	405 fl 40 x	129 fl	40 fl	169 fl	- 236 fl 40 x
Varhaník	100 fl	111 fl 37 x	211 fl 37 x	100 fl	12 fl	112 fl	- 99 fl 37 x
1. choralista	55 fl 38 x	158 fl 40 x	214 fl 18 x	55 fl 38 x	26 fl	81 fl 38 x	- 133 fl 18x
2. choralista	55 fl 38 x	158 fl 40 x	214 fl 18x	55 fl 38 x	26 fl	81 fl 38 x	- 133 fl 18x
3. choralista	55 fl 38 x	158 fl 40 x	214 fl 18 x	55 fl 38 x	26 fl	81 fl 38 x	- 133 fl 18x
4. choralista	55 fl 38 x	158 fl 40 x	214 fl 18 x	55 fl 38 x	26 fl	81 fl 38 x	- 133 fl 18x
Dohromady	451 fl 32 x	1 022 fl 57 x	1 474 fl 29 x	451 fl 32 x	156 fl	605 fl 32 x	- 868 fl 31 x

Přestože všichni chrámoví zaměstnanci (s výjimkou hrobníků) vyhotovili přehled svých příjmů pro krajský úřad, byla jejich žádost zamítnuta. Zamítavé stanovisko bylo zaujato i k žádosti o uhrazení ušlých finančních prostředků podané hudebníky a kalantem, kteří utrpěli nejvíce ztrát.

Je zajímavé, že úředníci během tohoto rozhodování pravděpodobně nedomysleli, jaké důsledky zamítnutí žádostí může mít. Zaměstnancům, jejichž příjem se kvůli menšímu počtu pohřbů a bohoslužeb razantně snížil, bylo navrženo, aby tuto ztrátu

⁴³ CZ-AMB, fond 1/12, kart. 354, fasc. 836/95, inv. č. 3023, sine fol.; srovnej Příloha č. 1: *Fassion – Brno 1784*.

⁴⁴ Ibidem, sine fol.

dohnali výpomocí pro další dva brněnské kostely. Tento návrh byl magistrátem komentován jako neproveditelný, „neboť chrámoví služebníci a choralisté nejsou schopní vykonávat trojí funkci“.⁴⁵

Krajský úřad zjevně nepočítal s tím, že se mohou časy bohoslužeb překrývat, případně zcela shodovat, a také že další dva kostely už měly figurální hudbu pro své bohoslužby zajištěnou. Jak se konkrétně proměnily příjmy hudebníků na Petrově a u minoritů po reformě bohoslužebného pořádku a optimalizaci počtu farníků v jednotlivých brněnských farnostech nebylo možné pro účely této studie provést. Můžeme vycházet z toho, že část akcencí, která byla pohyblivá, se zvětšila. Je ale doloženo, že ve všech třech brněnských kostelích (včetně nově vzniklé farnosti u minoritů) se i nadále počítalo s figurální hudbou.⁴⁶

Náhled na finanční poměry chrámových hudebníků od sv. Jakuba poskytuje tabulkový přehled z roku 1785. Soupis *Verzeichnuß, wie viel von der königl[ichen] Haupt Stadt Brünn in Mähren den in der königl[ichen] Stadt Brünn Pfarrey befündlichen Kirche Personale zubezahlen seye*⁴⁷ bohužel neobsahuje bližší informace. Výplata by měla být stejná, jako byla ta doložená v materiálech z krajského úřadu. To však v tomto případě neplatí – platby kantorovi, stejně jako varhaníkovi a choralistům, se značně liší. Zcela evidentní je to u choralistů, dle tabulky mají čtyři choralisté dostat dohromady 148 fl 55 fl 2 kr, což byla zhruba polovina příjmu, který měli po restrukturalizaci dostat. Ve výpisu z církevních účtů za rok 1804 bylo poznamenáno, že choralisté obdrželi 41 fl 17 x. Jelikož zde ale chybí zmínka o regenschorim a o varhaníkovi, mohlo se jednat i o příplatek anebo část odměny. Tato varianta by vysvětlovala také celkové sumy výplat za rok 1785. Přesto ze seznamu můžeme vyčíst jeden důležitý údaj, a tím je částka 493 fl 58 x 3 kr, která byla vyplacena věžnému Abrahamu Fischerovi a jeho tovaryšům za hudební aktivity u sv. Jakuba.⁴⁸

Důsledky a řešení vzniklé situace

Výrazný úbytek financí pro hudebníky se projevuje i nepřímou. Se změnou financování souvisí pravděpodobně i nižší počet nově nakoupených hudebnin. Ačkoliv inventář z roku 1763 obsahuje příписы o hudebninách pořízených pro kůr průběžně mezi lety 1763 a 1781, zmínky o nákupech po roce 1781 se zde již nevyskytují.⁴⁹ Přesto nemůžeme vycházet z toho, že regenschori po reformě bohoslužeb žádné další muzikálie neobjednával. Mezi lety 1784 a 1815 sice nakupoval nové hudebniny, ale v menší míře než do roku 1784, dále také množství skladeb sám zkomponoval, čímž část financí ušetřil.

⁴⁵ CZ-AMB, fond 1/12, kart. 354, fasc. 836/95, inv. č. 3023, sine fol.

⁴⁶ SEHNAL, Jiří: Die Musikpraxis bei den Brüner Minoriten im 18. Jahrhundert. In: *Plaude turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst*. ed. Ladislav Kačic, Bratislava 2005, s. 71-83.

⁴⁷ Srovnej CZ-AMB, fond 1/11, kart. 11, fasc. 22, inv. č. 59, sine fol.

⁴⁸ Srovnej CZ-AMB, fond A1/12, kart. 357, fasc. 836/114, inv. č. 3042.

⁴⁹ KRAMÁŘOVÁ, Helena: Neu besorgte Musikalien für die Stadtpfarrkirche St. Jakob in Brünn zwischen den Jahren 1763 und 1781. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 53, č. 2, s. 235-265. ISSN 1212-0391. doi:10.5817/MB2018-2-12.

Potřebu financování z jiných než městských či církevních zdrojů dokládají i inzeráty v brněnském kalendáři.⁵⁰ Regenschori Peregrin Gravani i choralisté Franz Bílek⁵¹ a Anton Groll nabízeli své služby jako soukromí učitelé hudby. Dle inzerátu vyučovali: „Pan Bílek zpěv a klavír; [...] Pan Gravani klavír, varhany a další hudební nástroje. Pan Groll zpěv a housle.“⁵² To dokazuje, že si chrámoví hudebníci mohli vypadnuvší část příjmů vydělat jako soukromí učitelé hudby. Jak vysoké jejich příjmy byly a kolik času výuce věnovali, bohužel nevíme. Další zdroj příjmů tvořilo spoluúčinkování (hlavně instrumentalistů) v brněnském městském orchestru.⁵³

Choralista Franz Bílek rezignoval kvůli náročným finančním podmínkám v únoru 1787. V témže roce⁵⁴ si stěžoval i Anton Groll spolu s tenoristou Andreasem Helterem na to, že choralistům u sv. Jakuba nebylo vyplaceno téměř žádné stravné, a prosili o vyřešení této situace: obdrželi pouze část naturálií, z nichž však museli část odvést regenschorimu. Groll a Helter si stěžovali, že magistrát nevěnuje pozornost tomu, že regenschori má nyní povinnost vyživovat pouze dva chlapce, ale přesto si ponechal výživné rozpočítané na 4 chlapce skládající se z žita, pšenice a dalších potravin včetně 12 sáhů dřeva a 10 soudků piva. Vedle toho choralisté obdrželi pouze pět měric žita, z čehož opět dostal část i regenschori.⁵⁵ Magistrát danou záležitost k jejich spokojenosti zřejmě nevyřešil. Rok na to složil Groll svou funkci, protože si našel dle svých slov lepší místo. Trochu překvapivě nežádal magistrát oficiálně o propuštění z funkce basisty městského farního kostela, nýbrž 3. října 1788 dal pouze písemně magistrátu na vědomí, že 8. října odcestuje. Jeho čtvrtletní plat včetně naturálií mu měl být ale vyplacen.⁵⁶

Po restrukturalizaci farností se často stávalo, že choralisté z důvodu nízkých mezd rezignovali. Do té doby se s tímto postupem setkáváme zřídka, ve většině případů zastávali hudebníci a zpěváci své funkce až do své smrti. Výše v textu bylo poukázáno na rozpory u údajů z roku 1784 a 1785. Skutečnou výši odměny choralistům dokládá rovněž žádost o propuštění sepsaná Ferdinandem Rotterem z roku 1795, který uvádí, že z platu 59 fl 48 x a mála akcidencií nemůže sebe a svou ženu uživit.⁵⁷ Nutno podotknout, že i přes tyto náročné finanční podmínky nezůstala místa choralistů u sv. Jakuba nikdy dlouho neobsazená.

Shrnutí

Na příkladu městského farního kostela sv. Jakuba v Brně bylo nastíněno napětí mezi potřebou zkrášlení liturgických oslav slavnostní hudbou a značným omezení rozpočtu, který na hudbu v 80. a 90. letech 18. století připadal. Vzhledem k novému bohoslu-

⁵⁰ *Brünner-Hauskallender für das Jahr 1787*. Brünn : Johann Silvester Siedler, 1787, s. 81.

⁵¹ V inzerátu se vyskytla chyba v křestním jménu Bílka – uveden je pod jménem *Anton*. Jedná se však o tiskovou chybu. Srov. *Ibidem*, s. 81.

⁵² Srov. *Ibidem*, s. 82.

⁵³ Srovnej TROJAN, Jan: Hudební Brno za doby Mozartovy. In: *Opus musicum*, roč. 23, 1991, č. 21, s. 2-12.

⁵⁴ CZ-AMB, fond A1/12, kart. 353, fasc. 836/81, inv. č. 3009, sine fol.

⁵⁵ *Ibidem*, sine fol.

⁵⁶ *Ibidem*, sine fol.

⁵⁷ CZ-AMB, fond A1/12, kart. 354, fasc. 836/92, inv. č. 3020, sine fol.

žebnému pořádku se snížil počet pobožností a bohoslužeb, během nichž byla povolena figurální hudba, zároveň byla zrušena činnost všech bratrstev a také byl zredukován počet procesí a poutí. K tomu se přidala i reorganizace farností, což dopadlo těžce hlavně na brněnské chrámové hudebníky, jejichž příjmy se drasticky snížily.

Aby hudebníci svoji situaci vylepšili, obrátili se na magistrát. Doložené příklady na jedné straně ilustrují změny, na straně druhé přinášejí důležité informace k hudebnímu provozu. Příjmy chrámových hudebníků se pokoušel vyřešit brněnský magistrát dopisem adresovaným nově ustanovenému krajskému úřadu. Radní chtěli, aby byli hudebníci odměněni z nově vzniklého náboženského fondu. Po přezkoumání příjmů a ztrát hudebníků úřad konstatoval, že chrámovým zaměstnancům (včetně hudebníků) pomoci nemůže, a že si mají chybějící peníze vydělat službou v dalších kostelích. Jelikož to nebylo proveditelné, hledali hudebníci další cesty, jak se zajistit, například soukromou výukou hudby. Další možností byla výpověď a odchod ze služby, což několik choralistů zvolilo jako řešení situace. Zároveň se ale ukazuje, že plat choralistů byl i po radikálním snížení pro jiné hudebníky zajímavý, neboť se vždy našel dostatek zájemců o uvolněná místa. Vedle toho byl kostel sv. Jakuba, který zde uvádíme jako příklad, stále prestižním místem s jistým, ačkoliv nepříliš velkým příjmem.

Zsuzsa Czagány: *Antiphonale Varadinense I – III*. Edícia *Musicalia Danubiana 26*

Eds. Gabriella Gilányi – Gábel Szoliva. Budapest : Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, Department of Early Music, 2019, 202 s. (I), 203 s. (II), 303 s. (III), ISBN 978 615 5167 08 98 (set)



Monumentálna, trojzväzková pramenná edícia *Varadínskeho antifonára* maďarskej muzikologičky Zsuzsy Czagány pod názvom *Antiphonale Varadinense* s. XV. (I. Proprium de sanctis et commune sanctorum, III. Tanulmányok/Essays) vychádza ako dvadsiaty šiesty zväzok edície *Musicalia Danubiana*, ktorú vydáva Ústav hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied (dnes Ústav hudobnej vedy Centrum humanitných vied). Obdivuhodná publikácia nadväzuje na predchádzajúce diely edície, v rámci ktorej boli z obdobia stredoveku spracované viaceré dôležité hudobné pramene stredovekého Uhorska (I. zv.: Janka Szendrei – Richard Rybarič;¹ 12., 17., 18.: Janka Szendrei,² 23.:

Jurij Snoj – Gabriella Gilányi³). Autorka publikácie vychádza z pramenných výskumov zakladateľov modernej maďarskej hudobnej medievalistiky – Benjámina Rajeczského, Janky Szendrei, Lászla Dobszaya a Kiliána Szigetiho – a z pramenných výskumov posledného obdobia (vlastných i zahraničných) a predstavuje zaujímavú kombináciu pramennej edície nekompletnej časti kódexu (hlavný korpus, 317 fólií), ktorá je spojená s rekonštrukciou fragmentárne zachovaných častí rukopisu.

Varadínsky antifonár (lat. *Antiphonale Varadinense*) bol vytvorený pre stredovekú katedrálu vo Veľkom Varadíne (maď. Várad, nem. Grosswardein) v dnešnom Rumunsku koncom 15. storočia. Dnes sa jeho hlavná časť uchováva ako súčasť Diecézneho pokladu biskupskej knižnice v Győri (bez signatúry). Fragmentárne časti pôvodne obrovského⁴ nádherne iluminovaného rukopisu boli objavené vo viacerých maďarských (Budapešť, Ostrihom, Debrecín, ďalšie inštitúcie v meste Győr), rakúskych (Güssing), rumunských (Cluj-Napoca), ale i slovenských archívnych a knižničných inštitúciách (Bratislava, Modra, Martin, Poprad, Levoča, Oponice, Košice). Začiatkom novoveku boli časti tohto

¹ *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Janka SZENDREI – Richard RYBARIČ (= *Musicalia Danubiana* 1.). Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1982.

² *Graduale Strigoniense (saec. XV/XVI)*. Janka SZENDREI (= *Musicalia Danubiana* 12.). Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1993. *Breviarium Notatum Strigoniense (saec. XIII)*, Janka SZENDREI (= *Musicalia Danubiana* 17.). Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1998. *The Istanbul Antiphonal (about 1360)*. Janka SZENDREI (= *Musicalia Danubiana* 18.). Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2002.

³ *Antiphonarium Ecclesiae Parochialis Urbis Kranj* (= *Musicalia Danubiana* 23.). Jurij SNOJ – Gabriella GILÁNYI (eds.). Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2007.

⁴ Jednotlivé pergamenové fóliá dosahujú rozmery 880 – 890 x 590 – 600 mm, pričom zrkadlo písacej plochy je vytvorené v priestore 610 x 350 mm.

rukopisu rozpredané na trhu s už nepoužívanými pergamenovými stranami kódexov rôzneho charakteru a obsahu (liturgickými i neliturgickými, notovanými i nenotovanými). Vystrihnuté strany z kvalitného pergamenu si kupovali rôzne inštitúcie alebo kníhviazači vtedajšieho Uhorska a používali ich ako obaly mestských úradných kníh alebo ako väzby mladších rukopisov, inkunábul alebo tlačí. Takýmto spôsobom sa viaceré časti *Varadínskeho kódexu* dostali do archívov v Bratislave (Slovenský národný archív, Štátny archív v Bratislave, Ústredná knižnica SAV) alebo v Košiciach (Archív mesta Košice), prípadne do rôznych zbierok knižníc a múzeí (na väzbách kníh a rukopisov v knižniciach a múzeách dnešného Slovenska, Maďarska, Rumunska, Rakúska). Vďaka aktuálnym pramenným výskumom Zsuzsy Czagány v Maďarsku, Rumunsku a Rakúsku,⁵ ale i na základe kom-

pletizácie nových výskumov na Slovensku⁶ a v Rumunsku,⁷ sa autorke podarilo realizovať virtuálnu, v knižnej podobe realizovanú, čiastočnú rekonštrukciu pôvodnej verzie rukopisu. Viaceré novoobjavené zlomky Zsuzsa Czagány identifikovala po prvýkrát vďaka výbornej komparatívnej analýze a svojim obdihodným znalostiam (fragmenty z Martina, Popradu, Levoče a Košíc).

Publikácia sa skladá z troch dielov (I: 202 + II: 203 + III: 303 strán), ktoré sú spracované v dvojjazyčnej, maďarsko-anglickej verzii.

Prvý diel (I. *Proprium de tempore*) obsahuje základný kodikologický opis prameňa a metodológiu spracovania a značenia jednotlivých častí kódexu, spolu s indexom spevov a s kritickým poznámkovým aparátom. Po úvodnej, textovej časti je uverejnené plnofarebné faksimilové vyobrazenie temporálovej časti rukopisu (spevy adventného obdobia

⁵ CZAGÁNY, Zsuzsa: Das Itinerar einer spätmittelalterlichen Prunkhandschrift im 16 – 17. Jahrhundert: Fragmente des Antiphonale Waradiense in Levoča, Poprad und Esztergom. In: *Musica mediaeva liturgica II*. Rastislav ADAMKO (ed.). Ružomberok : Katolícka univerzita v Ružomberku – Pedagogická fakulta, 2016, s. 103-129. CZAGÁNY, Zsuzsa: Das Michaelsoffizium im Waradiner Antiphonar. Eine Fallstudie zur Erforschung und Rekonstruktion mittelalterlicher liturgisch-musikalischer Fragmente. In: *Hudobný archív 17*. Martina BOŽEKOVÁ (ed.). Martin : Slovenská národná knižnica, 2018, s. 9-21. CZAGÁNY, Zsuzsa: Fragment, Kodex, Ritus, Tradition. Fragmente des Antiphonales Waradiense in Győr und Modra. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2011: In memoriam Dobszay László*. Budapest : MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, s. 123-141. CZAGÁNY, Zsuzsa. Rukopis na hranici kultúr: Antifonár varadínskej katedrály z konca 15. storočia. In: *Vedy o umeniach a dejiny kultúry: zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie*. Ivan GERÁT (ed.). Bratislava : Ústav dejín umenia SAV, 2013, s. 131-142.

⁶ BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké notované pamiatky v Knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči*. Ružomberok : Verbum, 2010. VESELOVSKÁ, Eva: Bohemian Notation in Slovakia in the Middle Ages. In: *Hudbní věda*, roč. 49, 2012, č. 4, s. 337-376. VESELOVSKÁ, Eva: Hudba, náboženstvo a identita – interpretácia vzájomných prienikov typologických štruktúr stredovekých notačných systémov z územia Slovenska. In: *World Literature Studies*, roč. 22, 2013, č. 5, s. 85-99. VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*. (= *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*, Tomus I.) Bratislava : Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2008. VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi – Archivum Nationale Slovacom*. (= *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*, Tomus III.) Bratislava : Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2014.

⁷ PAPA HAGI, Adrian: A Fragment of the Graduale Waradiense at the Romanian Academy Library in Cluj (Kolozsvár). In: *Magyar Könyvszemle*, roč. 133, 2017, č. 4, s. 457. PAPA HAGI, Adrian: A New Fragment of the Antiphonale Waradiense at the Roman Academy Library in Cluj. In: *Étude Bibliologiques / Library Research Studies*, 2019, č. 1, s. 39-46. GILÁNYI, Gabriella – PAPA HAGI, Adrian: Membra disiecta from a Transylvanian Antiphonal in Budapest and Cluj. In: *Fragmentology II*, 2019, s. 5-34.

až po koniec cezročného obdobia, spevy od adventu po cezročné obdobie, posledný fragment temporálu obsahujú spevy z Histórie prorokov: *Bp-OSzK-61*).

Druhý diel (II. *Proprium de sanctis et commune sanctorum*) obsahuje index spevov sanktorálovej časti a časti *commune sanctorum* (spevy zo sviatku *Conceptio BMV* až po *commune de BMV*). Opäť nasleduje plnofarebné vyobrazenie spevov daného liturgického obdobia.

Tretí diel (III. *Tanulmányok/Essays*) obsahuje štyri kapitoly, v ktorých autorka hodnotí kódex na základe širokospektrálnych historicko-muzikologických aspektov. V prvej kapitole tohto „dielu esejí“ je v interdisciplinárnom pohľade uvedený základný opis prameňa, ktorý sa venuje notácii, ilumináciám, datovaniu, proveniencii a histórii výskumu. V druhej kapitole sú rozpracované historické predpoklady vzniku rukopisu (dejiny katedrály vo Veľkom Varadíne, knižná kultúra z obdobia vzniku rukopisu, činnosť varadínskeho biskupa Jána Filipeca). Tretia kapitola opisuje štruktúru samotného kódexu (kompletné a fragmentárne zachované časti). V štvrtej je spracovaný a analyzovaný repertoár spevov antifonára. Nasleduje časť so zoznamom literatúry a index spevov. Viaceré texty autorky nadväzujú na už publikované štúdie k obsahu.

Publikácia Z. Czagány predstavuje jeden špeciálny neskorostredoveký hudobný prameň, ktorý reprezentuje zaujímavú vnútornú i vonkajšiu identitu. Hudobný a liturgický obsah zachytáva liturgiu a liturgické spevy zo Sedmohradska (dnešné Rumunsko), ktorá bola ovplyvnená i inými (okolitými) tradíciami (pražská a ostrihomská liturgia).⁸ Notácia a výzdobný systém (figurálne iluminácie, lombardy a cadelly) dokladajú prácu českých majstrov konca 15. storočia.⁹ Zsuzsa Czagány predpokladá, že antifonár bol vyhotovený na objednávku varadínskeho biskupa českého pôvodu Jána Filipeca, ktorý pôsobil i ako diplomat na dvore uhorského kráľa Mateja Korvína. Filipec bol varadínskym biskupom v rokoch 1476 – 1490 a práve v tomto čase dal vyhotoviť nové, reprezentatívne kódexy pre varadínsku katedrálu. Okrem antifonára boli pre katedrálu objednané i ďalšie liturgické kódexy, a to graduál a sekvenciár, ktoré sa však zachovali výlučne vo fragmentárnej podobe.¹⁰ Czagány predpokladá, že všetky tieto liturgické rukopisy vyhotovili českí iluminátori a notátori buď priamo vo Veľkom Varadíne, alebo v niektorej z českých iluminátorských dielní podľa sedmohradských predlôh.

Pôvodný exemplár antifonára bol nádherným, reprezentatívnym kódexom, ktorý sa žiaľ zachoval do dnešných dní v príliš veľkom počte zlomkov roztratených v rôznych

⁸ KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae VII/A Transylvania-Várad, Temporale*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2010. KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae VII/B Transylvania-Várad, Sanctorale*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2010 (ďalej uvádzané ako *CAO/ ECE*).

⁹ Podľa názoru Milady Studničkovej ide o nasledovníkov iluminátora Valentína Noha, prípadne o okruh majstrovskej iluminátorskej dielne Janička Zmilelýho. PURŠ, Ivo – STUDNIČKOVÁ, Milada: *Kutnohorské iluminace*. Praha : Galerie Stredočeského kraje, 2010.

¹⁰ CZAGÁNY, Zsuzsa: *Antiphonale Varadiense s. XV. III. Tanulmányok / Essays* (ďalej uvádzané ako *AV*).

¹¹ VESELOVSKÁ, Eva – LAZORÍK, Eduard: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi – Archivum Civitatis Cassoviensis* (= *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia, Tomus VIII.*) Bratislava : Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2022.

¹² Antifónu *Surge amica* uvádzajú len 2 rukopisy v databáze *Cantus Index*. *Antifonár Ms. 287 z Voraui* a *Antifonár R. 503* z Univerzitetnej knižnice vo Vroclavi. Dostupné na internete: <http://cantusindex.org/id/204815> [12. 12. 2022]

¹³ Túto antifónu neuvádza žiaden z rukopisov databázy *Cantus Index*.

¹⁴ *AV, III*, s. 287-289.

archívnych, muzeálnych a knižničných inštitúciách strednej Európy.

Za výnimočný počin autorky pokladáme najmä identifikáciu viacerých rozstrihaných fragmentov antifónara. Medzi zvlášť prínosné patrí najmä identifikácia košických zlomkov. Na zlomkoch úradných kníh z Archívu mesta Košice sa zachovali časti zo sanktorálu kódexu.¹¹ Zlomok *H III/2 mac 53* dokumentuje menšie úseky dvoch antifón *Surge amica mea* (204815)¹² a *Dixi ascendam in palmam* (a06496)¹³ z niektorého officia sviatkov Panny Márie (*De BMV*). Czagány realizovala perfektnú identifikáciu.¹⁴ Obe antifóny predstavujú raritný európsky repertoár. Na základe pôvodu textu (Starý zákon, *Canticum Cantorum*) a melizmaticky bohatej melodiky Czagány predpokladá, že antifóny mohli byť súčasťou mariánskeho officia oktávy sviatku Nanebovzatia Panny Márie, prípadne mohli patriť k officiu Narodenia Panny Márie.

Ďalší košický fragment *H III/2 mac 85* dokladá minimálnu časť spevov z *Commune Evangelistarum*. Na fóliu sa zachoval úplný záver (doxológia) rezponzória *Quattuor animalia* (007465, tretie rezponzorium druhého nokturna) a len prvé písmeno prvej antifóny tretieho nokturna *Electi sunt*. Fantastickú identifikáciu košického zlomku opäť realizovala Zsuzsa Czagány vďaka inému zlomku z Maďarskej národnej knižnice v Budapešti.¹⁵

Tretí košický fragment *Varadínskeho antifónara H III/2 mac 86* obsahuje spevy z officia *O Margaretha caelorum* na sviatok sv. Margity.¹⁶ Na košickom fóliu sa zachoval

záver druhého rezponzória *Venerunt milites* a časť verša *Olybrius praefectus* a časť tretieho rezponzória *Erexit se draco*, ale už bez verša *Sed crux* z prvého nokturna z matutína tohto sviatku. V officiu *O Margaretha caelorum* sa obe rezponzóriá objavujú na tomto mieste v niekoľkých uhorských rukopisoch, v *Ostrihomskom tlačennom breviári* z roku 1484 (*Breviarium Strigoniense*, Nürnberg, 1484) a v tlačennom *Breviári Mss, Lat. 8879* (Paríž, Národná knižnica).¹⁷ Vo väčšine ostatných kódexov sú na tomto mieste rezponzória *Haec modica* s veršom *Simplex fuit* a rezponzorium *Quadam die Olybrius* s veršom *Erat enim*.¹⁸ V sedmohradskom liturgickom poriadku sa obe rezponzóriá objavujú v *Kódexe Albensis Ms. 211* (Univerzitná knižnica Graz: A-Gu 211, nemecká adiestematická neumová notácia), v *Sedmohradskom breviári Cod. I/34* (Klosterbibliothek der Franziskaner, Güssing: A-GÜ I/34), v *Breviári Cod. Lat. 104* (Egyetemi Könyvtár, Budapešť: H-Bu 104) a *Sedmohradskom breviári Vat. Lat. 8247* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Rím: I-Rvat 8247, nenotovaný).¹⁹ Práve odlišné používanie rezponzórií v prvom nokturne je typické pre sedmohradské rukopisy v porovnaní s ostatnými stredo európskymi (i ostrihomskými) rukopismi.²⁰

Pri celkovom hodnotení môžeme konštatovať, že ide o výnimočnú publikáciu a výsledok dlhoročných pramenných výskumov. Dielo ponúka skvelé spojenie analýzy a spracovania relatívne kompletnej časti prameňa v kombinácii s detailnou identifikačnou prácou s fragmentárne zachovanými materiálmi.

¹⁵ Bp-OSzK-60 väzba *Fol. Lat. 958/XVI Ratio euper Perceptione et erogatione... Noni idest 1599. Per me Georgium Kapronczay Perceptorem conscripta*, Chamber of Szepes, Juraj Kapronczay's account (1599); Collection of Mikuláš Jankovič. *AV, III*, s. 285.

¹⁶ DREVES, Guido Maria – BANNISTER, Henry Marriot – BLUME, Clemens, eds. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Vol. 28*. Leipzig : Fues's Verlag, 1886, č. 3 (AH 28:3). HUGHES, Andrew: *Late Medieval Liturgical Offices. Resources for Electronic Research. Vol. 1. Text. Subsidia Mediaevalia* 23. Toronto – Ontario : Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1994, MD33.

¹⁷ Breviár je nenotovaný. *F-Pmm ms. lat. 8879* – Breviarium archiepiscopi Georgii Szathmáry, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits ms. lat. 8879. Dostupné na internete: <http://hun-chant.eu/source/1372?page=3>

¹⁸ CAO – ECE V/B, s. 111.

¹⁹ CAO – ECE VII/B, s. 91. Dostupné na internete: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.8247 [12. 12. 2022]

²⁰ CAO – ECE VII/B, s. 34.

Jedinú výhradu by sme si dovolili vysloviť len v súvislosti s mierne minimalistickým poňatím analýzy notácie, ktorá by si podľa našej mienky zaslúžila väčšiu pozornosť aj v súvislosti s veľmi aktívnou činnosťou českých majstrov v Uhorsku v celom 15. storočí.

Sme však veľmi radi, že prostredníctvom pramennej edície *Varadínskeho antifonára* je dnes možný ľahký prístup k ťažko dohľadateľným zlomkom tohto kódexu, ktoré sú väčšinou bez vlastnej signatúry. Veríme, že pramenné výskumy v blízkej budúcnosti

odhalia i ďalšie stratené časti tohto rukopisu a dúfame, že okrem časti zlomkov zo Slovenska (Štátny archív v Bratislave, pracovisko Archív Modra, Archív mesta Košice)²¹ a ojedinele i z Maďarska (Arcibiskupská knižnica v Ostrihome)²² budú i v online priestore prístupné všetky časti *Varadínskeho antifonára*.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2023.1.8>

Eva Veselovská

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Věra Frolcová, Pavel Kosek, Hana Bočková, Markéta Holubová, Tomáš Slavický: Má svou známou notu. Kramářské písně v ústní tradici Moravy a Slezska

Brno : Host, 2023, 664 s. ISBN 978-80-275-1379-6



Letákové piesne (s pôvodným pomenovaním „jarmočné“ a „púťové“), s ekvivalentom v českom jazyku „kramářské“, stáli v česko-slovenskom kontexte dlhodobo z rôznych

príčin na okraji záujmu. Postupne sa však letákové piesne presunuli do centra pozornosti bádateľov z viacerých vedných disciplín, tak ako sa rozširovali či menili dominanty ich výskumného záberu a aktualizoval sa predmet viacerých vedných odborov – literárnej vedy, etnológie a folkloristiky, hymnológie či muzikológie. Letákové piesne predstavujú komplexný fenomén, ktorý zahŕňa množstvo rôznych aspektov podmienených okrem iného aj životnosťou týchto piesní v priestore vymedzenom geograficky, etnicky, kultúrne či sociálne, a najmä prostredníctvom viacerých médií a ich vzájomných vzťahov (tlač, rukopis, ústnosť). Táto ich komplexnosť je určená nielen spojením slova a nápevu, ale aj pôsobením „na pomedzí“ a prechodom cez rôzne hranice a sféry.

K prvým priekopníckym prácam o letákových piesňach v česko-moravskom prostredí patria štúdie Františka Bartoša zo 70. a 80. rokov 19. storočia. S odstupom niekoľkých desaťročí v tejto téme pokračovali dnes už klasické diela Bohuslava Beneša, Bedřicha Václavka a Roberta Smetanu z polovice minulého sto-

²¹ Dostupné na internete: <http://cantus.sk – varia> [12. 12. 2022]

²² Dostupné na internete: <http://www.bibliotheca.hu/fragmenta/082.htm> [12. 12. 2022]

ročia.¹ O desaťročie neskôr sa k nim pripojili práce Ľubice Droppovej zaoberajúce sa piesňovým materiálom z územia Slovenska, na ktoré v slovenskom prostredí naviazali ďalšie autorky až začiatkom 90. rokov.²

V česko-moravsko-slovenskom rámci sú dnes k dispozícii viaceré práce evidenčného a evidenčno-analytického typu s rôznou hĺbkou spracovania materiálu (súpisý letákových tlačí, bibliografie, katalógy a pod.). Zriedkavejšie sa objavujú publikácie, ktoré účelne spájajú funkciu katalógov s edíciou prameňov. Väčšina z nich sa viaže na určitý archívny či zbierkový fond, na základe ktorého vznikla, aby sa stala východiskom nielen pre ďalšie práce materiálového, súpisového či katalogizačného typu, ale aj na využitie v ďalšom výskume. Za jednotlivé typy publikácií zo slovenského prostredia možno spomenúť kolektívnu bibliografiu letákových tlačí z roku 1996 či obsiahly katalóg kombinovaný s antológiou autoriek Ľubice Droppovej a Evy Krekovičovej z roku 2010.³ Letákové tlače ako pramene niektorých piesňových typov, žánrov či funkčno-tematických skupín sa zároveň začali systematickejšie využívať aj v štúdiu vybraných piesňových kategórií.⁴

Literatúru k problematike letákových piesní rozšírila minulý rok nová publikácia. Vzťahuje sa sice na územne vymedzený materiál z Moravy a Sliezska, repertoárovými presahmi a typologickými analógiami sa však dotýka aj územia Slovenska. Kolektívna monografia s názvom *Má svou známou notu. Kramářské písně v ústní tradici Moravy a Slezska* sa z doterajšieho súboru prác vyníma popri akcente na nápevy aj precízne spracovanou kritickou edíciou 36 piesní s nápevmi. Sleduje fenomén letákových piesní v multidisciplinárnom zábere – je výsledkom jedi-

nejšej spolupráce piatich autorov z viacerých vedných odborov a špecializácií, pre ktoré sa stala letáková pieseň dôležitým prameňom a relevantným objektom záujmu: etnológie a folkloristiky, etnomuzikológie, muzikológie a hymnológie, literárnej vedy a literárnej histórie, historickej lingvistiky a dialektológie. Na jej vzniku sa podieľali autori z niekoľkých akademických, univerzitných a pamäťových inštitúcií: Věra Frolcová a Markéta Holubová (Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.), Pavel Kosek (Ústav českého jazyka, Masarykova univerzita), Hana Bočková (Ústav české literatury, Masarykova univerzita) a Tomáš Slavický (Národní muzeum v Prahe).

Názov monografie, zvolený nepochybne aj symbolicky, je citátom jedného z rozšírených písomných nápevových odkazov, ktoré sa občas uvádzali pri zázname textovej zložky piesne a nachádzajú sa aj na letákových tlačiach. Tlačené verzie letákových piesní spravidla hudobný zápis neobsahovali. Nápevy sa však šírili ústnym podaním. Výskum letákových piesní z ústnej tradície preto prináša cenné poznatky aj k ich hudobnej stránke. Navyše, recepcia týchto piesní v ústnej tradícii predstavuje ďalšiu fázu ich života v tradičnom prostredí. Z tejto vývinovej fázy letákových piesní publikácia vychádza a poukazuje na ich zdroje, pramene a paralely.

Autori v monografii rozvíjajú prístup k štúdiu letákových piesní, ktorý sa dosiaľ využíval iba selektívne, a to v prípade vybraných piesňových typov či žánrov. Odkazujú paralelne na viaceré typy médií, ktoré boli súčasťou života letákových piesní v písomnej aj ústnej tradícii. V centre pozornosti tak stojí pieseň v jej modalitách, podobách, verziách a variantoch, ktoré prekračovali rámec daný médiom letákového tlače a písomnej kultúry

¹ BENEŠ, Bohuslav: *Světská kramářská píseň*. Brno : Univerzita J. E. Purkyně, 1949.

² Napr. práce Evy Krekovičovej, Viery Sedlákovej a Ivony Benčíkovej.

³ KLIMEKOVÁ, Agáta – ONDROUŠKOVÁ, Janka – AUGUSTÍNOVÁ, Eva – DOMOVÁ, Miroslava: *Bibliografie jarmočných a púťových tlačí 18. a 19. storočia z územia Slovenska*. Martin : Matica slovenská, 1996. DROPPOVÁ, Ľubica – KREKOVIČOVÁ, Eva: *Počujte panny, aj vy mládenci... Letákové piesne zo slovenských tlačiarní*. Bratislava : Eterna Press; Ústav etnológie Slovenskej akadémie vied, 2010.

⁴ Napr. KREKOVIČOVÁ, Eva: Barokový obraz Smrti – nevesty vo folklóre alebo putovanie jednej jarmočnej balady. In: *Národopisné informácie*, roč. 1, 1993, s. 20-30. URBANCOVÁ, Hana: *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variačného procesu*. Bratislava : AEPRESS, 2007.

a presahovali do ústnych foriem prednesu, šírenia a tradovania. Na vzťah letákových tlačí a ústneho média poukázali niektoré práce českých, moravských a slovenských autorov, pričom každý z nich sledoval iný aspekt tejto väzby. Nová monografia o letákových piesňach v ústnej tradícii tento prístup rozvinula do detailne rozpracovanej metodiky, ktorú aplikuje dôsledne na štúdium každého editovaného piesňového typu.

Koncepcia monografie vychádza z trojdielneho členenia. Obsahuje úvod (s. 13 – 34), vlastnú edíciu (s. 37 – 468) a obsažné komentáre (s. 469 – 570), ktoré sú doplnené prílohami v podobe farebných obrazových prameňov (s. 573 – 590) a užívateľsky praktických súpisov a registrov (s. 593 – 650). Ide o objemnú a zároveň obsažnú publikáciu, ktorá účelne kombinuje vedeckú syntézu s kritickou edíciou piesňového materiálu a sprievodným komentárom, vrátane analyticko-opisných sond do jednotlivých piesňových typov.

Prvá časť pod názvom *Úvod* prináša dve vstupné štúdie, ktoré zverejňujú základné informácie a poukazujú na dominujúce aspekty v publikácii. Je to obraz letákových piesní v ústnej tradícii v pohľade autorov V. Frolcovej a T. Slavického („Kramářská píseň v ústní tradici. Fascinace kontinuitou?“) a otázka záznamu hudobnej zložky letákových piesní od V. Frolcovej („Hudební dokumentace kramářských písní v první polovině 20. století“). Autorka sa osobitne venuje zberateľom a ich dokumentačným koncepciám, približuje profily interpretov a nositeľov tradície spevu týchto piesní a v závere uvádza edičné zásady výberu, usporiadania a sprístupnenia piesní v materiálovej časti.

Jadro publikácie tvorí vlastná *Edícia* piesňového repertoáru. Obsahuje 36 letákových piesní (piesňových typov), sústredených do deviatich okruhov. Každý z piesňových typov je prezentovaný v „spätnej“ postupnosti od ústnej verzie piesne k písomnej verzii z letákového tlače. To znamená, že ako prvá je uvedená verzia z ústnej tradície (textový incipit, odkaz na speváka/speváčku, lokalitu a rok záznamu, nápev s prvou strofou, text piesne s pokračujúcou strofou/strofami). V poradí ako druhá je uvedená verzia piesne z letákového tlače (obálka tlače, nadpis piesne s miestom

a rokom/rokmi vydania a zápis celého piesňového textu). Vznikla tak piesňová edícia, ktorá poskytuje základný prehľad v materiáli bez toho, aby bola zaťažovaná množstvom sprievodných dát a komentárov. Tie sú uvedené oddelene, v samostatnej časti publikácie, čo umožnilo editorom rozvinúť a obohatiť sprievodné texty do podoby obsiahlych viacvrstvových komentárov. Súčasťou edície je transkripčná poznámka v závere; týka sa textovej aj hudobnej zložky publikovaného piesňového materiálu z tlačenej aj ústnej verzie.

Tretia časť s názvom *Komentáre* sa člení do dvoch blokov. Prvý z nich prináša komentáre k zverejnenému materiálu v edícii podľa jednotlivých piesní (piesňových typov). Uvádza sa v záväznej štruktúre, ktorá umožňuje dobrú orientáciu v množstve informácií, dát a odkazov: textový incipit piesne podľa ústneho podania, odkaz na prameň/zdroj (ústne podanie – letáková tlač) a stavba strofy, úvodná časť (základné informácie o piesni, historické doklady, verzie, varianty), text (analýza z literárnovedného a lingvistického hľadiska), nápev (odkazy na etnomuzikologické a hymnologické pramene, analýza a štýlová charakteristika nápevu) a médium (tlačené, rukopisné a ústne verzie v chronologickom slede). Takéto detailné spracovanie kritických komentárov rozhodne nie je samoúčelné. Jeho význam osvetľujú v tomto prípade najlepšie samotní editori: „Naši snahou je ukázať paralelný souběh životnosti písně v různých médiích a také různé postavení kramářského tisku v malých ‚dějinách‘ písní; přímočará cesta od kramářského tisku k orální tradici nemá všeobecnou platnost.“ (s. 237 – 238). Druhý blok obsahuje štúdie v podobe súvislých textov. Komentujú vybrané aspekty zverejneného piesňového materiálu v multidisciplinárnom pohľade: tvorcovia a vydavateľia letákových piesní (M. Holubová), šírenie editovaných piesní (V. Frolcová), literárne aspekty editovaných piesní (H. Bočková), jazykové aspekty (P. Kosek), premeny nápevov a textov medzi písomnou a ústnou tradíciou z pohľadu hymnológie (T. Slavický) a nápevy z pohľadu etnomuzikológie (V. Frolcová).

Napriek tomu, že obrazové ukážky (č. 1 – 40) sa objavujú v celej práci, kde primárne

slúžia na ilustráciu príslušnej pasáže textu, farebným obrazovým dokumentom (č. 41 – 56) patrí samostatná príloha. Zahrnuje rôzne typy prameňov letákových piesní (tlače a rukopisy, kancionály, spevníky, zbierky, archívne záznamy a pod.). Poukazuje aj na vizuálno-výtvarnú reflexiu tém letákových piesní, prítomnú na výtvarnom motíve z obálky letákového tlače s tematickými paralelami v populárnej výtvarnej kultúre (ľudová maľba na skle, farbotlač, kolorované obrázky a pod.) či vo výtvarnom zdobení spevníkov, kancionálov, modlitebných knižiek a pod. Obrazové ukážky v texte a farebná príloha spolu vytvárajú jeden celok, zrejmy aj zo spôsobu číslovania. Hoci sa výtvarnej stránke letákových tlačí publikácia osobitne nevenuje (vzhľadom na dominantné východisko v ústnej tradícii), vizuálne atraktívne prílohy prinášajú informáciu aj o tejto zložke letákových médií.

Korektne spracované *Súpis*y jednak uľahčujú čitateľom a užívateľom publikácie orientáciu v zverejnenom materiáli, jednak poskytujú bádateľom východisko na ďalší výskum – či už z hľadiska odbornej literatúry a pramenných zdrojov, registra piesňových typov (incipitov), textových motívov, lokalít atď. (Chýbajúci register nadpisov letákových tlačí zrejme opäť súvisí najmä s východiskom v ústne tradovaných piesňových typoch.) Osobitne treba oceniť register nápevových odkazov, ktorý nebyva vždy štandardnou súčasťou takýchto prác. Prináša pritom dôležitú informáciu k skromne doloženej hudobnej zložke v médiu letákových tlačí.

Monografia je výsledkom mimoriadne náročnej heuristickej práce. Tá je stále otvorená a nevyklučuje priebežné dopĺňanie materiálu o dodatočne objavené alebo dodatočne zohľadnené pramene. Poznatky, ktoré monografia s edíciou prináša, smerujú do širšieho kontextu dejín spevnej kultúry nielen na území Moravy a Sliezska, ale prostredníctvom materiálových väzieb a mnohých analógií aj do ďalších regiónov strednej Európy vrátane územia Slovenska.

Zásadným prínosom publikácie je jasné metodologické uchopenie štúdia letákových piesní a koncepcne premyslený editorský prístup k ich zverejneniu v materiállovej časti. Retrospektívne „dejiny“ piesňového typu ako súbory variantov a verzii z rôznych historických období zaznamenaných prostredníctvom rôznych médií predstavujú východisko štúdia letákových piesní z ústnej tradície a ich edičného sprístupnenia s komentárom. Každý z 36 piesňových typov sa v komentároch prezentuje v diachrónno-synchrónnom pohľade. Výsledkom je plastický obraz, ktorý odkrýva oveľa bohatšie vzťahy a prepojenia tohto repertoáru než väčšina doteraz publikovaných prác. Je dôležité, že monografické štúdium piesne (piesňového typu) sa prezentuje s vedomím zložitých vzťahov nelineárnej povahy pri odkrývaní takých výsekov tradície, ktoré umožňuje rekonštruovať pramenná báza stojaca dnes bádateľom k dispozícii.

Špecifickým prínosom je publikovanie letákových piesní spolu s nápevmi, ktoré pochádzajú z dobovej živej tradície. Edícia sa opiera o tematický terénny výskum moravských zberateľov s akademickým a hudobným zázemím Františka Lýska (1904 – 1977) a Jana Poláčka (1896 – 1968) z prvej polovice 20. storočia. Hoci ide o menší súbor necelých štyroch desiatok piesní, mimoriadne záslužný je pokus editorov o vyčlenenie niekoľkých nápevových vrstiev letákových piesní: jednak z hľadiska hudobnoštýlových znakov, jednak vo vzťahu k ich genéze a väzbám na rôzne žánrové oblasti spevu (univerzálne letákové nápevy, folklorizované kancionálové nápevy, regionálne nápevy atď.). Komplettná hudobná analýza korpusu 36 piesní ako jedného samostatného celku ostala síce otvorená, zverejnený materiál však takúto analýzu umožňuje realizovať aj dodatočne – ako doplnujúci pohľad k štúdiu individuálnych piesní/nápevov. Nahrádza ju však hudobno-typologické rozlíšenie dvoch základných piesňových okruhov (západný a východný piesňový typ), ktoré vychádza z moravskej a českej etnomuzikologickej systematiky.⁵

⁵ HOLÝ, Dušan: Na okraj etnografické hranice na Moravě. In: *Národopisný věstník československý*, roč. 2 (35), 1967, s. 21–42. TYLLNER, Lubomír – VEJVODA, Zdeněk: *Česká lidová píseň. Historie, analýza, typologie*. Praha: Bärenreiter, 2019.

Autori sa dotkli takých kľúčových otázok hudobnej zložky týchto piesní, ako sú putovné nápevy, parafrázy, kontrafaktúry a kontrapozitá (sledovateľné aj cez odkazovú prax), ale aj otázok stability a variability nápevov a textov, reprezentatívnosti textových incipitov a pod.

V komplexnom pohľade na fenomén letákových piesní z územia Moravy a Sliezska podľa zvolených aspektov (dokumentácia a interpreti – médiá – autori a vydavatelia – poetika textov – jazyk – nápevy) na jednej strane, a podľa malých monografických sond, ktoré prinášajú opisno-analytickú informáciu (kritický komentár) k jednotlivým piesňovým typom na druhej strane, vznikol mimo-

riadne bohatý a plastický obraz týchto piesní. Je potrebné vyzdvihnúť skutočnosť, že autori na malej piesňovej vzorke prezentujú široký záber problémov a otázok, ktoré výskum letákových piesní zahrnuje, pričom poskytujú perspektívne riešenia s multidisciplinárnym zázemím. Publikácia je nepochybne dobrým návodom a cennou inšpiráciou na pokračovanie vo výskume fenoménu letákových piesní, a to aj v širšom teritoriálnom a etnicko-národnom zábere.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2023.1.9>

Hana Urbancová

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Tereza Žůrková – Daniela Kotašová – Dagmar Štefancová – Tomáš Slavický: Antonín Buchtel. Sběratel s laskavou duší, a jeho kolekce hudebních nástrojů

Praha: Národní muzeum, 2021, 239 s. ISBN 978-80-7036-680-8 (print)



Nedávno rozšíril vydavateľské aktivity Národného múzea v Prahe ďalší titul venovaný oblasti hudby. Ide o monografiu, ktorá pred-

stavuje zberateľské aktivity Antonína Buchtela, českého vzdelanca 19. storočia a hudobného znalca. Kniha vyšla v rámci edičného radu *Editio Monographica Musei Nationalis Pragae*, kde medzi celkove 29 zväzkami je v poradí treťou publikáciou sústredenou na zbierky z oblasti hudby.¹ Na príprave publikácie sa podieľali štyria autori, kurátori zbierok Českého múzea hudby, Tereza Žůrková, Daniela Kotašová, Dagmar Štefancová a Tomáš Slavický.

Hoci je ústrednou témou monografie Buchtelova vzácna zbierka hudobných nástrojov a ťažiskom publikácie jej katalóg, kniha poskytuje širší a komplexnejší obraz – zaoberá sa osobnosťou jej pôvodného majiteľa, pričom na pozadí jeho životopisu predstavuje Buchtelove hudobné i nehudobné aktivity a záujmy v kontexte doby, ďalej sa zaoberá okolnosťami budovania zbierky nástrojov pred tým, ako ju Buchtel daroval Muzeu Království českého, predchodcovi dnešného

¹ Dostupné publikované monografie v prehľade na <https://www.nm.cz/e-shop/knihy/monografie?productsPage=0&pageId=674>

Národného múzea, a osudy zbierky sleduje aj po tom, čo bola zaradená do zbierok múzea.

Antonín Buchtel (1804 – 1882), rodák z Pastvín, horskej obce v orlickom kraji, neskôr dlhoročný katolícky kňaz v Kyšperku (dnes Letohrad), je príkladom vzdelanca, ktorého rôznorodé aktivity vo verejnom živote (sociálna, kultúrna, vzdelávacia oblasť) sprevádzal celoživotný záujem o hudbu. Hoci nepochádzal z hudobníckej rodiny, komponoval, ovládal hru na viacerých hudobných nástrojoch a okrem pomerne rozsiahlej a cennej zbierky nástrojov vybudoval aj kvalitnú hudobnú knižnicu a notový archív. Zbierku hudobných nástrojov z veľkej časti venoval ešte počas svojho života múzeu spolu s 13 vlastnými skladbami. Jeho hodnotná hudobná knižnica a notový archív sa však dostali do Národného múzea sprostredkované a s časovým odstupom vyše 30 rokov. Spôsob nadobúdania jednotlivých exemplárov aj pohyby súčastí zbierky pred darovaním i po ňom neboli vždy dostatočne písomne podchytené, a tak autori publikácie museli realizovať podrobný komparatívny výskum dostupných archívnych prameňov a katalogizačných záznamov, aby dospeli k rekonštrukcii zbierky, a to jednak zbierky hudobných nástrojov, jednak hudobnej knižnice a notového archívu. Tento proces rekonštrukcie od pôvodného obsahu zbierky cez zmeny, ktoré v nej nastali až po súčasný stav, v akom sa Buchtelova pozostalosť dnes nachádza v zbierkovom fonde Českého múzea hudby aj ďalších zložkách Národného múzea, je opísaný plasticky, a najmä pre čitateľa s múzejným zázemím môže byť poučným aj zo širšieho hľadiska riešenia problémov narábania s osobnými fondmi rôznorodého obsahu.

Zbierku hudobných nástrojov Antonín Buchtel budoval postupne počas celého svojho produktívneho života. Nie je známe, kde a akým spôsobom získaval jednotlivé exempláre, ale do zbierky sa popri ľudových a kuriózných nástrojoch dostali aj majstrovské historické kusy, ktoré v súčasnosti patria k najvzácnejším exemplárom v zbierke hudobných nástrojov Českého múzea hudby (napríklad viola viedenského majstra Nicolasa Leidolffa z roku 1700 či viola d'amore

pražského husliara Jana Oldřicha Eberleho z roku 1758). V Buchtelovej zbierke výrazne dominujú strunové (sláčikové a brnkacie) nástroje, čo zrejme súviselo so záujmovými preferenciami zberateľa. Dychových nástrojov je síce málo, ale sú tiež hodné pozornosti, zvlášť skupina basetových rohov (od pražského nástrojára Franza Doleischa, od Franza Strobacha pôsobiaceho v Karlových Varoch a bližšie neznámeho I. G. Dimpfla), ale aj serpent a čakan od anonymných majstrov z konca 18. a začiatku 19. storočia. O pôvodnom obsahu zbierky sa zachoval súpis, ktorý Buchtel sám pripravil a publikoval roku 1872. Súpis je dôležitým svedectvom pôvodného rozsahu zbierky, ktorú tvorilo až 93 nástrojov, ako aj Buchtelových organologických znalostí a formy evidencie. Súpis sa stal pre autorov monografie východiskom pre skúmanie zmien v obsahu zbierky a identifikácie jej dnešného stavu. Je škoda, že v súčasnosti Buchtelovu zbierku hudobných nástrojov reprezentuje iba 49 nástrojov, čo je len o niečo viac ako polovica z pôvodného počtu. Osudy viacerých ďalších nástrojov, ktoré pôvodne tiež patrili do zbierky, sa autorom publikácie nepodarilo zistiť.

Vyústením skúmania pohybu hudobnej pozostalosti Antonína Buchtela je katalóg identifikovanej časti jeho zbierky hudobných nástrojov. Do katalógu boli zaradené nástroje, ktoré sa zachovali do súčasnosti, ako aj tie, ktoré sa dali identifikovať na základe staršej dokumentácie, ale dnes už nie sú z rôznych dôvodov k dispozícii. Katalóg teda zahŕňa celkove 52 nástrojov, hoci v súčasnosti ich je zachovaných len 49, a je pripravený starostlivo a so všetkými dôležitými informáciami. Nástroje sú zoradené podľa organologických kritérií do troch hlavných nástrojových skupín (chordofónov, aerofónov a idiofónov) a ďalších podskupín. Ku každému nástroju sú uvedené údaje nielen opisujúce konštrukciu a morfológické znaky toho-ktorého nástroja, ale každé katalógové číslo zahŕňa aj sprievodnú dokumentáciu, týkajúcu sa jednak prezentácie nástroja rôznymi formami (výstavy, publikácie) a jednak zásahov do nástroja v prípade jeho opráv a úprav, prípadne konzervovania a reštaurovania. Toto sú dôležité

údaje pre každého bádateľa v oblasti historickej organológie, pretože môžu indikovať mieru autenticity toho-ktorého zachovaného exemplára. Katalóg uvádzajú podrobné edičné poznámky s jasne stanovenými kritériami katalogizácie. Súčasťou charakteristiky každého nástroja je jeho farebná fotografická dokumentácia, obsahujúca celkový záber nástroja aj detailné pohľady zachytávajúce jeho podstatné znaky. Publikovať katalóg hudobných nástrojov je vždy výzvou, a to nielen z hľadiska odbornej prípravy, ale aj kvality grafického spracovania a výslednej realizácie. Fotografická časť zbierky je podstatnou časťou informácie a od kvality jej realizácie v značnej miere závisí autenticita poskytnutej informácie. V prípade tejto publikácie možno konštatovať celkovo veľmi dobrý výsledok, hoci miestami v katalógovej časti vidno, že plne dvojjazyčná, česko-anglická mutácia bola istým limitujúcim faktorom grafického spracovania.

V každom prípade štvorica autorov predložila hodnotnú publikáciu, ktorá má potenciál nájsť si svojich čitateľov tak medzi hudobnými historikmi a organológmi, ako aj muzeológmi a zberateľmi, a napokon môže osloviť každého, kto sa zaujíma o osobnosti formujúce v 19. storočí českú hudobnú kultúru. V plnom anglickom preklade rozširuje informačný dosah nad regionálny rámec. Kto chce, môže ju čítať aj v elektronickej verzii, ktorej výhodou je napríklad aj detailnejšie priblíženie niektorej časti fotodokumentácie. Publikácia (a aj celý edičný rad) predstavuje tak veľkorysú a nasledovateľnú formu prezentácie zbierok pražského Národného múzea.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2023.1.10>

Jana Kalinayová-Bartová

Katedra muzikológie, Filozofická fakulta
Univerzity Komenského v Bratislave

Hana Urbancová – Peter Ruščin – Eva Veselovská: Hudba k sviatku Troch kráľov na Slovensku: od stredoveku po 20. storočie / Music for the Feast of Three Kings in Slovakia: from the Middle Ages to the 20th Century

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, 284 strán. ISBN 978-80-89135-51-6. ISMN 979-0-9010032-7-9



Dvojjazyčná slovensko-anglická publikácia *Hudba k sviatku Troch kráľov na Slovensku: od stredoveku po 20. storočie / Music for the Feast of Three Kings in Slovakia: from the Middle Ages to the 20th Century* sa venuje historickému vývoju slovenských vianočných kolied, duchovných piesní, pastorel a gregoriánskeho chorálu, viažucich sa na sviatok Zjavenia Pána (Epifánia, Traja králi). Forma antológie bola zvolená kvôli celkovému prehľadu a prezentácii spevu, hudby, liturgie, obradov a zvykov tohto sviatku v časovom rozsahu od 12. storočia po prelom 20. a 21. storočia. Publikácia vznikla v rámci interdisciplinárneho výskumného projektu „Téma Troch kráľov v umení Slovenska“, ktorý spájal pod spoločnou výskumnou témou viaceré vedné

odbory: biblistiku, byzantológiu, dejiny výtvarného umenia, teatrologiu, etnológiu, hudobnú historiografiu a etnomuzikológiu. Základom tohto projektu bola spolupráca medzi viacerými vednými odbormi, koordinovaná Ústavom dejín umenia z Centra vied o umení SAV, v. v. i.¹

Publikácia zameraná na mapovanie hudobného trojkráľového repertoáru vznikla na pôde muzikológie – je výsledkom spolupráce hudobných historikov a etnomuzikológov z Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i. Prínosná je v tom, že spája typ monografie a antológie do jedného celku. Zameriava sa na hudobno-literárny materiál z územia Slovenska, prezentujúc liturgický, obradovo-zvykoslovný a príležitostný repertoár úzko spätý s uvedeným sviatkom.

Ako zdôrazňuje editorka v úvode, koncepcia publikácie vychádza z geneticko-historickej typológie, ktorá sleduje v rámcivej časovej postupnosti jednotlivé hudobné druhy od stredoveku po 20. storočie, s presahom záznamu niekoľkých kolied až do začiatku 21. storočia. Na jej prípravu sa zúčastnili hudobní historici (Eva Veselovská, Peter Ruščin) a etnomuzikologička (Hana Urbancová). Samotný sviatok Troch kráľov a s ním spojené hudobné prejavy, piesne a zvyky boli doteraz skúmané len ako súčasť širšieho obdobia Vianoc, preto publikácia prináša nový a ucelený pohľad na doteraz menej známy hudobno-literárny materiál v jeho kompletnosti.

Monografia je členená na štyri časti (kapitoly). Každá časť pozostáva zo súhrnnej štúdie od konkrétneho bádateľa (v slovenskom aj anglickom jazyku), ktorú dopĺňa príloha v podobe vybraných piesňových a hudobných ukážok. Štúdie sa zaoberajú jednotlivými hudobnými druhmi tak, ako sa postupom času etablovali na území Slovenska.

Predmetom prvej časti antológie je **gregoriánsky chorál** (tzv. *cantus planus*), ktorý vychádzal z cirkevného prostredia kláštorov a chrámov a na našom území kulminoval najmä v 12. – 16. storočí. V štúdiu pod ná-

zvom *Sviatok Zjavenia Pána v stredovekých hudobných prameňoch z územia Slovenska* (s. 11 – 45) autorka Eva Veselovská približuje stredoveké pramene gregoriánskeho chorálu, ktorý sa úzko viazal na liturgiu a súvisel s kláštornou praxou spevu (mnísi alebo profesionálne zbory, tzv. *schola cantorum*). Hudobné ukážky v podobe neumovej notácie s latinským jazykom čerpajú z kódexov *Bratislavský misál I* a *Bratislavský antifonár IV*.

Druhá časť publikácie prezentuje **duchovné piesne**, ktorých historický vývoj a kontext rozoberá autor Peter Ruščin v štúdiu pod názvom *Duchovné piesne k sviatku Troch kráľov v kancionáloch z územia Slovenska zo 17. – 19. storočia* (s. 49 – 115). Základným prameňom je opäť chrámová liturgia a spevy s ňou spojené, pričom jazykom už prestáva byť výlučne latinčina. Pre slovenských evanjelikov ide o spev v biblickej češtine, u katolíkov v slovakizovanej češtine, neskôr v bernolákovčine. Autor zároveň poukazuje na postupné prenikanie ľudovej textovej zložky do chrámového liturgického spevu. Piesňové ukážky v prílohe štúdie čerpajú nielen z dobových kancionálov a spevníkov (*Cithara Sanctorum*, *Cantus Catholici*, Škultéty, Izák, Blasius a i.), ale aj zo zbierky Andreja Kmeťa, ktorá bola výsledkom zberateľskej činnosti v polovici 19. storočia.

Pokračovaním hudobno-literárneho vývoja trojkráľovej hudby a spevu je tretia časť. Jej autor Peter Ruščin sa zaoberá pastorelovou tvorbou. V štúdiu pod názvom *Trojkráľové pastorely v prameňoch 18. a 19. storočia z územia Slovenska* (s. 119 – 206) autor poukazuje na to, že vianočná **pastorela** sa začala intenzívne rozvíjať hlavne v období neskorého baroka, a to ako vokálno-inštrumentálna skladba v podobe pastorálnej kantáty, piesne alebo omše. Z hľadiska textovej zložky tu môžeme nájsť striedanie textov v latinskom a slovenskom jazyku, pričom sa využívali aj prvky rurálnej (pastierskej) kultúry. Znovu ide o hudobný druh viazaný na uvádzanie v chráme, pričom autormi diel sú často aj hudobníci

¹ Záverečným výstupom z riešenia tohto projektu je kolektívna monografia, na ktorej sa podieľali všetci spolupracovníci. Pozri bližšie: GERÁT, Ivan (ed.): *Téma Troch kráľov v umení a kultúre*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2021.

z rehoľného prostredia (františkáni a piaristi). Hudobné ukážky k štúdiu autor čerpal nielen zo zborníkov a kancionálov (napr. *Beckovský spevník, Bardejovské pastorely*), ale aj od jednotlivých autorov (František Hrdina, Paulín Baján, Ignác Bross, Juraj Zrunek a i.).

Publikáciu uzatvára posledná, štvrtá časť venovaná trojkráľovým koledám z ústnej tradície. Jej autorka Hana Urbancová v štúdiu *Trojkráľové obchôdzky a spev v tradičnej kultúre Slovenska v 20. storočí* (s. 209 – 268) opisuje rozšírenie kolied a koledovania nielen na Slovensku, ale poukazuje aj na transregionálne šírenie tohto zvyku v krajinách strednej Európy. Štúdia rozoberá nielen pôvod slova **koleda**, ale aj spevné príležitosti a funkcie spevu (obchôdzky po domoch, dramatizované hry a scény). Spev tvoril nerozlučnú súčasť týchto obchôdzok a dramatických výstupov. Autorka podrobne analyzuje jednotlivé piesňové typy trojkráľových kolied, príznačné pre rôzne regióny Slovenska, pričom poukazuje aj na trojkráľový repertoár etnických menšín (Nemci, Chorváti, Maďari), ktorý spája územie Slovenska s významnými centrami trojkráľových obchôdzok a piesní v strednej Európe. Trojkráľové koledy z ústnej tradície využívajú síce formy slovenského jazyka predpisovného aj spisovného obdobia, prenikali však do nich aj prvky miestnych jazykových dialektov. Piesňové ukážky k tejto štúdiu čerpajú prevažne z rukopisných prameňov, ktoré dopĺňajú tlačené zdroje.

Celkový dojem publikácie dotvára obrazová príloha, ktorá obsahuje ukážky dobových prameňov zo všetkých spomenutých štyroch hudobných druhov (gregoriánsky

chorál, duchovná pieseň, pastorela, koleda). Atraktívnou súčasťou publikácie je aj obálka. Prináša historicky hodnotnú snímku scény „Klaňania sa troch kráľov“ z hlavného oltára Dómu sv. Alžbety v Košiciach z druhej polovice 15. storočia. Fotografia pochádza z archívu Ústavu dejín umenia SAV.

Publikácia po prvýkrát prináša podrobne a samostatne spracovanú problematiku hudby k sviatku Troch kráľov z pohľadu ťažiskových hudobných druhov na základe prameňov z územia Slovenska. Dosiaľ sa trojkráľová hudba prezentovala výberovo a výlučne ako súčasť širšieho vianočného repertoáru podľa jednotlivých hudobných druhov a historických období.² Ich sústredenie do jedného celku odhaľuje mnohé spoločné aj odlišné znaky trojkráľového repertoáru v priebehu niekoľkých storočí. Interdisciplinárne a transregionálne presahy radia tieto poznatky do kontextu medzinárodného výskumu. Publikácia nielen zverejňuje formou štúdií súhrnné poznatky k téme, ale zároveň prezentuje aj početný hudobný materiál v podobe antológie rozdelenej na štyri časti po jednotlivých hudobných druhoch, čo spolu predstavuje zverejnenie 142 hudobných artefaktov. Tým sa stáva prínosnou aj v oblasti dokumentácie a popularizácie trojkráľovej hudby a spevu z územia Slovenska a interpretom poskytuje hodnotný materiál na oživenie a sprístupnenie v súčasnej hudobnej praxi.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2023.1.11>

Miriám Timková

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

² Napr. *Vianoce a hudba*. (= Studia ethnomusicologica II). Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Ister Science, 2002.