
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 15 (41)

2024

Číslo 2

Bratislava 2024

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 15 (41), 2024, číslo 1

Volume 15 (41), 2024, 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

Výkonná redaktorka / Executive editor: Katarína Godárová

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 Snoj (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana), Eva Szórádová (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Lubomír Tyllner (Etnologický ústav AV ČR, Praha), Jadranka Važanová (City University of New York), Eva Veselovská (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Hana Vlhová-Wörner (Universität Basel – Akademie věd České republiky, Praha)

Adresa redakcie / Editorial Address

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

tel.: +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.: +421 2 54773589

Publikované / Published: december 2024 / December 2024

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 2024

MK SR EV 4007/10

MK SR EV 253/23/EPP (elektronická verzia)

ISSN 1338-2594 (print)

ISSN 2729-9783 (on-line)

OBSAH

Editoriál	145
-----------------	-----

Štúdie

Hana STUDENIČOVÁ: Polyfonní fragmenty z Kremnice a jejich význam pro hudební kulturu střední Evropy v 16. století.....	147
Eva VESELOVSKÁ: Zlomok <i>Graduálu</i> 860 z Knížnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici	166
Sylvia URDOVÁ: Nápevy žalmu invitatória v <i>Bratislavskom antifonári I</i>	184
Samuel ŠKOVIERA: Samopodoben <i>Dóme Jevfráthov / Οἶκος τοῦ Ἐφραθά</i> : sonda do vývoja hudobno-liturgickej tradície	206

Materiály

Hana URBANCOVÁ: Sound Recordings of Folk Music at the Institute of Musicology, Slovak Academy of Sciences.....	252
---	-----

Recenzie

Eva Szórádová: Das Aeolodikon des Pressburger Klavierbauers Karl Schmidt (Karol Medňanský).....	276
Jana Lengová (ed.): Výber zo slovenskej zborovej tvorby (1860 – 1918). I. Miešané zbory (Miriam Timková)	278
Michal Ščepán: Tadeáš Salva. Život a dielo (Martin Flašar)	280
Hana Studeničová: Kantoři, varhaníci a trubači. Hudební kultura moravských královských měst v letech 1500 – 1620 (Adriana Sekelská).....	282
Obsah ročníka 15 (41), 2024.....	284

CONTENTS

Editorial	145
-----------------	-----

Studies

Hana STUDENIČOVÁ: Polyphonic Fragments from Kremnica and Their Significance for Sixteenth-Century Musical Culture in Central Europe.....	147
Eva VESELOVSKÁ: A Fragment of <i>Gradual</i> 860 in the Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Kremnica	166
Sylvia URDOVÁ: Tunes of an Invitatory Psalm in <i>Bratislava Antiphonary I</i>	184
Samuel ŠKOVIERA: The Automelon <i>O House of Ephratha</i> / <i>Oἶκος τοῦ Ἐφραθᾶ</i> : A Probe into the Development of a Liturgical Musical Tradition.....	206

Materials

Hana URBANCOVÁ: Sound Recordings of Folk Music at the Institute of Musicology, Slovak Academy of Sciences.....	252
---	-----

Reviews

Eva Szórádová: Das Aeolodikon des Pressburger Klavierbauers Karl Schmidt (Karol Medňanský).....	276
Jana Lengová (ed.): Výber zo slovenskej zborovej tvorby (1860 – 1918). I. Miešané zbory (Miriam Timková)	278
Michal Ščepán: Tadeáš Salva. Život a dielo (Martin Flašar).....	280
Hana Studeničová: Kantoři, varhaníci a trubači. Hudební kultura moravských královských měst v letech 1500 – 1620 (Adriana Sekelská)	282
Contents of Vol. 15 (41), 2024	286

EDITORIÁL

Druhé číslo časopisu *Musicologica Slovaca* za rok 2024 uzatvára pätnásť ročníkov od obnoveného vydávania tohto periodika. Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied sa v roku 2010 vrátil k pravidelnému publikovaniu vlastného recenzovaného vedeckého časopisu s periodicitou dvoch čísel ročne. Nadviazal tým na začiatky časopisu datované do konca 60. rokov 20. storočia, keď sa objavil tento časopis pod rovnakým názvom a s tou istou periodicitou. Za zložitých podmienok sa vzápätí transformoval na ročníku, neskôr na zborník s nepravidelnou periodicitou vydávania až do roku 2008, keď vyšiel posledný zväzok s rozšíreným názvom *Musicologica Slovaca et Europaea*. Obnovená podoba časopisu z roku 2010 symbolicky nadviazala na staršiu tradíciu jeho vydávania, ktorú pripomína okrem pôvodného názvu a periodicity aj číslo ročníka uvádzané v zátvorke. V roku 2024 to je 15 (41), čo znamená, že okrem pätnástich ročníkov od obnovenia časopisu v roku 2010 to je zároveň štyridsaťjeden ročníkov / ročeniek / zväzkov / zborníkov od začiatku vydávania na pôde nášho pracoviska v roku 1969.

Za obdobie posledných pätnástich rokov sa podarilo časopis stabilizovať nielen z hľadiska jeho základnej koncepcie a editorskej prípravy, ale aj vo vzťahu k autorskému zázemiu. Napriek tomu, že prevahu majú stále autori vydavateľskej inštitúcie, postupne sa autorské zázemie darí rozširovať aj o spolupracovníkov z ďalších akademických pracovísk a individuálnych bádateľov zo Slovenska. Náš časopis je k dispozícii rovnako aj autorom zo zahraničia, čo našlo odraz vo viacerých jeho číslach z posledného obdobia. Hoci jednotlivé ročníky časopisu dosiaľ obsahovali najmä čísla s tematicky otvoreným obsahom, do budúcnosti nevylučujeme prípravu čísel či ročníkov s užším, monotematickým zameraním. Vedie k tomu najmä spolupráca v spoločných výskumných projektoch na báze jednotlivých disciplín muzikológie, ale aj aktuálny okruh výskumných tém, ktoré rezonujú v súčasnosti nielen v domácom, ale aj širšom medzinárodnom muzikologickom prostredí. Na druhej strane podporujeme čo najkompletnejší disciplinárny záber časopisu, ktorý slúži na sprístupnenie výsledkov základného a aplikovaného výskumu vo všetkých oblastiach a špecializáciách muzikológie (historická a systematická muzikológia, etnomuzikológia), vrátane inter-, multi- či transdisciplinárnych presahov.

Smerovanie k monotematickému záberu do určitej miery naznačuje aj aktuálne číslo. Obsahuje príspevky, ktoré akcentujú fenomén historických hudobných prameňov primárneho typu. Tie tvoria naďalej základ práce hudobných historikov, pričom ich význam narastá aj pre etnomuzikológov, keďže za posledné dve storočia sa v oblasti tradičnej hudby nakumulovala mimoriadne bohatá a vnútorne diferencovaná pramenná báza historických záznamov.

V obsahu čísla dominujú príspevky z oblasti hudobnej histórie. Tri príspevky v rubrike „Štúdie“ približujú viaceré druhy hudobných prameňov z obdobia stredoveku a renesancie. Prvé dve štúdie vznikli na základe dosiaľ neznámeho materiálu, ktorý pochádza z aktuálneho výskumu pracovníčok Oddelenia hudobnej histórie Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i., v archívnych fondoch mesta Kremnica. Fragmenty polyfonickej hudby zo 16. storočia predstavujú časť hymnu *Te Deum laudamus* skladateľa saského pôvodu Johanna Wirckera. Ich identifikácia priniesla poznatky relevantné v stredoeurópskom rámci (Hana Studeničová). Výskum novo objavených zlomkov *Graduálu* 860 z 13. storočia zaradil tento fragment k najstarším známym prameňom stredovekej hudby z Kremnice (Eva Veselovská). Príspevok o *Bratislavskom antifonári I* z 15. storočia nadväzuje na doterajší výskum uvedeného prameňa a rozširuje poznatky o nápevoch žalmu invitatória (Sylvia Urdová). Posledná štúdia tejto rubriky prináša sondu do byzantskej hudobno-liturgickej tradície. Na príklade vybraného hymnu sleduje prostredníctvom viacerých prameňov kontinuitu jeho vývinu od historických prameňov po súčasnú živú tradíciu (Andrej Škoviera).

Príspevok z rubriky „Materiály“ približuje hudobné pramene základného významu pre etnomuzikológiu – zvukové nahrávky tradičnej ľudovej hudby. Bližšie sa venuje Zbierke zvukových nahrávok ľudovej hudby, ktorá tvorí súčasť zbierkových fondov Oddelenia etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i. Jadrom uvedenej zbierky sú nahrávky z druhej polovice 20. storočia na magnetofónových pásoch, ktoré boli najdlhšie používaným technickým médiom zvukovej dokumentácie v teréne. Materiálový príspevok prehľadového typu zverejňuje vznik, rozsah, obsah a funkcie tejto zbierky, s novou perspektívou jej využitia v súčasnosti v pozícii vzácneho historického prameňa.

Hana Urbancová

POLYFONNÍ FRAGMENTY Z KREMNIC A JEJICH VÝZNAM PRO HUDEBNÍ KULTURU STŘEDNÍ EVROPY V 16. STOLETÍ

HANA STUDENIČOVÁ

Mgr. Hana Studeničová, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; hana.studenicova@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7739-2995>

ABSTRACT

It is usually the quantity of extant sources that determines how detailed information we can gain about the musical culture of a Renaissance town. With respect to the free royal mining town of Kremnica, almost no musical sources have survived from the Renaissance period. Nevertheless, archival materials in the form of ledgers, minutes of the meetings of the municipal council, wills, letters, and various other documents impart pieces of knowledge about music events in this town. These sources provide information about prominent figures in music, i.e. the cantor, singers, the organist, and trumpeters, and even about the repertoire they performed and the events in the town during which they sang and played.

Detailed research of the sources from Kremnica was carried out more than forty years ago by the prominent Slovak musicologist Ernest Zavarský. The polyphonic fragments recently discovered in Kremnica enable us to supplement the information about the repertoire performed in the town and update the research results at least partially. Moreover, the identification of the fragments reveals that such research is of importance not only for the musical history of the town and its region but also for entire Central Europe.

Keywords: Kremnica, musical culture, Renaissance, fragments, Te Deum laudamus, Johann Wircker

Město Kremnica (něm. Kremnitz) patřilo už od středověku k významným uherským městům. Roku 1328 byla Kremnica povýšena na svobodné královské baňské město

Studie je rozšířenou verzí kapitoly z připravovaného katalogu středověkých a polyfonních fragmentů z Kremnice.

a zároveň zde byla založena královská mincovna. Díky těžbě zlata a stříbra prosperovala Kremnica po ekonomické stránce, současně byla centrem bohatého kulturního života. Tato situace se nezměnila ani v 16. století.¹ Ačkoliv se z Kremnice do dnešních dnů nedochovaly téměř žádné hudební památky doby renesance, o městské hudební kultuře bohatě informují dochované archivní prameny, jako je třeba hudební inventář z roku 1599 nebo množství záznamů o hudebním dění v městských knihách a písemnostech uložených ve fondu Magistrát města Kremnica.²

Už od středověku se k hlavním hudebním centrům ve městech řadí církevní instituce, zejména farní kostely, katedrály nebo kláštery. V případě kremnických kostelů není úplně jednoznačně možné doložit hierarchii mezi třemi kostely, které se zde nacházely (Kostel sv. Kataríny – horní kostel, na hradě; Kostel sv. Panny Marie – dolní kostel, na náměstí; Špitálský kostel – mimo hradby). V první polovině 16. století se však tato situace poměrně zjednodušuje, přinejmenším se vyjasňuje pozice městského farního kostela (Kostel sv. Panny Marie), a to především díky reformaci, ke které se převážující německé obyvatelstvo Kremnice od 20. let 16. století horlivě přihlásilo.³

Obecně byly farní kostely v raném novověku podporovány městskou radou, která financovala provoz kostela, vyplácela kostelní zaměstnance a finančně podporovala také hudebníky i nákup hudebnin. V době reformace tak mohla do řad kostelních a školních zaměstnanců dosazovat významné osobnosti reformace, což se i v případě města Kremnica skutečně dělo.⁴ Městská rada finančně podporovala také kremnické

¹ Dějinám města Kremnica je věnováno několik monografií, výběrově např. MATUNÁK, Michal: *Cirkevné dejiny mesta Kremnice*. Kremnica, 1932 (rukopis v Štátnom archíve v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica); LAMOŠ, Teodor: *Vznik a počiatky banského a mincového mesta Kremnice 1328 – 1430*. Martin : Stredoslovenské vydavateľstvo, 1969; KRIŽKO, Paul: *Geschichte der römisch-katholischen Kirchengemeinde in Kremnitz. Erste Periode*. Budapest : Rudnyánsky, 1887; LAMOŠ, Teodor: *Archív mesta Kremnice. Sprievodca po fondoch a zbierkach*. Bratislava : Slovenská archívna správa Povereníctva vnútra, 1957; ŠTEFÁNIK, Martin: Kremnica. In: ŠTEFÁNIK, Martin – LUKAČKA, Ján a kol.: *Lexikón stredovekých miest na Slovensku*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2010, s. 217–221.

² Zásadním způsobem přispěl k výzkumu hudební kultury v Kremnici Ernest Zavorský. Od dob publikování jeho rozsáhlé studie neproběhl žádný nový muzikologický výzkum. Problematice městské správy Kremnice v raném novověku se aktuálně věnuje Daniel Haas Kianička, jehož zásluhou vyšlo několik studií a monografií. Kianička zmiňuje také hudební dění v Kremnici, avšak informace přebírá většinou od Zavorského. Pakliže přidává nějaké nové doplňující informace z vlastního výzkumu, k velké škodě neudává konkrétní citace pramenů. ZAVARSKÝ, Ernest: Příspěvek k dějinám hudby v Kremnici od nejstarších čias do roku 1650 – část I. In: *Hudobný archív* 2. Martin : Matica slovenská, 1977, s. 9–122; KIANIČKA, Daniel Haas: *Kremnica mesto klenotov*. Budmerice : Rak, 2014; KIANIČKA, Daniel Haas: *Kremnica v ranom novoveku*. Budmerice : Rak, 2020. Výzkum všech archivních pramenů, komparaci dostupné literatury a aktualizaci zjištěných informací od Zavorského v kontextu výzkumu hudební kultury na Slovensku a ve střední Evropě je realizován na Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

³ O konkrétních dokladech šířící se reformace v Kremnici viz KIANIČKA, *Kremnica mesto klenotov*, Ref. 2, s. 461–475.

⁴ V řadách evangelických farářů a kazatelů v Kremnici je možné sledovat mnoho významných osobností reformace, srov. KIANIČKA, *Kremnica mesto klenotov*, Ref. 2, s. 462, 472–474. Někteří z nich před příchodem do Kremnice působili na Moravě, konkrétně se jedná o Mikuláše Gebela, Jáchyma Goltzia a Michaela Nanticovia (všichni tři jsou spojováni s jihlavským gymnáziem), srov. STUDENIČOVÁ, Hana: *Kantoři, varhaníci, trubači. Hudební kultura moravských královských měst v letech 1500 – 1620*. Brno : Archiv města Brna, 2023, s. 234, 236, 272.

studenty během jejich studií na protestantských univerzitách, zejména ve Wittemberku.⁵ Změna nastala až po roce 1600 – v důsledku protireformace totiž začal sílit tlak katolické církve a někteří obyvatelé byly nuceni konvertovat zpět na katolickou víru.⁶ V případě Kremnice je tedy pravděpodobné, že z hudebního pohledu byl nejaktivnějším kostel Panny Marie na náměstí, coby městský farní kostel finančně podporovaný právě městskou radou. Zda se odehrávaly hudební aktivity také v některém z dalších kostelů, lze jen předpokládat.⁷

Důležitou úlohu v hudební kultuře renesančních měst sehrála také městská škola, která byla spojená jak s církevním, tak i s městským kulturním životem. Škola se obvykle nacházela v každém větším městě již od středověku. První zmínky o městské škole v Kremnici pocházejí už z poloviny 15. století, největšího rozmachu se však dočkala až v době reformace, tedy v době, kdy obecně ve středoevropském prostoru narůstal význam městského školství a mnoho škol bylo povýšeno na školy vyšší latinské (gymnázia).⁸ V literatuře je kremnická škola tohoto období označovaná jako škola reformační,⁹ což neznamenalo nic jiného, než že byla podporována městskou radou, která byla protestantsky orientovaná a tudíž vybírala zaměstnance školy dle svých preferencí, což mohlo být v rozporu se zájmy katolické církve.

Výuku hudby ve školách měl na starost kantor, jeho úkolem bylo nacvičovat s žáky vybrané skladby ve škole, a to jak chorál, tak i zpěv vícehlasý. Tyto skladby posléze zpívali společně během liturgických obřadů v kostele (hlavní mše ve farním kostele, večerní liturgie, zpěv během rorátů v době adventní, zpěv během pohřbů a jiné). Se zpěváky se však mohl účastnit také různých událostí ve městě, jako bylo obnovování městské rady, různých hostin nebo soukromých oslav měšťanů, především svateb.¹⁰

V Kremnici, stejně jako v ostatních městech střední Evropy, se na provádění hudby podíleli kromě kantora a zpěváků také varhaník a soubor městského trubače. Zmínky o kremnických varhanících pocházejí již z 15. století. Zavorský zmiňuje několik známých jmen a také jejich hudební povinnosti nebo platové podmínky.¹¹ Někteří

⁵ KIANIČKA, *Kremnica mesto klenotov*, Ref. 2, s. 463.

⁶ KIANIČKA, *Kremnica mesto klenotov*, Ref. 2, s. 469-470.

⁷ Obvykle se kantor se zpěváky nebo další městští hudebníci účastnili vybraných liturgických událostí také ve filiálních kostelích, např. během výročí vysvěcení kostela apod. Zda zaměstnávaly další dva kostely vlastního varhaníka nebo zde vypomáhal varhaník z kostela farního, prozatím prameny nepotvrdily. E. Zavorský zmiňuje účinkování zpěváků také v slovenském špitálském kostele, srov. ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 51.

⁸ Obecně k dějinám školství na Slovensku VAJCIK, Peter: *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku v 16. storočí*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1955; konkrétně o kremnickém školství KRIŽKO Pavol: *Kremnické školstvo v rokoch 1527 – 1674*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1975; ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 42-77; KIANIČKA, *Kremnica mesto klenotov*, Ref. 2, s. 500-507.

⁹ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 47.

¹⁰ Vzhledem ke skutečnosti, že nový výzkum nebyl v kremnickém archivu prozatím proveden, vycházíme při těchto popisech z textu Ernesta Zavorského, ale především z praxe v jiných městech, nejvíce v moravských královských městech, kde byl proveden dlouholetý systematický výzkum, nebo třeba z praxe ve vídeňské katedrále sv. Štěpána. 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.

¹¹ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 23-29.

varhaníci působili zároveň jako varhanáři. K takovým se řadí Matěj Burian, jedna z nejvýznamnějších hudebních osobností v renesanční Kremnici. Vyhotovil několik menších zakázek (pozitiv pro ostráhomského biskupa, regál pro biskupa Zachariáše Mošóciho), ale podílel se také na opravách varhan v Banské Štiavnici a v Trnavě. Roku 1581 začal pracovat na stavbě nových varhan v Banské Štiavnici, práci však nestihl dokončit, v mezidobě zemřel. Zakázku po něm převzal jeho syn Jeroným, taktéž zručný varhanář a varhaník (např. roku 1599 pracoval na varhanách pro palatina Jiřího Turza na jeho panství v Bytči).¹²

V každém větším městě již od středověku působili v řadách městských hudebníků trubači, resp. hudební ansámbl složený z mistra trubače a jeho učňů a tovaryšů. O kremnických trubačích opět velmi obsáhle pojednává Zavarský.¹³ Jejich sociální postavení a hudební praxi v Kremnici přibližuje dochovaný soupis povinností z roku 1601.¹⁴ Trubači museli zajišťovat nejen strážní funkci na věži, ale byli také hudebně aktivní. Pomáhali hrát v kostele během liturgie, hráli také cizím návštěvníkům města, na svatbách nebo jiných měšťanských hostinách.¹⁵ Trubači však hráli nejen v Kremnici, ale i v jiných městech v sousedství. Doloženo je hned několik dopisů s prosbou o zapůjčení kremnických trubačů k hraní např. na svatbě Imricha Jazernického z Jazernice (1572), Michala Révaie (1575), dcery Ladislava Révaie (1583), Františka Radvanského (1602) nebo na svatbě dcery Mikuláše Tarnovského (1613).¹⁶ Tato praxe nebyla nijak výjimečná.

Hudební repertoár

Odpovědět zcela na otázku, jaký konkrétní repertoár zazníval v Kremnici v době renesance, není vzhledem k absenci dochovaných hudebních památek vůbec jednoduché a mnohé lze jen tušit na základě praxe z jiných lokalit. Nejvíce zpráv o prováděném repertoáru se dochovalo z prostředí farních kostelů. Základní hudební složku liturgie tvořil i nadále latinský jednohlasý chorál, který byl nejpозději od druhé poloviny 15. století stále častěji doplňován o repertoár vícehlasý. Slavnostní liturgie byla prováděna v latinském jazyce, o všech nedělích a svátcích a dalších obřadech zaznívaly vícehlasé, figurálně prováděné kompozice, zejména polyfonně zhudebněná mešní ordinária (části *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) a propriální cykly. Obvykle se

¹² ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 89-105; KIANIČKA, *Kremnica mesto klenotov*, Ref. 2, s. 488-489.

¹³ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 30-42.

¹⁴ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 37-38.

¹⁵ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 37-38. Stejně povinnosti trubačů je možné doložit také v jiných středoevropských městech, ale i v České republice, např. v Olomouci (z roku 1554 a z konce 16. století), na Starém Městě pražském (1585) nebo v Prachaticích (1590), srov. STUDENIČOVÁ, Ref. 4, s. 80, 82, 89 nebo STUDENIČOVÁ, Hana: Musical Duties of the City Trumpeter ca. 1550-1620: Parallels Between Moravia, Bratislava and Vienna. In: *Hudební věda*, roč. 58, 2021, č. 2, s. 158-175, 304-305 [Resumé]. O hudebních povinnostech trubače z Banské Bystrice se dozvídáme dle Konstantína Hudca nepřímo ze zápisu v účetní knize z roku 1579: mistr trubač Jakub dostal zapláceno za celoroční bubnování a hraní na pozoun v kostele, což obohacovalo tuto církevní hudbu; srov. HUDEC, Konstantín: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*. Ružomberok : Štecko a Trepáč, 1941, s. 72.

¹⁶ KIANIČKA, *Kremnica mesto klenotov*, Ref. 2, s. 490-491.

jednalo o zhudebněné mše pro čtyři až šest hlasů, pozdější generace skladatelů franko-vlámské renesanční polyfonie běžně komponovaly jednotlivé části mešních ordinárií i pro více hlasů. Kromě mší zaznívala během bohoslužeb také duchovní moteta, hymny, antifony a jiné.¹⁷ Velmi málo informací je doloženo také o repertoáru světském. Lze předpokládat zpěv různých světských písní, chansonů nebo madrigalů, nedochovaly se ani žádné fanfáry, které hráli trubači z věží nebo skladby určené k tanci.¹⁸

Obecné informace podporují také doklady v podobě archivních pramenů ve fondu Archívu mesta Kremnica. Pro reflexi dobového repertoáru druhé poloviny 16. století je v případě Kremnice zásadní dochovaný hudební inventář z roku 1599. Soupis hudebnin se nachází v kuriálním protokolu a obsahuje informace o jedenácti skladbách, které snad mohly patřit škole.¹⁹ Okolnosti vzniku tohoto soupisu hudebnin nejsou známy, nicméně zaráží poměrně malé množství záznamů (celkem 11 položek) a absence knih potřebných ke zpěvu během liturgie (knihy mešních ordinárií, proprií, potažmo knihy s chorálem, které se běžně vyskytovaly v hudebních sbírkách kostelů v 16. a 17. století). Navíc není jasné, ke kterému kostelu tyto hudebniny patřily. Spíše je možné předpokládat, že se jedná pouze o část hudebnin, kterými hudební kůr kremnického kostela disponoval, resp. možná o část, která se nacházela v městské škole. Obvykle se totiž určitá část hudebnin nacházela v kostele, část na faře a část ve škole. Určité množství hudebnin, ze kterých se zpívalo, vlastnil také kantor.²⁰

V hudebním inventáři z roku 1599 postrádáme také zápis skladeb, které dostala kremnická městská rada darem. Jedním ze způsobů, jak si v 16. století opatřit tehdy aktuální polyfonní repertoár, bylo získání hudebnin formou daru (daru od hudbymilovných měšťanů, z pozůstalosti nebo daru od samotných skladatelů). V archivních materiálech z Kremnice se nachází hned několik dopisů od skladatelů, kteří věnovali své skladby kremnické městské radě v rozmezí let 1574 – 1584. Jedná se o skladby Johanna Heblera, Thomase Lindtnera, Johanna Knöfla nebo Christopha Keckericze.²¹

Kromě samotných dochovaných listů od skladatelů se o věnování kompozic můžeme dozvědět také z knih odchozí korespondence, ve kterých se nacházejí opisy dopisů od městské rady (jedná se o odpověď skladatelům jako poděkování za zaslání skladby), ale nejčastěji z účetních knih města. Tyto knihy přinášejí více či méně podrobné informace o výši vyplacené odměny za darované skladby. Prozatím jediný

¹⁷ Pro obecné informace o prováděném repertoáru doby renesance např. BROWN, Howard Mayer – STEIN, Louise K.: *Hudba v renesanci*. Bratislava : Hudobné centrum, 2012.

¹⁸ Provádění tohoto druhu taneční hudby zachycuje poměrně vzácně dochovaná malba taneční scény z Kremnice ze 17. století; KIANIČKA, *Kremnica mesto klenotov*, Ref. 2, s. 492.

¹⁹ KALINAYOVÁ, Jana (ed.): *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1994, s. 18–19.

²⁰ Do dnešních dnů se dochovalo hned několik hudebních inventářů, které vznikly jako soupis majetku kantora (obvykle byl tento soupis vystaven v souvislosti s předáním jeho pozůstalosti). Z Banské Bystrice je to např. inventář kantora Jana Bisackia z roku 1606 nebo na Moravě inventář hudebnin olomouckého kantora Jana Garleta z roku 1602. KALINAYOVÁ, Ref. 19, s. 22–23; STUDENIČOVÁ, Ref. 4, s. 170–174.

²¹ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 81–88. K celé problematice věnování hudebních kompozic na příkladu moravských královských měst s paralelami ve střední Evropě viz STUDENIČOVÁ, Hana: *...einem ersamen Rath verehrt: über Widmungen der Musikalien an mährische Städte ca. 1560–1620*. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 55, 2020, č. 1, s. 15–37, nebo nejnověji STUDENIČOVÁ, Ref. 4, s. 160–166.

údaj z Kremnice o vyplacené odměně skladateli se podařilo objevit v městské účetní knize z let 1563/1564, konkrétně se zde nachází výdaj za darovaný kancionál („*von einem Cantional gen Preslau verehrt 6 fl.*“).²² Zavarský tento údaj nezmiňuje, nicméně v souvislosti s dochovanými polyfonními fragmenty z Kremnice je tento záznam velmi důležitý.

Polyfonní fragmenty

Jak už bylo naznačeno, v Kremnici se nedochovaly žádné hudební památky z období 16. století. Jedinou výjimku představují polyfonní fragmenty, které se dnes nacházejí spolu se středověkými chorálními zlomky v Archivu města Kremnica.²³ Celkem se jedná o pět kusů pergamenových fragmentů s polyfonním repertoárem, přičemž dva fragmenty se nacházejí stále jako obal městských úředních knih ze 17. století²⁴ a tři byly z úředních knih v minulosti sejmuty a dodnes jsou uchovávány v samostatné složce spolu s dalšími středověkými fragmenty.²⁵

Polyfonní fragmenty byly objeveny také v dalších lokalitách na území dnešního Slovenska, nicméně v případě fragmentů z Kremnice se jedná o druhou nejpočetnější skupinu.²⁶ Všechny doposud objevené fragmenty ze Slovenska navíc spojuje jedna velmi důležitá skutečnost. Původně byly součástí hudebního rukopisu typu chorbuch (něm. Chorbuch). Jedná se o speciální typ hudebního pramene, který vychází z tradice středověké liturgické knihy a z principu takzvané apertury, kdy se pro zápis zpěvních hlasů využívala celá otevřená dvoustrana.²⁷ Chorbuch mohl být rukopisný nebo tištěný. Dochované fragmenty ze Slovenska, včetně těch z Kremnice, dokumentují typ rukopisného chorbuchu. Ten vznikl opisováním jednotlivých skladeb z tištěných sbírek nebo z jiných rukopisů a často si jeho obsah upravil každý kostel dle vlastních liturgických potřeb. A to tak, aby repertoár pokryl všechny církevní svátky. V hudební sbírce farních kostelů se tak obvykle vyskytoval větší počet chorbuchů s polyfonním reper-

²² Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, Účtovná kniha z roku 1563/1564, bez foliace (27. 8. 1563).

²³ Výsledky nejnovějších výzkumů fragmentů z Kremnice jsou publikovány v připravovaném katalogu fragmentů; VESELOVSKÁ, Eva – LAZORÍK, Eduard – STUDENIČOVÁ, Hana: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis mediæ ævi e civitate Cremnicini*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2024.

²⁴ Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, *Wachgelder 1673-1690 + Copier buech 1612*, v katalogu kremnických fragmentů č. 15 a 16.

²⁵ Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, Oranžová složka 1a/1b, 2a/2b, 3a/3b; v katalogu kremnických fragmentů č. 93, 94 a 95.

²⁶ Nejnověji je stav bádání k tématu polyfonních fragmentů na Slovensku shrnut zde: STUDENIČOVÁ, Hana: Zpěvy mešního ordinária a propria jako součást liturgie okolo roku 1550. Dochované prameny a další možnosti výzkumu na Slovensku. In: *Pramene slovenskej hudby XI : Hudba a liturgia*. Bratislava : Slovenská národná skupina IAML, Hudobné centrum, 2023, s. 155-166.

²⁷ JUST, Martin: Chorbuch. In: BLUME, Friedrich – FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 20 Bände in zwei Teilen*. Sachteil 2 (Böh-Enc). Kassel : Bärenreiter, 1995, s. 863-882.

toárem, obvykle dva nebo tři rukopisy, které se svým obsahem navzájem doplňovaly. Tuto situaci reprezentují dodnes dochované dvojice polyfonních kodexů z Brna, Vídně nebo Klosterneuburgu, případně sborové knihy z Košic.²⁸

Jedinečný doklad o vyhotovení takových dvojic chorbuchů přináší např. záznamy ve vídeňských městských účetních knihách. Roku 1552 byla vyhotovena dvojice hudebních rukopisů (ozn. jako „*Gesang Bücher*“), které obsahovaly mše pro 4, 5, 6 a 7 hlasů.²⁹ Nebo roku 1571 se v účetních knihách nachází velmi podrobná zmínka o dvou hudebních rukopisech, které jsou označovány jako „*Regal buch*“, tzn. rukopisy velkého formátu. Jeden z nich obsahoval 268 folií a druhý 294 folií.³⁰ Podobné zmínky o rukopisech velkého formátu s liturgickými zpěvy přináší také hudební inventáře. Záznamy o starých knihách se starými zpěvy Josquina na regálovém papíře („*Ain Altes Buch darinnen allerlay alte geseng Josquinij in Regal Papier*“) se nacházejí třeba v hudebním inventáři z Banské Bystrice z roku 1581.³¹

Také fragmenty z Kremnice jsou tohoto velkého formátu, respektive v minulosti byly součástí rukopisného velkoformátového chorbuchu. Jedná se však o pergamenové fragmenty, nikoliv papírové, jako třeba v případě fragmentů z Bratislavy nebo chorbuchů z Brna a Klosterneuburgu. Užití pergamenu pro zápis polyfonních kompozic okolo roku 1550 ve střední Evropě není úplně typické (v té době byly skladby již nejčastěji zapisovány na papír).

Ve své původní velikosti a nejlépe čitelné jsou sejmuté fragmenty uložené samostatně v oranžové složce. Neobsahují žádnou foliaci, pouze jsou na nich tužkou připsána čísla jedna až tři. Měří přibližně stejně, na výšku okolo 57 cm a na šířku okolo 40 cm.³² Na třech foliích se nachází polyfonní kompozice notovaná bílou menzurální notací pro 5 – 6 hlasů (Discant I, Discant II, Altus, Tenor, Vagans, Bassus). Již na první pohled je zřejmé, že všechny části byly napsány jednou písařskou rukou, charakteristické je také pojmenování jednotlivých zpěvních hlasů, které je zapsáno červeným inkoustem. Z hlediska obsahu se na fragmentech nacházejí části hymnu *Te Deum laudamus* (Tebe Bože chválíme). Všechny tři fragmenty původně sloužily jako obal městských knih,

²⁸ Brno : Archiv města Brna, fond V 2, Svatojakubská knihovna, sign. 15/4 a sign. 14/5; MAŇAS, Vladimír – HORYNA, Martin: Two Manuscripts of Polyphonic Music in Brno from the Mid-Sixteenth Century. In: *Early Music*, roč. 40, 2012, č. 4, s. 553-575; Wien : Österreichischer Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, sign. Mus. Hs. 15500 Mus a sign. Mus. Hs. 15499 Mus; KIRSCH, Winfried: Ein unbeachtetes Chorbuch von 1544 in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. In: *Die Musikforschung*, XIV, 1961, s. 290-303; Klosterneuburg: Stiftsbibliothek Klosterneuburg, CCI 70 a CCI 69; HAIDINGER, Alois: *Katalog der Handschriften des Augustiner Chorherrenstiftes Klosterneuburg. Teil 1: Cod. 1–100*. Wien 1983, s. 121-129; LINDSEY, Mack Clay III: *Klosterneuburg, Chorherrenstift, Codices 69 and 70: Two Sixteenth-Century Choirbooks, Their Music, and Its Liturgical Use*. [Disertační práce.] Indiana University 1980; o košických polyfonních památkách viz MEŠČANOVÁ, Andrea: *Hudobný život a pamiatky Košíc do roku 1600*. [Disertační práce.] Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2014.

²⁹ Wiener Stadt- und Landesarchiv, Bestand Stadtarchiv, Oberkammeramptsrechnungen, sign. B 1/1: 86, fol. 136r.

³⁰ Wiener Stadt- und Landesarchiv, Bestand Stadtarchiv, Oberkammeramptsrechnungen, sign. B 1/1: 103, fol. 166v.

³¹ KALINAYOVÁ, Ref. 19, s. 17.

³² Pro srovnání větší z dvou brněnských polyfonních rukopisů měří 49 x 31 cm, rukopisy v Klosterneuburgu 42 x 28 cm, avšak v obou případech se jedná o rukopisy z papíru, nikoliv pergamenu.

což naznačují ještě stále čitelné nápisy na krajích pergamentu a charakteristické zahnutí v místech, kde se pergamen lámal, aby mohl sloužit jako obal menší knihy. Konkrétně se jednalo o městské knihy vzniklé z činnosti kremnické městské rady z doby okolo roku 1612 („*Abschied Buch*“, „*Gerichts Acten*“). Kdy došlo k obalení městských knih do těchto pergamenových fragmentů a kdy a z jakých důvodů byly tyto fragmenty posléze sejmuty, není prozatím známo.

Na městských knihách se však stále nacházejí dva další fragmenty s polyfonním repertoárem. Konkrétně se jedná o knihu „*Wachgelder Buch*“ z let 1673 – 1690 a o kopiář „*Copierbuch*“, který obsahoval odchozí korespondenci z roku 1612. Fragment na knize „*Wachgelder Buch*“ je jedním z nejvíce poškozených fragmentů z celé skupiny, navíc není téměř vůbec čitelné jeho folio verso, protože je přes něj stále přelepený papír (předsádka městské knihy). Oba fragmenty jsou menšího formátu, určit jejich skutečnou velikost je poněkud problematické vzhledem k jejich stále trvající funkci obalu městských knih. Fragment na knize „*Copierbuch*“ je však viditelně rozříznutý (chybí část vrchního zpěvního hlasu, na foliu recto se jedná o Altus a na foliu verso chybí Discant I.). Co se týče hudebního obsahu, oba fragmenty patří k třem výše popsaným. Nachází se na nich další část polyfonně zkomponovaného hymnu *Te Deum*, písářská ruka je identická a stejně tak tyto fragmenty vykazují stejný počet hlasů a identické zdobení červeným inkoustem.

Te Deum laudamus a identifikace fragmentů

Hymnus *Te Deum laudamus* zazníval při speciálních příležitostech v liturgickém prostředí již od středověku. Díky pronikání vícehlasých kompozic do střední Evropy se v hudebních rukopisech (později také v tištěných sbírkách) začínají objevovat už i vícehlasá zhudebnění tohoto chvalozpěvu.³³ Většinou se však jednalo o čtyřhlasé úpravy, *Te Deum* pro 5 – 6 hlasů je ve středoevropském prostoru dochováno celkem výjimečně.³⁴ Navíc se jedná o příležitostný repertoár, často lokálního charakteru. Na Slovensku se informace o šestihlasém *Te Deum* nacházejí pouze v hudebním inventáři z Banské Bystrice z roku 1581 („*1 Te Deum Laudamus in Pergament 6 vocum*“).³⁵

³³ KIRSCH, Winfried – SCHLAGER, Karl-Heinz: *Te Deum*. In: BLUME, Friedrich – FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil 9 (Sy-Z)*. Kassel : Bärenreiter, 1998, s. 430-441; CALDWELL, John: *Te Deum*. In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 25 (Taiwan-Twelve Apostles). New York : Oxford University Press, 2001, s. 192-193; KIRSCH, Winfried: *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum- Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Tutzing : Verlegt bei Hans Schneider, 1966.

³⁴ Čtyřhlasé *Te Deum* od Thomase Stolzera se dochovalo ve vídeňském rukopise (Mus. Hs. 15500, fol. 326r-331r) nebo od Arnolda von Bruck v rukopise z Klosterneuburgu (CCI 70, fol. 297v-307r); ve středoevropském prostoru se vyskytují často čtyřhlasá *Te Deum* od S. Dietricha nebo J. Waltera; šestihlasé *Te Deum* zkomponoval např. Orlando di Lasso (jako 37. skladba v sbírce *Selectissimae cantiones*, Nürnberg: Theodor Gerlach, 1568).

³⁵ KALINAYOVÁ, Ref. 19, s. 16.

Autorem šestihlasého chvalozpěvu *Te Deum* je skladatel Johann Wircker, původem ze saského města Oschatz.³⁶ O tomto skladateli není příliš mnoho známo. Životopisná data, která se objevují ve slovnících, jsou většinou poskládaná z několika názvů měst, ve kterých tento hudebník působil jako kantor, ale zejména jako skladatel a kopista. Jeho zásluhou vznikla řada rukopisů typu chorbuch vyhotovených na pergameni, které on sám rozesílal městským radám nebo panovníkům napříč střední Evropou.³⁷ Nejčastěji se však jednalo o skladby jiných skladatelů, které přepisoval. Objevuje se mše Heinricha Fincka a moteta Jacoba Clemense non Papa, Thomase Crequillona a jiných skladatelů. Společné pro všechny rukopisy vytvořené Wirckerem je pergamen jako materiál, na který psal skladby, a červeným inkoustem zdobené iniciály, resp. jednotlivé názvy zpěvních hlasů.³⁸

Sám Johann Wircker je znám jako autor mše *Missa super Castigans castigavit me dominus* pro 4 hlasy, moteta *Domine dirige gressus meos* a dalších motet, ale především jako autor hymnu *Te Deum laudamus*.³⁹ Ačkoliv se dodnes nedochoval tento hymnus v podobě autografu kompletně, je možné doložit několik zásadních informací o tom, kam všude Wircker svoji skladbu poslal. Šestihlasé *Te Deum* věnoval Wircker roku 1562 jihlavské městské radě. Ve fondu Archivu města Jihlava se dochoval dopis od Wirckera, ve kterém píše, že posílá hymnus sv. Ambrože a sv. Augustina (hymnus *Te Deum*) a moteto *Domine dirige gressus meos* pro 5 – 6 hlasů – vše zapsáno na pergameni ve stylu chorbuchu, přičemž Wircker označuje tento typ hudebního pramene jako kancionál („nach Art und Weise der Cantionalen“).⁴⁰ Právě ono označení kancionál je důležité. V pramenech z královského města Znojma z roku 1561 se nachází zmínka o věnování kancionálu magistrovi z kurfiřtského saského kantorátu.⁴¹ Roku 1563 byl prostřednictvím posla předán znojemské městské radě další kancionál z Vratislavi, kde

³⁶ Samotnou identifikaci skladby z fragmentů usnadnil jednak netypický vyšší počet hlasů u této kompozice (okruh pramenů vhodných k určení konkordancí se totiž podstatně zúžil), ale také rozsah dochovaných fragmentů (celkem 5 folií, přičemž u většiny z nich jsou čitelné obě strany, tedy jak folio recto, tak folio verso; tato folia se navíc dají poskládat částečně k sobě v pořadí, v jakém byly svázány v původním rukopise).

³⁷ EITNER, Robert: Wircker, Johann. In: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, zv. 9. Graz : Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959, s. 279; WEINHOLD, Liesbeth: Wircker, Johann. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 27 (Wagon-Zywny). New York : Oxford University Press, 2001, s. 445; MORCHE, Gunther: Wircker, Johann. In: BLUME, Friedrich – FINSCHER, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 26 Bände in zwei Teilen, Personenteil* 17 (Vin-Z). Kassel : Bärenreiter, 2007, s. 1036.

³⁸ Některé z chorbuchů, které Wircker sepsal, se dochovaly do dnešních dnů a jsou dostupné v digitální podobě. Díky tomu je možné sledovat identickou písařskou ruku a totožný styl zápisu hudebních památek. Srovnej např. rukopis uložený v Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově, sign. Mus. Ms.59, který věnoval Wircker městské radě v Augsburgu (<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00078963?page=,1>) nebo rukopis z Berlína, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, sign. Berlin, Mus. ms. 40012 (https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN872256227&PHYSID=PHYS_0003). Analýza všech dochovaných hudebních rukopisů nebo dopisů od Wirckera v kontextu celé střední Evropy je součástí aktuálního výzkumu.

³⁹ O autorství některých jeho skladeb se už zmínili autoři slovníkových hesel, viz Ref. 37.

⁴⁰ STUDENIČOVÁ, Ref. 21, s. 18-19.

⁴¹ STUDENIČOVÁ, Ref. 21, s. 19.

již tehdy Wircker působil.⁴² Díky dochovaným dopisům z Jihlavy lze předpokládat, že i v případě znojenských kancionálů se s největší pravděpodobností jedná o darované chorbuchy Johanna Wirckera. Podobná zmínka o darovaném kancionálu z Vratislavi se nachází právě také v již zmiňovaných kremnických účetních knihách.⁴³

Chvalozpěv *Te Deum* věnoval Wircker také roku 1561 vévodovi Christophu von Württemberg. Gustav Bossert sice necituje primární pramen, ze kterého tuto informaci čerpá, nicméně udává poměrně podrobný popis. Wircker za šestihlasé *Te Deum* a „*etliche Muteten*“ zapsané na pergameni obdržel odměnu 18 fl. 8 gr.⁴⁴

Zmínka o darování skladby *Te Deum* se objevuje také v Krakově, konkrétně věnoval Wircker tuto skladbu polskému králi Zikmundovi II. Augustovi roku 1563.⁴⁵ Ještě téhož roku věnoval Wircker další chorbuch vévodovi Albrechtovi Pruskému do Königsbergu (dnes Kaliningrad).⁴⁶ Ani v tomto případě se nedochoval primární pramen, nicméně Marie Federmann některé údaje z dopisů přepisuje téměř doslovně. Kromě hymnu *Te Deum* zaslal vévodovi Wircker také další šestihlasá moteta, např. *Domine dirige gressus meos* nebo *Puer natus est nobis* ad.⁴⁷ Do dnešních dnů je možné dohledat informace o tomto konkrétním hudebním rukopise, byl součástí vévodovy knihovny v Königsbergu, sign. MS 1737.⁴⁸ V tuto chvíli je rukopis nezvěstný.

Dalším nezvěstným rukopisem s šestihlasým *Te Deum* je rukopis zapsaný v Bohnově katalogu se signaturou Ms. 165b.⁴⁹ Tento rukopis věnoval Wircker svobodnému pánovi Jochimu (asi Joachimů?) Maltzanovi z Vratislavi, jako dík za to, že studoval na škole sv. Marie Magdaleny. U přípisu je uvedeno datum 10. 5. 1575, nicméně na rukopise se údajně nacházejí další dva letopočty (r. 1558 a r. 1567), není tedy možné přesně určit, kdy k věnování došlo.⁵⁰ Součástí Bohnovy sbírky byl ještě jeden identický rukopis s *Te Deum*, signatura Ms. 165c.⁵¹ Rukopis spolu s osobou Johanna Wirckera nejnověji popisuje Barbara Wiermann v rámci své studie o hudební sbírce kostela sv. Alžběty ve Vratislavi.⁵² Rukopis figuruje v dochovaném katalogu hudebnin kostela sv.

⁴² STUDENIČOVÁ, Ref. 4, s. 183.

⁴³ Srovnej Ref. 22.

⁴⁴ BOSSERT, Gustav: Die Hofkantorei unter Herzog Christoph. In: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, Ser. NF, Vol. 7, 1898, s. 124-167, zde konkrétně s. 157; FEDERMANN, Maria: *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525-1578*: Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1932, s. 150.

⁴⁵ GLUSZCZ-ZWOLINSKA, Elżbieta: *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*. Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne, 1988, s. 64, 129. Za upozornění na tento výskyt darované skladby děkuji A. Leszczyńské.

⁴⁶ FEDERMANN, Ref. 44, s. 150, 152, 155.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Former Staats- und Universitätsbibliothek, Kaliningrad, MS 1737. Pramen dodnes uvádí databáze DIAMM.

⁴⁹ Berlin, Sammlung Bohn Ms. 165b; BOHN, Emil: *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*. Breslau : Hainauer, 1890, s. 147.

⁵⁰ BOHN, Ref. 49, s. 147.

⁵¹ Berlin, Sammlung Bohn Ms. 165c; BOHN, Ref. 49, s. 147.

⁵² WIERMANN, Barbara: Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast. In: *Schütz-Jahrbuch* 30 (2008), s. 93-109.

Alžběty uvedený pod názvem „*S. Ambrosii et Augustini Canticum: Te deum laudamus etc. Sex et quinque Vocum*“. Dále se dozvídáme, že je zapsaný na 20 pergamenových foliích a dnes je nezvěstný (během 2. sv. války ztracen, poté součástí Bohnovy sbírky, dnes by se měl údajně nacházet v Rusku – Glinka Museum).⁵³

V Německu byly identifikovány také dva další fragmenty z Wirckerova *Te Deum*. První se nachází jako obal knihy uložené v knihovně Herzog August Bibliothek ve Wolfenbüttelu.⁵⁴ Jedná se o začátek této kompozice, identifikovat lze částečně začátky hlasů Altus a Tenor.⁵⁵ Druhý fragment je uložený v knihovně v Göttingenu jako součást kolekce čtrnácti pergamenových fragmentů.⁵⁶ Kromě středověkých fragmentů se pod touto signaturou nachází také fragment polyfonní s Wirckerovým *Te Deum*, jedná se o celé folio recto a verso.⁵⁷

Ačkoliv se Wirckerova skladba *Te Deum* nedochovala nikde v podobě autografu jako celek, díky porovnání stylu zápisu a zdobení na ostatních pramenech (fragment z Wolfenbüttelu, z Göttingenu a Wirckerovy autografy s jinými kompozicemi) lze konstatovat, že dochované fragmenty z Kremnice skutečně psal a městské radě v Kremnici roku 1563 poslal sám Johann Wircker. Jedná se tedy o autograf. Nelze však doložit, zda poslal pouze svoji skladbu *Te Deum* nebo připojil i jiná moteta, tak, jako v případě některých dříve popsanych rukopisů z Krakova nebo Jihlavy.

Wirckerova skladba *Te Deum* se dochovala také ve formě opisů, díky čemuž bylo možné kremnické fragmenty zcela identifikovat. Jedná se o prameny z Lipska, ze Zwickau a z Drážďan, přičemž ve všech případech se jedná o hlasové knihy. Šest hlasových knih ze Zwickau je výjimečných tím, že obsahují pouze tuto jedinou skladbu.⁵⁸ V knihovně v Drážďanech se dochovalo Wirckerovo *Te Deum* hned ve dvou exempláři. Všechny hlasové party obsahuje signatura Mus.1-D-3, pouze basový part je dochovaný v případě signatury Mus.1-D-6.⁵⁹ Jako poslední známý pramen s dochovaným opisem

⁵³ WIERMANN, Ref. 52, s. 97 a 104.

⁵⁴ Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 116 Gud. lat. Dle databáze DIAMM (<https://www.diamm.ac.uk/sources/4849/#/>).

⁵⁵ Fotokopie tohoto fragmentu je dostupná online: <https://gregorian-chant.ning.com/group/media/polyphony-1440-1600/forum/topics/fragment-of-a-16th-century-polyphonic-chorbuch>.

⁵⁶ Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, sign. MS theol. 220g.

⁵⁷ V databázi DIAMM je uvedena velikost tohoto fragmentu jako 470 x 360 mm (<https://www.diamm.ac.uk/sources/1329/#/>). Za možnost vyhotovení fotokopie tohoto fragmentu, díky čemuž bylo možné identifikovat další Wirckerův autograf, patří poděkování zaměstnancům knihovny v Göttingenu, konkrétně Dietlind Willer.

⁵⁸ Ratsschulbibliothek Zwickau, Musikabteilung, Mus. 41.76; za bližší informace o tomto prameni a za vyřízení vyhotovení digitálních kopií pramene patří poděkování vedoucímu hudebního oddělení Gregoru Hermannovi. V tomto fondu se mj. dochoval autograf s Wirckerovými skladbami, sign. Mus.96.1, 1. Teil, které skladatel věnoval městské radě ve Zwickau roku 1556. HERMANN, Gregor: *Die mehrstimmigen Musikhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts der Ratsschulbibliothek Zwickau*. Baden-Baden : Tectum Verlag, 2023, s. 25.

⁵⁹ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden, sign. Mus.1-D-3 a Mus.1-D-6. Oba exempláře jsou dostupné v digitální podobě online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/96405/851>; <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/123789/166>.

skladby *Te Deum* jsou hlasové knihy z knihovny Universitätsbibliothek („Bibliotheca Albertina“) v Lipsku.⁶⁰

Díky všem dostupným pramenům s Wirckerovým *Te Deum* bylo navíc možné identifikovat další dva fragmenty ze Slovenska. Oba slouží doposud jako obal – první jako obal knihy v Lyceálnej knižnici SAV v Bratislavě⁶¹ a druhý jako obal městské knihy z roku 1632 v Archivu města Košice.⁶² V obou případech se rovněž jedná o pergamenové fragmenty, které obsahují část hymnu *Te Deum* a již na první pohled jsou si velmi podobné s fragmenty z Kremnice.

Na košickém exempláři se nachází začátek *Te Deum* v basovém partu. Fragment z Bratislavy obsahuje výřez discantového partu – Discantus I. Tento fragment z Bratislavy se podařilo přiřadit k jednomu fragmentu z Kremnice (fragment na knize „*Copierbuch*“). Fragmenty byly identifikovány jako součást Wirckerova *Te Deum* a můžeme konstatovat, že kremnické fragmenty tvořily kdysi jeden celek i s fragmenty v Bratislavě a v Košicích. Za jakých okolností se však tyto fragmenty z Kremnice dostaly do Bratislavy a do Košic není zatím možné objasnit.

Závěr

Výzkum polyfonních fragmentů na Slovensku je spojen s množstvím otázek, na které se možná nikdy nepodaří nalézt uspokojující odpovědi. Většinou totiž nebude možné se stoprocentní jistotou doložit, v jakém kostele a v jakém konkrétním městě se prakticky tyto skladby používaly. V tomto směru jsou dochované polyfonní fragmenty z Kremnice unikátní. Díky studiu hudebních i nehmudbních pramenů bylo možné fragmenty zcela identifikovat, prokázat, že se jedná o autograf a navíc k nim bylo možné přiřadit další dva fragmenty z Bratislavy a Košic. Na jejich příkladu je možné demonstrovat, že i tyto malé objevy přinášejí zásadní informace pro hudební kulturu doby renesance nejen na Slovensku, ale v celé střední Evropě. Přinášejí totiž svědectví o konkrétním repertoáru, který se v daném městě prováděl, avšak dokládají také rozvinutou obchodní síť a migraci hudebního repertoáru napříč střední Evropou.

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

⁶⁰ Universitätsbibliothek, „Bibliotheca Albertina“, Leipzig, sign. Thomaskirche Ms. 49/50. K dispozici je pouze incipitový katalog zveřejněný v databázi RISM <https://rism.online/sources/225009000/contents?mode=sources&page=3&rows=100#sources-1001054779>. Z literatury srovnej např. YOUENS, Laura: *Music for the Lutheran Mass in Leipzig*, Universitätsbibliothek, MS. Thomaskirche 49/50. [Disertační práce.], Indiana University, 1978.

⁶¹ Ústředná knižnica SAV – Lyceálna knižnica, obal knihy; VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava II*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2006.

⁶² Archiv města Košice, sign. H III/2 pur 17; VESELOVSKÁ, Eva – LAZORÍK, Eduard: *Catalogus fragmentorum medii aevi – Archivum Civitatis Cassoviensis. Tomus VIII*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2022, s. 104 a 205.

Bibliografie

- BOHN, Emil: *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert.* Breslau : Hainauer, 1890.
- BOSSERT, Gustav: Die Hofkantorei unter Herzog Christoph. In: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, Ser. NF, Vol. 7, 1898, s. 124-167.
- BROWN, Howard Mayer – STEIN, Louise K.: *Hudba v renesancii*. Bratislava : Hudobné centrum, 2012.
- CALDWELL, John: Te Deum. In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 25 (Taiwan-Twelve Apostles). New York : Oxford University Press, 2001, s. 192-193.
- EITNER, Robert: Wircker, Johann. In: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*. Band 9. Graz : Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959, s. 279.
- FEDERMANN, Maria: *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in de Jahren 1525-1578*: Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1932.
- GLUSZCZ-ZWOLINSKA, Elżbieta: *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*. Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne, 1988.
- HAIDINGER, Alois: *Katalog der Handschriften des Augustiner Chorherrenstiftes Klosterneuburg. Teil 1: Cod. 1–100*. Wien 1983.
- HERMANN, Gregor: *Die mehrstimmigen Musikhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts der Ratsschulbibliothek Zwickau*. Baden-Baden : Tectum Verlag, 2023.
- HUDEC, Konštantín: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*. Ružomberok : Štecko a Trepáč, 1941.
- JUST, Martin: Chorbuch. In: BLUME, Friedrich – FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 20 Bände in zwei Teilen*. Sachteil 2 (Böh-Enc). Kassel : Bärenreiter, 1995, s. 863-882.
- KALINAYOVÁ, Jana (ed.): *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1994.
- KIANIČKA, Daniel Haas: *Kremnica mesto klenotov*. Budmerice : Rak, 2014.
- KIANIČKA, Daniel Haas: *Kremnica v ranom novoveku*. Budmerice : Rak, 2020.
- KIRSCH, Winfried – SCHLAGER, Karl-Heinz: Te Deum. In: BLUME, Friedrich – FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 20 Bände in zwei Teilen*. Sachteil 9 (Sy-Z). Kassel : Bärenreiter, 1998, s. 430-441.
- KIRSCH, Winfried: *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum- Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Tutzing : Verlegt bei Hans Schneider, 1966.
- KIRSCH, Winfried: Ein unbeachtetes Chorbuch von 1544 in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. In: *Die Musikforschung*, roč. 14, 1961, s. 290-303.
- KRIŽKO Pavol: *Kremnické školstvo v rokoch 1527 – 1674*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1975.
- KRIŽKO, Paul: *Geschichte der römisch-katholischen Kirchengemeinde in Kremnitz. Erste Periode*. Budapest : Rudnyánsky, 1887.
- LAMOŠ, Teodor: *Archív mesta Kremnice. Sprievodca po fondoch a zbierkach*. Bratislava : Slovenská archívna správa Povereníctva vnútra, 1957.
- LAMOŠ, Teodor: *Vznik a počiatky banského a mincového mesta Kremnice 1328 – 1430*. Martin : Stredoslovenské vydavateľstvo, 1969.
- LINDSEY, Mack Clay III: *Klosterneuburg, Chorherrenstift, Codices 69 and 70: Two Sixteenth-Century Choirbooks, Their Music, and Its Liturgical Use*. [Disertační práce.] Indiana University, 1980.

- MAŇAS, Vladimír – HORYNA, Martin: Two Manuscripts of Polyphonic Music in Brno from the Mid-Sixteenth Century. In: *Early Music*, roč. 40, 2012, č. 4, s. 553-575.
- MATUNÁK, Michal: *Cirkevné dejiny mesta Kremnice*. Kremnica, 1932 (rukopis v Štátnom archíve v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica).
- MEŠČANOVÁ, Andrea: *Hudobný život a pamiatky Košíc do roku 1600*. [Disertačná práca.] Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2014.
- MORCHE, Gunther: Wircker, Johann. In: BLUME, Friedrich – FINSCHER, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 26 Bände in zwei Teilen*. Personenteil 17 (Vin-Z). Kassel : Bärenreiter, 2007, s. 1036.
- STUDENIČOVÁ, Hana: ...*einem ersamen Rath verehrt*: über Widmungen der Musikalien an mährische Städte ca. 1560–1620. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 55, 2020, č. 1, s. 15-37.
- STUDENIČOVÁ, Hana: *Kantoři, varhaníci, trubači. Hudební kultura moravských královských měst v letech 1500-1620*. Brno : Archiv města Brna, 2023.
- STUDENIČOVÁ, Hana: Moravská královská města, Bratislava a Vídeň: shody a odlišnosti v městském hudební prostředí v 16. a na počátku 17. století. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 2, s. 177-216.
- STUDENIČOVÁ, Hana: Musical Duties of the City Trumpeter ca. 1550–1620: Parallels Between Moravia, Bratislava and Vienna. In: *Hudební věda*, roč. 58, 2021, č. 2, s. 158-175, 304-305 [Resumé].
- STUDENIČOVÁ, Hana: Zpěvy mešního ordinária a propria jako součást liturgie okolo roku 1550. Dochované prameny a další možnosti výzkumu na Slovensku. In: *Pramene slovenskej hudby XI : Hudba a liturgia*. Bratislava : Slovenská národná skupina IAML, Hudobné centrum, 2023, s. 155-166.
- ŠTEFÁNIK, Martin: Kremnica. In: ŠTEFÁNIK, Martin – LUKAČKA, Ján a kol.: *Lexikón stredovekých miest na Slovensku*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2010, s. 217-221.
- VAJCIK, Peter: *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku v 16. storočí*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1955.
- VESELOVSKÁ, Eva – LAZORÍK, Eduard – STUDENIČOVÁ, Hana: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Cremnicini*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2024.
- VESELOVSKÁ, Eva – LAZORÍK, Eduard: *Catalogus fragmentorum medii aevi – Archivum Civitatis Cassoviensis. Tomus VIII*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2022.
- VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava II*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2006.
- WEINHOLD, Liesbeth: Wircker, Johann. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 27 (Wagon-Zywny). New York : Oxford University Press, 2001, s. 445.
- WIERMANN, Barbara: Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast. In: *Schütz-Jahrbuch* 30, 2008, s. 93-109.
- YOUENS, Laura: *Music for the Lutheran Mass in Leipzig*. Universitätsbibliothek, MS. Thomaskirche 49/50. [Disertačná práca.] Indiana University, 1978.
- ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I. In: *Hudobný archív* 2. Martin : Matica slovenská, 1977, s. 9-122.

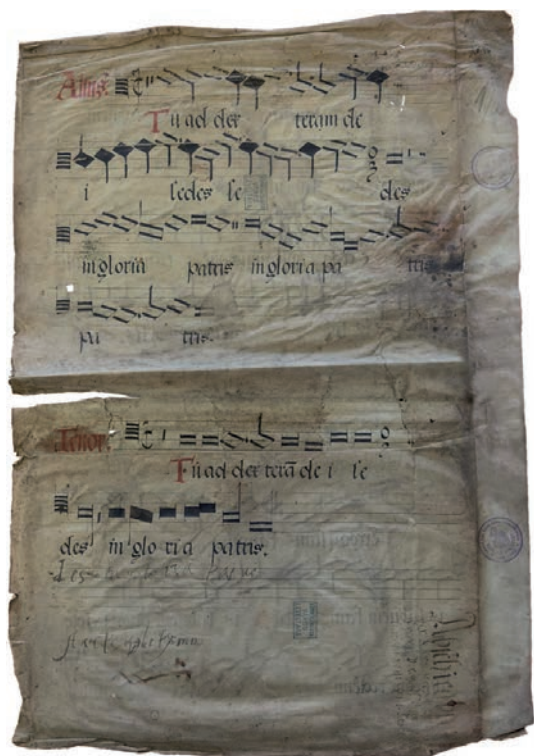
PŘÍLOHY



Obr. 1a: Polyfonní fragment dodnes sloužící jako obal archivní knihy *Copirbuch* z roku 1612 – 1. část (Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, *Copirbuch* 1612)



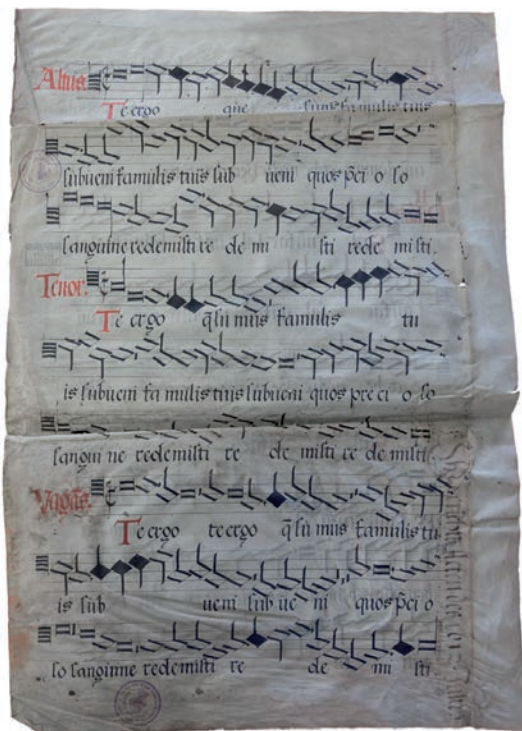
Obr. 1b: Polyfonní fragment dodnes sloužící jako obal archivní knihy *Copirbuch* z roku 1612 – 2. část (Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, *Copirbuch* 1612)



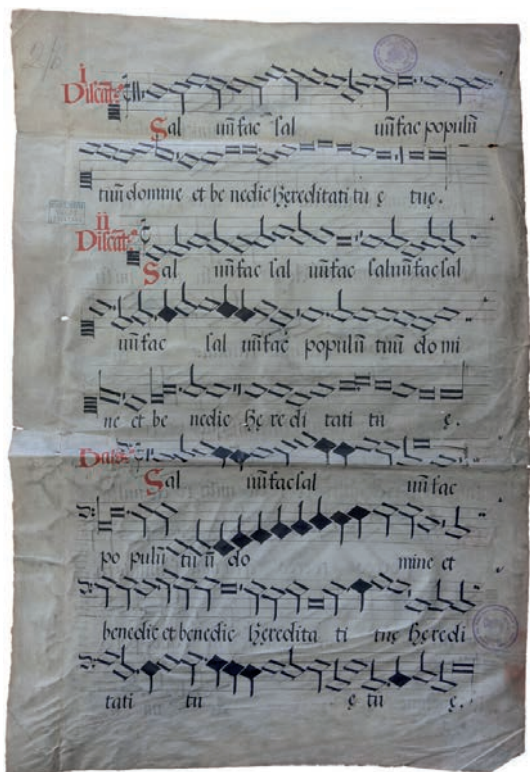
Obr. 2a: Sejmutý polyfonní fragment s vícehlasou skladbou *Te Deum laudamus* od Johanna Wirckera (Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, Oranžová složka 1a)



Obr. 2b: Sejmutý polyfonní fragment s vícehlasou skladbou *Te Deum laudamus* od Johanna Wirckera (Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, Oranžová složka 1b)



Obr. 2c: Sejmutý polyfonní fragment s vícelasou skladbou *Tē Deum laudamus* od Johanna Wirckera (Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, Oranžová složka 2a)



Obr. 2d: Sejmutý polyfonní fragment s vícelasou skladbou *Te Deum laudamus* od Johanna Wirckera (Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, Oranžová složka 2b)



Obr. 2e: Sejmutý polyfonní fragment s vícehlasou skladbou *Te Deum laudamus* od Johanna Wirckera (Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, Oranžová složka 3a)

Obr. 2f: Sejmutý polyfonní fragment s vícehlasou skladbou *Te Deum laudamus* od Johanna Wirckera (Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, fond Magistrát mesta Kremnica, Oranžová složka 3b)



Summary

POLYPHONIC FRAGMENTS FROM KREMNICA AND THEIR SIGNIFICANCE FOR SIXTEENTH-CENTURY MUSICAL CULTURE IN CENTRAL EUROPE

Several polyphonic fragments have recently been discovered in the Kremnica Archive Branch of the State Archive in Banská Bystrica. They consist of five pieces of parchment folios that originally formed part of a large-format manuscript of the choirbook type. Three of the fragments had been used as covers of municipal books but were removed and are now stored in a separate folder. The other two pieces are still in the archive as covers of seventeenth-century municipal administrative books. Although the number of extant polyphonic fragments from Kremnica is negligible compared to medieval fragments, they are nevertheless very important discoveries in the context of research on the musical repertoire of the Renaissance in the territory of present-day Slovakia.

The fragments contain only one composition, a solemn *Te Deum laudamus* hymn for five to six voices, written down by a single scribe. What stands out from a graphic point of view is only the highlighting of the singing voices in red ink. A detailed analysis of the composition and its comparison with other available sources from Central Europe has proved that it was composed by Johann Wircker, who was of Saxon origin. Wircker worked as a cantor in several towns but is best known as a copyist. He produced a number of manuscripts of the choirbook type on parchment, which he sent as gifts to municipal councils or monarchs across Central Europe. However, he also composed several compositions himself. He is known to have composed *Missa super Castigans castigavit me dominus* for four voices, the motet *Domine dirige gressus meos*, and other motets. He is best known for his *Te Deum laudamus* hymn, whose fragments have survived in Kremnica, too. Moreover, research into archival sources has demonstrated that, according to an entry in a municipal ledger, Wircker donated a choirbook with this composition to the municipal council of Kremnica in 1563.

This type of composition, a solemn *Te Deum* hymn, was sung only on special occasions and in liturgical settings, usually by the cantor and singers accompanied on instruments by the organist or also by the ensemble of the town trumpeter. All these musicians took an active part in the musical life of Renaissance Kremnica, as the research carried out in the past by the prominent Slovak musicologist Ernest Zavorský already demonstrated. Although Zavorský worked meticulously and systematically, more than forty years have passed since the results of his research were published. In the context of recent discoveries, Kremnica – this important free royal and, above all, mining town – deserves to have the research on its musical culture updated (and this applies to the other mining towns in its vicinity, too). Moreover, the identification of a part of Wircker's composition in Kremnica is also crucial in the context of the transfer of repertoire across Central Europe, so it is not a discovery of local significance but another piece of the mosaic of the musical history of Central Europe.

ZLOMOK GRADUÁLU 860 Z KNIŽNICE EVANJELICKEJ CIRKVI A. V. V KREMNICI

EVA VESELOVSKÁ

PhDr. Eva Veselovská, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovakia; eva.veselovska@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0027-9892>

ABSTRACT

This study deals with a fragment of *Gradual 860* from the early thirteenth century, recently discovered in the Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Kremnica. It is one of the oldest medieval sources of music from Kremnica, brought to Slovakia in its secondary function as the cover of *Nicodemus Frischlin's Nomenclatur tri linguis Graeco-Latino-Germanicus* printed in Frankfurt in 1614. The fragment contains some chants of the liturgy of the Holy Mass in the wintertime, specifically for the feasts of Saints Nicholas, Odile, Lucy, Stephen, and John the Evangelist and a sequence for the Feast of the Nativity of the Lord, (Sq. *Eia recolamus, Natus ante saecula*). Especially the *Almae Odiliae interventu* Alleluia verse for the Feast of Saint Odile is a rare repertoire element of this fragment.

Keywords: Kremnica, Middle Ages, manuscript, fragment, liturgy, notation

Hudobné zlomky z Kremnice

V archívnych a knižničných inštitúciách Kremnice sa dnes nachádza niekoľko desiatok vzácných hudobných prameňov z obdobia stredoveku a raného novoveku. Počas výskumov v Štátnom archíve v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, v Mincovni Kremnica a v Knižnici evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici bolo v roku 2023 no-voobjavených a spracovaných celkovo 491 fragmentov, z toho 112 notovaných.¹

¹ Najnovšie výsledky pramenných výskumov v Kremnici sú spracované v IX. zväzku edície *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*. VESELOVSKÁ, Eva – LAZORÍK, Eduard – STUDENIČOVÁ, Hana: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate*

Jednohlasný liturgický spev (gregoriánsky chorál, tzv. *cantus planus*) sa zachoval na väčšine kremnických pergamenových väzieb. Jednohlasný latinský chorál prezentuje 107 prameňov. Päť veľkorozmerných pergamenových fólií obsahuje polyfónne spevy zo skladby *Te Deum* nemeckého skladateľa Johanna Wirckera (1561 – 1563). Zlomky s jednohlasom pochádzajú z obdobia stredoveku, najstaršie z prelomu 12./13. storočia a najmladšie z prelomu 15./16. storočia. Všetky fragmenty boli pôvodne súčasťou liturgických kníh. Najviac zlomkov z kremnických inštitúcií pochádza z antifonárov (66), graduálov (17), misálov (12), zo sekvenciárov (6), z breviárov (3), jeden z hymnára a dva fragmenty sa nepodarilo identifikovať. Na základe analýzy a komparácie hudobného, liturgického (textového) alebo hudobno-paleografického rozboru bolo možné vyhodnotiť viaceré oblasti pôvodu materiálov. Najviac stredovekých zlomkov pochádza zo stredovekého Uhorska (32), z toho niektoré vieme lokalizovať aj bližšie. Dva fragmenty sú z prostredia uhorských pavlínov, dva pochádzajú zo stredovekého skriptória v Trnave, jeden je zo Spiša a jeden z Budína. Viacero prameňov má pôvod v českom (30) alebo v monastickom prostredí (františkáni, resp. dominikáni, augustiniáni, cisterci: spolu 23 zlomkov). Časť materiálov je nemecko-rakúskeho pôvodu (z Nemecka/Rakúska: 4 + 7) alebo pochádza z Poľska, resp. z Nemecka (6 + Wrocław: 1).

Všetky zlomky z Kremnice boli využité vo svojej sekundárnej funkcii, teda po tom, čo už neboli súčasťou liturgickej praxe, ich použili ako obalový materiál na mestské úradné knihy administratívneho charakteru, alebo na mladšie rukopisy a tlače. Fragmenty z Kremnice reprezentujú dva základné spôsoby, ako sa v minulosti recyklovali nepoužívané stredoveké pergamenové alebo ojedinele i mladšie, papierové fóliá zo starších rukopisov. Prvý príklad reprezentujú stredoveké zlomky, ktoré sa najmä v priebehu 16. a 17. storočia používali v rôznych archívoch (predovšetkým mestských), kde kvalitné pergameny využili na vonkajšie obaly mestskej administratívy. Tieto materiály veľmi často pochádzali z územia stredovekého Uhorska alebo dokonca z danej lokality. Na druhej strane mohli byť recyklované zlomky súčasťou mladších kníh, rukopisov alebo inkunábul a boli použité na spevnenie vonkajšej alebo vnútornej väzby. Takéto príklady opätovne využitých zlomkov nachádzame najmä v cirkevných (farských a kláštorných) alebo šľachtických knižniciach. Tieto materiály boli väčšinou na naše územie dovezené zo zahraničia.

Prvý spôsob recyklácie reprezentujú fragmenty zo Štátneho archívu v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica. V štátnom archíve boli na obaly mestských úradných kníh, protokolov, kópiárov a účtov využité staršie pergamenové zlomky v mimoriadne veľkom množstve. Celé strany alebo na menšie kúsky rozstrihané časti fólií boli použité na obaloch 433 administratívnych kníh rôzneho charakteru z rokov 1503 až 1690. Podobne sa 21 stredovekých zlomkov využilo na administratívne knihy Mincovne v Kremnici. V oboch prípadoch ide o zaujímavé materiály, ktoré dokumentujú až 46 rôznych skupín recyklovaných prameňov.²

Cremniciensi (= Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia). Bratislava : Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2024. V publikácii sa nachádza aj základný popis *Graduálu* 860 z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici pod katalógovým číslom 110.

² Ak boli nájdené minimálne dva zlomky, ktoré pochádzali z pôvodne jedného rukopisu, môžeme hovoriť o „skupine“ fragmentov. V celoslovenskom meradle ide o mimoriadne komplex-

Druhý spôsob recyklácie reprezentuje 37 zlomkov z Evanjelickej knižnice v Kremnici. Až na pár výnimiek predstavujú tieto materiály príklady, keď sa viac nepoužívané zlomky dostali na väzby rôznych dovezených kníh už v zahraničí. Takým príkladom je aj predmetný *Graduál 860* z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici.

Stredoveké zlomky z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici

Spomedzi všetkých zlomkov patria medzi najvýznamnejšie najmä najstaršie zlomky, všetky skupiny fragmentov, materiály so špecifickým hudobno-liturgickým repertoárom alebo rukopisy, ktoré pochádzajú zo stredovekého Uhorska. Medzi najstaršie a zároveň obsahovo najzaujímavejšie pramene z Kremnice radíme zlomok *Graduálu 860*, ktorý sa zachoval na väzbe tlače z nemeckého Frankfurtu z roku 1614 [1612] „*Nicomodemus Frischlin. Nomenclatur tri linguis Graeco-Latino-Germanicus. Frankfurt: Erasmus Kempffer, 1612 (Sum Christo Johani Haasii Alsati, Argentina 1614 – Sum Johannis Michaelis Haasii – Ex libris Johannis Freyseisen 1867 die 18 Martii studiosos Cremnitzensis) 860 (932)*“.³ Kniha patrí do knižného fondu Evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici. Podľa *Ex librisu* patrila v druhej polovici 19. storočia (18. 3. 1867) Johannesovi Freyseisenovi, ktorý bol inšpektorom evanjelickej obce v Kremnici a významne sa zaslúžil o výstavbu evanjelického kostola (vysvätený v roku 1826).⁴

O histórii vzniku súčasnej evanjelickej farskej knižnice sa veľa údajov nezachovalo.⁵ S najväčšou pravdepodobnosťou vznikla v čase založenia oboch evanjelických zborov (nemeckého i slovenského) v meste.⁶ Jej fond narastal nákupmi farárov, darmi farníkov alebo knihami, ktoré patrili škole. V Kremnici existovala evanjelická latinská škola, ktorá zodpovedala súčasnému gymnáziu. Spravoval ju mestský magistrát, ktorý volil učiteľov školy.⁷ Škola stála pôvodne pod hradným kopcom, pri schodoch, ktoré viedli do zámockého kostola. Predpokladáme, že už od svojich začiatkov mala škola aj vlastnú knižnicu.⁸ Časť výbavy knižnice so sebou určite priniesli aj učitelia, ktorí po-

ný doklad kníhviazačskej práce v jednej geografickej lokalite, ktorú si v určitom období svojej existencie objednávali dve inštitúcie v meste Kremnica (Archív a Mincovňa). Na Slovensku sa podobná situácia objavuje v Banskej Štiavnici, Banskej Bystrici alebo v Bratislave (Archív mesta Bratislavy), kde je však počet zachovaných recyklovaných zlomkov oveľa menší.

³ V štúdiu označujeme graduál spolu s prvou signatúrou „nositeľskej“ knihy (lat. *liber tradens*), ktorú uvádza knižnica, teda ako *Graduál 860*.

⁴ Dostupné na internete: <<https://www.visitkremnica.com/kostoly/>> [25. 9. 2024]

⁵ FÁBRYOVÁ, Lívia: *Tlače 16. storočia v knižnici evanjelického cirkevného zboru augsburského vyznania v Kremnici*, v *Slovenskej pedagogickej knižnici v Bratislave, v knižniciach Nitrianskej diecézy – dodatky*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2018, s. 25.

⁶ Dejiny evanjelickej cirkvi v Kremnici najnovšie opisuje D. H. Kianička. KIANIČKA, Daniel Haas: *Kremnica mesto klenotov*. Budmerice : Rak, 2014, s. 461-475. Porovnaj: KIANIČKA, Daniel Haas: *Kremnica v ranom novoveku*. Budmerice : Rak, 2020.

⁷ Stephan Einsetzer (prvý rektor) sa v kremnickej Pokladničnej knihe z roku 1527 (5. máj) spomína v súvislosti so stanoveným týždenným platom vo výške 25 denárov. Z ďalších mien je známy istý Stephan Polleram (zo Sliezska, 1537), ktorý na škole organizoval školské hry. LAMOŠ, Teodor: *Archív mesta Kremnice. Sprievodca po fondoch a zbierkach*. Bratislava : Slovenská archívna správa Povereníctva vnútra, 1957, s. 144.

⁸ LAMOŠ, Ref. 7, s. 144.

chádzali z Nemecka, Poľska (Sliezska) a neskôr aj zo Slovenska. Význam evanjelickej cirkvi v Kremnici sa začal oslabovať od 70. rokov 17. storočia, odkedy školu udržiavala už len evanjelická cirkev a nie mesto.⁹ Časť kníh sa v čase rekatolizácie po roku 1653 dostala do knižnice kremnického františkánskeho kláštora.¹⁰ Po tom, čo bol v Kremnici v roku 1826 vysvätený nový evanjelický kostol s farou, sa historický fond knižnice dostal do priestorov novopostavenej fary, kde sa nachádza dodnes.

Na prelome 50. a 60. rokov 20. storočia Karol Országh vypracoval počas inventarizácie knižnice lístkový katalóg (v knižnici je len jeho časť: 1 915 knižných jednotiek). Slovenská národná knižnica vykonala pasportizáciu knižnice v rokoch 1986/1987. V tomto čase mala knižnica 7 400 titulov. Od roku 2015 vykonávala bibliografický súpis tlačí zo 16. storočia Lívia Fábryová v rámci programu Slovenskej národnej knižnice v Martine. Súpis bol publikovaný v roku 2018 a bolo v ňom spracovaných 301 titulov Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici.¹¹

Väčšina kníh z dnešného fondu knižnice pochádza zo zahraničia, najviac z Nemecka, Rakúska, zo Švajčiarska a z Francúzska, menej z Poľska, Čiech, ale aj z dnešného Slovenska (napr. z Bardejova). Majú najmä teologické zameranie. Objavujú sa však aj tituly z histórie, filozofie, jazykovedy, práva alebo antickej literatúry.¹² Na vnútorných alebo vonkajších väzbách kníh sa počas pramenných výskumov v roku 2023 objavilo 37 stredovekých fragmentov, z ktorých je 9 notovaných. Pochádzajú z časového obdobia od konca 12. až do začiatku 16. storočia.

Graduál 860

Graduál 860 reprezentuje jedinečný nález. Bifólio fragmentu má celkové rozmery 208 × 291 milimetrov. Rozmery písacej plochy nie sú kompletné. Známa je iba šírka, ktorá má 125 milimetrov. Výška jedného riadka (text + notácia) je 19 milimetrov a výška notovej osnovy je 9 – 10 milimetrov (veľkosť medzery: 3 mm). Text je písaný v jednom stĺpci.

Fragment bol pôvodne súčasťou rukopisu, ktorý dokladá métsko-nemecký notačný systém, dnes nazývaný aj ako klosterneuburská notácia, z prelomu 12. a 13. storočia. Predpokladáme, že pôvodný rukopis pochádzal z oblasti dnešného Alsaska-Lotrinska. Notácia reprezentuje hybridný notačný systém, ktorý obsahuje viaceré nemecké a menej métske prvky. Zlomok dokladá notáciu, ktorá pochádza z druhej fázy prechodu bezlinajkových notácií na notačný systém (1200 – 1225). Je reprezentantom tzv. reformných notácií z francúzsko-nemeckého prostredia, odkiaľ sa najstaršie linajkové systémy šírili i do skriptórií v dnešných Čechách, na Slovensku, v Maďarsku alebo Rakúsku. Kremnický zlomok dokladá ranú fázu prechodu notácie na linajkovú

⁹ LAMOŠ, Ref. 7, s. 145.

¹⁰ FÁBRYOVÁ, Ref. 5, s. 25.

¹¹ Lívia Fábryová uvádza pomerne znepokojujúce údaje o úbytku tlačí zo 16. storočia z knižnice v poslednom období. Kým podľa výskumov L. Jankoviča z roku 1992 malo byť v knižnici 711 kníh zo 16. storočia, diplomová práca P. Žufkovej z roku 2011 uvádza 352 titulov a L. Fábryová opisuje vo svojom katalógu z roku 2018 už len 301 jednotiek.

¹² FÁBRYOVÁ, Ref. 5, s. 26-31.

osnovu s preferenciou nemeckých a čiastočne métskych prvkov bez väčšej gotizácie základných tvarov.

V stredoveku sa v strednej Európe používalo paralelne niekoľko dominantných a niekoľko minoritných notačných systémov s rôznymi formami miešania prvkov.¹³ Notácie sa využívali v súčinnosti s charakterom cirkevných inštitúcií (biskupstvá, fary, kláštory), podľa písárskych zvyklostí konkrétnej lokality (významné skriptória alebo písárske školy). Vývoj súvisel aj s ekonomickou silou kultúrnych centier alebo jednotlivcov.¹⁴ Ďalšie šírenie kultúrnych vplyvov a taktiež uplatňovanie nových, reformných systémov korešpondovalo s misijnými úlohami dôležitých i menej dôležitých cirkevných inštitúcií. Centralizované rády disponovali vlastným chorálnym rukopisom a jednotlivci (notátori), ale i celé skriptória farností, kláštorov, diecéz, biskupstiev a arcibiskupstiev sa pridržali zvoleného alebo predpísaného notačného systému.¹⁵ Okrem základných rodín najrozšírenejších notácií sa najmä v strednej Európe objavuje veľká skupina miešaných, hybridných a lokálnych podskupín. Jednou z notácií, ktorá prezentuje dva systémy, a to nemecký a métsky, je notácia klosterneuburská.

Prechod juhonemeckých bezlinajkových systémov na linajkovú osnovu výborne opisuje vo svojej štúdii z roku 1990 Janka Szendrei, ktorá upozorňuje na existenciu viacerých foriem juhonemeckých notácií na linajkovej osnove.¹⁶ Szendrei analyzuje vybrané fragmenty z Klosterneuburgu (*Fragm. 8, 17 19¹⁸*)¹⁹ a upozorňuje, že sa v literatúre zamieňajú a nepresne určujú práve rané neumové notácie, ktoré nemajú presne definované svoje dominantné znaky. Szendrei vo svojej štúdii upozorňuje na fakt, že i nemecký bezlinajkový systém sa v priebehu 12. storočia adaptuje v niektorých skriptóriách na linajkovú osnovu. Okrem nemeckých neum sa však v niektorých oblastiach uplatňuje i iný, zmiešaný métsko-nemecký systém, ktorý sa vďaka kontinuitnému výskytu v Klosterneuburgu v muzikologickej literatúre nazýva klosterneuburská notácia. Táto notácia sa vo viac-menej stabilnej podobe pou-

¹³ Najnovšiu klasifikáciu najstarších notácií Európy spracovala RANKIN, Susan: *Writing Sounds in Carolingian Europe. The Invention of Musical Notation*. Cambridge : Cambridge University Press, 2018.

¹⁴ SZENDREI, Janka: Choralnotation als Identitätsausdruck im Mittelalter. In: *Studia Musicologica* 27, 1985, s. 139-170.

¹⁵ CORBIN, Solange: Neumatic notations. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 13. Ed. Stanley Sadie. London etc. : Oxford University Press, 1980, s. 128. Bližšie k notáciám v strednej Európe pozri: VESELOVSKÁ, Eva: Notation und Identität: Bemerkungen zur gegenseitigen Durchdringung der typologischen Strukturen der Notationssysteme vom Gebiet der Slowakei. In: *De musica disserenda*, roč. 9, 2013, č. 1-2, s. 61-82. VESELOVSKÁ, Eva: The Scribe and the Notator as the Bearer of Identity: Bohemian Notation in Late Mediaeval Manuscripts of Central Europe. In: *The Materiality of Sound in Chant Manuscripts in the West*. Eds. Elsa DE LUCA – Ivan MOODY – Jean-François GOUDESENNE. Turnhout : Brepols, 2023, s. 307-328.

¹⁶ SZENDREI, Janka: Linienschriften der zwölften Jahrhunderts auf süddeutschem Gebiet. In: *Cantus Planus Pécs*, 1990. Budapest : MTA, 1992, s. 17-30.

¹⁷ Dostupné na internete: <<https://austriamanus.org/image/2753>> [25. 9. 2024]

¹⁸ Dostupné na internete: <<https://austriamanus.org/source/22>> [25. 9. 2024]

¹⁹ SZENDREI, Ref. 16, s. 25.

žívala vyše 250 rokov v klosterneuburských rukopisoch ženského augustiniánskeho kláštora.²⁰

V prostredí tejto cirkevnej inštitúcie (dva kláštory: mužský a ženský) sa koncom 12. storočia používali paralelne dokonca 3 notačné systémy, a to konzervatívna nemecká bezlinajková notácia (mužský kláštor) a reformné notácie na linajkovej osnove s prevahou nemeckých (mužský kláštor, Robert Klugseder nazýva notáciu ako Hirschauská notácia²¹) alebo métskych tvarov (ženský kláštor: notácia sa kontinuálne používala aj v 13., 14. a 15. storočí).²² Notačný systém s prevahou métskych elementov tzv. klosterneuburského okruhu používal veľké množstvo notových kľúčov. Väčšina znakov mala métsky charakter. Klosterneuburskú notáciu dokladá rozsiahly súbor stredovekých rukopisov z 12. – 15. storočia, ktoré sa obsahovo priradujú k prostrediu ženského kláštora v Klosterneuburgu (CCI 588, 589, 999, 1000, 1010, 1011, 1012, 1013, 1015, 1017, Ms. 807, *Fragm.* 15, 20, 55, a zlomok ku kompletnému rukopisu CCI 1018).²³ Do okruhu klosterneuburskej notácie (ženský kláštor) radíme aj iné kompletné rukopisy alebo fragmenty, ako napríklad *Graduál* Ms. 807 z Univerzitnej knižnice v Grazi,²⁴ fragment z Harrachovského zámku v Brucku (*Cod. S. n. Schloss Harrach*), zlomok *Cod. 106/180* z Herzogenburgu (OSA)²⁵ alebo dva fragmenty z Moravy, *Graduál Ch. Archiv X.G.29* z Moravskej zemskej knižnice v Brne,²⁶ zlomok *Antifonára*

²⁰ Pôvod tejto notácie však Robert Klugseder predpokladá v prostredí skriptória v Augsburgu. KLUGSEDER, Robert: *Quellen des Gregorianischen Choralis für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich & Afra Augsburg*. Ed. Regensburger Studien zur Musikgeschichte, zv. 5. Tutzing, 2008.

²¹ KLUGSEDER, Robert: Ursprünge und Verbreitung der Klosterneuburger und Hirschauer Notation. In: *Choralforschung zu Handschriften aus Klosterneuburg, Vorau, St. Florian. Wiener Beiträge zu Orgel und Kirchenmusik* 5, 2023, s. 153.

²² VESELOVSKÁ, Eva: Early Staff Notations of the Augustinian Convent in Klosterneuburg. In: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, zv. 25, 2023. Eds. Martin HALTRICH – Karl HOLUBAR. Wien : Böhlau Verlag/Brill-Gruppe, 2024, s. 15-30.

²³ Väčšina rukopisov je online dostupná v databáze „Mittelalterliche Handschriften in Österreich“. Dostupné na internete: <<https://manuscripta.at/>> [25. 9. 2024]. Časť kódexov je spracovaná v databázach „Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant“ (A-KN 1010, 1011, 1012, 1013, 1015, 1017, 1018, 589), dostupné na internete: <<https://cantus.uwaterloo.ca>> [25. 9. 2024]; „Medieval Music Manuscripts Online Database“ (CCI 588), dostupné na internete: <<http://musmed.eu/archive/1676>> [25. 9. 2024]. Fragmenty sú prístupné v databáze „Medieval Music Manuscripts from Austrian Monasteries“, dostupné na internete: <<https://austriamanus.org>> [25. 9. 2024].

²⁴ FROGER, Jacques: *Le manuscrit 807 de la Bibliothèque de l'université de Graz. Le Graduel de Klosterneuburg* (= Paléographie Musicale 19). Berne : Editions H. Lang, 1974. HUGLO, Michel – HAGGH, Barbara: Notes sur l'Origine du Graduel de Graz, UB 807. In: *Dies est leticie: Esseys on Chant for Janka Szendrei*. Eds. David HILEY – Gábor KISS (= Musicological Studies zv. 90). Ottawa : Institute of Mediaeval Music, 2008, s. 295-305. FLOTZINGER, Rudolf: Zu Herkunft und Datierung der Gradualien Graz 807 und Wien 13314. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 31, 1989, s. 57-80.

²⁵ Dostupné na internete: <<https://www.cantusplanus.at/common/austria/HssAustria/search.php>> [25. 9. 2024]

²⁶ HAVEL, Dalibor: *Počátky latinské písemné kultury v českých zemích. Nejstarší latinské rukopisy a zlomky v Čechách a na Moravě*. Brno : Filozofická fakulta Masarykova univerzita, 2018, s. 123-124.

K-4088 z Vlastivedného múzea v Olomouci,²⁷ a zlomok *Antifonára Inc.* 35 z Knižnice premonštrátov v Jasove.

Notácia kremnického graduálu dokladá mierne odlišný, ale taktiež zmiešaný métsko-nemecký systém klosterneuburského typu, ktorý obsahuje pomerne veľké množstvo neumových znakov, ktoré sa používali v starších bezlinajkových systémoch (likvescentné tvary – *cephalicus*, *pressus*, *quilisma*, *epiphonus*) v Nemecku alebo vo Francúzsku. Notácia je robustnejšia ako vyššie zmienené kompletne alebo fragmentárne zachované pramene z Klosterneuburgu z druhej polovice 12. storočia. Výber znakov je realizovaný ako kombinácia nemeckých a francúzskych znakov, ktoré sú umiestnené do slepej 4-linajkovej osnovy. V Európe sa začína používať linajková notácia vo väčšej miere v priebehu 12. storočia, najmä od jeho druhej polovice. Rané linajkové systémy s prevahou nemeckých alebo métskych prvkov opísal vo svojich prácach aj Robert Klugseder. Okrem klosterneuburských prameňov²⁸ sa venoval aj nemeckým rukopisom, a najmä fragmentom z okolia Augsburgu, Tegernsee, Rottenbuchu a i.²⁹

Notácia z Kremnice využíva taktiež veľké spektrum notových kľúčov. Používa kľúče C, E, G, B, D a F (+ posuvku b) vo vertikálnom postavení. Linajky kľúča C sú vyznačené žltou a kľúča F červenou farbou. Celkové smerovanie notácie je vertikálne. Jednotónová neuma *punktum* je buď v tvare malej bodky (najmä vo viactónových tvaroch), alebo je písaná v horizontálnom tvare (tzv. *lineola*).³⁰ Menšia *virga* má hlavicu smerujúcu doľava. *Virga* sa používa samostatne najmä v sylabických melodických úsekoch, teda v sekvenciách, ale je aj súčasťou viactónových neum. *Pes* (dvojtónová neuma: nižší + vyšší tón) je písaný v plynulom, esovitom tvare (písmeno S). *Clivis* (dvojtónová neuma: vyšší + nižší tón) je častejšie nemecký (oblúkový, vo vertikálnom postavení), ale objavuje sa i métsky (pravouhlý) tvar. *Scandicus* (trojtónová neuma: nižší + vyšší + vyšší tón) je vytvorený zo stúpajúcich punktov v kombinácii s *pesom*. *Climacus* (trojtónová neuma: vyšší + nižší + nižší tón) má v úvode vertikálne písanú *virgu* s hlavicou smerujúcou doľava, za ktorou nasleduje rad klesajúcich, takmer vertikálne postavených punktov. *Torculus* (trojtónová neuma: nižší + vyšší + nižší tón) je v úvode s malým oblúkom, podobne ako *pes*. *Porrectus* (trojtónová neuma: vyšší + nižší + vyšší tón) je tvorený v oblúkovom tvare alebo v úvode s métskym *clivisom*. *Cephalicus* sa píše v tvare číslice 9.

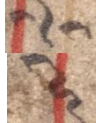
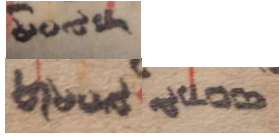
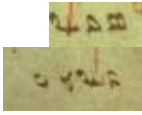
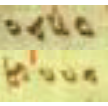
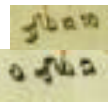
²⁷ Dostupné na internete: <https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=VMO___-VMO___K_4088___2LLTI3-cs> [25. 9. 2024]

²⁸ KLUGSEDER, Robert: Studien zur mittelalterlichen liturgischen Tradition der Klosterneuburger Augustinerklöster St. Maria und St. Magdalena. In: *Musicologica Austriaca* 27, 2008, s. 11-43. KLUGSEDER, Ref. 21, s. 136-169.

²⁹ KLUGSEDER, Ref. 21, Ref. 28. Vo svojich prácach opisuje viaceré zaujímavé materiály z Augsburgu (St. Ulrich & Afra, fragment *Sekvenciára D-As 8° Cod 108v*, Štátna knižnica Augsburg; *Registrum tonorum opáta Udalschalka D-W Cod. Guelf. 334 Gud. Lat. fol. 142*, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), z Rottenbuchu (fragment *Graduálu D-Mbs. Clm. 29.306 -10; D-Mbs. Clm. 29.306-12* alebo *D-Mbs. Clm. 29.306-116*, Bavorská štátna knižnica Mníchov), z Tegernsee (St. Quirinus, fragment *Graduálu D-Mbs Clm. 29.306-42* a fragment *Antifonára D-Mbs Clm. 29.316-39*, Bavorská štátna knižnica Mníchov), z kláštora augustiniánov v Reichensbergu am Inn (St. Michael), z Aldersbachu (St. Peter), z kláštora benediktínok St. Maria Frauenzell pri Regensburgu (napr. *Graduál D-Mbs Clm 29.306-31*).

³⁰ Porovnaj *Codex Laon 239* (F-LA 239). *Le Codex 239 de la Bibliothèque de Laon* (= *Paleographie Musicale X*). Solesmes 1992.

Tabuľka: Métsko-nemecká notácia (klosterneuburský typ): *Graduál* 860 (932), komparácia znakov so skupinou rukopisov z Knižnice augustiniánov v Klosterneuburgu (CCL 1010, 1012, 1013)

Signatúra	punctum virga	pes	clivis	scandicus	climacus	torculus	porrectus	kľúče	likvescentné neумы
860									 cephalicus  pressus  quilisma 
CCL 1010									 cephalicus
CCL 1012									 cephalicus
CCL 1013									 cephalicus

Zlomok obsahuje 10 notovaných spevov a 4 spevy vo forme incipitu (bez notácie). Na jednotlivých stranách bifólia sa zachovali notované časti sekvencií vianočného obdobia *Eia recolamus* (ah53016, protus, 10./11. storočie)³¹ a *Natus ante saecula* (ah53015, protus, 10. storočie, pripisuje sa Notkerovi Balbulusovi)³² a alelujové spevy viacerých decembrových sviatkov. Obe sekvencie reprezentujú najstarší korpus vianočných sekvencií, ktoré sú doložené v celej Európe, aj v uhorských rukopisoch (napr. *Bratislavský misál I EC Lad. 3*, Štátny archív v Bratislave, *Natus ante*: f. 328r,³³ *Eia recolamus*: f. 329r³⁴). Melódie i texty kremnického zlomku prezentujú sekvencie v ich stabilnej podobe, prísne sylabickej verzii, bez väčších rozdielov v porovnaní s verzou z *Bratislavského misála I*.³⁵ V sekvencii *Eia recolamus* sa na zachovanej časti ôsmeho verša nachádza malý rozdiel v jedinej melizme celej sekvencie na slove *venerat*, kde je v prípade *Bratislavského misála I* použitý *scandicus* (tóny: c-c-h-a) na slabike -ne-. Kremnický zlomok obsahuje dva *clivisy*, na tónoch c-h, a-g. Druhá sekvencia *Natus ante saecula* sa zachovala len v torzovitej podobe. Priebeh melódie je podobný s *Bratislavským misálom I* okrem terciových skokov na tónoch d-f d f d f (slová: *Per quem dies et horae*, *Bratislavský misál I* udáva striedanie na tónoch d e). Použitie dvoch verzií jednotónovej neumy (*lineola*, *virga*) pri prednese sekvencií pripisujeme pravdepodobne rytmickej funkcii daných znakov a ich úlohe v prednese dĺžky jednotlivých slabík textu.

Zlomok ďalej obsahuje alelujové spevy na sviatky sv. Mikuláša Al. *Summe dei confessor Nicolae* (g04247),³⁶ sv. Otílie Al. *Almae Odiliae interventu* (bez Cantus Index čísla), pravdepodobne sv. Lucie (?) Al. *Cum esset rex in accubitu* (bez Cantus Index čísla), sv. Jána evanjelistu Al. *Ad laudem filii tonitru* (g03054),³⁷ sv. Štefana Al. *Ecce inquit Stephanus* (g02555)³⁸ a z *commune sanctorum* (*Commune Apostolorum*: Al. *Non vos me elegistis* (g02067)³⁹ a *Commune unius Apostoli* Al. *Per manus autem apostolorum* (g02563).⁴⁰

³¹ DREVES, Guido Maria – BANNISTER, Henry Marriot – BLUME, Clemens: *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Vol. LIII. Leipzig: Fues's Verlag, 1911, č. 16, s. 23.

³² DREVES – BANNISTER – BLUME, Ref. 31, č. 15, s. 20.

³³ Dostupné na internete: <<http://cantus.sk/image/17506>> [25. 9. 2024]

³⁴ Dostupné na internete: <<http://cantus.sk/chant/26233>> [25. 9. 2024]

³⁵ Rukopis je uložený v Štátnom archíve v Bratislave (3 signatúry): *Bratislavský misál Ia EC Lad III* (*Zbierka cirkevných písomností 1180 – 1912*. Katalóg. Eds. Luboš JANAČEK – Jozef MELIŠ. Bratislava : Štátny archív, 2019), č. 279, škatuľa 14, s. 56; *Bratislavský misál Ib EL 18*, č. 303, škatuľa 29, s. 60; *Bratislavský misál EC Lad. I/21*, 2 ff., č. 213, škatuľa 10, s. 47; ďalej v Múzeu mesta Bratislavy R-00007/1: A/9 a v Spolku sv. Vojtecha v Trnave: 10 fólií, fascikel č. 200/15/6: dve nečíslované strany liturgického kalendára a fóliá xxxi, xxxii, cxxiii, cxxv, cxxvii a cxxciii + samostatne sú uložené fóliá c (č. 322/10) a cviii (393/6).

³⁶ SCHLAGER, Karl-Heinz: *Alleluia-Melodien* (= Monumenta Monodica Medii Aevi. zv. 2, 7 et 8). Kassel; Basel etc. : Bärenreiter, 1965/1968/1987, ThK 3, s. 472, melódia *Spiritus sanctus procedens*.

³⁷ Alelujový verš je doložený najmä v rukopisoch zo St. Gallen. Dostupné na internete: <<https://cantusindex.org/id/g03054>> [25. 9. 2024]

³⁸ SCHLAGER, Ref. 36, ThK 13, s. 519, melódia *Veni sancte spiritus*.

³⁹ SCHLAGER, Ref. 36, ThK 79, s. 335, 581. ADAMKO, Rastislav – VESELOVSKÁ, Eva: *Graduale Cassoviense* (s. XVI in.) : *Liturgicko-muzikologická štúdia*. Ružomberok : Verbum, 2016, s. 79, I/322v.

⁴⁰ SCHLAGER, Ref. 36, ThK 164, s. 387, melódia *Post partum*. ADAMKO, Ref. 39, 164, II/258.

Zaujímavý je alelujový spev *Almae Odiliae interventu* na sviatok sv. Otílie opátky (662, Alsasko – 720, 13. december, Niedermünster, Alsasko, Francúzsko). Tento spev nie je doložený v žiadnej z internetových databáz a taktiež sa nenachádza ani v edícii alelujových veršov Karlheiza Schlagera. Spev z kremnického fragmentu vychádza pravdepodobne zo spevu sv. Cecílie (*Almae Ceciliae interventu*), pričom je pozmenené meno svätice. Sviatok sv. Otílie sa objavuje v mladšom období v tlačných misáloch z nemeckých, švajčiarskych, francúzskych, talianskych oblastí (Bamberg, Mainz, Augsburg, Bazilej, Freising, Speyer, Méty, Worms), ale aj v poľských a českých tlačiach (Praha, Krakov, Plock).⁴¹ Sviatok sv. Otílie sa uvádza v kalendároch alebo v sanktorálových častiach liturgických kníh 13. decembra ako sviatok *Odiliae virginis et martyris, Luciae et Otília virginum, de sancta Otília, Odiliae virginis, Otdiliae virginis, Eodem die Otília virginis, Othiliae, officium de sancta Otília cuius memoeria XIII Decembris recolitur* atď. Ojedinele sa sviatok tejto svätice objavuje aj v januári (29. 1., Meißen, dva tlačené misály z roku 1502⁴²) alebo vo februári (17. 2, Brandenburg, dva misály z roku 1494⁴³).

Svätá Otília bola zakladateľkou kláštorov Niedermünster a Odilienberg (Mont St. Odile).⁴⁴ Miesto, nazývané aj Svätá hora Alsaska situovaná neďaleko Štrasburgu, sa stalo v stredoveku dôležitým pútnickým miestom. Podľa legendy prišla Otília na svet slepá a jej otec, alsaský vojvoda Athich, ju chcel preto dať zavraždiť, aby sa za chorú dcéru nemusel hanbiť. Matke Bethsvinde sa dievčatko podarilo zachrániť a dieťaťko bolo vychované v kláštore Baumes-les-Dames. Otílii sa zrak zázračne uzdravil, keď ju biskup pokrstil.⁴⁵ Svätá Otília býva znázorňovaná s kalichom, knihou, dvoma očami a s kohútom. Oblečená býva v habite (cisterciánskom, benediktínskom i augustinianskom).

Relikvie sv. Otílie sa dostali na rozličné miesta Európy. V máji 1353 získal český kráľ Karol IV. jej pravú ruku a previezol ju do Prahy, kde je uchovaná v Kaplnke sv. Erharta v Chráme sv. Víta. Šírenie úcty sv. Otílie možno sledovať v liturgických textoch rôznych oblastí. V 9. storočí sa jej meno nachádzalo v regensburských litániách svätých, v 10. storočí vo freisinských a utrechtských litániách. Vo vrcholnom stredoveku sa úcta svätej opátky rozšírila z diecézy Štrasburg do väčšiny nemeckých opátstiev a do časti Francúzska. Sv. Otília je patrónkou slepých, Alsaska a osobitne mesta Štrasburg. Modlitba na sviatok sv. Otílie sa nachádza aj v *Košickom misáli* (inv. č. Zb. 87) z roku 1379 z Východoslovenského múzea v Košiciach,⁴⁶ kde je pripísaná na dolnom margu f. 187r.⁴⁷ V *Košickom misáli* „B“ R I 23 (dnes Knižnica Batthyaneum, Alba Iulia, Rumunsko) je sviatok uvedený v kalendári 13. decembra, vedľa preškr-

⁴¹ Dostupné na internete: <<https://usuarium.elte.hu/calendarlabel/1034/view>> [25. 9. 2024]

⁴² Dostupné na internete: <<https://usuarium.elte.hu/calendarlabel/6463/view>> [25. 9. 2024]

⁴³ Dostupné na internete: <<https://usuarium.elte.hu/calendarlabel/6464/view>> [25. 9. 2024]

⁴⁴ SCHAUER, Vera – SCHINDLER, Hanns Michael: *Rok se svatými*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997, s. 642-643.

⁴⁵ Dostupné na internete: <<https://www.heiligen-legende.de/othilia-von-hohenburg/>> [25. 9. 2024]

⁴⁶ Kardošová, Lýdia: Rukopisy 14. – 15. storočia a tlače 16. storočia. In: *Gotické umenie košických zbierok*. Košice: Východoslovenské múzeum Košice; Slovenská národná galéria, 1995, s. 190-191.

⁴⁷ VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2017, s. 120-126.

nutého sviatku sv. Lucie.⁴⁸ V ďalších uhorských rukopisoch sa tento sviatok objavuje v kalendároch bratislavských misálov dňa 14. decembra, teda až po sviatku sv. Lucie.⁴⁹ Sviatok sv. Otilie obsahujú bratislavské misály „D“ (*Clmae* 216, Maďarská národná knižnica Budapešť),⁵⁰ „E“ (*Clmae* 218, Maďarská národná knižnica Budapešť),⁵¹ „F“ (*Clmae* 222, Maďarská národná knižnica Budapešť),⁵² „G“ (*Clmae* 219, Maďarská národná knižnica Budapešť).⁵³

Alelujový spev kremnického zlomku je, žiaľ, nekompletný. Prebieha na tónoch *h*, *h*, *d-e-d-c-h*, *d-c*, *h-g*, *d-d-d-f*, *f*, *f-d*, *e-f-e-d*, *e-e-f*, *f-f-g-f-e*, *f-e-d*, *e-e-f*, *f-e-d*, *e*, *c-d-c-h*, *h*, *d-d-d-f-e-d-c-h*, *h-h-d-c* + verš *Almae* (*h*, *h*). Polohy neum sú diskutabilné. Z dôvodu chýbajúceho porovnávacieho materiálu tohto spevu je jeho presná rekonštrukcia skôr otázkou budúcnosti, keď sa nájdu ďalšie paralely tohto nápevu. Je možné, že sa spev začína buď na tóne *h*⁵⁴ alebo *a* (*a*, *a*, *c-d-c-h-a*, *c-h*, *a-f/g*, *c-c-c-g*, *g*, *g-c*, *d-g-c* etc.). Melodický priebeh spevu sa približuje najmä nápevu *Justus cor meum* (ThK 405).⁵⁵

Pokus o rekonštrukciu melodického úvodu alelujového verša *Almae Odiliae*



Netradičný je aj alelujový verš pravdepodobne na sviatok sv. Lucie s textom *Cum esset rex in accubitu suo nardus mea dedit odorem suavitatis*. Na zlomku nie je viditeľné meno, ktorému svätcovi je tento spev určený. Predpokladáme však, že išlo o sv. Luciu. Text alelujového verša je totiž v portáli Cantus Index evidovaný ako antifóna 002450, ktorá býva určená na rôzne sviatky svätých žien a jednou z nich je aj sv. Lucia (*Commune unius virginis* – sv. Lucia, sv. Margita, sv. Mária Magdaléna atď.).⁵⁶ Svätá Otilia a sv. Lucia bývajú v niektorých omšových formulároch uvedené aj spoločne.⁵⁷

⁴⁸ PAPAAGI, Adrian – DINČÁ, Adinel-Ciprian – MÁRZA, Andreea: *Manuscrisele medievale occidentale din România*. București : Censuș/Polirom, 2018, č. 15, s. 32-33.

⁴⁹ JÁVOR, Egon: *Hét kéziratok Pozsonyi missale a nemzeti múzeumban*. Budapest : Kiadja a Magyar nemzeti múzeum orsz. Schéchényi könyvtára, 1942, s. 92.

⁵⁰ SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku*. Martin : Matica slovenská, 1982, č. 222.

⁵¹ SOPKO, Ref. 50, č. 223.

⁵² SOPKO, Ref. 50, č. 226.

⁵³ SOPKO, Ref. 50, č. 224.

⁵⁴ Pre melodickú rekonštrukciu sme zvolili tón *h*. Novšie alelujové nápevy dokladajú aj iné melodické úvody ako na základných tónoch *d*, *e*, *f*, *g*. Takisto u Schlagera (spevy z 10./11. storočia) sa v záveroch oboch edícií objavujú aj alternatívne úvody od *a*, *h/b*, *c*. SCHLAGER I, II, Ref. 32.

⁵⁵ SCHLAGER, Ref. 36, s. 273, 679. Schlager opisuje modalitu tohto spevu ako neistú. Dostupné na internete: <<https://cantusindex.org/melody/msch405>> [25. 9. 2024]

⁵⁶ Dostupné na internete: <https://cantusdatabase.org/chant-search/?op=contains&keyword=&offset=&genre=&cantus_id=002450> [25. 9. 2024]

⁵⁷ *Missale Herbipolense*, Würzburg 1493 (18). Dostupné na internete: <<https://usuarium.elte.hu/book/748/view>> [25. 9. 2024]

Záver

V archívnych a knižničných inštitúciách Kremnice sa dnes nachádza niekoľko desiatok vzácných hudobných prameňov z obdobia stredoveku a raného novoveku. Medzi najstaršie patrí fragment *Graduálu* 860 z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici zo začiatku 13. storočia. Zlomok bol na Slovensko privezený vo svojej sekundárnej funkcii ako obal mladšej tlače „*Nicodemus Frischlin: Nomenclatur tri linguis Graeco-Latino-Germanicus*“ z roku 1614, ktorá bola vytlačená vo Frankfurte. Prameň obsahuje časť spevov omšovej liturgie zimného obdobia, konkrétne na sviatky sv. Mikuláša, sv. Otílie, sv. Lucie, sv. Jána evanjelistu, sv. Štefana a sekvencie na sviatok Narodenia Pána (Sq. *Eia recolamus, Natus ante saecula*). Vzácnym repertoárovým prvkom zlomku je najmä alelujový verš *Almae Odiliae interventu* na sviatok sv. Otílie. Predpokladáme, že graduál pochádzal z oblasti dnešného Alsaska-Lotrinska. Notácia reprezentuje hybridný notačný systém, ktorý obsahuje viaceré nemecké a menej métske prvky. Zlomok dokladá notáciu, ktorá pochádza z druhej fázy prechodu bezlinajkových notácií na linajkový notačný systém (1200 – 1225).

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

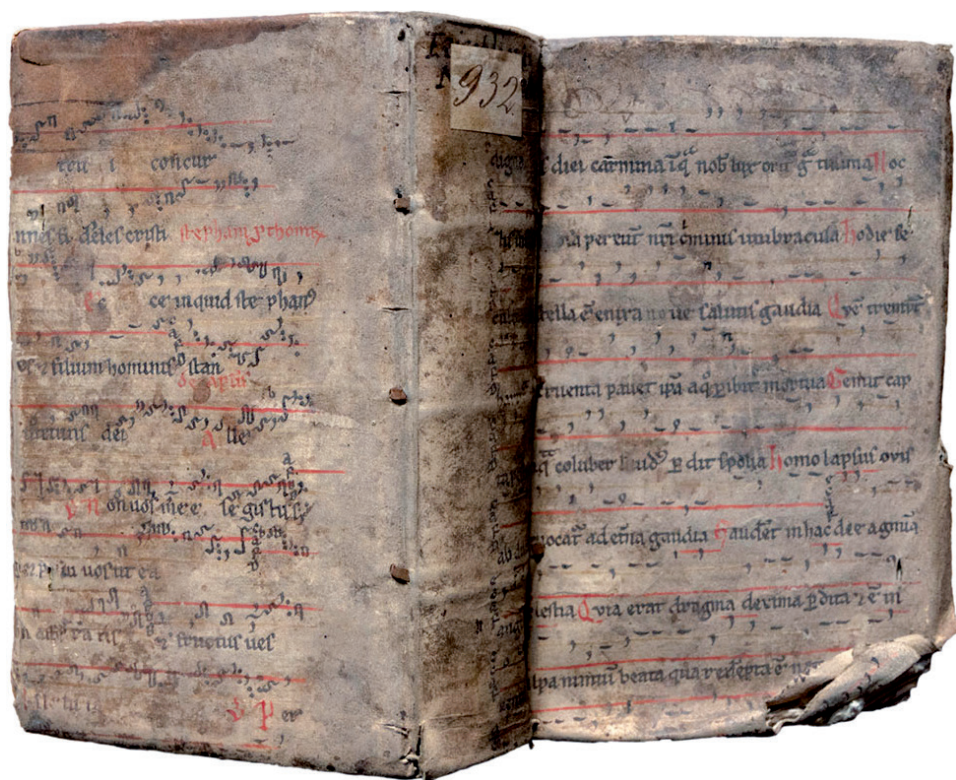
Bibliografia

- ADAMKO, Rastislav – VESELOVSKÁ, Eva: *Graduale Cassoviense (s. XVI in.) : Liturgicko-muzikologická štúdia*. Ružomberok : Verbum, 2016.
- CORBIN, Solange: Neumatic notations. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 13. Ed. Stanley Sadie. London etc. : Oxford University Press, 1980, s. 128.
- FÁBRYOVÁ, Lívia: *Tlače 16. storočia v knižnici evanjelického cirkevného zboru augsburského vyznania v Kremnici, v Slovenskej pedagogickej knižnici v Bratislave, v knižniciach Nitrianskej diecézy – dodatky*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2018.
- HAVEL, Dalibor: *Počátky latinské písemné kultury v českých zemích. Nejstarší latinské rukopisy a zlomky v Čechách a na Moravě*. Brno : Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2018.
- JÁVOR, Egon: *Hét kéziratok Pozsonyi missale a nemzeti múzeumban*. Budapest : Kiadja a Magyar nemzeti múzeum orsz. Schéchényi könyvtára, 1942.
- KARDOŠOVÁ, Lýdia: Rukopisy 14. – 15. storočia a tlače 16. storočia. In: *Gotické umenie košických zbierok*. Košice : Východoslovenské múzeum Košice; Slovenská národná galéria, 1995.
- KIANIČKA, Daniel Haas: *Kremnica mesto klenotov*. Budmerice : Rak, 2014.
- KIANIČKA, Daniel Haas: *Kremnica v ranom novoveku*. Budmerice : Rak, 2020.
- KLUGSEDER, Robert: Studien zur mittelalterlichen liturgischen Tradition der Klosterneuburger Augustinerklöster St. Maria und St. Magdalena. In: *Musicologica Austriaca* 27, 2008, s. 11-43.
- KLUGSEDER, Robert: *Quellen des Gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich & Afra Augsburg*. Ed. Regensburger Studien zur Musikgeschichte, zv. 5. Tutzing, 2008.

- LAMOŠ, Teodor: *Archív mesta Kremnice. Sprievodca po fondoch a zbierkach*. Bratislava : Slovenská archívna správa Povereníctva vnútra, 1957.
- PAPAHAGI, Adrian – DINCĂ, Adinel-Ciprian – MÂRZA, Andreea: *Manuscrisele medievale occidentale din România*. București : Censur/Polirom, 2018.
- RANKIN, Susan: *Writing Sounds in Carolingian Europe. The Invention of Musical Notation*. Cambridge : Cambridge University Press, 2018.
- SCHAUBER, Vera – SCHINDLER, Hanns Michael: *Rok se svatými*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 1997.
- SCHLAGER, Karl-Heinz: *Alleluia-Melodien*. (= Monumenta Monodica Medii Aevi, zv. 2, 7 et 8). Kassel; Basel etc. : Bärenreiter, 1965/1968/1987.
- SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku*. Martin : Matica slovenská, 1982.
- SZENDREI, Janka: Choralnotation als Identitätsausdruck im Mittelalter. In: *Studia Musicologica* 27, 1985, s. 139-170.
- SZENDREI, Janka: Linienschriften der zwölften Jahrhunderts auf süddeutschem Gebiet. In: *Cantus Planus Pécs*, 1990. Budapest : MTA, 1992, s. 17-30.
- VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Tyrnaviensi* (= Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia, Tomus IV). Bratislava : Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2015.
- VESELOVSKÁ, Eva: Early Staff Notations of the Augustinian Convent in Klosterneuburg. In: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, zv. 25, 2023. Eds. Martin HALTRICH – Karl HOLUBAR. Wien : Böhlau Verlag/Brill-Gruppe, 2024, s. 15-30.
- VESELOVSKÁ, Eva: Notation und Identität: Bemerkungen zur gegenseitigen Durchdringung der typologischen Strukturen der Notationssysteme vom Gebiet der Slowakei. In: *De musica disserenda*, roč. 9, 2013, č. 1-2, s. 61-82.
- VESELOVSKÁ, Eva: The Scribe and the Notator as the Bearer of Identity: Bohemian Notation in Late Mediaeval Manuscripts of Central Europe. In: *The Materiality of Sound in Chant Manuscripts in the West*. Eds. Elsa DE LUCA – Ivan MOODY – Jean-François GOUDENNE. Turnhout : Brepols, 2023, s. 307-328.
- VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2017.
- VESELOVSKÁ, Eva – LAZORÍK, Eduard – STUDENIČOVÁ, Hana: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Cremniciensi* (= Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia). Bratislava : Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2024.
- Zbierka cirkevných písomností 1180 – 1912*. Katalóg. Eds. Ľuboš JANAČEK – Jozef MELIŠ. Bratislava : Štátny archív, 2019.

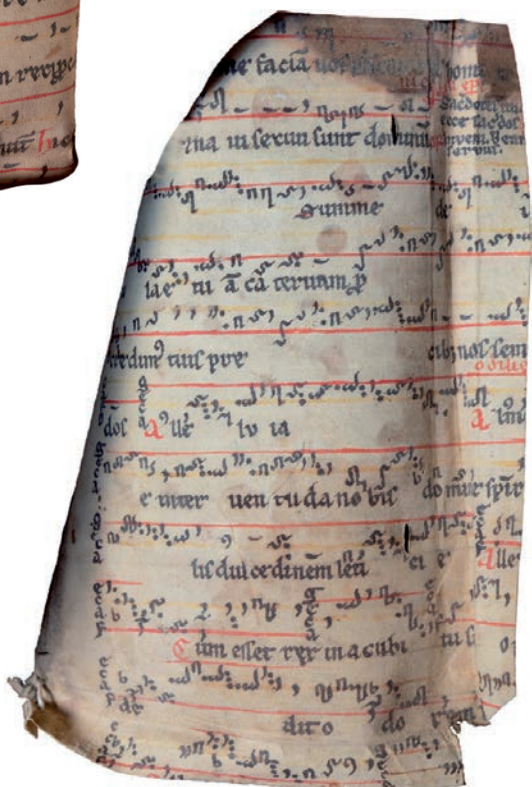
PRÍLOHY

Obrazová príloha

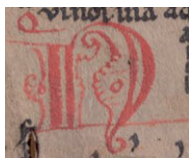
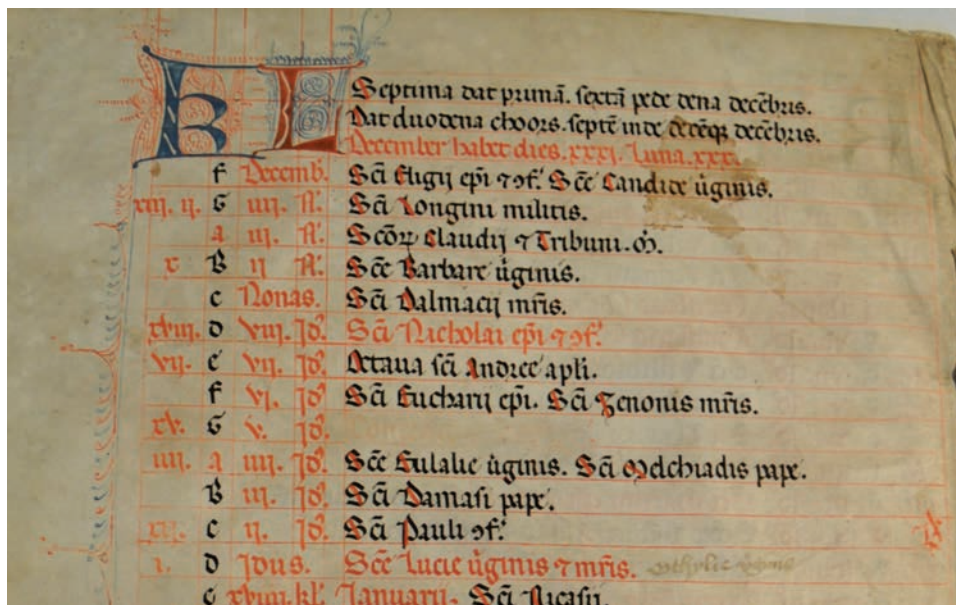


Obr. 1: Graduál 860, vrchný obal

Obr. 2: Gradual 860, vnitřní obal



Obr. 3: Gradual 860, vnitřní obal

Obr. 4: Detail iniciály *Graduálu 860*

Obr. 5: Bratislavský misál I (Spolok sv. Vojtecha, fascikel č. 200/15/6)

Kompletný liturgický obsah Graduálu 860

- f. 1r: [Sq. Eia recolamus laudibus piis] digna | Hujus diei carmina in qua nobis lux oritur gratissima | Noctis inter nebula pereunt nostri criminis umbracula | Hodie saeculo maris stella est enixa novae salutis gaudia | Quem tremunt barathra mors cruenta pavet ipsa a quo peribit mortua | Gemit capta pestis antiqua coluber lividus perdit spolia | Homo lapsus ovis abducta revocatur ad aeterna gaudia | Gaudent in hac die agmina angelorum caelestia | Quia erat drachma decima perdita et est inventa | O culpa nimium beata qua redempta est na[tura] | Deus qui creavit omnia nascitur ex femina | Mirabilis natura mirifice induta adsumens quod non erat manens quod erat | Induitur na-]
- f. 1v: tura divinitas humana quis audivit talia dic [rogo facta | Quae]rere venerat pastor pius quod perierat | [Induit galeam] certat ut miles armatura | Prostratus in sua pro[pria] ruit hostis] spicula auferuntur tela | In quibus fidebat div[isa sunt illius spo]lia capta praeda sua | Christi pugna fortissima [salus nostra est] vera | Qui nos suam ad patriam duxit post victoriam | In [qua sibi laus est aeterna] (ah53016) Sq. Natus ante saecula dei filius invi[sibilis interminus | Per] quem fit machina caeli ac terrae maris [et in his degentium | Per] quem dies et horae labant et se iterum reciproca[nt | Quem angeli in arce poli voce consona sem] per canunt | Hic [corpus assumpserat fragile] sine labe original[is criminis de carne Mariae virginis quo primi parentis culpam Evaque lasciviam tergeret | Hoc praesens diecula loquitur praelucida adaucta longitudine quod sol verus radio sui luminis vetustas mundi depulerit genitus tenebras | Nec nox vacat novi sideris luce quod magorum oculos terruit scios | Nec gregum magistris defuit lumen quos praestrinxit claritas militum dei | Gaude dei genetrix quam circumstant obstetricum vice concinentes angeli gloriam deo | Christe patris unice qui humanam nostri causa formam assumpsisti refove supplices tuos | Et quorum participem te fore dignatus es Jesu dignanter eorum suscipe preces | Ut ipsos divinitatis tuae participes deus facere digneris unice dei] (ah53015)
- f. 2r: Cm. [Venite post] me faciam vos piscatores hominum [at illi relictis reti]bus et navi secuti sunt dominum (g00010) **Nicolai episcopi** In. Sacerdotes tui* (g01338) Gr. Ecce sacerdos* (g01332) Of. Inveni* (g01288) Cm. Beat[us] servus* (g01354) Al. Summe Dei [confessor Nic]olae tuam catenam te venerantes pro[tege] namquam] credimus tuis precibus nos sem[...]dos (g04247) **Odiliae** Al. Alm[ae Odili]ae interventu da nobis domine spir[itua]lis dulcedinem laetitiae (without Cantus ID) Al. Cum esset rex in accubitu suo [nardus mea de]dit odorem [suum] (without Cantus ID)
- f. 2v: [Al. Ad laudem filii toni]trui concur[rant om]nes fideles Christi (g03054) **Stephani prothomartyris** Al. Ecce inquit Stephanus [video caelos apert]os et filium hominis stan[tem ad] dextris dei (g02555) **De apostolis** Al. Non vos me elegistis sed [ego vos elegi] et posui vos ut ea[tis et fructum] afferatis et fructus ves[ter] maneat] (g02067) Al. Per [manus autem apostolorum fiebant signa et prodigia multa in plebe] (g02563)

Proprium de tempore et de sanctis, Nativitas Domini, Nicolai, Odiliae (Otilia, Abbes), Stephani, Comm. Apostolorum, Comm. unius Apostoli

Summary

A FRAGMENT OF GRADUAL 860 IN THE LIBRARY OF THE EVANGELICAL CHURCH OF THE AUGSBURG CONFESSION IN KREMNICA

There are dozens of precious musical sources from the medieval and the early modern periods in the archives and libraries of Kremnica. *Gradual 860* from the early thirteenth century in the Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession is one of the oldest among them. Its fragment was brought to Slovakia in its secondary function as the cover of a younger print, *Nicodemus Frischlin's Nomeclatur tri linguis Graeco-Latino-Germanicus*, printed in Frankfurt in 1614. The source contains some chants of the liturgy of the Holy Mass in the wintertime, specifically for the feasts of Saints Nicholas, Odile, Lucy, John the Evangelist, and Stephen and a sequence for the Feast of the Nativity of the Lord (Sq. *Eia recolamus, Natus ante saecula*). Especially the *Almae Odiliae interventu* Alleluia verse for the Feast of Saint Odile is a rare repertoire element of this fragment. The gradual presumably comes from what is now Alsace-Lorraine. Its notation represents a hybrid system with more German and fewer Messine elements. The fragment bears witness to a notation that dates back to the second phase of transition from staffless to staff notation (1200–1225).

NÁPEVY ŽALMU INVITATÓRIA V BRATISLAVSKOM ANTIFONÁRI I

SYLVIA URDOVÁ

Mgr. Sylvia Urdová, PhD.; Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Žižkova 18,
810 06 Bratislava; e-mail: sylvia.urdova@gmail.com

ABSTRACT

Fifteenth-century *Bratislava Antiphonary I* in the library of the Bratislava Chapter is an exceedingly important source for research into the genre of invitatories in the context of completely preserved medieval notated codices in Slovakia. The invitatory psalmody it contains has not yet been comprehensively discussed in musicological writings. The antiphonary contains nine invitatory psalm tunes in Messine-Gothic notation on folios 208v to 221v. This study contains the results of their research, which focused on their modal classification and analysis but also paid attention to their occurrence and references in the context of other relevant European sources of Offices.

Keywords: Bratislava, Slovakia, Hungary, Middle Ages, Office, antiphonary, invitatory, psalm tone, mode, medieval music, Gregorian chant

Počet a kondícia zachovaných hudobných prameňov zo stredoveku v súčasnosti na Slovensku je výsledkom strát a odsunov stredovekých rukopisných jednotlivín i celkov mimo územia Slovenska v minulých historických obdobiach ako následok nepriaznivých spoločensko-politických pomerov, vojnových pustošení, náboženských nepokojov a prírodných, resp. živelných pohrôm. Jediným ucelene zachovaným súborom knižného maliarstva na Slovensku sú kódexy niekdajšej knižnice Kapituly v Bratislave pri Kostole/Dóme sv. Martina (dnes Katedrála).¹ Súčasťou tejto knižnice bola aj päťka rukopisných iluminovaných antifonárov, ktoré sú dôležitými zdrojmi poznatkov o charaktere hudby v stredoveku nielen v tomto meste, ale aj v širšom kontexte vtedajšieho Uhorska. Ide o *Bratislavské antifonáre I, IIa a IIb, III, IV, V* vytvorené v 15. a začiatkom 16. storočia,

¹ BURAN, Dušan: Antifonár kanonika Jána Hana, misál knižnice Batthyaneum a iluminované rukopisy bratislavskej kapituly na sklonku 15. storočia. In: *Galéria – Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 45.

ktoré sú v súčasnosti uložené v niekoľkých inštitúciách: najmä v Štátnom archíve v Bratislave, v Slovenskom národnom archíve, v Múzeu mesta Bratislavy.²

Bratislavské antifonáre I, IIa a IIb, III a IV obsahujú esenciálne informácie k podobe hudobnej praxe v Dóme sv. Martina v Bratislave. Verne dokladajú hudobno-liturgickú tradíciu arcibiskupstva v Ostrihome³ – cirkevného centra Uhorska, pod ktoré v stredoveku Bratislavská kapitula spadala. Kodikologická stránka týchto štyroch antifonárov vytvorených profesionálnymi skriptormi však nesleduje ostrihomský úzus, ale má samostatný a odlišný charakter: písmo a výzdoba nesú znaky rakúskych dielní a notácia nie je ostrihomská, ale métsko-gotická (*Bratislavský antifonár V* je českého pôvodu, čo sa prejavuje v notácii aj v hudobno-liturgickom obsahu, ktorý sleduje rítus Prahy).⁴ Janka Szendrei charakterizovala métsko-gotickú notáciu z hľadiska znakového systému ako métsko-nemecké zmiešané notované písmo, ako derivát métskeho a nemeckého neumového písma.⁵ Métsko-gotický notačný systém sa používal vo východo- a juho-nemeckých oblastiach, v Poľsku, ale aj v českých a uhorských centrách, predovšetkým v diecéznom prostredí. Je ním notovaná najpočetnejšia časť stredovekých prameňov zachovaných na Slovensku od 1. polovice 14. storočia do začiatku 16. storočia vo fondoch archívnych, zbierkotvorných a knižničných inštitúcií.⁶

Termín antifonár odvodený z latinského slova *antiphona* označuje podľa definície M. Hugla a D. Hileyho liturgickú knihu západnej cirkvi, ktorá obsahuje antifóny a ďalšie spevy spievané počas slúženia officia.⁷ Podľa dávnej kresťanskej tradície sa prostredníctvom officia každodenne nepretržite prednáša chválospev na oslavu Boha, aby sa

² *Bratislavský antifonár I* (Štátny archív v Bratislave EC Lad. 3), *Bratislavský antifonár IIa a IIb/Hanov kódex* (Štátny archív v Bratislave EC Lad. 4; Slovenský národný archív SNA, kódexy Kapitulskej knižnice č. 4; Múzeum mesta Bratislavy MMB A/5, A/49, 671/arch. 29a, 454/arch. 1928), *Bratislavský antifonár III* alebo tzv. *Budínsky antifonár* (Štátny archív v Bratislave, EC Lad. 6; časti z kódexu: Országos Széchényi Könyvtár Budapest A 23/III, V; Spolok sv. Vojtecha v Trnave; Archív Slovenského národného múzea v Bratislave; Österreichische Nationalbibliothek Wien), *Bratislavský antifonár IV* (Slovenský národný archív 2; Štátny archív v Bratislave EC Lad. 2/47); *Bratislavský antifonár V* (Slovenský národný archív 17).

³ DOBSZAY, László: Niekoľko aspektov skúmania stredovekých hudobných kódexov Bratislavy. In: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia*, zv. 18. Bratislava, 1989, s. 17-20.

⁴ VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 61 a s. 91.

⁵ SZENDREI, Janka: Choralnotation in Mitteleuropa. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30. Budapest, 1988, s. 442.

Pôvodná métska notácia, ktorej názov pochádza od významného centra Franskej ríše a hlavného mesta regiónu Lotrinsko – Méty/Metz, patrí k najstarším neumovým notáciám v Európe.

⁶ VESELOVSKÁ, Eva: Métsko-gotická notácia na Slovensku v období stredoveku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 2, s. 167.

⁷ In: HUGLO, Michel – HILEY, David: Antiphoner. [Heslo.] In: *Grove Music Online*, 2001. Dostupné na internete: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/browse?f_0=glossaryentry&page=2&pageSize=20&sort=titlesort&subSite=grovemusic&t=music_Topics%3A49> [2.9.2024]. Podobne aj L. Dobszay charakterizuje antifonár ako zbierku antifón a responzórií: antifóny sa viažu na žalmy a kantiká, responzóriá na čítania. DOBSZAY, László: Offizium. [Heslo.] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter, 1997, s. 599.

Ďalšími knihami používanými v stredovekom officiu boli napríklad žaltár, hymnár, breviár, kolektár, homiliár, lekcionár, pašionál (dôležité pokyny pre liturgiu sa nachádzajú aj v knihách

ním posvätil celý priebeh dňa i noci.⁸ *Bratislavský antifonár I* (*Antiphonale Bratislavense I*) bol vytvorený so zámerom, aby sa z neho spievalo počas oficia v bratislavskom Kostole/Dóme (dnešnej Katedrále) sv. Martina. S týmto zámerom sa v tomto chráme používal viac ako 300 rokov, čo dokladá jeho poškodený fyzický stav daný častým otváraním kódexu a otáčaním strán, a svedčia o tom aj notácie a rukopisné poznámky. Pozostáva z 223 fólií. Je bez knižnej väzby. Július Sopko uvádza, že podľa súpisu N. Knauza z roku 1870 *A pozsonyi káptalannak kéziratai* mal koženú väzbu zo 16. storočia.¹⁰ Métsko-gotická notácia kódexu má podobu monumentálneho typu. Je výsledkom skriptorskej práce niekoľkých pisárov. Z hľadiska notácie najväčšiu časť, hlavný korpus kódexu v rozsahu vyše 200 fólií (ff. 2r-210v), realizoval notátor A, niekoľko ďalších fólií vytvorilo ďalších 7 skriptorských rúk.¹¹ Notáčnne znaky sú umiestnené na štvorlinajkovej notovej osnove červenej farby, ktorá používa kľúče C a F. Vzhľadom na notačné systémy vykazuje tento kódex príbuznosť s *Bratislavským antifonárom IV*.¹² *Bratislavské antifonáre I a IV* vníma L. Dobszay ako dvojicu, ktorej repertoár sa navzájom dopĺňa, hoci antifonáre neboli vytvorené ako jeden kódex. Obsahujú temporálové aj sanktorálové spevy: antifonár I zaznamenáva spevy na letno-jesennú časť roka, antifonár IV na zimno-jarnú časť. V antifonári I sú zapísané oficiové spevy k uhorským svätcom. Podľa L. Dobszaya antifonáre predstavujú najautentickejšiu podobu celoročnej praxe oficia kolegiátnej bratislavskej kapituly.¹³

*Bratislavský antifonár I*¹⁴ predstavuje v kontexte vcelku zachovaných notovaných kódexov na Slovensku zo stredoveku mimoriadne dôležitý prameň k výskumu žánru invatória. Problematika invatórií, ktoré tento kódex obsahuje, v muzikologickej spisbe doposiaľ nebola komplexnejšie reflektovaná. O dvoch nápevoch z neho v IV. mode sa zmienila Zuzana Czagányová v svojej štúdii z roku 1993, kde sa zaoberala otázkou regionálnych štýlových tendencií invatóriálnych nápevov, resp. otázkou regionálne alebo úzko lokálne podmienených nápevov žalmu invatória v prameňoch oficia zo Strednej Európy.¹⁵ Predložená vedecká štúdia obsahuje výsledky výskumu nápevov žalmu invatória v *BA I*, ktorý bol orientovaný na problematiku ich modál-

nazývaných ordinariem). HILEY, David: *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford : Clarendon Press Publication, 1995, s. 288.

⁸ PÁPEŽ PAVOL VI: Posvätné officium. In: *Sacrosanctum Concilium / konštitúcia o posvätnnej liturgii*. Vatikán, 1963. Dostupné na internete: <<https://www.kbs.sk/obsah/sekcia/h/dokumenty-a-vyhlasenia/p/druhy-vatikansky-koncil/c/sacrosanctum-concilium>> [7.9.2024].

⁹ BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Ľubomír – SOPKO, Július – VESELOVSKÁ, Eva: *Bratislavský antifonár I*, UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2004. Prameň je dostupný aj na internete: <<http://cantus.sk/source/14828>> [15.9.2024].

¹⁰ SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1981, s. 48.

¹¹ VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 4, s. 63.

¹² VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in der Archivbeständen von Bratislava*. Ed. Musaeum Musicum. Bratislava : Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2002, s. 38.

¹³ DOBSZAY, Ref. 3, s. 16, 17.

¹⁴ Ďalej aj ako skratka *BA I*.

¹⁵ CZAGÁNYOVÁ, Zuzana: Invatórium a jeho melodické varianty v stredoeurópskych prameňoch 13. – 15. storočia. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 1993, č. 3-4, s. 333-343.

neho klasifikovania a analýzy, pričom venoval pozornosť aj ich výskytu a referenciám v kontexte iných európskych relevantných oficiových prameňov.

Invitatórium predstavuje hudobný žáner, ktorý sa v Rímskom rite nachádza na začiatku officia. Jeho názov je odvodený z latinského slova *invitatio*: pozvanie. Začína sa ním slávenie nočného matutína. Pozostáva zo žalmu 94 (číslovanie podľa Vulgáty) *Venite exultemus Domino* a príslušnej antifóny, ktorá sa prednáša alterovane k žalmu.¹⁶ Používanie invitatória v liturgii je doložené od prvej polovice 6. storočia v regule sv. Benedikta. Z hľadiska konštituovania invitatória v rámci liturgie má samotný žalm starší pôvod, antifóny boli komponované neskôr v závislosti od ich liturgickej funkcie v kontexte toho-ktorého liturgického obdobia, sviatku alebo dňa.¹⁷ Špecifickosť žalmu invitatória v kontexte iných antifonálnych žánrov spočíva v oblasti textového obsahu, prekomponovaného riešenia melodického priebehu vzhľadom na tektoniku a v prístupe k modalite. Text žalmu invitatória je stabilný, vždy ten istý, jeho melodika má na rozdiel od omšovej psalmódie členenej do dvoch periód trojčastovú štruktúru a jeho modálne stvárnenie nevyužíva všetky modusy stredovekého oktoecha, ale len šesť, II. až VII. modus (invitatórium v I. mode bolo vytvorené a používané v rámci tradície cisterciánov).¹⁸ Žalm invitatória hudobne pracuje so 6 tonusmi (II. až VII.), pričom v prípade niektorých modov sa vykryštalizovalo niekoľko alternatívnych tonusov (napr. IV. modus).¹⁹

Nápevy žalmu invitatória reprezentujú oblasť antifonálnej psalmódie, ktorá sa odvíja od recitatívneho princípu. Ich melodické riešenie ich však vo viacerých prípadoch kladie na tie umelecky značne pôsobivé priečky v repertoári stredovekého gregoriánskeho chorálu. Ich intervalový ambitus prekračuje strohý rámec recitatívneho žánru a ich melodika ma osobne aj ako hudobnú interpretku fascinuje originálnymi melizmatickými motívami v kontexte slobodnejšie a variabilnejšie poňatého modálneho systému.

V záverečnej časti *Bratislavského antifonára I* na fóliách 208v až 221v sa nachádza 9 nápevov žalmu invitatória, pričom dva nápevy zaznamenávajú totožné melodické formuly. Toto umiestnenie v kódexe je v súlade so skriptorskou zvyklosťou v stredovekých rukopisoch od 10. storočia. Podľa nej sa melodické formuly žalmu invitatória (tonusy) zapisovali sústredené na jedno miesto (väčšinou na konci kódexu alebo na jeho začiatku) a na príslušnom mieste v kódexe, keď sa má invitatórium spievať, je žalm invitatória zväčša označený len ako incipit prvého slova žalmu.²⁰ Každý z nápevov v *BA I* pozostáva zo šiestich častí, pričom v prípade šiestej, záverečnej časti ide o malú doxológiu. Jednotlivé časti majú tripartitnú štruktúru: prvé dve periódy sa končia me-

¹⁶ STEINER, Ruth – FALCONER, Keith: Invitatory. [Heslo.] In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 12. Edited by Stanley Sadie. Oxford : Oxford University Press, 2001, s. 513.

¹⁷ WAGNER, Peter: *Einführung in die Gregorianischen Melodien III. Gregorianische Formenlehre*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1921, s. 176.

Najstaršia vrstva nápevov žalmu a antifón invitatória zahŕňala nedeľný a feriálny repertoár, pričom postupne do nej neskôr pribúdali aj kompozície propria. STEINER, Ruth: Invitatory. [Heslo.] In: *Grove Music Online*. Dostupné na internete: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13882>> [heslo], s. 287-288, [25.8.2024].

¹⁸ STÄBLEIN, Bruno: Invitatorium. [Heslo.] In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 6. Ed. Friedrich BLUME. Kassel; Basel; London, 1957, s. 1393.

¹⁹ HILEY, Ref. 7, s. 67.

²⁰ STÄBLEIN, Ref. 18, s. 1390.

diantou, tretia záverečnou kadenciou (finalis), ktorá pripravuje nástup nadväzujúcej antifóny. Každá perióda sa začína iníciom.

Melodické riešenie tenoru v žalme invitatória sa v kontexte psalmódie v repertoári stredovekého chorálu vo všeobecnosti vyznačuje rôznorodosťou a variabilitou nielen v rámci jedného nápevu ako celku, ale aj v rámci jednotlivých periód jeho tripartitnej štruktúry. Nápevy vo väčšine modov (v II., III., IV., VI.) majú minimálne 2 tenory, pričom v záverečnej perióde tenor klesá nižšie ako v prvých dvoch periódach, okrem III. modu, ktorý v záverečnej perióde zostáva v podobnej výške. Antifonálnu psalmódiu s jedným tenorom reprezentujú nápevy len v V. a VII. mode. Finálne tóny nápevov nie sú vždy presne v súlade s teoretickými pravidlami stredovekej modality, čo poukazuje na to, že invitatoriálna psalmódia má v kontexte stredovekého chorálu starobylý pôvod a vznikla pred kryštalizáciou systému oktoecha, resp. pred tým, než sa systém 8 modov stal normou pre hudobnokompozičnú prax.²¹ Z komparácie nápevov invitatória v *BA I* s nápevmi v ďalších stredovekých prameňoch vyplýva, že aj melodické riešenie mediánt v rámci toho-ktorého tonusu nemá v západo- a stredoeurópskych rukopisoch stabilný charakter, ale prejavujú sa na ňom rôzne zmeny a odchýlky v melodike, ktoré jednotlivým melodickým frázam dodávajú modálne viacznačný ráz. Melodický pohyb tenorov spôsobuje špecifickú výrazovú dynamiku vo vyznení nápevov aj ich jednotlivých periód, zároveň však z hľadiska teoretickej analýzy sťažuje proces ich modálneho klasifikovania.

Modálne klasifikovanie nápevov v *BA I* vychádzalo z nasledovných metodologických postupov, ktoré navzájom súvisia: vytypovanie melodicky nosných – centrálnych – tónov v kompozičnej štruktúre tónového materiálu ako celku aj v rámci jednotlivých melodických fráz a periód, vzťah týchto tónov k melodicky „vedľajším“ tónom, analýza intervalového stvárnenia melodických formúl a spôsob ich motivického rozpriadania. Komparácia nápevov v *BA I* s nápevmi v iných európskych oficiových prameňoch vychádzala z ich modálneho riešenia v kontexte tvarovania melódie, ktorej charakter je, podľa môjho názoru, založený na rozvrhnutí melodicky nosných – centrálnych – tónov a ich vzťahu voči sebe navzájom aj voči ďalšiemu tónovému materiálu.

Kľúčový repertoár stredovekého invitatória pozostáva z 10 nápevov nachádzajúcich sa vo väčšine stredovekých hudobných kódexov od 10. do 15. storočia. Vytypoval ich a publikoval v kvadratickej notácii Peter Wagner, ktorý v tejto súvislosti poukázal na význam antifonára františkánskeho pôvodu z Mníchova z 13. storočia (*Antiphonar secundum consuetudinem curiae romanae, seac. XIII*, ďalej ako *AntOFM*) pre výskum stredovekej antifonálnej psalmódie.²² Z Czagányová ho uvádza ako prameň stredoeurópskej proveniencie.²³ Tento kódex bol východiskom porovnávacieho štúdia nápevov žalmu invitatória v *BA I* spolu s nasledujúcimi dvomi rukopismi, ktoré majú zásadný význam pre danú problematiku v európskom kontexte.²⁴ Prvým je *Antiphonarium officii Cod. Sang. 390-391* / antifonár Hartker kláštornej knižnice St. Gallen cca z rokov 990 – 1000 (ďalej ako *H-Cod. Sang. 390-391*),²⁵ ktorý obsahuje 15 nápevov žalmu invitatória notovaných

²¹ WAGNER, Ref. 17, s. 181, s. 186.

²² WAGNER, Ref. 17, s. 177-180.

²³ CZAGÁNYOVÁ, Ref. 15, s. 338.

²⁴ STÄBLEIN, Ref. 18, 1390.

²⁵ Antiphonaire de Hartker, manuscrits Saint-Gall 390-391. Nouvelle édition par Dom Jacques Froger, moine des Solesmes. In: *Paléographie Musicale, II/1*. Bern, 1970. [Faximilové vydanie.]

adiastematickou notáciou. Druhým je *Antiphonaire Monastique XIIIe siècle, Codex F, 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester* / antifonár katedrálnej knižnice vo Worcestri cca z roku 1230 (ďalej ako *Wo-160*),²⁶ v ktorom sa nachádza 13 nápevov žalmu invitatória zaznamenaných diastematickou kvadratickou notáciou. Z územia stredovekého Uhorska je dôležitým prameňom invitatória *Az Isztambul Antifonále / Istanbulský antifonár* z rokov 1360/1370, *Topkapı Sarayı Müzesi, TR-Itks 42* (ďalej ako *IA-1360/1370*),²⁷ ktorý zaznamenáva melodicko-liturgickú tradíciu ostrihomského rítu²⁸ a jeho väčšia časť je notovaná ostrihomskou notáciou. Je v ňom zapísaných 12 invitatoriálnych žalmových nápevov. Stal sa predmetom komparácie v skúmanej problematike spolu s ďalším rukopisom vzťahujúcim sa k strednej Európe, ktorý sa v súčasnosti nachádza na Slovensku a má poľský pôvod – je to *Notovaný breviár* (sine sign.) z roku 1375²⁹ v *Štátnej vedeckej knižnici v Prešove*, ktorý je jediným notovaným breviárom zo stredoveku zachovaným vcelku ako liturgická kniha v archívnych, zbierkotvorných a knižničných fondoch na Slovensku v súčasnosti. Bol vyhotovený v lokalite Dębno (Dambno) v dnešnom Poľsku a reprezentuje krakovskú liturgicko-hudobnú tradíciu druhej redakcie stredovekého oficiu rokov 1253/1320 – 1508.³⁰ Je majetkom *Biskupstva Východného dištriktu Evanjelickej cirkvi augsburského vyznania na Slovensku* a fyzicky je deponovaný v *Štátnej vedeckej knižnici v Prešove* ako trezorová jednotka, kde je evidovaný bez signatúry. Nachádza sa v ňom 10 nápevov žalmu invitatória.³¹ Z pramenných edícií sa so zámerom komparácie použili dve publikácie, ktoré sa v súčasnosti využívajú aj na interpretačné účely ako moderná kritická odborná notová edícia v rámci bohoslužieb a koncertov. Pri porovnávaním výskume s nimi bolo potrebné mať na zreteli, že nápevy žalmu invitatória, ktoré sú v nich zaznamenané, pochádzajú z viacerých stredovekých rukopisných prameňov a v tých-ktorých prípadoch odrážajú proces štandardizovania melódií, ktorý je prirodzene spojený s publikovaním odbornej notovej edície tohto typu. Ide o publikácie *Liber Hymnarius*³² a *Liber Usualis*.³³

Dostupný aj na internete: <<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0391>> [1.9.2024]. Za cenné informácie k problematike invitatórií v tomto prameni ďakujem Univ. Prof. Corneliovi Pouderoijeni OSB, emeritnému profesorovi gregoriánskeho chorálu na *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* a môjmu bývalému pedagógovi spevu a dirigovania gregoriánskeho chorálu a gregoriánskej semiológie na tejto univerzite.

²⁶ *Antiphonaire Monastique XIIIe siècle, Codex F, 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester*. [Faximilové vydanie.] In: *Paléographie Musicale, I/12*. Bern, 1971.

²⁷ SZENDREI, Janka (ed.): *The Istanbul Antiphonal about 1360*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2002.

²⁸ VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 4, s. 85.

²⁹ Ďalej aj ako *NB-1375*.

³⁰ URDOVÁ, Sylvia: *Breviarium Notatum Dambnense 1375 / Notovaný breviár vo fonde Kolegiátnej knižnice v Prešove*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2010.

³¹ URDOVÁ, Sylvia: Poznámky k nápevom žalmu invitatória v Notovanom breviári vo fonde Kolegiálnej knižnice v Prešove. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2010, s. 37-48.

Štvrtý nápev v VII. mode z tohto kódexu je nahraný na CD nosiči *Verbum bonum* (Hevhetia 2020) v interpretácii súboru Schola Minor pod umeleckým vedením Sylvie Urdovej, sólo spieval basbarytonista Tomáš Šelc.

³² *Liber Hymnarius cum Invitatoriis & aliquibus Responsoriis*. Solesmis : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1983; S. A. La Froidfontaine, 1998. Ďalej ako *LH*.

³³ *Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis*. Tournai : Desclée & Co., 1934. Ďalej ako *LU*.

Nápevy žalmu invitatória v *Bratislavskom antifonári I (BA I)* v kontexte iných európskych oficiových prameňov

BA I					
nápev a číslo fólia	modus	záverečný tón	výskyt a referencie nápevu BA I v prameňoch: antifonár Hartker kláštornej knižnice St. Gallen (H-Cod. Sang. 390-391) antifonár katedrálnej knižnice vo Worcestri (Wo-160) františkánsky antifonár z Mníchova (AntOFM) Istanbulský antifonár (IA-1360/1370)	výskyt a referencie nápevu BA I v Notovanom breviári zo Štátnej vedeckej knižnice v Prešove z r. 1375 (NB-1375)	výskyt a referencie nápevu BA I Liber Hymnarius (LH) a Liber Usualis (LU)
1. nápev, f. 208v	V. modus	nepárne časti: <i>f</i> párne časti: <i>a</i>	H-Cod. Sang. 390-391, s. 253; Wo-160, s. 196; AntOFM, ³⁴ V. tonus [?]; IA-1360/1370, f. 290v	f. 5v	LH, s. 146 – Tonus V; LU, s. 864
2. nápev, f. 209v	III. modus	<i>f</i> (?)	H-Cod. Sang. 390-391, s. 249; Wo-160, s. 194; Ant OFM, ³⁵ III. tonus; IA-1360/1370, f. 289r	f. 5r	LH, s. 135 – Tonus III
3. nápev, f. 210v	V. modus	<i>f</i>	H-Cod. Sang. 390-391, s. 259 (?); IA-1360/1370, f. 292r		
4. nápev, f. 211v	I. ? / IV. ?	<i>d</i>	H-Cod. Sang. 390-391, s. 259 posledný riadok (?); IA-1360/1370, f. 293v: faximile uvádza I. modus ³⁶		
5. nápev, f. 214v	IV.	<i>d</i>	Ant OFM, ³⁷ 4. formula IV. tonusu; IA-1360/1370, f. 294r: faximile uvádza I. modus ³⁸		LH, s. 141 – Tonus IV*
6. nápev, f. 215v	II.	nepárne časti: <i>d</i> párne časti: <i>e</i>	H-Cod. Sang. 390-391, s. 255 (4 časti od konca); Wo-160, s. 192; AntOFM, ³⁹ II. tonus; IA-1360/1370, f. 291v	f. 4v	LH, s. 133 – Tonus II
7. nápev, f. 216r	IV.	<i>e</i> (?)	H-Cod. Sang. 390-391, s. 258; Wo-160, s. 194; Ant OFM, ⁴⁰ 3. formula IV. tonusu; IA-1360/1370, f. 288v	f. 4r	LH, s. 138 – Tonus IV; LU, s. 918

³⁴ WAGNER, Ref. 17, s. 179.

³⁵ WAGNER, Ref. 17, s. 177.

³⁶ CZIGLER, Mária – DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka – WEHLI, Tünde: *Az Isztambuli Antiphonále 1360 körül*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1999, s. 78.

³⁷ WAGNER, Ref. 17, s. 178.

³⁸ CZIGLER – DOBSZAY – SZENDREI WEHLI, Ref. 36, s. 78.

³⁹ WAGNER, Ref. 17, s. 180.

⁴⁰ WAGNER, Ref. 17, s. 178.

BA I					
nápev a číslo fólia	modus	záverečný tón	výskyt a referencie nápevu BA I v prameňoch: antifonár Hartker kláštornej knižnice St. Gallen (H-Cod. Sang. 390-391) antifonár katedrálnej knižnice vo Worchestri (Wo-160) františkánsky antifonár z Mníchova (AntOFM) Istanbulský antifonár (IA-1360/1370)	výskyt a referencie nápevu BA I v Notovanom breviári zo Štátnej vedeckej knižnice v Prešove z r. 1375 (NB-1375)	výskyt a referencie nápevu BA I Liber Hymnarius (LH) a Liber Usualis (LU)
8. nápev, f. 219v	VII.	nepárne časti: g párne časti: c	H-Cod. Sang. 390-391, s. 246; Wo-160, s. 196; AntOFM, ⁴¹ VII. tonus; IA-1360/1370, f. 289v	f. 4v	LH, s. 160, Tonus VII
9. nápev, f. 220v	IV.	d	Ant OFM, ⁴² 4. formula IV. tonusu; IA-1360/1370, f. 294r: faximile uvádza I. modus ⁴³		LH, s. 141 – Tonus IV*

V BA I je po jednom nápeve zastúpený II., III. a VII. modus. Dva nápevy sú v V. mode. Najviac nápevov je v IV. mode, pričom piaty a deviaty nápev sú totožné. Podľa typológie P. Wagnera ide o štvrtú formulu štvrtého tonusu.⁴⁴ V BA I má v porovnaní s verziami zo západnej Európy pentatonický charakter. Vzhľadom na jeho finálny tón, ktorým je *d*, a na melodicky kolísavý tenor, sa môže vynoriť špekulatívna otázka, že by to mohol byť reprezentant 1. tonusu. Ako nápev v I. mode ho uvádzajú aj editori faximile *Istanbulského antifonára*.⁴⁵ Jeho modálny charakter aj väzba na príslušnú antifónu ho však radia do oblasti štvrtého tonusu,⁴⁶ čo potvrdzuje aj jeho melodická podoba v BA I. Pri štúdiu stredovekého repertoára invitatória sa objavuje téma jeho lokálnych a regionálnych zvyklostí.⁴⁷ Z. Czagány považuje tento typ tonusu (reprezentovaný v BA I piatym a deviatym nápevom) za uhorsko-juhonemecko-moravský variant.⁴⁸ Tento nápev vznikol v staršej vrstve chorálu než ďalší, melodicky strohejší nápev v tomto (4. mode) v BA I, ktorým je 7. nápev. Začína sa na fóliu 216r a je zaznamenaný vo forme textovo-melodického incipitu po antifóne *Regem magnum adoremus dominum* ako „*Invitatorium Dominicale*“, a následne je v kontexte invitatória na sviatky Panny Márie po antifóne *In honore beatissimae Mariae virginis* rozpísaný

⁴¹ WAGNER, Ref. 17, s. 179.

⁴² WAGNER, Ref. 17, s. 178.

⁴³ CZIGLER – DOBSZAY – SZENDREI WEHLI, Ref. 36, s. 78.

⁴⁴ WAGNER, Ref. 17, s. 178.

⁴⁵ CZIGLER – DOBSZAY – SZENDREI WEHLI, Ref. 36, s. 78.

⁴⁶ WAGNER, Ref. 17, s. 178.

⁴⁷ STEINER, Ruth: Local and Regional Traditions of the Invitatory Chant. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27, fasc. 1/4, s. 131, s. 137.

⁴⁸ CZAGÁNYOVÁ, Ref. 15, s. 336.

v kompletnej podobe. V porovnaní s nápevmi v západoeurópskych a stredoeurópskych prameňoch využíva intervalové špecifiká IV. modu pentatonickým spôsobom.

V prípade 4. nápevu sa vynára otázka o prípadnom modálnom zaradení v kontexte I. tonusu, ktorý používali cisterciáni. Tento názor zosilňuje to, že pred ním vypísaná celá antifóna na sviatok sv. Kataríny Alexandrijskej *Adoremus virginum regem*⁴⁹ (Cantus ID 100353⁵⁰) má znaky modálnej melodiky I. modusu. Nejde však, podľa môjho názoru, o nápev žalmu invitatória cisterciánskej tradície.⁵¹ Databáza Cantus udáva dve konkordancie uvedenej antifóny: v tlačennom *Antifonári* z Münsteru (MA) z roku 1537 a v *Istanbulskom antifonári* zo 14. storočia, v oboch prípadoch uvádza IV. modus. Pokiaľ ide o *Istanbulský antifonár*, zo štúdia notovanej podoby tejto antifóny však vyplýva, že ide o I. modus, ktorý explicitne uvádzajú aj editori faximilového vydania tohto prameňa pri tejto antifóne aj pri žalme.⁵² Vo všeobecnosti možno v nápevoch žalmu invitatória v stredovekých prameňoch pozorovať väčšie či menšie sklony rozširovať ambitus alebo ornamentovať melodický priebeh.⁵³ V prípade tohto nápevu v *BA I* jeho intervalový ambitus v kontexte iných invitatoriálnych nápevov je široký (v chápaní nášho moderného tónového systému od *c'* po *f*). Výskyt tohto nápevu v adiestematicky notovanom kódexe *H-Cod. Sang.* 390-391, s. 259 posledný riadok (?) je len hypotézou, na jej potvrdenie by bolo potrebné v budúcnosti identifikovať tento spev aj v ďalšom prameni s diastematickou notáciou. V kódexe *H-Cod. Sang.* 390-391 sa pri tomto nápeve uvádza incipit antifóny *Regem regum*, ktorá je v prameňoch databázy Cantus evidovaná v II. a IV. mode.

Nápevy 1, 6 a 8 v *BA I* používajú v jednotlivých častiach striedavo dva závery: párne časti sa končia iným tónom ako nepárne. Tento dualizmus je daný interpretačnou praxou: po nepárnych častiach sa opakuje celá antifóna, po párnych častiach len jej finálna časť, resp. jej polovica.⁵⁴ V *BA I* sa tento interpretačný úzus zaznamenáva aj explicitne v rámci 7. nápevu pomocou vpísaných textovo-melodických incipitov začiatku alebo druhej polovice antifóny *Regem magnum*.

Všetky nápevy žalmu invitatória v *BA I* majú svoje konkordancie v *Istanbulskom antifonári* (IA-1360/1370). V prípade *Notovaného breviára* z roku 1375 (NB-1375) uloženého v Prešove ide o konkordancie v počte 5 nápevov.

Melodický materiál nápevov žalmu invitatória v *Bratislavskom antifonári I* poukazuje v značnej miere na súvislosť so základným repertoárom invitatória v Európe vykryštalizovaným pred rokom 1000 vo väzbe na karolínsku redakciu gregoriánske-

⁴⁹ Antifóna s týmto textom je súčasťou jednej z najpopulárnejších veršovaných histórií zo stredoveku vytvorenej v 14. storočí. GRAJEWSKI, Czesław: Offices of St. Catherine of Alexandria. A Study of Parchment Fragments from Swedish National Archives (Riksarkivet). In: *Liturgia Sacra* 29, 2022, č. 1, s. 289. Dostupné na internete: <<https://bazawiedzy.uksw.edu.pl/info/article/UKSW2d5c28031b2f426293a18d3c938a7816/>> [10.9.2024].

⁵⁰ Elektronická databáza: CANTUS – A Database for Latin Ecclesiastical Chant. Dostupné na internete: <<https://cantusdatabase.org/id/100353>> [25.8.2024].

⁵¹ Nápev bol publikovaný v roku 1955: *Antiphonarii Cisterciensis Vigiliis Nocturnas*, dostupné na internete: <<https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=18573>> [7.9.2024].

⁵² CZIGLER – DOBSZAY – SZENDREI – WEHLI, Ref. 36, s. 67, s. 78.

⁵³ FERREIRA, Manuel Pedro: Braga's invitational tones. In: *Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting Esztergom & Visegrád*, 1998. Ed. László Dobszay. Budapest, 2001, s. 129.

⁵⁴ STEINER – FALCONER, Ref. 16, s. 513.

ho chorálu a doloženým v notovaných prameňoch od 10. do 15. storočia. Potvrdzuje to porovnávaci výskum v rukopisných kódexoch, akým je antifonár Hartker *H-Cod. Sang.* 390-391 cca z roku 990 – 1000, antifonár z Worchestera *Wo-160* cca z roku 1230, františkánsky antifonár z Mnichova z 13. storočia *AntOFM*, prameň totožnej (ostrihomskej) hudobno-liturgickej tradície ako *BA I*, ktorým je *Istanbulský antifonár IA-1360/1370* z rokov 1360/1370, a aj *Notovaný breviár BN-1375* zo 14. storočia krakovskej proveniencie uložený v Prešove. Vzhľadom na konkordancie v prípade 3. a 4. nápevu v *BA I*, ktoré sa podarilo doložiť len v *IA-1360/1370*, sa vynára otázka o prípadných súvislostiach s ostrihomskou hudobnoliturgickou tradíciou. Kontext regionálne podmienených prejavov v melodickom stvárnení nápevov by sa dal vidieť v pentatonickom pohľade na modalitu, najmä v nápevoch IV. modu, ktorý sa vo všeobecnosti v prameňoch stredoeurópskej proveniencie vyznačuje variabilitou. Vzhľadom na klasické teoretické pravidlá stredovekého oktoecha je možné pozorovať istý posun vo vnímaní modality smerom k dualite tonálneho systému v súvislosti s riešením tónových alterácií (pomocou posuvky b), čo však neprekvapuje, keďže v kontexte stredovekej hudby *BA I* predstavuje prameň z neskorého obdobia. Zodpovedanie otázok o charaktere regionálnej podmienenosti invitatória v *BA I* a o genéze vrstiev v melodike jednotlivých tonusov vo väzbe na modalitu si bude vyžadovať ďalší hlbší výskum nápevov žalmu invitatória a melódií invitatoriálnych antifón v širších súvislostiach prameňov stredovekého officia zo západnej a strednej Európy. Výzvou pre ďalšie bádanie je aj oblasť hudobnoliturgického prepojenia žalmu a antifón invitatória v *BA I* v konkrétnej hudobnej praxi bratislavskej Kapituly a tiež téma melodických variantov nápevov invitatória, aj v kontexte problematiky alterácií.



Projekt podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia.
Odborná garantka projektu: PhDr. Eva Veselovská, PhD.

Bibliografia

- BURAN, Dušan: Antifonár kanonika Jána Hana, misál knižnice Batthyaneum a iluminované rukopisy bratislavskej kapituly na sklonku 15. storočia. In: *Galéria – Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 45-66.
- CZAGÁNYOVÁ, Zuzana: Invitatórium a jeho melodické varianty v stredoeurópskych prameňoch 13. – 15. storočia. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 1993, č. 3-4, s. 333-343.
- CZIGLER, Mária – DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka – WEHLI, Tünde: *Az Isztambuli Antifonále 1360 körül*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1999.
- DOBSZAY, László: Niekoľko aspektov skúmania stredovekých hudobných kódexov Bratislavy. In: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia*, zv. 18. Bratislava, 1989, s. 11-22.
- DOBSZAY, László: Offizium. [Heslo.] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter, 1997, s. 593-609.
- FERREIRA, Manuel Pedro: Braga's invitory tones. In: *Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting Esztergom & Visegrád*, 1998. Ed. László Dobszay. Budapest, 2001, s. 127-150.

- GRAJEWSKI, Czesław: Offices of St. Catherine of Alexandria. A Study of Parchment Fragments from Swedish National Archives (Riksarkivet). In: *Liturgia Sacra*, roč. 29, 2022, č. 1, s. 283-295. Dostupné na internete: <<https://bazawiedzy.uksw.edu.pl/info/article/UK-SW2d5c28031b2f426293a18d3c938a7816/>> [10.9.2024].
- HILEY, David: *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford : Clarendon Press Publication, 1995.
- HUGLO, Michel – HILEY, David: Antiphoner. [Heslo.] In: *Grove Music Online*, 2001. Dostupné na internete: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/browse?f_0=glossaryentry&page=2&pageSize=20&sort=titlesort&subSite=grovemusic&t=music_Topic-s%3A49> [2.9.2024].
- PÁPEŽ PAVOL VI: Posvätné oficium. In: *Sacrosanctum Concilium / konštitúcia o posvätnnej liturgii*. Vatikán, 1963. Dostupné na internete: <<https://www.kbs.sk/obsah/sekcia/h/dokumenty-a-vyhlasenia/p/druhy-vatikansky-koncil/c/sacrosanctum-concilium>> [7.9.2024].
- SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1981.
- STÄBLEIN, Bruno: Invitatorium. [Heslo.] In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 6. Ed. Friedrich BLUME. Kassel; Basel; London : Bärenreiter, 1957, s. 1389-1393.
- STEINER, RUTH: Invitatory. [Heslo.] In: *Grove Music Online*. Dostupné na internete: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13882>> [heslo], s. 287-288, [25.8.2024].
- STEINER, Ruth: Local and Regional Traditions of the Invitatory Chant. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27, fasc. 1/4, s. 131-138.
- STEINER, Ruth – FALCONER, Keith: Invitatory. [Heslo.] In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 12. Ed. Stanley Sadie. Oxford : Oxford University Press, 2001, s. 513-516.
- SZENDREI, Janka: Choralnotationen in Mitteleuropa. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30. Budapest, 1988, s. 437-446.
- URDOVÁ, Sylvia: *Breviarium Notatum Dambnense 1375 / Notovaný breviár vo fonde Kolegiálnej knižnice v Prešove*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2010.
- URDOVÁ, Sylvia: Poznámky k nápevom žalmu invitória v Notovanom breviári vo fonde Kolegiálnej knižnice v Prešove. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2010, s. 37-48.
- VESELOVSKÁ, Eva: Métsko-gotická notácia na Slovensku v období stredoveku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 2, s. 165-200.
- VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in der Archivbeständen von Bratislava*. Ed. Musaeum Musicum. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2002.
- VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017.
- WAGNER, Peter: *Einführung in die Gregorianischen Melodien III. Gregorianische Formenlehre*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1921.

Zoznam prameňov a pramenných edícií

- Notovaný breviár (sine sign.)*, 1375, fond Kolegiálnej knižnice, Štátna vedecká knižnica v Prešove.
- Antiphonaire de Hartker, manuscrits Saint-Gall 390-391*. Nouvelle édition par Dom Jacques Froger, moine des Solesmes. In: *Paléographie Musicale, II/1*. Bern, 1970. [Faximilové vydanie.]

Antiphonaire Monastique XIIIe siècle, Codex F, 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester. [Faximilové vydanie.] In: *Paléographie Musicale, I/12*. Bern, 1971.

Bratislavský antifonár I [CD-rom], UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Dušan BURAN – Ľubomír JANKOVIČ – Július SOPKO – Eva VESELOVSKÁ. Martin : Slovenská národná knižnica, 2004.

Liber Hymnarius cum Invitatoriis & aliquibus Responsoriis. Solesmis : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1983; S. A. La Froidfontaine, 1998.

Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis. Tournai : Desclée & Co., 1934.

The Istanbul Antiphonal (about 1360). Ed. Janka SZENDREI. (= Musicalia Danubiana 18), Budapest, 2002.

Rukopisy online

Antiphonarii Cisterciensis Vigiliis Nocturnas. Dostupné na internete: <<https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=18573>> [7.9.2024].

Antiphonarium officii, Cod. Sang. 390-391. Dostupné internete: <<https://www.e-codices.unifr.ch/en/searchresult/list/one/csg/0390>> [1.9.2024].

Bratislavský antifonár I. Dostupné na internete: <<http://cantus.sk/source/14828>> [15.9.2024].

Internetová databáza

CANTUS – A Database for Latin Ecclesiastical Chant. Dostupné na internete: <<https://cantusdatabase.org/id/100353>> [25.8.2024].

PRÍLOHA



Obr. 1: Bratislavský antifonár I, f. 208v, 1. nápev / začiatok. In: Bratislavský antifonár I. [CD-rom.] UNESCO – Pamät sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta (BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ 2004).



Obr. 2: Bratislavský antifonár I, f. 209v, 2. nápev / začiatok. In: *Bratislavský antifonár I*. [CD-rom.] UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta (BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ 2004).



Obr. 3: Bratislavský antifonár I, f. 210v, 3. nápev / začiatok. In: Bratislavský antifonár I. [CD-rom.] UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta (BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ 2004).



Obr. 4: Bratislavský antifonár I, f. 211v, 4. nápev / začiatok. In: Bratislavský antifonár I. [CD-rom.] UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta (BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ 2004).



Obr. 5: Bratislavský antifonár I, f. 214v, 5. nápev / začiatok. In: Bratislavský antifonár I. [CD-rom.] UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta (BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ 2004).



Obr. 6: Bratislavský antifonár I, f. 215v, 6. nápev / začiatok. In: Bratislavský antifonár I. [CD-rom.] UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta (BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ 2004).



Obr. 7: Bratislavský antifonár I, f. 216r, 7. nápev / začiatok. In: Bratislavský antifonár I. [CD-rom.] UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta (BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ 2004).



Obr. 8: Bratislavský antifonár I, f. 219v, 8. nápev / začiatok. In: Bratislavský antifonár I. [CD-rom.] UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta (BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ 2004).



Obr. 9: Bratislavský antifonár I, f. 220v, 9. nápev /začiatok. In: Bratislavský antifonár I. [CD-rom.] UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta (BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ 2004).

Summary

TUNES OF AN INVITATORY PSALM IN *BRATISLAVA ANTIPHONARY I*

Fifteenth-century *Bratislava Antiphonary I* in the library of the Bratislava Chapter is an exceedingly important source for research into the genre of invitatories in the context of completely preserved medieval notated codices in Slovakia. Its folios 208v to 221v contain nine invitatory psalm tunes in Messine-Gothic notation. In terms of their modal classification, most of the tunes are in mode IV, with the fifth and the ninth tunes being identical. Modes II, III, and VII are present in one chant each, while two chants are in mode V. The melodic material of the invitatory psalm tunes in *Bratislava Antiphonary I* shows a significant connection with the fundamental European invitatory repertoire which had crystallized before the year 1000 and was tied to the Carolingian revision of Gregorian chant documented in notated sources from the tenth to the fifteenth centuries. This is confirmed by comparative research into manuscript codices such as Hartker Antiphonary of c. 990–1000 *Antiphonarium officii Cod. Sang.* 390–391, Worcester Antiphonary of c. 1230 *Antiphonaire Monastique XIIIe siècle, Codex F, 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester*, the thirteenth-century Franciscan *Antiphonar secundum consuetudinem curiae romanae, seac. XIII from Munich*, the *Istanbul Antiphonary of 1360/1370, Topkapı Sarayı Müzesi, TR-Itks 42*, which stems from the identical (Esztergom) musical liturgical tradition as *BA I*, and to some extent also *Notated Breviary (sine sign.)* of 1375 of Kraków provenance, deposited in the State Scientific Library in Prešov. In view of the concordances in the case of the third and the fourth hymns in *BA I*, which could only be documented in *IA-1360/1370*, the question arises about its possible ties to the Esztergom musical liturgical tradition. The context of regionally conditioned phenomena in the melodic treatment of the chants may be observed in the pentatonic perception of modality, especially in the case of chants in mode IV, which is generally characterized by high variability in sources of Central European provenance. Considering the classical theoretical rules of the medieval octoechos, a certain shift may be observed in the treatment of modality towards a dual tonal system with altered pitches (with a flat). This is nothing surprising, as *BA I* is a source of a late period in the context of medieval music. Answering questions about the nature of the regional conditionality of the invitatory in *BA I* and the genesis of the layers in the melody of the individual tones in relation to modality will require further in-depth research into the tunes of invitatory antiphons in a wider context of Western and Central European sources of medieval Offices. The musical liturgical links of the psalms and antiphons of the invitatories in *BA I* in the concrete musical practice of the Bratislava Chapter and the melodic variants of the invitatory tunes, partly in the context of their alterations, represent further challenges for research.

SAMOPODOBEN DÓME JEVFRÁTHOV / ΟΪΚΟΣ ΤΟΥ ΕΦΡΑΘΑ: SONDA DO VÝVOJA HUDOBNO-LITURGICKEJ TRADÍCIE

SAMUEL ŠKOVIERA

Mgr. Samuel Škoviera; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; email: skoviera@gmx.com, samuel.skoviera@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1351-208>

ABSTRACT

Much scholarly effort was devoted to the historical development of language in the nineteenth and the early twentieth centuries, and this was one of the fundamental research topics in linguistics. For several reasons, a similar phenomenon in music was not given much scope. One reason was the barrier of neumatic notation, which has been posing many challenges to this day. This paper is a probe into the development of the Byzantine liturgical musical tradition, which has been similar to that of language in many ways. As the object of our research, we chose a unique sticheron-automelon, *O House of Ephratha*/Οἶκος τοῦ Ἐφραθά, whose development can be traced back to the eleventh century and reaches up to its current, living tradition. The aim of this paper is to introduce Byzantine hymnography and liturgy to the reader and lead him through the development of hymns with examples of selected musical sources. The analysis includes reconstructions of its earlier phases recorded in adiastematic neumatic notations.

Keywords: Byzantine chant, Ruthenian znamenny chant, Carpathian prostopinije, stichera automela, neumatic musical notation

Úvod

Vývoj stichiry (samopodobna) *Dóme Jevfráthov*¹ je doložený od jeho najstarších záznamov v gréckych neumových prameňoch cez slovanské záznamy na linajkách až po moderné aplikácie na slovenský a maďarský preklad. V tomto prípade sa nám ponúka jedinečná príležitosť – sledovať vývoj hymnu kontinuálne od jeho najstarších záznamov až po súčasnosť. Ostatné spevy tohto typu sa totiž v najstarších prameňoch nevyskytujú, a teda sa pravdepodobne odovzdávali výlučne ústne. Preto ide o jediný samopodoben, pri ktorom môžeme posúdiť charakter staroruského spevu a jeho vzťah k pôvodnému byzantskému spevu, zároveň môžeme sledovať vývoj hymnu a procesy, ktoré pri ňom nastávali.

Výskumom liturgického spevu byzantského rítu v slovanskom prostredí sa zaoberalo viacero prác. Azda najznámejšími sú tie, ktoré vyšli v rámci série *Monumenta Musicae Byzantinae*, v podsérii *Subsidia*. Ako tretie číslo série napísala Raina Palikarova-Verdeil prácu o role Bulharska pri prechode byzantskej kultúry do novo christianizovaného Ruska (Kyjevskej Rusi).² Ide však najmä o kompilačnú prácu, ktorá zbiera dovtedajšie zistenia z literatúry neprístupnej pre západoeurópskych vedcov. Druhou, dôležitejšou prácou je rozsiahla štúdia Miloša Velimirovića *Byzantine Elements In Early Slavic Chant: The Hirmologium*, ktorá jednak zhrňa dovtedajšiu odbornú literatúru zaoberajúcu sa liturgickou hudbou byzantského rítu u Grékov i Slovanov, jednak pri naša komparatívny výskum spevov irmologiona v gréckych a najstarších slovanských notovaných rukopisoch.³ Paralelný prepis z vybraných prameňov uvádza autor v druhom diele štúdie.

Hymnu *Dóme Jevfráthov* sa v štúdií venoval aj významný byzantológ Christian Hannick.⁴ Zaoberá sa najmä rozmiestnením podobnôv tohto hymnu v minei a sekvenciám týchto stichír s akrostichom (najmä alfabetickým). Nevenuje sa hudobnej stránke hymnu, ani jeho vývoju.

V slovanskom prostredí sa liturgickému spevu byzantských cirkví venuje Šimon Marínčák. Jeho výskum nie je obmedzený na súčasnú tradíciu (a tradíciu diastematicky notovaných ruténskych irmologionov), ale venuje sa aj starším obdobiam a liturgickej hudbe Byzancie.⁵ Azda najrozsiahlejší výskum v tejto oblasti vykonáva pôvodom

¹ Οἶκος τοῦ Ἐφραθά/Дóме ѿφрѣѡвъ. Pri každom hymne budeme uvádzať aj jeho grécky a cirkevnoslovanský incipit.

² PALIKAROVA-VERDEIL, Raina: *La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes*. Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia, zv. 3. Copenhagen : Munksgaard, 1953.

³ VELIMIROVIĆ, Miloš M.: *Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologium*. Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia, zv. 4. Copenhagen : Munksgaard, 1960.

⁴ HANNICK, Christian: Das Sticherion Prosomoion Οἶκος τοῦ Ἐφραθά [Oikos tou Efratha] und seine Verwendung in Menaion. In: *Годишник на софийския университет "Св. Климент Охридски" Център за славяно-византийски проучвания "проф. Иван Дуйчев"* [Godišnik na sofijskija universitet „Sv. Klimet Ochridski“ Centăr za slaviano-bizantijski proučvanija „prof. Ivan Dujčev“], roč. 89, 1997, č. 8, s. 113-125.

⁵ Problémy, výzvy a základné pramene sú zhrnuté v príspevku: MARINČÁK, Šimon: The Transmission of Byzantine Melodies to Slavic World from Selected Sources. In: *Creating Liturgical-ly: Hymnography and Music*. Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 8–14 June 2015. The International Society for Orthodox Music, 2017, s. 81-94.

matematik a aktívny cirkevný spevák Dávid Pancza, ktorý publikuje svoje výsledky najmä na vlastnom webe (okrem vybraných štúdií publikovaných v odborných zborníkoch a periodikách).⁶ Okrem tematických článkov uverejňuje paralelné prepisy spevov, úpravy na spev, analýzy, zoznamy melodických formúl a ich vývoj, ale aj rozsiahle zoznamy prameňov. Z jeho práce hojne čerpáme a istým spôsobom je táto štúdia prehĺbením jednej časti z jeho značne širokého a stále prebiehajúceho výskumu. Tu treba poukázať na jeho systematickú vedeckú prácu a veľké množstvo porovnávaných prameňov, ktoré často predstavujú najstaršie dostupné vzorky. Jeho záber je rozsiahly nielen z hľadiska repertoáru, ale aj chronológie. Venuje sa nielen ruténskym irmologionom a karpatskému prostopíniju, ale aj staršej neumovej notácii, či už slovanskej alebo gréckej. Pancza taktiež urobil podrobnú analýzu a transkripciu sledovaného hymnu z množstva prameňov.⁷ Chýba tu však komentár, podrobnejší opis a vysvetlenie procesov vo vývoji hymnu.

Naším cieľom je na základe spomenutého hymnu zistiť kontinuitu alebo diskontinuitu v šírení liturgického repertoára byzantského rítu a preskúmať procesy jeho šírenia a jeho premeny/vývoja. Hymnus *Dóme Jevfráthov* sme si zvolili z viacerých dôvodov. V prvom rade tento hymnus je zachytený už v najstarších notovaných liturgických prameňoch a zároveň nájdeme aj množstvo mladších prameňov, kde môžeme sledovať jeho vývoj. Okrem toho osobitná melódia tohto hymnu ostala aj v živej tradícii ruténskych cirkví súčasnosti. Po tretie môžeme sledovať úpravu jeho textu do vernakulárnych jazykov a melodickú adaptáciu.

V štúdiu postupne predstavíme výber hudobných prameňov, na ktorých spomenutý hymnus skúmame. Následne priblížime špecifiká byzantskej hymnografie v kontexte liturgie byzantského rítu. Tretí oddiel má za cieľ opísať sledovaný hymnus z liturgickej, textovej aj hudobnej stránky. Hlavnou časťou štúdie je porovnávanie a analýza vývoja jednotlivých verzií vo vybraných prameňoch. Zoznam prameňov a ich faksimile uvádzame v prílohe. Závery analýzy a zistenia sú zhrnuté v poslednej časti štúdie.

Hudobné pramene

Na výskum sledovanej stichiry sme zvolili vzorku prameňov so zámerom postihnúť grécke, cirkevnoslovanské, maďarské a slovenské pramene ilustrujúce vývoj tohto hymnu. Vybrali sme dokopy 16 prameňov. Pramene uvádzame v podobe skratiek, ktoré sú spolu s informáciami o uložení a datovaní uvedené a vysvetlené v prílohe. Pramene sme vyberali v prvom rade na základe chronológie. Snažili sme sa teda, nakoľko to bolo v našich silách, aby výber prameňov, ktoré obsahujú skúmaný repertoár, bol chronologicky rovnomerný, teda aby bol medzi ich datovaním približne rovnaký časový odstup. Uplatnili sme aj geografické hľadisko. Keďže vychádzame z hypotézy, že byzantský rítus spolu s hymnami a hudobnou tradíciou prijali Slovania v Kyjevskej Rusi, z gréckych prameňov vyberáme len tie najstaršie (do 13. storočia). Podobne vý-

⁶ <https://irmologion.nfo.sk>

⁷ PANCZA, Dávid: Οἶκος τοῦ Εφραθᾶ [Oikos tou Efratha], Доме евфраатовъ [Dome jevfratov] : 2. hlas Byz./ZR. b. m., 2012-14. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/OkoichSubory/2pDomeEvfratov.pdf>>

voj v oblasti Kyjevskej Rusi a neskôr cárskeho Ruska sledujeme do obdobia, keď sa objavujú notované pramene kľúčové pre oblasť obývanú Rusínmi, teda približne do 17. storočia. Tu treba poznamenať, že existencia a dostupnosť prameňov nie je rovnomerná. V niektorých prípadoch sme teda museli zvoliť jediný prameň, ktorý nám bol dostupný (väčšinou ide o najstaršie pramene z oblasti – napr. G, alebo TU, pozri nižšie), v inom prípade sme museli vybrať jeden zo skupiny prameňov vyskytujúcich sa približne v jednej oblasti a jednom období (napríklad jeden z irmologionov Jána Juhaseviča z konca 18. storočia), aby bola vzorka čo najreprezentatívnejšia.

Na tomto mieste je nutné spomenúť ešte jednu publikáciu. Katalóg rukopisov s kodikologickou analýzou významného ukrajinského muzikológa Jurija Jasinovského obsahuje všetky doposiaľ známe irmologiony notované na linajkách v kyjevskej notácii.⁸ V zozname prameňov na konci štúdie uvádzame pri mnohých prameňoch aj katalógové číslo podľa tohto katalógu.

Najstarším gréckym prameňom je stichirár (G) z byzantského kláštora sv. Nila v Grottaferrate z 11. storočia, notovaný paleobyzantskou notáciou (typu Coislin). Hoci je táto notácia adistematická, práve ona bola vzorom pre slovanskú znamennú neumovú notáciu.⁹ Druhým gréckym prameňom je *Sticherarium Ambrosianum*¹⁰ (Am) z 13. storočia, ktorý predstavuje jeden zo štandardných stichirárov klasického byzantského repertoáru. Hoci nejde o uzol v priamej línii vývoja sledovaného hymnu, tento prameň sme sem zaradili, pretože predstavuje najstaršiu diastematicky zapísanú verziu gréckeho hymnu.

Cirkevnoslovanských prameňov zachytávajúcích takzvaný znamenný rozpev¹¹ je vo vzorke dokopy desať. Z toho dva sú notované starou znamennou notáciou (nazývanou tiež sematická notácia), dva reformovanou znamennou notáciou (nazývanou tiež kriuková notácia) a šesť prameňov predstavuje južnú (resp. juhozápadnú) tradíciu východoslovanského liturgického spevu; zapísané sú kyjevskou notáciou na piatich

⁸ JASINOVSKÝ, Jurij: *Українські та білоруські нотолінійні Ірмологі 16-18 століть : Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження* [Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloji 16-18 stolit' : Katalog i kodykologično-paleohrafične doslydženňa]. Lvov : Видавництво отців василян „Місіонер“ [Vydavnytstvo otciv vasylijan „Misioner“]; Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України [Instytut ukrajinoznavstva im. Krypiakevyča NAN Ukrainy], 1999.

⁹ Pozri napr. VELIMIROVIĆ, Miloš et al.: Russian and Slavonic church music. In: *Grove Music Online*, 2001. Dostupné na internete: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43458>>; podstatou tejto notácie nie je zaznamenanie konkrétnych tónov, ale skôr vyjadrenie kontúry melódie, jej rytmu (krátke vs. dlhé neumy), určenie prízvukných slabík, vyznačenie kadencií či iných úsekov spevu – často teda ide o značky týkajúce sa akejsi gramatiky spevu.

¹⁰ Faksimile vydané v rámci série MMB: PERRIA, Lidia – RAASTED, Jørgen (eds.): *Sticherarium Ambrosianum. Codex Bibliothecae Ambrosianae A 139 sup. phototypice depictus.* (= Monumenta Musicae Byzantinae XI.) Hauniae : Munksgaard, 1992.

¹¹ Termín *rozpev* (z ruského *posnes/pacnev*, v staršom pravopise *posnъ/pasnъ*) je mierne problematický, pretože nemá paralelu v slovenskom jazyku a ani používanie tohto termínu v staršej ruskej literatúre nebolo konzistentné a zamieňalo sa pojmom *nanev* „nápev“. Zatiaľ čo termín *nápev* hovorí o konkrétnej melódii, alebo o rodine podobných melódií, termín *rozpev* predstavuje systém spevov; pozri GARDNER, Johann von: *Russian Church Singing. Vol. I: Orthodox Worship and Hymnography*. Crestwood; New York : St. Vladimir's Seminary Press, 1980, s. 102-104. Podoba tohto termínu v slovenčine nie je zatiaľ ustálená. Stretávame sa s podobami *rospev*, *rozspev* či *raspev*. V tejto štúdii však budeme používať tvar *rozpev*, ktorý je etymologickým prekladom (kalkom) ruského termínu (podobne ako napríklad rus. *raspad* – „rozpad“ a i.)

linajkách. Tieto cirkevnoslovanské pramene teda zaberajú obdobie od konca 11. storočia po koniec 19. storočia.

Najstarším cirkevnoslovanským prameňom v našej vzorke je *Tipografskij ustav* (TU), prameň známy ako kondakár, ktorý však okrem kondákov notovaných osobitnou kondakárnou notáciou obsahuje aj množstvo hymnov notovaných starou znamennou notáciou. Podľa väčšiny odborníkov pochádza tento rukopis z konca 11. alebo začiatku 12. storočia a ide pravdepodobne o najstarší slovanský prameň obsahujúci notáciu.¹² Druhým prameňom notovaným starou znamennou notáciou je stichirár (T439) z Trojickosergievskej lavry pochádzajúci zo 14. až začiatku 15. storočia. V tomto rukopise je notácia už viac rozvinutá a blíži sa podobe reformovanej znamennej notácie, stále však používa znaky staroruskej notácie.

Ďalšiu skupinu prameňov predstavujú cirkevnoslovanské rukopisy notované reformovanou znamennou notáciou. Ide o dva stichiráre z Trojickosergievskej lavry. Starší (T410) pochádzajúci zo začiatku 16. storočia je notovaný oblou znamennou notáciou. Mladší (T430) pochádzajúci z roku 1665 používa už hranatú neumovú notáciu, stále však bez prídavných červených značiek (t. j. takzvaná bezpometová notácia).

Šesť nasledujúcich prameňov ilustruje južnú tradíciu znamenného rozpevu a pochádza z konca 16. až začiatku 18. storočia. Všetky sú notované kyjevskou notáciou na 5 linajkách. Ide teda o slovanské pramene zapísané diastematickou notáciou. Dvoma najstaršími prameňmi notovanými kyjevskou notáciou, ktoré sa nám zachovali, sú irmologion¹³ (**Sup**) z kláštora Zvestovania presvätej Bohorodičky v poľskom meste Supraśl (rus./ukr. Supraśl), ktorý vznikol medzi rokmi 1589 a 1601, a irmologion (**Lem**) neznámej proveniencie¹⁴ uložený v Lvove z prelomu 16. a 17. storočia. Supraslský prameň obsahuje cirkevnoslovanský text používajúci chomoniu, teda pôvodné jery prepisuje ako plné samohlásky (mäkký jer prepisuje ako „e“, tvrdý ako „o“).¹⁵ Lvov-

¹² MYERS, Gregory: The Tipografskij Ustav and the Blagoveshchensky Kondakar – Surviving Witnesses to the Earliest Slavic Liturgical Practices. In: IMS-RASMB, *Series Musicologica Balcanica* 4, Musical and Cultural Osmoses in the Balkans II, 2023, s. 71-92. Dostupné na internete: <<https://doi.org/10.26262/smb.v0i4.8109>>; FLOROS, Constantin: *The Origins of Russian Music : Introduction to the Kondakarian Notation*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2009, s. 18-21; GARDNER, Johann von: *Russian Church Singing Vol. II, History from the Origins to the Mid-Seventeenth Century*. Crestwood; New York : St. Vladimir's Seminary Press, 2000, s. 63-64.

¹³ Názov knihy irmologion je v tomto kontexte už posunutý oproti pôvodným byzantským a ruským irmologionom. Irmologion v pôvodnom slova zmysle obsahuje vzorové spevy (irmosy) na kánony, ktoré sú často zoradené podľa jednotlivých piesní a hlasov. Irmologion v ruténskej tradícii síce skoro vždy obsahuje irmosy, okrem toho je však zbierkou množstva iných spevov – stichír, antifón, žalmov a pod. Ide teda v skutočnosti o antológiu. Názov „irmologion“ pre knihy tohto typu je však natoľko zaužívaný, že ho ani v tomto texte nebudeme meniť.

¹⁴ Rukopis je momentálne uložený v Lvovskej vedeckej knižnici. Predtým bol však majetkom monastiera sv. Onufria vo Lvove. Je teda pravdepodobné, že pochádza z tejto oblasti. Faksimile s komentárom: JASINOVSKYJ, Jurij – LUTZKA, Carolina (eds.): *Das Lemberger Irmologion : die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts*. Köln; Weimar; Wien : Böhlau, 2008.

¹⁵ Termín *chomonion* (v anglickej literatúre prepisovaný ako *khomonii/khomonija*; rus. *хомония*) je úzko spätý s vývojom cirkevnoslovanského jazyka a slovanského liturgického spevu. V raných fázach vývoja jazyka sa jery – v súčasnej ruštine používané ako tvrdý znak „ъ“ a mäkký znak „ь“ – vyslovovali v prirodzenej reči ako veľmi krátke vokály. Postupne sa však na niektorých miestach vokalizovali, alebo sa prestali vyslovovať a ostali len písmenami označujúcimi tvrdosť alebo mäkkosť

ský irmologion je horšie čitateľný a niekedy chybový, ale zachováva niektoré archaické špecifiká a taktiež nepoužíva chomoniú – podkladá notami slabiky s jermi. Oba pramene budeme uvádzať spolu, keďže predstavujú približne jednu vrstvu a môžu si slúžiť ako vzájomná korekcia. Tieto dva pramene teda predstavujú najstaršie diastematické slovanské pramene v našej vzorke.

Ďalšiu vrstvu tvoria mladšie pramene s kyjevskou notáciou. Zo začiatku 18. storočia vyberáme rukopisný irmologion (U463) uložený v Užhorodskom národopisnom múzeu T. Lehotského. Druhým je všeobecne známy tlačенý irmologion (L) vydaný v Lvove bratstvom Stavropigion (СТАВРОПѢГІЇОНЪ) v roku 1709. Išlo o dôležitú knihu, ktorá sa používala v danej oblasti a v Podkarpatí.¹⁶ Z polovice 18. storočia (r. 1756) pochádza irmologion (T457) z Trojickosergievskej lavry, predstavujúci však juhozápadnú tradíciu spevov. Túto vrstvu uzatvára irmologion (Ju) Jána Juhaseviča Skliarskeho z roku 1800 napísaný v Nevickom;¹⁷ dnes je uložený v Slovenskom národnom múzeu.¹⁸

Poslednú vrstvu tvoria pramene zachytávajúce takzvané karpatské prostopínije,¹⁹ teda hudobnú tradíciu podkarpatskej oblasti a priľahlých oblastí, ktorá vyšla najmä

predchádzajúcej spoluhlásky (napr. na konci slov). V liturgickom speve však tieto hlásky niesli slabičný význam a v notovaných knihách mali neumové znaky; teda aj tieto slabiky sa plnohodnotne spievali. Keď však v prirodzenom jazyku stratili svoju pôvodnú vokalicú hodnotu, nahradili sa vo výslovnosti plnými samohláskami. To vidno aj v liturgických knihách, kde sa pôvodné jery nahrádzajú plnými samohláskami. Tvrdý jer „ѣ“ sa nahrádza samohláskou „o“, mäkký jer „ѣ“ samohláskou „e“. Tak sa zo slova „domъ“ stalo „domo“, alebo zo slova „božьstvъnnij“ stalo „božestvennyj“. Tento jav sa nazýva *chomonía* podľa typickej slovesnej koncovky „-chomъ“, ktorá sa v spevoch vyskytovala vo vokalizovanej podobe „-chomo“. Nachádzame aj pomenovanie *раздѣльнопочие*, teda teda rozdielne/nerovnaké vyslovovanie, pretože výslovnosť v liturgických spevoch sa líšila od prirodzenej výslovnosti. Pozri viac RAZUMOVSKI, Dmitrij: *Церковное пѣніе въ Россіи* [Cerkovnoje pienije v Rosiji]. Moskva, 1867, s. 64, 75-80; METALLOV, Vasilij: *Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи* [Očerķ istoriji pravoslavnago cerkovnago pienija v Rossiji]. Saratov : Tipografia Gubernskago Zemstva, 1893, s. 43-45; GARDNER, Russian Church Singing Vol. I, Ref. 11, s. 140; GARDNER, Russian Church Singing Vol. II, Ref. 12, s. 275-281.

¹⁶ ROCCASALVO, Joan: *The Plainchant Tradition of Southwestern Rus'*. New York : Columbia University Press, 1986. Irmologion vydaný v Lvove v roku 1709 nie je najstarším tlačенým irmologionom. Pred ním vyšiel imrlogoion v bratstve sv. Juraja v roku 1700, ako jeho jediná kniha. V skutočnosti bol však vytlačený až v roku 1707 kvôli vojne medzi Poľskom a Švédskom. Dalo by sa povedať, že irmologion 1709 je akousi jeho prepracovanou a rozšírenou verziou. Používa grafiky z irmologiona 1700, ale usporadúva ich v inom poradí. Spevy sú podobné, ale nie vždy identické. Obsah irmologiona 1709 je celkovo väčší a na konci obsahuje hymnus *Tē Deum* v kyjevskej notácii. Viac o týchto irmologionoch v ROCCASALVO, Joan: *The Znamenny Chant*. In: *The Musical Quarterly*, roč. 74, 1990, č. 2, s. 233-236.

¹⁷ Dedina Nevické, dnes Невидьке, sa nachádza na Ukrajine necelých 10 km od centra Užhorodu.

¹⁸ BLAHUNKOVÁ (PROKIPČÁKOVÁ), Mária: Osobnosť Jána Juhaseviča Skliarskeho (1741 – 1814) v kontexte kantorskej a písárskej praxe v karpatskom prostredí. In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín III*. Príspevky k hudobnej regionalistike. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia; Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2017, s. 59-81; MARINČÁK, Šimon: Irmologion Jána Juhaseviča z roku 1800. In: *Spev v byzantsko-slovanskej liturgii*. Zborník prednášok z vedeckej konferencie uskutočnenej 26. marca 2009 na GTF PU v Prešove. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove; Gréckokatolícka teologická fakulta, 2009, s. 103-121.

¹⁹ MARINČÁK, Šimon: The Development of the Prostopenije in the 20th Century in Greek Catholic and Orthodox Churches in Slovakia. In: LOSSKY, André – SEKULOVSKI, Goran (eds.): *Liturges et liturgistes fructification de leurs apports dans l'aujourd'hui des églises*. Studia oecumenica Friburgensia, č. 69. Münster : Aschendorff Verlag, 2015, s. 303-320.

z juhozápadného variantu znamenného rozpevu a z bulharského rozpevu.²⁰ Typickou vlastnosťou je, že ho spieva celé chrámové zhromaždenie,²¹ takže je oproti starším predstupňom značne zjednodušený.²² Najstarším takýmto prameňom je fragment irmologiona (U469) z konca 19. storočia uložený v Užhorodskom národopisnom múzeu T. Lehotského. Predstavuje akýsi prechod medzi starším znamenným rozpevom a prostopínijom 20. storočia. Druhým je slávny tlačенý irmologion (B) s titulom *Церковное простопѣніе* [Cerkovnoje prostopinije] vydaný v Užhorode roku 1906. Jeho autorom je Ján Bokšay, kňaz, hudobný skladateľ a dirigent zboru v Užhorodskej katedrále, ktorý zapísal melódie podľa Jozefa Maliniča, kantora Užhorodskej katedrály. Jedným z dôvodov, prečo melódie nezapísal Malinič sám, je, že nebol hudobne gramotný.²³ Tento prameň je podľa Š. Marinčáka *editio princeps* pre liturgický spev potomkov Mukačevskej eparchie²⁴ a stále ostáva základom pre liturgický spev v súčasnosti (hoci v súčasnosti sa používa verzia z roku 1970, ktorú revidoval a doplnil Štefan Papp a Nikefor Petraševič).²⁵ Bokšayovo *Prostopinije* je zapísané už modernou európskou notáciou, ktorá je podložená cirkevno-slovanským textom v cyrilike.

Tretím prameňom v tejto skupine je maďarský gréckokatolícky spevník (Kr) *Gyűjteményes nagy énekeskönyv* s podtitulom „A görög-szertartású katolikus hivek

²⁰ Napr. ROCCASALVO, The Plainchant, Ref. 16, s. 33, schéma na s. 51; znakom prítomnosti bulharských spevov v prostopíniji je napríklad aj existencia alternatívnych bulharských nápevov pre stichiry, alebo bulharských nápevov pre niektoré irmosy, a i.

²¹ Svedčia o tom aj dobové svedectvá, napr. GARDNER, Johann von: Nieskolko soobraženii ob obščem pienii za bogosluženijem. In: *Pravoslavnaia Rus'*, č. 10, 1969, s. 5, citované podľa ROCCASALVO, The Plainchant, Ref. 16, s. 25. Podobnú charakteristiku slova *prostopinije* priznáva aj M. Blahunková s podporou dobových svedectiev, pozri BLAHUNKOVÁ (PROKIPČÁKOVÁ), Mária: Prostopinije and Its Tradition in Liturgical Practice. In: *Liturgy and Music. Proceedings of the Seventh International Conference on Orthodox Church Music*, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 6–11 June 2017. Joensuu : The International Society for Orthodox Church Music, 2019, s. 70–82. Hoci Š. Marinčák mierne problematizuje všeobecné presvedčenie o speve ľudu, priznáva jeho existenciu, ktorá je zachytená najmä vo svedectvách z druhej polovice 19. a z 20. storočia. Rovnako priznáva, že účasť ľudí sa zvýšila používaním zborníka (antológie liturgických textov pre ľud), o ktorého vydanie sa zaslúžil kňaz Andrei Popovič v roku 1866; MARINČÁK, Šimon: Notes on Congregational Participation in the Eparchy of Mukačevo. In: *Unity and Variety in Orthodox Music : Theory and Practice. Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music*, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 6–12 June 2011. Joensuu : The International Society for Orthodox Music, 2013, s. 63–71.

²² Miera jednoduchosti či zjednodušenia sa v prameňoch karpatského prostopínija rôzni. Nápevy, ktoré sa častejšie spievajú, majú tendenciu byť jednoduchšie (napríklad univerzálne nápevy oktoichu pre tropáre či stichiry, niektoré irmosy oktoichu), naopak nápevy, ktoré sa spievajú len raz alebo párkrát do roka, zachovávajú staršie melódie (napríklad irmosy na rôzne sviatky ako Kvetná nedeľa alebo iné dni ako Veľký kánon sv. Andreja Krétskeho). Akúsi strednú mieru zjednodušenia nachádzame pri nápevoch na podobny, ako aj pri podobne *Dóme Jevfráthov* (archickejším spevom je podoben prvého hlasu *O divnoje čudo*).

²³ MARINČÁK, The Development of the Prostopeniye, Ref. 19, s. 307–309.

²⁴ Okrem samotnej Mukačevskej eparchie ide o Gréckokatolícku cirkev na Slovensku, Ruténsku gréckokatolícku cirkev v USA a Maďarskú gréckokatolícku cirkev.

²⁵ PAPP, Štefan – PETRAŠEVIČ, Nikefor: *Irmologion : Gréckokatolícky liturgický spev Eparchie mukačevskej*. Prešov : Greko-katolíckij ordinariat v Prešovi, 1970. Táto redakcia oproti pôvodnej Bokšayovej verzii z roku 1906 prepisuje cyriliku do latinky podľa rusínskej/ukrajinskej výslovnosti cirkevnej slovančiny.

használatára,“ teda na použitie pre katolíkov gréckeho obradu, vydaný v Budapešti roku 1929, ktorý zostavil Dr. Gábor Krajnyák. Tu sa nachádzajú aj spevy samopodobnov preložené do maďarčiny. Krajnyák zároveň texty preložil aj ich hudobne upravil, ako je uvedené na titulnej strane knihy. Posledným prameňom sú notované rukopisné fragmenty (DŠ) (osobitné listy) Daniela Škovieru (1946 – 2021), bývalého kantora gréckokatolíckej katedrály Povýšenia sv. Kríža v Bratislave, ktoré vznikli niekedy na prelome 20. a 21. storočia. Ide o spevy stichír a iných spevov podľa aktuálnej tradície (často však mierne upravené podľa Pappovho irmologiona) hudobne prispôsobené na preklady v slovenskom jazyku. Škoviera tieto papiere používal najmä na vlastnú potrebu pri kantorovaní, ale taktiež ich niekedy rozmnožoval pre ľudí, aby sa mohli pripojiť a spievať presne podľa ním upravených nôt.

Hymnografia v byzantskej liturgii

V byzantskom obrade, ktorý je v súčasnosti vlastný mnohým národom používajúcim vlastný bohoslužobný jazyk, je liturgia úzko spätá s hymnografiou a liturgickým spevom – napríklad už samotné liturgické texty majú priradený hudobný modus – hlas.²⁶ Spätosť liturgie a hymnografie vidíme konkrétne na systéme takzvaných samopodobnov/podobnov.

V byzantskej hymnografii pri poetických veršovaných textoch (napríklad stichirách) existujú tri typy hymnov (teda *hymnografické typy*):²⁷ samohlasen (самогласенъ,

²⁶ Prítomnosť cirkevných modov, ichosov (gr. ἵχος, zvuk, hlas) či hlasov (osl. гласъ) je v liturgickej hudbe známa približne od 6. storočia na východe i na západe; v oboch tradíciách je ich osem. Hoci na západe sa vyprofilovali ako čisto „tonálna“ kategória (určenie modu v gregoriánskom choráli je záležitosťou finály a tenoru, prípadne rozsahu), na východe je táto kategória obohatená o rovinu typických melodických postupov. Bolo tiež časté, že v jednotlivých spevoch dochádzalo k moduláciám, alebo k tomu, že časť týchto postupov (melodických formúl) bola súčasťou viac než jedného hlasu. Vo východoslovanskom speve sa tonálne charakteristiky jednotlivých hlasov viac-menej zliali, a tak je hlas oveľa abstraktnejšou kategóriou; jedným hlasom je označená skupina spevov, ktoré zdieľajú liturgické určenie a určité hudobné charakteristiky (napr. melodické formuly), vychádzajúce z ich pôvodu. Viac pozri: WELESZ, Egon: *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: Oxford University Press, ²1961, s. 71, 300-303; VELIMIROVIĆ, Miloš: Ėchos. In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 7. Oxford: Oxford University Press, ²2001, s. 862-864; JEFFERY, Peter: Oktōēchos. In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 18. Oxford: Oxford University Press, ²2001, s. 370-372; TROELSGÅRD, Christian: *Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*. Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, zv. 9. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011, s. 60-61.

²⁷ Johann von Gardner nazýva toto rozdelenie „melodickými typmi“ (*melodic type*), pozri GARDNER, Russian Church Singing Vol. I, Ref. 11, s. 52. Tento termín sa však mierne zamieňa s melodickým typom vo význame abstraktnej modelovej melódie prípadne skupiny spevov zdieľajúcich jednu melódiu. My však budeme na tento jav odkazovať ako na „hymnografické typy“, pretože ich základom nie je len melódia, ale celý hymnus (text so svojou veršovou štruktúrou a melódiou). Existencia podobná teda nie je rozhodnutím speváka, ale samotného hymnografa, ktorý pri tvorbe určí, či komponuje nový hymnus (idiomelon/samohlasen), alebo hymnus podľa vzoru iného hymnu (prosomoion/podoben).

gr. ἰδιόμελον), samopodoben²⁸ (САМОПОДОБЕНЪ, gr. αὐτόμελον) a podoben (ПОДОБЕНЪ, gr. προσόμοιον).²⁹ Zatiaľ čo samohlasen je jedinečný hymnus – má vlastnú veršovú štruktúru aj melódiu –, pri podobnoch ide v podstate o kontrafaktá samopodobnov; hymny nazývané podobny sú skomponované podľa vzorových hymnov nazývaných samopodobny, čo znamená, že majú rovnakú veršovú štruktúru a melódiu ako ich vzor – samopodoben. V liturgických knihách pri podobnoch sa teda okrem hlasu uvádzal aj incipit vzorového hymnu – samopodobna. Tak stačilo spevákovi vybaviť si samopodoben a bez problémov mohol spievať daný text, ako aj množstvo ďalších hymnov na ten-ktorý podoben. Keďže zodpovedal počet veršov, v nich počet slabík a poloha relevantných prízvukných slabík, stačilo mechanicky nahradiť text jemu dobre známeho samopodobna novým textom. Aj preto sa na liturgicky dôležitých miestach (stichiry³⁰ veľkých sviatkov alebo stichiry nasledujúce po doxológii – naslávniky a bohorodičníky) objavovali samohlasné (prípadne samopodobné) stichiry, ale menej významné miesta, ktoré mohli byť vyplnené univerzálnymi hymnami (všeobecná minea, paralela k latinskému *commune sanctorum*), alebo sa objavovali v období po sviatku (poprazdenstvo), keď sa mohli použiť spevy zo sviatku, sa zaplňali podobnami. Podoben teda predstavoval jednoduchší variant pre speváka, ktorý si nemusel natoľko „namáhať pamäť“ ako pri samohlasných spevoch.

Táto tendencia sa však transferom byzantského rítu do Rusi postupne strácala. Prvotným dôvodom bol preklad textov do Slovanom zrozumiteľného jazyka – cirkevnej slovančiny. Pri každom preklade sa môžeme sústrediť na rôzne aspekty prekladaného textu – obsah (významovú, najmä teologickú presnosť), formu (básnickú štruktúru, básnické prostriedky), celkový charakter textu (tajomný, radostný; najmä výberom slov) a pod. Pritom je takmer nemožné docieľiť, aby bol každý aspekt textu plne zachovaný a zároveň ostala zachovaná základná požiadavka prekladu, teda že bude zrozumiteľný a prirodzený.

Hoci bol preklad do cirkevnej slovančiny z väčšej miery takpovediac otrocký (slovo za slovo) – dôraz sa kládol najmä na význam a druhotne na formu –, nebolo možné zachovať počty slabík a prízvukov. A hoci boli hymny adaptované pravdepodobne na pôvodné melódie (o čom svedčí podobnosť zápisov staroruskej notácie s paleobyzantskou), pôvodný vzťah samopodoben-podoben nebol udržateľný. Keď sa teda spieval

²⁸ Technika kontrafaktov je veľmi rozšíreným kompozičným princípom v byzantskej hymnografii a siaha pravdepodobne do jej počiatkov, pozri TROELSGÅRD, Christian: The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts. In: *Acta Musicae Byzantinae* 6, Iași : Centrul de Studii Bizantine, 2003, s. 81. V anglickojazyčnej literatúre sa na tento jav odkazuje slovom *automelon* (pl. *automela*), na našom území je však zaužívaná slovanská podoba termínov. Preto budeme v tomto texte na samotný jav odkazovať termínom *podoben* (pl. *podobny*). Okrem toho tento termín používame aj v užšom význame v kontraste k samopodobnu ako konkrétny hymnografický typ.

²⁹ GARDNER, Russian Church Singing Vol. I, Ref. 11, s. 53–55.

³⁰ Hymnografické typy nie sú záležitosťou obmedzenou na žáner stichír. V prvom rade je technika kontrafaktov konštrukčným princípom starých kondákov a klasických kánonov. Troelsgård rozlišuje tri ďalšie skupiny hymnov, kde sa hymnografické typy objavujú: sedálny (*kathisma automela*, kam patria sedálny spievané po kontinuálnej psalmodii – katizme –, tropáre spievané v službách časoslovu na rôznych miestach a liturgii, a nakoniec „tropáre na prepustenie“, teda *apolytika*), stichiry a exapostilária (*exaposteilaria* a *svitilny/troparia photagogika* spievané po kánone; TROELSGÅRD, The Repertories, Ref. 28, s. 81).

podobný, spevákovi nestačilo mechanicky „napasovať“ melódiu samopodobna na nový text. Potreboval melódiu prispôbiť, aby bola v súlade s novým textom. Stále totiž platilo, že melódia bola podriadená textu ako médium, ktoré ho nesie. Pri tejto adaptácii ide najmä o skracovanie či naopak, predlžovanie melódie podľa textu a o zmenu polôh prízvukov. Ak totiž v gréčtine sú možné len tri polohy prízvukov (na poslednej, predposlednej slabike a na tretej od konca), v cirkevnej slovančine je možností viacero; prízvuk v slove sa môže pokojne vyskytnúť aj na štvrtej či piatej slabike od konca. Táto adaptácia teda vyžadovala od speváka vysokú zručnosť, dôkladnú znalosť melodických formúl a ich možnej flexibility, teda znalosť akejsi gramatiky spevu.

Napriek vyššej náročnosti spevu slovanských podobnov oproti gréckym sa väčšina z nich v znamennom speve zachovala.³¹ Tu dostali akoby nový status osobitných melódií a v hudobných prameňoch sa zoskupujú v sekcii nazývanej *Podobnik*. Išlo totiž o melódie, ktoré dostali svoje meno podľa vzorových hymnov a každý kantor musel vedieť, ktorý (kalendárny) deň a na ktorej službe sa spieva ten vzorový hymnus – samopodoben – ktorého podobny (rôzne hymny zložené podľa vzoru samopodobna) spieva celý rok. Napríklad hymnus *Dóme Jvfráthov* je samopodoben a spieva sa raz v roku, ako je napísané nižšie. Hymnov zložených podľa neho (t. j. podobnov) sú však stovky. Keď kantor spieval cez rok množstvo týchto podobnov, vedel, kedy sa spieva daný samopodoben. Toto mohlo spôsobiť aj lepšie zachovanie hymnov v prostopíniji oproti univerzálnym stichirovým nápevom, ktoré prešli značnou zmenou a zjednodušovaním,³² alebo oproti pôvodným (jedinečným) samohlasným nápevom, ktoré sa nezachovali vôbec.³³ V gréckej hudobno-liturgickej kultúre však vidíme čiastočne opačný jav, ktorý opäť nie je prekvapivý. Totiž v hudobných prameňoch (stichirároch) s paleobyzantskou a stredobyzantskou notáciou sa práve samopodobny vôbec nevyskytujú, alebo vyskytujú len veľmi zriedkavo.³⁴ To je spôsobené pravdepodobne skutočnosťou, že melódie každý spevák poznal dokonale naspamäť a nebolo nutné ich fixovať v stichirároch. Jeden z mála hymnov, ktorý nachádzame už v najstarších gréckych notovaných prameňoch, je práve skúmaný samopodoben *Dóme Jevfráthov*.³⁵

³¹ Ani uplatnenie podobnov v hymnografii nie je rovnomerné. Existujú samopodobny, ktoré majú stovky podobnov, ale vyskytujú sa aj také, ktoré majú len jeden až tri podobny. S takými sa stretávame najmä v triódií. Ide napríklad o stichiru šiesteho hlasu Κύριε ἐπὶ τὸν τάφον/Гди, на гробѣ четвероднѣнаго, ktorá má len jeden podoben. Samopodobná stichira je jedna zo stichír večierne na Lazárovu sobotu. Stichira-podoben Δισήμερεύει Λάζαρος ἐν τῷ τάφῳ/Двоеднествуетъ лазарь во гробѣ sa paradoxne vyskytuje liturgicky skôr, ako jej vzor, konkrétne v stredu večer pred Lazárovou sobotou. Podobny tohto typu majú pochopiteľne nižšiu životaschopnosť v slovanských hudobných tradíciách. Oproti tomu mnohé samopodobny s veľkým počtom podobnov sa zachovali až do karpatského prostopínija 20. storočia.

³² Príkladom môže byť iteratívny stichirový nápev tretieho hlasu, ktorý prekonal zásadné zmeny: z pôvodne dvojformulovej iterácie vznikla trojformulová (PANCZA, Dávid: Stichiry 3. hlasu. Univerzálny iteratívny nápev. b. m., 2009. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/OktoichSubory/3slt.pdf>>).

³³ V rutenských irmologionoch 19. storočia ešte nachádzame sekciu s notovanými dogmatickými bohorodičníkmi, ktoré sú samohlasnými stichirami. V prameňoch karpatského prostopínija sa však už neobjavujú.

³⁴ TROELSGÅRD, The Repertories, Ref. 28, s. 81-82.

³⁵ Hymnus *Oikos tou Evfraθa* sa nachádza v klasickom stichirarickom repertoári, ktorý sa v súčasnej byzantológii nazýva *Standard Abridged Version* (skrátene SAV) pod číslom 317. TROELS-

Je otázne, prečo sa autori notovaných liturgických kníh rozhodli práve tento hymnus zaradiť do stichirárov. Jedným z vysvetlení by mohol byť novší pôvod hymnu, a teda nutnosť ho v dobe vzniku týchto prameňov zafixovať.

Dóme Jevfráthov – charakteristika hymnu

V tomto oddiele sa budeme zaoberať postupnou charakteristikou hymnu; najprv jeho liturgickou stránkou, ale iba do miery potrebnej na jeho ďalšiu hudobnú a textovú analýzu. Nasledovať bude analýza textu, a nakoniec analýza hudobnej stránky ako ju máme zachytenú v najstaršom diastematickom prameni v našej vzorke.

Samopodoben *Dóme Jevfráthov* sa v súčasnej liturgickej tradícii spieva na večierni³⁶ na prvý deň predsviatku Narodenia Pána (Vianoc) – 20. 12. – (podľa gréckej tradície), prípadne na nedeľu pred narodením, ak prípadne na 24. 12. (podľa byzantsko-slovenskej tradície), a to vždy na veršových stichirách.³⁷ V tejto službe sa však nachádza len samopodoben, zvyšné dve stichiry v sérii veršových stichír sú už samohlasné.³⁸ Stichiry-podobny sa nachádzajú v ostatných dňoch predsviatku, teda 21. – 24. decembra vždy ako veršové stichiry na večierni a na utierni.

V oboch tradíciách sa medzi stichiry vkladajú verše prevzaté z knihy proroka Habakuka. Prvým veršom je prvá polovica tretieho verša tretej kapitoly (Hab 3,3ab), druhým veršom je prvá polovica druhého verša tej istej kapitoly (Hab 3,2ab).³⁹

GÅRD, Christian: A List of Call-Numbers of the Standard Abridged Version of Sticherarion. Part I (The Cycle of Twelve Months). In: *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*, 2003, s. 10.

³⁶ V byzantskom ríte sa každý deň/sviatok začína večernou službou „večierňou“ (paralela latinských nešpor) v predvečer dňa. Tento princíp sa nedodržiava len výnimočne, konkrétne v trióde – paschálnom liturgickom cykle.

³⁷ *Veršové stichiry, veršové slohy alebo stichiry na stichovni* (Στιχηρὴν καὶ στιχολογίαν/Στιχηρὰ εἰς τὸν Στίχον/Στιχηρὰ Ἀπόστιχα) sú časťou večierne (alebo všednodennej utierne), kde sa spievajú tri stichiry (na veľkej večerni v sobotu večer štyri), medzi ktoré sa vkladajú verše z jedného vybraného žalmu alebo biblickej pasáže.

³⁸ Grécka, ruská a ruténska prax sa v súčasnosti rozchádzajú. Gréci spievajú samopodoben ako tretiu stichiru na veršových stichirách na večerni na 20. 12., pričom prvé dve sú samohlasné: Βηθλεὲμ γῆ, Ἰούδα α Δεῦτε ἅπαντες, Χριστοῦ τὰ γενέθλια. Ak by na tento deň padla nedeľa, stichiry by boli nahradené nedeľnou službou. Rusi spievajú tie isté stichiry, ale v inom poradí: ako prvá stichira je samopodoben *Dóme Jevfráthov*, potom nasledujú zvyšné dve samohlasné stichiry (Видѣемѣ, землѣ ѿдова а Прїидїте, всѣ хрѣтѣво рѣтво). Tento program však nie je na 20. decembra, ale len ak Nedeľa pred Narodením, takzvaná Nedeľa otcov, prípadne na 24. decembra. Na 20. decembra sú predpísané osobitné samohlasné stichiry. Ak na druhej strane Nedeľa otcov neprípadne na 24. decembra, na tomto mieste sa spievajú stichiry z nedeľnej služby. Táto liturgická tradícia sa nezmenila približne od 15. storočia. Rusíni uvádzajú v niektorých mladších liturgických knihách stichiru *Dóme Jevfráthov* spolu s dvoma samohlasnými stichirami priamo na Nedeľu otcov bez akejkoľvek poznámky. Typikon vydaný v roku 1899 v Lvove používaný na území Mukačevskej eparchie však predpisuje rovnako ako je to v ruských liturgických knihách; pozri DOLNÍCKIJ, Isidor: *Типикъ церкви руско-католическїя* [Typik cerkve rusko-katolíckeski-ja]. Елѡν : Издѣніемъ Сочинителя [Izdivenijem Sočiniteľa], 1899, s. 172-175.

³⁹ Verše majú nasledovné znenie. Prvý verš (Hab 3,3ab): Бѣтъ ѿ ѿга прїидетъ, ѿ сѣтъ ѿ горъ прїиѣннѣ чѣци/Ο Θεὸς ἀπὸ Θαψάν η̑ξει καὶ ὁ ἄγιος ἐξ ὄρους κατασκίου δασέος; druhý verš (Hab 3,2ab): Гдї, ѡслышахъ сабѣхъ твоѣ, ѿ ѡбоахса: гдї, разсѣмѣхъ дѣла твоѣ, ѿ

V súčasnosti existuje v celom hymnografickom repertoári množstvo podobnov *Dóme Jevfráthov* (rádovo v stovkách, cca. 400) a vyskytujú sa skoro výlučne na veršových stichirách.⁴⁰ Často je to v posviatku⁴¹ veľkých Pánových sviatkov alebo na malých večerných daných sviatkov. Môže sa vyskytovať aj na sviatky svätých (napr. 25. 1. sv. Gregor Teológ, alebo 24. 6. Narodenie sv. Jána Krstiteľa na malej večerni).

Text samopodobna je inšpirovaný časťou z prorockej knihy Micheáš (Mich 5, 2),⁴² ktorá sa číta v predvečer Vianoc na večerni, popri ďalších siedmich starozákonných čítaniach. V tejto pasáži sa vyzdvihuje Betlehem (mesto, kde sa má narodiť Mesiáš), ktoré je označené ako „Efratov dom“ alebo „dom Efraty“. Samotný text stichiry nabáda toto sväté mesto, aby vyzdobilo dom, v ktorom sa narodí Syn Boží (pozri tabuľku 1). Treba si však uvedomiť, že táto perikopa (Mich 4,6–7. 5,1–4) sa nečítala na službe, kde sa spieval hymnus *Dóme Jevfráthov*. Ak sledujeme slovanskú prax (teda umiestnenie hymnu na nedeľu 24.), spev je umiestnený na večerni k danému dňu, teda v sobotu 23. večer (pozri Ref. 36). Na tejto službe sa síce tiež čítajú (tri) čítania, ale určené svätým otcom, pretože ide o „Nedeľu pred Kristovým narodením“ nazývanú „Nedeľa svätých otcov“. Spomenutých sedem čítaní je až ďalší deň, 24. večer, t. j. na vlastnej večerni Vianoc.

Podľa liturgických kníh túto stichiru skomponoval hymnograf Cyprián,⁴³ ktorý bol pravdepodobne mníchom klášora sv. Sávu a žil okolo roku 750.⁴⁴

Tabuľka 1: Porovnanie textov stichiry v gréčtine, cirkevnej slovančine a slovenčine

	gr.	csl.	sk.
1.	Oĩkos toũ Efrathā,	Dóme Jevfráthov,	Dom Efratov,
2.	hē pólīs hē hagía,	gráde sviatýj,	mesto sväté,
3.	tōn profētōn hē dōxa,	prorókov slávo,	sláva prorokov,
4.	eutrēpison tōn oĩkon,	ukrasí dóm,	vyzdob dom,
5.	en hōi tò theĩon tiktetai.	v nēmže božéstvennyj raždájetsia.	v ktorom sa Boží rodí.

Prejdime teraz k stichire. Z formálneho hľadiska je stichira podpriemerne krátka. Má len päť veršov, čo je typické skôr pre kratšie formy (ako tropár). O delení hymnu na verše sa dozvedáme napríklad z rukopisu G, kde sú tieto textové úseky označené

ὤψαδόχσα/Κύριε εἰσακήκοα τὴν ἀκοήν σου καὶ ἐφοβήθην. Κύριε κατενόησα τὰ ἔργα σου καὶ ἐξέστην. Je zaujímavé, že cirkevná slovančina prekladá vlastné meno Θεομάν (inde Θεμάν, v slovenskom preklade Teman) slovom їрман, teda „juh“, čo je v skutočnosti doslovným prekladom hebrejského te'man/teyman.

⁴⁰ O tom pozri aj v HANNICK, Das Sticherion prosomoion Οἶκος τοῦ Ἐφραθά, Ref. 4.

⁴¹ Niektoré veľké sviatky v byzantskom kalendári trvajú viac než jeden deň. Môžu mať predsviatok (väčšinou jeden deň pred samotným sviatkom) a posviatok, teda niekoľko dní po samotnom dni. Predsviatok slúži ako príprava na sviatok, pričom počas posviatku sa texty sviatku opakujú, prípadne sa oslavovaná udalosť reflektuje v ďalších textoch určených na toto obdobie.

⁴² Biblickú súradnicu uvádzame podľa verzie Septuaginty. V preklade Neovulgáty ide o Mich 5, 1.

⁴³ HANNICK, Christian: Exégèse, typologie et rhétorique dans l'hymnographie byzantine. In: *Dumbarton Oaks Papers*, roč. 53, 1999, s. 214-215; *Μηναιον του δεκεμβριου...* [Ménaion tou dekemvriou...]. Βενετία [Benetia] : Ο Φοινίξ [O Foinix], 1889, s. 138.

⁴⁴ ARATA, Mariangela Cappelli: Some Notes on Cyprian the Hymnographer. In: CONOMOS, Dimitri (ed.): *Studies in Eastern Chant*, 5, Crestwood : St Vladimir's Seminary Press, 1990, s. 123-136.

bodkami. Jednotlivé verše sú krátke, takže sa nedelia na menšie textové úseky (polverše/kóla). Tieto skutočnosti ovplyvňujú aj hudobnú realizáciu hymnu.

Aj kvôli relatívnej krátkosti hymnu má stichira jednoduchú štruktúru. V byzantskej hymnografii sú smerodajné dva aspekty: počet slabík a polohy prízvukov (a to najmä prízvuky od konca veršov).⁴⁵ Tento hymnus má v prvom verši 6 slabík a prízvuk na poslednej slabike (*oxytonon*), druhý až štvrtý verš má 7 slabík a prízvuk na predposlednej slabike (*paroxytonon*), posledný piaty verš má 8 slabík a prízvuk na tretej slabike od konca (*proparoxytonon*). Prízvuk teda vychádza v každom verši na šiestu slabiku od začiatku, čo sa ukáže ako podstatný znak pri analýze pôvodnej hudobnej zložky.

Cirkevnoslovanský preklad, ktorý sa používa v súčasnosti (teda po reforme moskovského patriarchu Nikona v polovici 17. storočia) už tieto pôvodné prozodické vlastnosti nezachováva. Polohy prízvukov sa líšia a nie je zachovaný ani počet slabík. Ako však vidno, text je preložený v podstate doslovne. Zaujímavé je, že ak porovnáme starší cirkevnoslovanský text, v ktorom mali slabičnú hodnotu (a tým pádom sa aj spievali) polovokály – jery (tvrdý jer „ѣ“ a mäkký jer „ѥ“) –, text sa viac podobá gréckej pôvodine (pozri tabuľku 2). Žiaľ, miesta prízvukov tejto jazykovej variety nám nie sú známe, preto môžeme len odhadovať, či bola melódia podriadená cirkevnoslovanskému textu, či sa cirkevnoslovanský text zhodoval s gréckym, alebo melódia prízvuky v cirkevnej slovančine nerešpektovala. Predpokladáme však, že posledná možnosť je najmenej pravdepodobná, pretože melódia je v gréckych hymnoch pevne spätá s textom, čo sa prejavuje najmä v rešpektovaní prízvučných a neprízvučných slabík.⁴⁶ Nasledujúca tabuľka ilustruje formálnu textovú podobnosť gréckeho a starého cirkevnoslovanského textu.

Tabuľka 2: Porovnanie gréckeho a starého cirkevnoslovanského textu. Vo vedľajších stĺpcoch uvádzame počty slabík jednotlivých veršov a polohu prízvuku od konca verša.

	gr.			st. csl.	
1.	Oĩkos tou Efrathā,	6	-1	Dome Efratonъ	6
2.	hē pólīs hē hagia,	7	-2	I grade sviatyji	6
3.	tōn profētōn hē dóxa,	7	-2	prorokomъ slava	6
4.	eutrēpison tōn oĩkon,	7	-2	ukrasi domъ	5
5.	en hōi tò theĩon tiktetai.	8	-3	въ nemъže božьstvъnyji ražajetъsia	14

V nasledujúcich odsekoch sa budeme venovať hudobnej stránke hymnu, a to na základe diastematicky zapísanej melódie v rukopise **Am** (pozri obrazovú prílohu č. 3).⁴⁷

⁴⁵ WELLESZ, Egon: Words and Music in Byzantine Liturgy. In: *The Musical Quarterly*, roč. 33, 1947, č. 3, s. 297-310; vyplýva to taktiež z početných analýz D. Panczu (dostupné online na <https://irmologion.info.sk>)

⁴⁶ WELLESZ, Words and Music in Byzantine Liturgy, Ref. 45.

⁴⁷ Pri prepise do modernej notácie sme z hľadiska tónovej výšky postupovali na základe princípov MMB, ako sú formulované v TROELSGÅRD, Byzantine Neumes, Ref. 26. Čo sa týka rytmu, postupovali sme podľa PANCZA, Dávid: The Question of Rhythm in Middle Byzantine Chant. In: *Creating Liturgically: Hymnography and Music*. Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 8–14 June 2015. The International Society for Orthodox Music 2017, s. 542-563.

Stichira Οἶκος τοῦ Ἐφραθά je napísaná v druhom hlase⁴⁸ Ἔχος β', *echos deúteros*), ako je to bez rozdielu vo všetkých skúmaných prameňoch. Zvyčajnou finálou (základným tónom) tohto modu je tón E.⁴⁹ Tónom E sa štandardne končia väčšie celky v hymnoch (periódy), ako aj hymny samotné.

V rukopise Am (pozri notový príklad 1)⁵⁰ sledujeme, že jeho nápev sa končí finálou *h* (t. j. o kvartu vyššie), čo je druhým hlavným tónom tohto modu, nie je však štandardné, aby takáto finála stála na koncoch formúl uzatvárajúcich hymny. Tento jav je pozorovateľný v niektorých iných často spievaných hymnoch, ktoré boli pravdepodobne v aktívnej pamäti spevákov.⁵¹

Melódia hymnu je v súlade s textom. Každý verš je zhudobnený jednou formulou, ktorej kadenčné tóny sú štandardné: v štyroch prípadoch ide o tón *h*, v jednom prípade tón G, ktorý je typickou finálou pre takzaný submodus *Gh*. V prvom verši prebieha melódia z tónu *h* nadol ku G a antikadenčne sa vracia späť na tón *h*. Druhý a tretí verš je zhudobnený rovnakou formulou: melódia sa dostáva do vyššieho registra modu, pričom sa končí opäť na tóne *h* kadenciou strednej váhy (kadencia zaberá len 2 stopy a posledný tón spolu s predposledným tónom nie sú na jednej výške). Štvrtý verš sa vracia do registra tónov *Gh*, s ťažkou kadenciou na tóne G. Posledný verš sa začína jednoduchou deklamáciou (recitáciou). Zaujímavé je, že nemá štandardnú ťažkú kadenciu, ktorá je za normálnych okolností jasnou indikáciou pre koniec hymnu. Na rozdiel od predošlého verša, ktorý má ťažkú kadenciu, tu nachádzame len rýchlu kadenciu.

Môžeme teda konštatovať, že melódia hymnu nepatrí medzi štandardný repertoár stichír: stichira je podpriemerne krátka, vyskytuje sa v nej len jedna ťažká kadencia, a to nie na poslednom verši, a ani raz nezide k tónu E, ktorý je typickým finálnym tónom druhého hlasu.

⁴⁸ Pozri Ref. 26. Postavenie kategórie hlasu (modu) v liturgii je v byzantskom ríte oveľa silnejšie ako v rímskom. Samotné texty sa v byzantskom ríte uvádzajú už s označením hlasu, pretože práca hymnografov spočívala v komponovaní textov zároveň s melódiou. Len málokedy sa jeden text objavuje v rôznych hlasoch; často len v prípadoch, keď si to vyžaduje sama liturgia, ako spev *Bóh Hospód* (Βῆν ῥᾶβ/Θεὸς Κύριος), alebo spev *Aleluja*.

⁴⁹ Porovnaj PANCZA, Dávid: Kompozičné princípy 2. hlasu. Stredobyzantské nápevy. b. m., 2014. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/TeoriaSubory/2Gpostupyakadencie.pdf>>; AMARGIANIKIS, George: *An Analysis of Stichera in the Deuteros Modes*. Part I. (= Cahiers de l'institut du moyen-âge Grec et Latin, 22.) Copenhagen : Université de Copenhagen, 1977, s. 60-61; BUSCH, Richard von: *Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion : Der Echos Deuteros*. (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 4.) Hamburg : Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1971, s. 156, 168, 184.

⁵⁰ Pri prepise sme oddelili jednotlivé verše/formuly zvyčajnými taktovými čiarami. Delenie na rytmické (dvojdobé) stopy sme naznačili krátkymi zvislými čiarami v hornej časti osnovy. Dôvodom je fakt, že rytmické stopy môžu prechádzať formulami – formula sa môže začínať na párnej dobe stopy a tým pádom môže byť stopa rozdelená medzi dve formuly (napr. medzi veršami 3 a 4).

⁵¹ Ide napríklad o stichiry oktoichu. Za ústny komentár ďakujem D. Panczovi. Tento jav je oveľa častejší pre žánre irmosov. Porovnaj tiež PANCZA, Dávid: Stredobyzantský 2. modus (hlas) : Zmena finály E na h. b. m., 2015. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/TeoriaSubory/2hh.pdf>>

Z rytmického hľadiska je táto stichira prekvapivo pravidelná. Hoci počet slabík nie je v každom verši rovnaký, text je zhudobnený takým spôsobom, že každý verš má rovnaký počet rytmických stôp; každý verš má dĺžku štyroch stôp. To sa dosiahlo jednak architektúrou textu, teda tým, že prízvuk pripadá v každom verši na jeho šiestu slabiku, a jednak dlhými neumami (s dĺžkou dvoch dôb) na niektorých slabikách. Nápev je teda štandardne sylabický. Väčšina slabík má dĺžku jednej doby, len 5 slabík z celkových 35 má dvojnásobnú dĺžku.

Osobitosťou tejto melódie sú neumy na poslednej slabike prvého a druhého verša. Tu sa objavuje *kýlisma* (κύλισμα), ktorá sa vyskytuje v kadenciách formúl ako alternatívne predĺženie (melodické rozdrobenie) oproti zvyčajnému prostému tónu.⁵²

Notový príklad 1: Prepis stichiry Οἶκος τοῦ Ἐφραθά podľa Am, fol. 73r. Krátke zvislé čiary rozdeľujú spev na stopy.



Chronologický vývoj hymnu a komparácia jeho verzií v prameňoch

V tejto časti textu sa budeme venovať jednotlivým zápisom hymnu v sledovaných prameňoch.⁵³

Prameň G je v našej vzorke jedinečný nielen preto, že je najstarším prameňom, ale aj preto, že okrem samopodobna v rade za ním nasleduje päť podobnov zapísaných s neumami (obrazová príloha č. 1 a 2). Zaujímavosťou je, že všetkých šiest zapísaných hymnov nemá rovnaké použitie neumových znakov. Vyplývajú z toho minimálne dva úsudky: (1) jednotlivé znaky boli zameniteľné a (2) nápev sa vo svojej realizácii prispôboval konkrétnemu textu, teda nespieval sa s rôznymi textami úplne rovnako. Žiaľ, na podrobnú analýzu a porovnanie, ktoré by mohlo priniesť zaujímavé výsledky o paleobyzantskej notácii, nie je v tomto článku priestor. Na základe porovnania melódie v prameni Am (obrazová príloha č. 3) so zápsmi v G sme sa však pokúsili o rekonštrukciu melódie pre samopodoben (notový príklad 2). Tento krok bol potrebný na ďalšie porovnávanie so staroruskými znamennými zápsmi.

⁵² TROELSGÅRD, Byzantine Neumes, Ref. 26, s. 54; PANCZA, The Question of Rhythm, Ref. 47, s. 557-558.

⁵³ V súvislosti s neumovou notáciou v rukopisoch používame pre grécke neumy terminológiu podľa TROELSGÅRD, Byzantine Neumes, Ref. 26, a pre ruskú znamennú notáciu GRIGOR'EV, E.: *Пособіе по изученію церковнаго пѣнія и чтенія* [Posobie po izučeniju cerkovnago pie-nija i čtenija]. Riga : Рижская Гребенщikovская старообрядческая община [Rižskaja Grebenščikovskaja staroobriadčeskaja obščina], 2001.

Notový príklad 2: Rekonštrukcia melódie v prameni G, fol. 147v (spodný riadok) na základe rukopisu Am, fol. 73r (vrchný riadok; pozri notový príklad 1)

Am
Oĩ - kos toũ Ef - ra - thã, hẽ pól - lis hẽ ha - gĩ - a, tũn pro - fẽ - tũn

G
hẽ dó - xa, eu - trẽ pi - son tũn oĩ - kon, en hõĩ tò theĩ-on tĩk - te - tai.

Už odlišnosť zápisov podobnov v rukopise G (a ich pravdepodobná melodická realizácia) oprávňuje verziu, ktorú nachádzame v rukopise TU (obrazová príloha č. 4). Ak posudzujeme neumový zápis v prameni TU, vidíme zjavnú podobnosť s gréckou verziou v G. Sústreďíme sa najmä na začiatky a konce veršov (t. j. začiatky a konce melodických formúl), keďže tie sú najstabilnejšími časťami melódie. Prvým znakom na slabike „Do-“ je *statia* (náprotivok gréckeho *diplẽ*) s pálkou (gr. *bareĩa*). V G síce nachádzame len prostú *diplẽ* bez pátky (v iných verziách *diplẽ* s *petasthẽ*), v Am je neuma zapísaná s bareiou. Ide teda len o drobné melodické varianty. Posledná neuma v prvom verši na slabike „-vъ“ je opäť *statia*, tentoraz s paukom (gr. *kýlisma*). Touto neumou sa končí aj druhý verš hymnu. Tie isté znaky nachádzame aj v G a Am. Kadencia vo štvrtom verši obsahuje dlhé neumy (strela a *statia*) na dvoch posledných slabikách, čo je v súlade s ťažkou kadenciou v gréckych verziách. Posledný verš sa začína recitáciou, to je zaznačené znakom *paraklit* na prvej slabike verša, s prípadnými melodickými akcentmi na druhej („-ne-“) a siedmej slabike („-stvъ-“), čo je zaznačené neumovým znakom *kriuk*. Náznak krátkej recitácie na začiatku piateho verša vidno aj v Am na prvých troch slabikách, pričom na druhej slabike „hõĩ“ je prízvuk vyjadrený dvojicou stúpajúcich nôt, po ktorých sa melódia vracia na recitačný tón G. Koniec posledného verša je opäť v súlade s gréckymi prameňmi. Kadencia je rýchla s dlhým znakom až na poslednej slabike a s prízvukom na tretej slabike od konca.

Ak vychádzame z hypotézy potvrdenej aj predošlou analýzou, že Slovania zdedili liturgicko-hudobnú tradíciu Byzantíncov v 11. storočí, môžeme predpokladať, že v prameni TU nachádzame zápis jedného z variantov gréckej melódie upravenej na cirkevnú slovančinu; jeden z jeho príkladov by sme mohli nájsť aj v rukopise G. Na základe toho sa teda môžeme pokúsiť o rekonštrukciu melódie aj v rukopise TU (notový príklad 3).

Do rekonštrukcie zahrnieme aj rukopis T439 (obrazová príloha č. 5), ktorý sa len nevelmi líši od zápisu v TU. Rozdiely sú najmä v explicitnejšom zápise prostredných častí jednotlivých veršov. Zatiaľ čo v TU sme videli len sériu stopíc (gr. ekvivalent neumy *ĩson*), v T439 už čítame *kriuk*, stopicu s očkom, pátku a pod. Na konci štvrtého verša na predposlednej slabike vidíme namiesto strely mračnej strelu hromnú (teda

dvojitá *zapiataja/apóstrofos* + *oxeĩa*), ktorá značí dlhý nižší tón. Tu to môžeme chápať v kontexte nasledujúceho tónu, ktorý mal byť možno vyšší. Okrem toho si môžeme všimnúť istú zmenu oproti staršej verzii; na konci posledného verša badáme posunutie prízvuku na štvrtú slabiku od konca. Išlo pravdepodobne o korekciu, aby sa melodický prízvuk zhodoval s prízvukom slova.

Je nutné upozorniť, že rekonštrukcia, ktorú navrhujeme, je veľmi približná. Hoci sa snažíme dodržiavať všetky neумы čo najdôslednejšie, melódia, ktorá bola vzorom pre slovanskú verziu, sa mohla líšiť od záznamov v rukopisoch **Am** a **G**. Taktiež stále nie je jasné, do akej miery išlo o presné adaptácie byzantských melódií na slovanský text, a do akej o kompozíciu na slovanský text, pri ktorom bola vzorom pôvodná byzantská melódia. Čo sa týka prameňa **T439**, berieme do úvahy, že je o dve storočia mladší, takže predpokladáme melodické zmeny, ktoré mohli za ten čas nastať. Ich smer sme určili na základe novších verzií stichiry notovaných na linajkách, v ktorých sa melódia oproti gréckym už podstatne líši.

Notový príklad 3: Rekonštrukcia melódií v prameňoch TU, fol. 118r (prelom 11. a 12. stor.) a **T439**, fol. 48r (13. – zač. 14. stor.)

TU
 Do - me ef - ra - to - vŕ i gra - de svia - ty - i pro - ro - ko - mŕ sla - va
 T439
 u - kra - si do - mŕ vŕ ne - mŕ - že bo - žŕ - stvŕ - ny - i ra - ža - je - tŕ - sia

Treba sa vyjadriť aj k tónovej škále (teda ladeniu a distribúcii celých tónov a poltónov) v našej rekonštrukcii. Vyššie uvedenú rekonštrukciu nechávame v pôvodnej byzantskej tónovej škále druhého hlasu, ktorá je relatívne istá na základe stredobyzantských pamiatok. Nie je však známe, ako vyzerala stupnica znamenného rozpevu pred 17. storočím. Prvú špecifikáciu intervalových vzťahov sa dozvedáme z kníh vysvetľujúcich znamennú notáciu a rumelkové (červené) značky (*kynovanyja pomety*, киноварныя пометы). Intervalové pomery sú vysvetlené na základe guidónskeho hexachordu, neskôr na základe štyroch disjunktných celotónových trichordov v poltónovej vzdialenosti. Tak vzniká stupnica, ktorá už nie je v súlade s pôvodnými tónovými škálami v byzantskom speve. Nie je jasné, kedy vo vývoji nastala zmena a ako prebiehala. Skutočnosť, že nejaká zmena musela nastať, však vychádza aj z porovnávania byzantských a slovanských spevov. Akýsi zlom alebo s veľkou pravdepodobnosťou reforma notácie nastáva koncom 15. storočia,⁵⁴ čo môže súvisieť so spormi Rusov

⁵⁴ GARDNER, Russian Church Singing Vol. II, Ref. 12, s. 225.

s Byzantíncami ohľadom Florentskej únie, pádom Konštantínopolu, a teda definitívnym osamostatnením sa od byzantského vplyvu. V tomto období zmien mohla nastať aj reforma notácie, ktorou sa vzdialila od pôvodných byzantských predlôh. Možno v tomto období nastáva aj väčšia systematická zmena v znamenných melódiách a v ich tónových škálach.

Etapu po reforme v našej vzorke reprezentuje neumovaný stichirá T410 zo začiatku 16. storočia (obrazová príloha č. 6). Tu už môžeme badať väčšiu melodickú blízkosť k diastematicky notovaným slovanským prameňom. Na základe neum, predošlých rekonštrukcií a verzií zo 17. storočia sa pokúšame o melodickú rekonštrukciu (notový príklad 4).

Notový príklad 4: Rekonštrukcia melódie v prameni T410, fol. 105r (zač. 16. stor).

T410

Do me Ef-ra-to-vo i gra-de svia-ty-ji

pro-ro-ko-mo sla-va u-kra-si do-mo

vo-ne-me-že bo-že-stve-ny-ji ra-ža-je-te-sia

Oproti predchádzajúcim verziám vidíme, že sa niektoré slabiky predlžujú. Na prvej slabike vidíme kombináciu zapiatej (apostrofu) s krížom, ktorá väčšinou označuje nižšie položený tón, a statiu s pálkou, neumu, ktorá sa vyskytovala aj v predošlých verziách. Túto sekvenciu interpretujeme ako dlhú neumu (statiu s pálkou), ktorá má klesnúť nižšie (špecifikované zapiatou s krížom). Nie je však jasné, prečo je v poradí *zapiataja-statia* a nie naopak. V nijakých melodických realizáciách na začiatku nenachádzame vzostupnú melódiu, ale zostupnú. Túto kombináciu interpretujeme aj ako predĺženie o jednu dobu (*zapiataja* predstavuje krátku neumu) k pôvodnej dvojdobej dĺžke statie. Ďalšie predĺženie vidíme na tretej slabike druhého verša („-de“), zapísané strelou s (pravdepodobne) stračou nôžkou, ktorá značí dva vzostupné tóny vo vysokej polohe. Na poslednej slabike tretieho verša („-va“) sa objavuje statia s pálkou, ktorá značí rozdrobenie dlhého tónu s funkciou napojenia na ďalšiu melodickú formulu. Vo štvrtom verši jasne badáme antikadenciu – zdvihnutie finálneho tónu formuly (*statia* svetlá na slabike „-mo“), ako aj dvojtónové znaky vedúce k nemu (*stopica* s dvoma očkami/perevodka na slabike „-si“ a golubčík na slabike „do-“). Napokon vidíme zaťaženie prízvukov v poslednom verši na slabikách „-me-“ a „-ny-“, v oboch prípadoch *statia* svetlá. Záverečná kadencia ostala na 4. slabike od konca, pričom táto slabika bola oproti predošlej verzii predĺžená (strela prostá), v sekvencii strela prostá, *stopica*, páлка, kríž.

Na základe verzií na linajkách nechávame posledný verš v „pôvodnej“ gréckej tónovej škále. To naznačujeme odrážkami v hranatých zátvorkách. Práve zmeny ladenia tohto typu sú indikáciou pôvodného ladenia a finály *h*.

Prameň T430 z roku 1665 obsahujúci hranatú znamennú notáciu (obrazová príloha č. 7 a 8) predstavuje mierny odklon smerom k severoruskej tradícii. Z hľadiska použitia neum je menej výpovedný ako stichirár T410, ktorým sme sa zaoberali v predchádzajúcich odsekoch. Častejšie používa znak kriuk, ktorý sa vyskytuje na pozíciách textovo neprízvučných. Takto vidíme sekvenciu troch kriukov v druhom verši na troch za sebou idúcich slabikách „gra-de svia-“. Slovný prízvuk sa však pravdepodobne vyskytoval len na slabike „gra-“, zvyšné dve boli neprízvučné; to sa dozvedáme z nikonvskej redakcie hymnu (por. tab. 1). Prameň však zjavne zachováva slovanskú tradíciu a melódia, ktorú zaznamenáva, sa podstatne nelíši od predchádzajúceho prameňa. Zmeny zápisu oproti stichiráru T410, ktoré môžu mať pre našu analýzu význam, sú nasledovné:

Na druhej slabike od konca prvého a druhého verša nachádzame statiu s pálkou a na poslednej slabike takzvaný veľký pauk, teda pôvodný znak pauk, ktorému predchádza statia. Pravdepodobne ide o akúsi normalizáciu tradičného melodického postupu spájaného s paukom. Jeho realizáciu vidíme napríklad v synodálnom vydaní z roku 1900,⁵⁵ teda v edícii platnej pre Ruskú pravoslávnu cirkev, kde je však melódia inak prerozdelená medzi slabiky (notový príklad 5). Druhou zmenou je posunutie dlhej noty v poslednom verši zo štvrtej slabiky od konca na druhú, čím sa presunul aj melodický prízvuk na predposlednú slabiku. Je to zaujímavé aj z toho dôvodu, že v najstaršej slovanskej verzii v TU bol prízvuk na tretej od konca, v T439 je zapísaný na štvrtej od konca, v T410 ostáva na štvrtej, avšak predlžuje sa na dlhú neumu, a napokon v T430 sa dlhá neuma posúva na predposlednú slabiku.

Notový príklad 5: Porovnanie rekonštrukcie prvého verša v prameni T430, fol. 162r (r. 1665) so synodálnym vydaním Si, fol. 28r (r. 1900)



V ďalšej časti analýzy sa dostávame k diastematicky notovaným prameňom v kyjevskej notácii. Dvoma najstaršími takýmito prameňmi sú dva irmologiony **Sup** (obrazová príloha č. 9) a **Lem** (obrazová príloha č. 10 a 11), oba z prelomu 16. a 17. storočia. Verzie hymnu, ktoré obsahujú, sú síce mierne odlišné, ale oba sa zjavne výrazne neodklonili od tradície. V notovom príklade 6 uvádzame ich porovnanie.

⁵⁵ Октѡихъ нотнаго пѣнїя, сирѣчь осмогласникъ [Oktoich notnago pienija, cirieč osmoglasnik]. Sanktpeterburg: Синодальная типографїя [Synodal'naja typografija], 1900.

Notový príklad 6: Paralelný prepis z ľvovského irmologiona **Lem**, fol. 231v-232r a Supraslského irmologiona **Sup**, fol. 430r, oba z prelomu 16. a 17. storočia.

Lem
Do - me E - fran - to - vъ i gra-de sve - ty - ji

Sup
Do - me E-fran-to - vo i gra - desvia-tyj

pro - ro - ko - mъ sla-[va] u - kra - si do - mъ

pro - ro - ko - mo sla - va u - kra - si do - mo

vo - nem - že bo - že - stven-ny - ji raž - da - je - tь - sia.

vo - nem - že bo - že - stve - nyj ra - ža - je - te - sia.

Obe verzie striedavo zachovávajú archaickéjšie prvky, alebo niektoré časti, naopak, melodicky viac rozvíjajú. Napríklad melodický postup na prvej slabike je v rukopise **Lem** rozvinutejší ako v **Sup**. Oproti tomu na poslednej slabike tretieho verša sa zdá byť **Lem** archaickéjší. Pri verzii tohto prameňa však badáme akúsi tendenciu vrátiť sa k „pôvodnejšej“ verzii spevu, čo naznačuje aj písanie jerov namiesto chomonie (ako je to v **Sup**), ktorá bola v tejto dobe už zvyčajná. Jasne to vidno v snahe rozdeliť melizmatickejšie úseky na slabiky, akoby dané melizmy boli výsledkom zlúčenia viacerých neum pod jednu slabiku. Tak symbol pauku na konci prvého a druhého verša, ktorý vždy stojí na poslednej slabike verša, je v prameni rozdelený na dve slabiky (na konci prvého verša „-to-vъ“, na konci druhého verša „-ty-ji“). Naopak na druhej slabike posledného verša spája dve pôvodné neumy (golubčik a statia svetlá, por. T410), ktoré stáli na dvoch slabikách „-ne-me-“, avšak v **Lem** boli zjednotené pod jednu slabiku „-nem-“.

V mnohom sú verzie zapísané v týchto irmologionoch bližšie prameňu T410 ako mladšiemu T430, ktorý, ako sme spomenuli, predstavuje severovýchodnú vetvu znamenného rozpevu. Podstatnou zmenou je však dlhá neuma na predposlednej slabike posledného verša. Zmenou je aj štandardizácia melodickéj formuly tretieho verša (resp. jej kontaminácia z iných hymnov), ako ju vidíme v **Lem**, ktorá je v stichirovom a irmologickom repertoári veľmi častá.⁵⁶

⁵⁶ Ide o formulu (popevok) s názvom *podjem* (подѣмъ), pozri GRIGOR'EV, E: Почеііе, Ref. 53, s. 295.

Pramene s linajkovou notáciou odhaľujú oblasť presných tónových rozstupov a modulácií, ktoré adiaematické neumové notácie nedokážu vyjadriť. Preto sa musíme zastaviť aj pri tomto bode. Ako sme spomenuli vyššie, znamenný rozpev používa jednu stupnicu zloženú z celotónových trichordov v poltónovej vzdialenosti. Na indikáciu umiestnenia tejto škály na linajkách sa v kyjevskej notácii používa kľúč zvyčajne umiestnený na strednej linajke. Ide o akýsi C/F-kľúč, ktorý označuje, že pod ním je poltón a nad ním dva celé tóny. Na moduláciu (posunutie škály) sa používal *bemol*, znak podobný béčku („b“) v modernej notácii. Ten však nefunguje tak ako v modernej notácii, teda vo význame posunutia jednej noty o poltón nadol, ale ako predznamenanie meniace tónovú škálu. Bemol v tomto význame funguje ako nový C/F-kľúč, ktorý vyjadruje, že pod ním sa nachádza poltón a nad ním dva celé tóny. Vo väčšine prípadov má teda aj efekt zníženia označovaného tónu, čím sa dosiahne práve zmena distribúcie poltónov a celých tónov; to však nemusí byť vždy jeho efektom.

Moduláciu badáme v prameňoch **Sup** a **Lem**, a to práve v nami sledovanom hymne. V irmologione **Sup** je bemol použitý hneď na začiatku hymnu, čím je hymnus zapísaný o pozíciu (tón) nižšie oproti štandardnému zápisu. Na začiatku posledného verša, ktorý je zapísaný na novom riadku, je napísaný nový kľúč na strednej linajke, tentoraz bez bemolu, čo vracia melódiu do štandardného zápisu a tým mení aj poltóny hymnu. V irmologione **Lem** je melódia zapísaná v tej istej polohe, ako v **Sup**, teda o pozíciu nižšie, ale pisateľ zjavne zabudol napísať bemol na začiatok posledného verša. Túto skutočnosť naznačujeme v prepise posuvkami v hranatých zátvorkách.

Užhorodský irmologion **U463** zo začiatku 18. storočia (obrazová príloha č. 12) je zjavne pokračovateľom juho-západo-ruskej tradície, pretože je v kľúčových črtách podobný verziám zapísaným v prameňoch **Lem** a **Sup**. Zaujímavý je však textový variant štvrtého verša, ktorý nenachádzame nikde inde – namiesto väčšinového „ukrasi domъ“ tu stojí „i ispolni domъ“.

Z melodického hľadiska je zaujímavá rôzna realizácia (pôvodného) pauku na posledných slabikách prvého a druhého verša. V prvom verši je melódia viac rozdrobená ako v druhom verši. Vidno tu teda znak odklonu od neumového/formulového vnímania spevu. Pauk je taktiež v tomto prameni rozdelený na dve slabiky. Posledné slabiky týchto veršov sú posunuté na poslednú dobu, ktorou sú dve preklenujúce minimy (červte).⁵⁷ Celý pauk má značne rozvinutú podobu a v oboch veršoch má dĺžku až šiestich dôb oproti pôvodným dvom dobám v gréckych prameňoch. Druhým dôležitým

⁵⁷ Kyjevská notácia má vlastnú terminológiu rytmických hodnôt. Tie zodpovedajú základným hodnotám čiernej menzurálnej notácie, podľa ktorej bola kyjevská notácia pravdepodobne zostavená. Note *brevis* zodpovedá kyjevský *takt* (prepísať ako polovú notu), *semibrevis* zodpovedá *polutakt* (prepísať ako štvrtovú notu), *minime* zodpovedá *četvert'* (prepísať ako osminovú notu) a *semiminime* zodpovedá *polučetvert'* (prepísať ako šestnástinovú notu). Viac k tomu JASINOVSKÝ, Jurij: *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* [Vizantijska hymnografija i cerkovna monodija v ukrajinskij reserpciji ranňomodernogo času]. (= Історія української музики: Дослідження, вид. 18 / Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України [Istorija ukrajinskoj muzyky: Dospidženň, vyd. 18 / Institut ukrajinoznavstva im. Krypiakevyča NAN Ukrajinu].) Lvov : Національна академія наук України [Nacionalna akademija nauk Ukrajinu], 2011, s. 255-259; PANCZA, Dávid: *Problémy transkripcie kyjevskej notácie*. b. m., 2010. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/TeoriaSubory/Transkripcia.pdf>>

posunom je posledná slabika hymnu „-sia“, ktorá sa akoby posúva o dve doby doľava, čo spôsobí krátku melizmu na poslednej slabike.

Čo sa týka tónovej škály, aj tu je reflektovaná jej zmena v poslednom verši. Tento prameň však moduláciu zapisuje iným spôsobom ako predošlé dva. Celý hymnus je zapísaný v štandardnej výške, až posledný verš mení škálu pomocou bemolu. Výsledkom je teda rovnaká modulácia ako v prameňoch **Lem** a **Sup**.

Ďalším dôležitým prameňom je tlačný Lvovský irmologion (**L**) z roku 1709 (obrazová príloha č. 13), ktorý sa spolu s o čosi starším ľvovským irmologionom (tlač s vročením 1700, pozri vyššie) považuje za dôležitý medzník vo vývoji spevu tejto oblasti, ako akási smerodajná edícia.⁵⁸ Sledovaný spev je veľmi podobný verzii v irmologione **U463**. Už úplne odstraňuje chomoniu, čím je vývojovo progresívny. Napriek tomu na konci hymnu má posledná slabika dve prosté dlhé noty oproti mierne rozdrobenej verzii v **U463**, čo naopak pôsobí archaizujúco. Opustenie chomonie má za dôsledok spájanie niektorých pôvodných neum pod jednu slabiku. Takým prípadom je štvrtý verš, ktorý mal pôvodne päť slabík („u-kra-si do-mo“), bez chomonie má však len štyri („u-kra-si dom“). Irmologion **L** v tomto prípade spája prvé dva tóny (pôvodne dve neumy) pod slabiku „u-“.

Z polovice 18. storočia pochádza pekne zachovaný irmologion juhozápadnej tradície **T457** (obrazová príloha č. 14). Podoba hymnu v ňom sa výrazne neodchyľuje od sledovanej tradície. Opäť v ňom nastáva mierne preskupovanie slabík z dôvodu opustenia chomonie. Pôvodná melizma na konci prvého verša je preskupená tak, aby posledná nota pôvodnej melizmy vyšla na poslednú slabiku. Na konci druhého verša však melizma ostáva na poslednej slabike a je ešte predĺžená. Tieto melizmy sú potomkom pôvodného pauku a podobne ako v **U463**, aj tu je realizovaný v jednotlivých veršoch odlišne. Opätovné preskupenie vidíme v treťom verši (notový príklad 7). V poslednom verši hymnu vidíme opäť iné riešenie „modálneho problému“. Aby bola zachovaná subsemitonálna finála, bola táto nota posunutá o sekundu nižšie. Zvyšok melodickej formuly ostal v pôvodnej výške bez použitia bemolu. Ako budeme vidieť neskôr, práve takýto variant sa stal dominantným v neskorších prameňoch.

Notový príklad 7: Vývoj tretieho verša v prameňoch **Sup**, fol. 430r (prelom 16. a 17. stor), **L**, fol. 161v (r. 1709) a **T457**, fol. 215r (r. 1756).



⁵⁸ Pozri Ref. 16.

Reprezentantom začiatku 19. storočia (r. 1800) je písársky krásny irmologion z pera Jána Juhaseviča (**Ju**; obrazová príloha č. 15). Opäť sledujeme mierne zmeny, pravdepodobne vyplývajúce z ústnej tradície, ktorou sa spev odovzdával z generácie na generáciu. Pritom je takmer nemysliteľné, že by Juhasevič ako absolvent akadémie stavropigijského bratstva, na ktorej pravdepodobne aj vyučoval,⁵⁹ nepoznal obsah tlačeného ľvovského irmologiona, ktorý bol vtedy akousi základnou príručkou liturgického spevu pre oblasť Mukačevskej eparchie. Medzi takéto zmeny patrí napríklad predĺženie posledného tónu začiatkovej melizmy na slabiku „Do-“. Vidíme tiež stratu povedomia o pauku na konci prvého a druhého verša: zatiaľ čo v prvom verši je melizma na jednej slabike, v druhom verši je pôvodná neuma značne skrátená; pozostáva len z dvoch rýchlych zdvihových tónov a jedného dlhého tónu. Štvrtý verš zachováva rovnakú melódiu ako **L**, ale slabiky usporadúva iným spôsobom; tretiu a štvrtú neumu spája pod slabiku „-si“ (notový príklad 8), čo je v zhode s irmologionom **T457**. Celkom prekvapivou črtou Juhasevičovej verzie je záver hymnu. Zatiaľ čo v predošlých verziách už od začiatku 16. storočia vidíme dlhý tón niekde na poslednom slove hymnu, v **Ju** sú tóny krátke a majú podobu, akú sme rekonštruovali pre neumovaný prameň **T439**. Je otázne, či ide v prípade **Ju** o znak tradície, ktorá si zachovala pôvodnú rýchlu kadenciu, alebo len o spätné skrátenie dlhších verzií, ktoré sa objavujú v rukopisoch toho obdobia.

Problematickou stránkou je tónová škála posledného verša. Všetky tu prezentované diastematicky notované verzie nejakým spôsobom reflektovali zmenu ladenia hymnu.⁶⁰ **Ju** však neuvádza žiadnu zmenu, takže sa nekončí poltónovým postupom *c-h*, ale celým tónom *c-b*. Odpoveď môžeme nájsť v Juhasevičovom irmologione z roku 1809 na fol. 20r.⁶¹ Zápis hymnu je s **Ju** takmer identický, ale posledný tón je zapísaný o tón vyššie (tón *c*). To môže byť dôsledkom terciového dvíhania, ktoré je celkovo častým javom vo vývoji tejto hudobnej tradície. Je teda možné, že v **Ju** ide o písársku nepresnosť či chybu. Ak akceptujeme túto možnosť, musíme predpokladať vývojový predstupeň bez terciového dvíhnutia, teda s finálou na tóne *a*. Hymnus s touto finálou nachádzame z našej vzorky v prameňoch **T457**, **U469** (pozri nižšie) a v prameňoch prostopínija. Treba tiež dodať, že v **Ju** sme znak bemolu vôbec nenašli. Je preto možné, že sa v tejto dobe už modulácie v hymnoch nenachádzali – buď vymizli prirodzene, alebo boli modulačné úseky nejakým spôsobom odstránené (napríklad práve transponovaním o tón nižšie).

⁵⁹ BLAHUNKOVÁ, Osobnosť Jána Juhaseviča Skliarskeho, Ref. 18.

⁶⁰ Prameň **Lem** nemá zmenu ladenia vypísanú, ale už celý hymnus je napísaný v posunutom ladení. Pisateľ len v poslednom verši pravdepodobne zabudol pridať bemol/zmeniť kľúč.

⁶¹ Irmologion pôvodne v súkromnom vlastníctve vo farnosti Kamienka bol v roku 2018 znovu objavený, viac o ňom BLAHUNKOVÁ (PROKIPČÁKOVÁ), Mária: Znovuobjavený irmologion Jána Juhaseviča z roku 1809 : (rukopis z farnosti Kamienka). In: *Slavica Slovaca*, roč. 53, 2018, č. 1, s. 64-72.

Notový príklad 8: Porovnanie distribúcie slabík v štvrtom verši v rukopisoch L, fol. 161v (r. 1709) a Ju, fol. 28v (r. 1800)



Fragmentárny irmologion U469 z konca 19. storočia predstavuje prechod ku karpatskému prostopíniju či jeho predstupeň (obrazová príloha č. 16). V porovnaní s predošlými prameňmi tu môžeme sledovať podstatnejšie zmeny, kontúra melódie je však zachovaná. V prvom verši sa mierne rozdrobuje melizma prvej slabiky, koncová melizma (niekdajší pauk) je prerozdelená medzi slabiky „Ev-fra-thov“ a zjednodušená, ale stále sú zachované preklenovacie tóny, ktoré obsahuje napríklad irmologion Sup, a to na konci prvého i druhého verša. Melódia prvej slabiky druhého verša je rozšírená a stúpa až na tón *f*, čo je zatiaľ najvyšší sledovaný tón. Zjednodušenie môžeme sledovať aj na melizme poslednej slabiky 3. verša, ako aj vo štvrtom verši. V poslednom verši miznú dlhé noty a prízvučný tón recitácie je posunutý na neprízvučnú časť „-že“. Kadencia sleduje vývoj, aký bolo vidno v T439, teda bez modulácie s terciovým krokom nadol (spojeným troma preklenovacími tónmi) medzi predposlednou slabikou a finálou hymnu; hymnus sa teda končí na subsemitonálnom tóne *a*.

V tomto prameni badať aj uvoľňovanie rytmu, s ktorým sme sa v predchádzajúcom vývoji nestretli. Tradícia pred prostopínijom zachovávala takmer striktne pravidelný (binárny) rytmus – dedičstvo byzantského spevu. Pravdepodobne však z dôvodu spevu celého chrámového zhromaždenia, ktorý je typický pre karpatskú oblasť v tomto období,⁶² vidíme v tomto prameni znaky upúšťania od pravidelného rytmu a smerovanie k rytmicky voľnejším úsekom, v ktorých sa vyskytujú najmä dve tónové dĺžky, dlhá a krátka, pričom ich vzťah nie je definovateľný presným pomerom 2:1. Vidno to napríklad v sekvenciách, kde sa vyskytuje nepárny počet čtvrtí bez toho, aby predchádzal alebo nasledoval polutakt s bodkou. To vidno na tretej slabike prvého verša „Ev-“, kde sa vyskytuje sekvencia čtvrt' + čtvrt' + polutakt + čtvrt' (notový príklad 9), na poslednej slabike tretieho verša „-vo“ a na prvej slabike štvrtého verša „u-“, kde sa vyskytujú tri čtvrt' e. Analogický prípad s tromi polučetvrtmi vidno na poslednej slabike hymnu „-sia“.

⁶² Pozri Ref. 21.

Notový príklad 9: Porovnanie prvého verša v rukopisoch L, fol. 161r (r. 1709), T457, 215r (r. 1756), U469, fol. 19r (koniec 19. stor.) a B, s. 11 (r. 1906). Melódia Irmologiona B je v ukážke oproti pôvodnému zápisu transponovaná o malú terciu nahor a redukovaná na polovicu.

Do - me Ev-fra-thov

Do - me Ef-ra - thov

Do - me Ev - fra-thov

Do - - - me Ev-fra - thov

Bokšayovo *Prostopinije* (B; obrazová príloha č. 17) predstavuje vývoj tendencií naznačených v predchádzajúcom rukopise. Rozširovanie meliziem a preusporiadanie slabík dosahuje v tomto prameni vysokú úroveň. V prvom verši má prvá slabika „Do-“ až šesť dôb a spája motívy prvej aj poslednej slabiky staršej verzie hymnu, napríklad z prameňa L (notový príklad 9). V protiklade s touto tendenciou sa skrátili vnútorné slabiky „-me Ev-“, ktoré sú v notovom príklade zapísané v osminových notách (analogicky ku kyjevským čtvrtiam). V pôvodnom hudobnom jazyku pritom bolo veľmi zriedkavé, aby sa slabiky objavovali na takýchto krátkych hodnotách. Rozšírenie meliziem je pomerne veľké aj v druhom verši. Tu na prvej slabike „hrá-“⁶³ melódia stúpa až k tónu g, teda ešte o sekundu vyššie ako v U469.

Rytmické „rozvoľnenie“ je v *Prostopiniji* už takmer všadeprítomné. Sledujeme celkové zrýchlenie recitatívnych častí na polovičné hodnoty oproti pôvodnej dĺžke. Dobré to vidno, ak porovnáme posledný verš v B s verziou v U469. Dôvodom je pravdepodobne takisto spev chrámového zhromaždenia a tendencia pri deklamácií priblížiť sa prirodzenému hovorenému tempu. Strata binárneho rytmu je sledovateľná na mnohých častiach hymnu. V druhom verši na prvej slabike „hrá-“ je sekvencia troch čtvrtí,⁶⁴ na predposlednej slabike „svia-“ je týchto nôt päť. Na začiatku ďalšieho verša má prvá slabika „pro-“ hodnotu čtvrté, a potom nasleduje slabika „-ró-“ s jedným polutaktom a tromi čtvrtými. Na začiatku štvrtého verša zase vidíme sekvenciu polutaktu s bodkou, za ktorým nasledujú štyri čtvrté.

Z hľadiska modality posledného verša zdedila verzia prameňa B tradíciu, akú sme videli v prameňoch T439 a U469, teda s finálou na tóne a. Pri poslednom verši vidíme ešte jeden dôležitý jav, ktorý sa objavil už v starších prameňoch notovaných kyjevskou notáciou – štandardizácia melodických formúl. Zatiaľ čo v starších prameňoch táto

⁶³ Cyrilske písmeno „Г/г“, sa v tejto dobe určite vyslovovalo mäkko/západoslávsky, teda ako „h“. To zohľadňujeme aj v našom prepise. Slovo **градѣ** sa teda čítalo „hrade“.

⁶⁴ Hoci je hymnus v B písaný v modernej európskej notácii, budeme k jeho rytmickým hodnotám referovať v redukcii, resp. v hodnotách pôvodných nôt kyjevskej notácie kvôli jednotnosti s ostatnými verziami hymnu.

štandardizácia nastala vo štvrtom verši, kde sa vyskytol štandardný a veľmi častý popevok *podjem* s typickou antikadenciou k tónu c, tu nastáva tento proces v poslednom verši. Ako dôsledok pomerne organického vývoja sa tu objavuje štandardný záverový popevok druhého hlasu, ktorý nájdeme napríklad v univerzálnom stichirovom nápeve druhého hlasu. Túto melodickú formulu vidíme aj v ďalšom samopodobne druhého hlasu (notový príklad 10a), ktorý sa zachoval v prostopíniji, *Jehdá ot dréva*⁶⁵ (notový príklad 10b). Štandardizácia záverovej formuly napomáha aj pri speve stichír medzi žalmovými veršami (čo je najčastejší spôsob výskytu stichír na večierňach a utierňach), ktorých nápev sa taktiež končí touto formulou.

Hoci je záverová formula štandardizovaná, ostatné miesta v nápeve štandardizované nie sú. Ako sme poznamenali vyššie v prípade prameňa **Ju**, vytráca sa akýsi „hudobný rým“ na koncoch prvého a druhého verša (ukončenie pôvodným paukom), ako aj štandardná formula vo štvrtom verši.

Notový príklad 10: Závery hymnov druhého hlasu v prameni **B** (r. 1906): a) posledný verš hymnu *Dóme Jevfráthov*, s. 11; b) posledný verš stichiry *Préžde viék ot Otcá* (Πρέζδε βῆκκῶ Ὡ Ὡτιλ/Tὸν πρὸ αἰώνων ἐκ Πατρὸς), univerzálny stichirový nápev, s. 10; c) Záver samopodobne *Jehdá ot dréva* (Ἐγδά Ὡ Δρέκα/Ὁτε ἐκ τοῦ ξύλου), s. 11.

a) v ném-že Bo - žé-stven-nyj raž - dá - jet - sia.

b) spa sé mia za blužda jú šča ho če lo ka.

c) Slá va če lo vi ko ľúb če Tvo je mú smotré ni ju.

Posledné dva pramene sa snažia dobovú ústnu tradíciu aplikovať na vernakulárny jazyk. V prípade prameňa **Kr** (obrazová príloha č. 18) je to maďarčina, ktorá sa stala liturgickým jazykom v rutenských (gréckokatolíckych) biskupstvách v Maďarsku. Počet slabík sa v cirkevnoсловanskej a maďarskej verzii líši (tabuľka 3); v niektorých veršoch je rovnaký, inokedy kratší a niekedy dlhší. Zaujímavý je aj samotný preklad, ktorý rôznym spôsobom prekladá pôvodné *dóm/oikos*; v prvom verši je slovo *ház* „dom“, ale v druhom nachádzame slovo *hajlék* „prístrešie, príbytok“.

⁶⁵ Ἐγδά Ὡ Δρέκα/Ὁτε ἐκ τοῦ ξύλου.

Tabuľka 3: Porovnanie cirkevnoslovanského a maďarského textu (z prameňa **Kr**, s. 647, r. 1929). Vo vedľajších stĺpcoch uvádzame počty slabík jednotlivých veršov.

	cirkevnoslovanský text		maďarský text	
1.	Dóme Jevfráthov,	5	Efrata háza,	5
2.	gráde sviatýj,	4	szent város,	3
3.	prorókov slávo,	5	a próféták dicsősége,	8
4.	ukrasí dóm,	4	ékestisd föl a hajlékot,	8
5.	v némže božéstvennyj raždájetsia.	10	melyben Isten Fia született.	9

Krajnýák, ktorý podľa titulnej strany hymnus preložil, aj ho hudobne upravil, musel melódiu rozdeliť (dieréza), melódiu pôvodných slabík pospájať (syneréza), alebo prerozdeliť. Môžeme tu sledovať podobné tendencie ako v **B**, ktorými sú najmä zjednodušovanie a prerozdelovanie slabík. Ak porovnáme Krajnýákovu verziu s vyššie opísanými, najpodobnejšia je prameňu **B**. Určite však nie je jeho kópiou. Napriek tomu, že prvý verš má v maďarčine rovnaký počet slabík ako v cirkevnej slovančine, melódie v **B** a **Kr** sa úplne nezhodujú; druhá polovica prvého verša sa melodicky nachádza niekde medzi verziami v **B** a **U469**. Druhý verš oproti **B** vynecháva jednu melizmu. Melódia sa už nevníma formulovo (nápev ako sekvencia melodických formúl, ktoré sa môžu vyskytovať aj v iných nápevoch a sú flexibilné) ani neumovo (každá slabika nesie nejakú neumu, ktorá má štandardnú podobu akejsi elementárnej formuly), ale ako skupina tónov. To môžeme vidieť v treťom verši, kde je skupina štyroch tónov (predtým patriaca jednej slabike) rozdelená, takže každý tón pripadá na osobitnú slabiku. Dokonca štvrtá slabika „di-“ priberá tón, ktorý v Bokšayovej verzii patrí ďalšej slabike „-kom“ (notový príklad 11).

Notový príklad 11: Porovnanie tretieho verša v prameňoch **B**, s. 11 (r. 1906) a **Kr**, s. 647 (r. 1929) prepísaného s redukciou dĺžky.



Podobný jav prerozdelenia nôt vidno aj vo štvrtom verši s tým rozdielom, že sa sem pridali ešte recitačné noty (opakovaný tón v hodnotách pôvodnej четverte) na začiatku štvrtého verša. Posledný verš je s Bokšayovou verzou značne zhodný.

Z rytmického hľadiska je melódia v **Kr** veľmi zaujímavá. Zdá sa totiž, že jednotlivé dĺžky sú skôr orientačné, než by indikovali presnú dĺžku. Hoci používa tri dĺžky (polovú, štvrtovú a osminovú), nie je úplne jasné, v akom sú vzťahu k pôvodným hodnotám kyjevskej notácie, teda či je štvrtová hodnota v **Kr** ekvivalentná kyjevskej четverti (ako v **B**) alebo polutaktu (ako je to v našich prepisoch z kyjevskej notácie). Tretí verš (notový príklad 11) by indikoval prvú možnosť, avšak hneď nasledujúci štvrtý verš by skôr naznačoval ako pravdivú druhú možnosť. Je preto možné, ako sme spomenuli,

že rytmus nebol úplne presný a štvrtové a osminové hodnoty mohli byť na niektorých miestach dlhšie, na iných zase kratšie. To vidno napríklad v prvom verši, kde je dlhá nota zapísaná polovou hodnotou a za ňou nasledujúce krátke noty v osminových hodnotách – to sa opakuje za sebou trikrát –, alebo v poslednom verši, kde je recitácia zapísaná v štvrtových hodnotách a záver formuly je akoby zrýchlený v osminových hodnotách.

Najmladším prameňom, ktorý nám pomáha preklenúť vývoj ústnej tradície cirkevného spevu na našom území v 20. storočí, sú zápisy bratislavského kantora Daniela Škovieru (DŠ) približne z prelomu 20. a 21. storočia. Dokopy dva osobitné papiere obsahujú zápisy samopodobna a ďalších podobnov. Na jednom je samopodoben *Dóme Jevfráthov* a dve ďalšie stichiry upravené na tento nápev. Druhý list obsahuje podobný k sviatku Vstupu presvätej Bohorodičky do chrámu (21. 12.).⁶⁶ Je to teda veľmi dobrá príležitosť porovnať, ako Škoviera pracoval s textom a nápevom. Podobný prípad sa nám vyskytol len pri našom najstaršom prameni G.

Čo sa týka samotných textov, tie nie sú Škovierovým prekladom, ale sú prevzaté z modlitebnej knižky *Modlitby a piesne*, vydanej v Prešove v roku 1980.⁶⁷ Tomu sa teda musela podriaďovať aj jeho hudobná úprava. Škoviera zmenil text len na jednom mieste – v druhom verši zmenil slovosled pôvodného *sväté mesto* na *mesto sväté*. Autorstvo prekladu uverejneného v zborníku *Modlitby a piesne* nám nie je známe. Je však zaujímavé, že sa podobá na Krajnýákov maďarský preklad, a to v analogickom preklade slov *dóm/oikos* v prvom a štvrtom verši na slovenské *dom a príbytok*. Preto nemožno vylúčiť, že slovenský preklad, ktorý vznikol istotne neskôr ako maďarský, bol maďarským ovplyvnený.

Ďalší aspekt, na ktorý chceme poukázať, je vo svojej podstate hymnografický. Na papieri, ktorý obsahuje veršové stichiry na predsviatok Narodenia Pána (obrazová príloha č. 19), sú všetky tri upravené na melódiu samopodobna *Dóme Jevfráthov*, pritom na tú melódiu by mala byť upravená len prvá, teda len samotný samopodoben. Ostatné stichiry⁶⁸ sú totiž samohlasné. Škoviera si zjavne neuvedomil tento fakt, pretože potrebnú informáciu neuvádzali liturgické knihy, ktoré používal. Pomýlenie mohlo plynúť aj z toho, že skutočne nie je zvyčajné, aby v sérii troch stichír bola jedna podoben/samopodoben a ďalšie boli samohlasné. Zvyčajne sa stichiry-podobny objavujú v sérii troch a väčšinou ich zložil jeden hymnograf.

Toto pomýlenie malo ale aj hudobné dôsledky. Texty, ktoré svojou dĺžkou a štruktúrou nezodpovedajú štruktúre a dĺžke samopodobna, musel Škoviera včleniť do melódie samopodobna. Pri stichire *Júdsky betlehem* to nebol taký problém, lebo sa dal rozdeliť na päť veršov relatívne krátkej dĺžky. Tretia stichira *Podťe všetci osláviť* je však oveľa dlhšia – má až 12 veršov. Škoviera preto musel nápev nejakým spôsobom cykliť. To preňho určite nebolo nezvyčajné, pretože väčšina stichirových nápevov fungovala

⁶⁶ Ide o tri stichiry *Dnes za spevu*/Днесь ψαλόμσκη/Σήμερον ψαλμικῶς, *Prorok Zachariáš, prijmi!*/Γόρσ ραζῶμνσκη/Ορος τὸ νοητόν a *Prorok Zachariáš, otvor!*/Δερί στήλιψα/Πύλας τοῦ ἱεροῦ.

⁶⁷ *Modlitby a piesne pre gréckokatolíkov*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1980, s. 452.

⁶⁸ Ide o stichiry: *Júdsky Betlehem*/Вн.д.л.е.е.м.е., з.е.м.л.е. ѿ ѿ.д.о.в.а/Βηθλεεμ γῆ, Ἰουδα, *Podťe všetci osláviť!*/Прїдїтє, всѣ хрѣтѣво/Δεῦτε ἅπαντες, Χριστοῦ. K tomu pozri aj Ref. 38.

cyklicky.⁶⁹ V tabuľke 4 uvádzame, akú štruktúru nápevu použil Škoviera pri úprave tretej stichiry. Schematicky by sme ju zapísali ako [:ABCD:]E. Vyplýva z toho jedno dôležité zistenie: pojem *podobn* sa v tejto dobe už nechápe hymnograficky, ale čisto melodicky – *podobn* ako osobitný nápev, na ktorý sa má spievať nejaký liturgický text. Označenie stichiry ako *podobn* kontrastuje s textami označenými len určením hlasu. Teda stichira bez označenia *podobn* znamená štandardnú (bezpríznačkovú) melódiu, s označením *podobn* znamená zvláštnu/neštandardnú (príznačkovú) melódiu. Textový či hymnografický aspekt sa takto celkom vytratil.

Tabuľka 4: Porovnanie melodickej štruktúry samopodobna *Dom Efratov* a samohlasnej stichiry *Júdsky Betlehem* v rukopise DŠ

Dom Efratov, mesto sväté, sláva prorokov, vyzdob dom, v ktorom sa Boží rodí.	A	Podďte všetci osláviť	A
	B	predsviatok Kristovho narodenia	B
	C	naše spevy nech sú	C
	D	ako betlehemska hviezda	D
	E	a zvelebenia	A
		troch kráľov.	B
		Spolu s pastiermi	C
		volajme:	D
		Blíži sa spása ľudstva	A
		narodí sa	B
		z lona Panny	C
		a pozve k sebe všetkých verných.	E

Skôr, než budeme analyzovať melodickú úpravu dvoch samohlasných stichír, vráťme sa k melodickej stránke samotného samopodobna. Melódia je takmer identická s Bokšayovou verziou s miernymi, najmä rytmickými odlišnosťami a prerozdelením slabík. Malú melodickú zmenu vidíme už v prvom verši. Na predposlednej slabike má v notačnom zápise Bokšay päť nôt, Škoviera len tri. Tým sa však približuje k staršej melodickej realizácii pôvodného pauku, aký sme videli v prameni T457. Môže ísť teda v skutočnosti o staršiu ústnu tradíciu. Druhá drobná zmena je na začiatku tretieho verša. U Bokšaya bola na prvej slabike jedna nota a terciový skok, u Škoviera je na tejto slabike dvojica stúpajúcich nôt, ktorá vedie k nasledujúcej slabike. Tieto melodické špecifiká sú vo všetkých Škovierových melodických úpravách konzistentné.

Ďalej sú tu rozdiely v rytmickej štruktúre. Celkovo je Škovierova verzia rytmicky pravidelná. Tak je napríklad na začiatku druhého verša sekvencia čtvrtí (polová) a dve polučetverté (štvrtové) oproti B, kde sú namiesto toho tri polučetverté (štvrtové). Takýmto spôsobom sú eliminované všetky rytmické nepravidelnosti (pozri druhý verš v notovom príklade 12). V týchto (pravdepodobných) úpravách však nie je úplne konzistentný. Napríklad prvá nota štvrtého verša je v samopodobne prostá čtvrt' (polová), vo zvyšných dvoch stichirách je na tomto mieste čtvrt' s bodkou (polová s bodkou), teda tak ako v B. Taktiež melizma na predposlednej slabike druhého verša má

⁶⁹ Pre predstavu napr. nápev na stichiry ôsmeho hlasu má nasledovnú melodickú štruktúru: A[:BCA':]D; teda začiatočný verš A, po ňom nasledujú verše B, C a A' (posledný z nich je variantom verša A), ktoré sa cyklicky opakujú, koľkokrát je nutné. Posledný verš stichiry sa zaspieva na melódiu D.

nasledovnú rytmickú štruktúru: čtvrté, dve polučetverté, čtvrté a dve polučetverté. V stichirách na sviatok Vstupu Bohorodičky však má čtvrté a päť polučetvertí, ako je to u Bokšaya (obrazová príloha č. 20).

Pri narábaní s textom je zjavné, že sa Škoviera snažil prispôbovať melódiu slovenskému textu. Zreteľne to vidno v prvých dvoch veršoch stichiry *Júdsky Betlehem* (notový príklad 12). Prvý verš má síce rovnaký počet slabík v cirkevnoslovenskej verzii a v stichire *Júdsky Betlehem* (5 slabík), Škoviera však narába s textom tak, aby mali slabiky rovnomernejšiu dĺžku, a tak zneli prirodzenejšie. Istým spôsobom sa Škovierova verzia približuje viac hudobnému jazyku znamenného rozpevu.

Notový príklad 12: Porovnanie prvých dvoch veršov v prameňoch B, s. 11 a DŠ (stichira *Júdsky Betlehem*).

Ešte spomeňme jednu črtu Škovierových úprav. Na to, aby zhudobnil nové texty melódiou stichiry *Dóme Jevfráthov*, ktoré boli dlhšie ako samopodoben, použil recitačné pasáže aj vo veršoch, ktoré ich pôvodne neobsahovali; recitáciu pôvodne obsahoval len posledný verš. Musel teda použiť svoju invenciu, respektíve hudobnú intuíciu (pravdepodobne prameniáciu z kantorskej skúsenosti), aby určil, v ktorej časti verša a na ktorom tóne táto recitácia má byť. V prípade druhého verša je to na tóne *es*, teda v samopodobne na druhej slabike „-de“, v prípade tretieho verša na tóne *f* (v samopodobne druhá slabika „-ró-“) a v prípade štvrtého verša sa recitáciou začína (tón *a*; notový príklad 13). Je zaujímavé, že vo štvrtom verši zvolil rovnaký recitačný tón ako Krajnýak, pričom nie je jasné, či Krajnýakovu verziu poznal.

Notový príklad 13: Recitácia v stichire *Júdsky Betlehem*, tretí a štvrtý verš v prameni DŠ

Pozorovania

Z našej analýzy a komparácie jasne vyplýva, že hymnus *Dóme Jevfráthov*/Οἶκος τοῦ Ἐφραθά prešiel kontinuálnym neprerušným vývojom od najstarších zachytených verzií v gréckych stredovekých rukopisoch 11. storočia až po súčasné slovenské verzie z prelomu 20. a 21. storočia. Najväčšie zlomy môžeme badať na dvoch miestach: pri prechode z gréčtiny na cirkevnú slovančinu a počas vývoja v Rusku, keď sa zmenila tónová škála spevov druhého hlasu (nie je však jasné, kedy presne, v akej časovej

perióde a akým spôsobom táto zmena nastala). Pri staršom vývoji máme pred sebou v podstate neprekonateľnú bariéru adiaematickej notácie, ktorá nie je zo svojej podstaty „rozlúštiteľná“, aspoň nie v zmysle, v ktorom by si to súčasná muzikológia priala. Rozlúštenie starých gréckych a ruských notácií (resp. schopnosť ich hudobnej interpretácie) sťažuje reforma notácie, ktorá nastala v ruskom prostredí koncom 15. storočia. Do akej miery môžeme význam niektorých reformovaných znakov stotožniť s ich predreformnou podobou, je taktiež otáznе. Na základe komparácie staroruskej neumovej notácie s paleobyzantskými a stredobyzantskými neumami však vidíme, že nemohlo dôjsť k výraznejšiemu významovému posunu väčšiny neumových znakov.

Pri porovnávaní gréckych a starých ruských neum vidíme jasný vzťah, zároveň však sledujeme aj štrukturálnu zmenu nápevu v slovanských prameňoch. Napríklad druhý a tretí verš hymnu v prameni **Am** je zhudobnený tou istou melodickou formulou, líši sa len úplným koncom. V slovanských prameňoch tento vzťah chýba a vidíme odlišné popevky. Charakter melódie sa však zdá byť rovnaký ako v gréckych rukopisoch.

V slovanskom prostredí postupne dochádza k augmentácii. Mnohé pôvodne krátke neumy sa stali dlhými, z pauku pôvodnej dĺžky dvoch dôb sa stáva väčšia melizma. Tendencia predlžovať pôvodne sylabickú melódiu mohla byť spôsobená samotnou dĺžkou spevu. Stichira je značne krátka, ale je to samopodoben; stichira, podľa ktorej sa má spievať množstvo ďalších stichír. Je teda akýmsi spôsobom privilegovaná a dalo by sa povedať, slávna. Jej váha sa teda mohla zvýrazniť aj predlžovaním.

Druhá tendencia, ktorú sledujeme, je zvyšovanie polohy melódie. Už samotná grécka melódia je istým spôsobom nezvyčajná – zvýšená –, pretože neobsahuje žiadnu kadenciu na tóne *E*, čo by malo byť štandardným finálnym tónom druhého hlasu.⁷⁰ Táto tendencia zjavne pokračovala aj v slovanskom prostredí, kde vidíme zvyšovanie polohy niektorých častí nápevu až do začiatku 20. storočia v irmologione **B**.

Z dôvodu postupného opúšťania chomonie sa znížil počet slabík hymnu. To spôsobilo, že úsek melódie, ktorý sa pôvodne spieval na viacero slabík, sa zlúčil pod jednu slabiku. V prameňoch vidíme nejednotnosť v prístupe k tomuto problému a ich rôzne riešenia. Je teda možné, že paralelne existovalo viacero verzií, ktoré mali rôzne prerozdelenú melódiu medzi slabiky. Taktiež vidno štandardizáciu melodických formúl a tým odklon od pôvodných špecifických formúl.

Na prelome 19. a 20. storočia sa v prameňoch objavuje zjednodušená podoba spevu, karpatské prostopínije. V spevoch sa prejavuje značným zjednodušením a ďalším dvíhaním melódie. Strácajú sa melodické formuly (okrem posledného verša), ktoré fungovali v znamennom rozpeve ako komplikovaný a bohatý systém. To viedlo aj k akémusi ustrnutiu melódie, fosilizácii a k vnímaniu melódie ako sekvencie tónov, nie neum viazaných na slabiky. Taktiež vidíme rozvoľnenie pôvodne pravidelného binárneho rytmu, čo pravdepodobne súvisí so zapájaním sa chrámového zhromaždenia do liturgického spevu.

Napokon vidíme aj stratu hymnografického povedomia. Toto môže byť spôsobené viacerými faktormi. V prvom rade, spev prostopínija sa v mnohom odchyľil od pôvodnej podoby, preto z neho mnohé hymnografické súvislosti, ktoré boli predtým evidentnou skutočnosťou, neboli vypozerovateľné (napríklad úloha a význam samopodob-

⁷⁰ Pozri Ref. 51.

nov, podobnov a samohlasnov). Na druhom mieste za to môže nedostatok vzdelania vychádzajúci z neexistencie škôl, ktoré by takéto znalosti odovzdávali. V momente, keď sa stratila kontinuita, stratilo sa aj hymnografické povedomie, ktoré ostáva už len vo výsledkoch výskumov liturgistov či muzikológov.

Záver

Cieľom predkladanej štúdie bolo predstaviť vývoj hymnu (hudobný aj textový) od najstarších prameňov gréckej tradície cez jeho slovanské verzie po preklady do vernakulárnych jazykov (slovenčiny a maďarčiny). Za vzorku sme si zvolili samopodoben *Dóme Jevfráthov*, ktorý poskytuje takúto príležitosť. Výber dostupných prameňov nám dal možnosť pokúsiť sa o rekonštrukciu melodických podôb hymnov v každom štádiu jeho vývoja. Pri výskume sme sa však stretli s viacerými problematickými oblasťami, ktorým treba venovať väčšiu pozornosť a výskumnú energiu, na ktorú v tejto práci nebol priestor. Ide najmä o dve paleografické oblasti: (1) konkrétny význam paleobyzantskej neumovej notácie a jej možnosti pre melodickú rekonštrukciu (v prameni G sa nachádza séria notovaných stichír, ktoré sa spievali na relatívne totožnú melódiu) a (2) vývoj modality v slovanskom priestore (teda akým spôsobom a v akom časovom rozmedzí prebehla zmena tónovej škály, ktorú sledujeme medzi gréckou a slovanskou hudobnou tradíciou). Na to je však potrebná systematická práca a spolupráca vedcov z rôznych oblastí (myslené tematicky aj geograficky), existencia digitálnych nástrojov (databázy prameňov, ich indexy, databáza liturgických spevov a ich transkripcií, ktorá by umožňovala jednoduchšiu komparatívnu prácu) a sprístupnenie faksimile (v dostatočujúcej kvalite) zachovaných hudobných, ale aj nehudobných liturgických prameňov ilustrujúcich hudobno-liturgickú tradíciu byzantského rítu vedeckej verejnosti.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0116/24 „Multilingvizmus v cirkevnom speve“, riešeného na Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Bibliografia

- AMARGIANIKIS, George: *An Analysis of Stichera in the Deuteros Modes*. Part I. (= Cahiers de l'institut du moyen-âge Grec et Latin, 22.) Copenhagen : Université de Copenhagen, 1977.
- ARATA, Mariangela Cappelli: Some Notes on Cyprian the Hymnographer. In: CONOMOS, Dimitri (ed.): *Studies in Eastern Chant*, 5. Crestwood : St Vladimir's Seminary Press, 1990, s. 123-136.
- BLAHUNKOVÁ (PROKIPČÁKOVÁ), Mária: Osobnosť Jána Juhaseviča Skliarskeho (1741 – 1814) v kontexte kantorskej a písárskej praxe v karpatskom prostredí. In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín III*. Príspevky k hudobnej regionalistike. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia; Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2017, s. 59-81.
- BLAHUNKOVÁ (PROKIPČÁKOVÁ), Mária: Znovuobjavený irmologion Jána Juhaseviča z roku 1809 : (rukopis z farnosti Kamienka). In: *Slavica Slovaca*, roč. 53, 2018, č. 1, s. 64-72.

- BLAHUNKOVÁ (PROKIPČÁKOVÁ), Mária: Prostopinije and its tradition in liturgical practice. In: *Liturgy and Music. Proceedings of the Seventh International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 6–11 June 2017*. Joensuu : The International Society for Orthodox Church Music, 2019, s. 70–82.
- BUSCH, Richard von: *Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion : Der Echos Deuterios*. (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 4.) Hamburg : Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1971.
- DOLNÍCKI, Isidor: *Тѣпикъ цѣркве руско-каѳолическія* [Typik cerkve rusko-katoličeskija]. Lvón : Издивеніємъ Сочинителя [Izdivenijem Sočinitela], 1899.
- FLOROS, Constantin: *The Origins of Russian Music : Introduction to the Kondakarian Notation*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2009.
- GARDNER, Johann von: Nieskolko soobraženii ob obščem pienii za bogosluženiem. In: *Pravoslavnaia Rus'*, 1969, č. 10, s. 4–6.
- GARDNER, Johann von: *Russian Church Singing. Vol. I: Orthodox Worship and Hymnography*. Crestwood; New York : St. Vladimir's Seminary Press, 1980.
- GARDNER, Johann von: *Russian Church Singing Vol. II, History from the Origins to the Mid-Seventeenth Century*. Crestwood; New York : St. Vladimir's Seminary Press, 2000.
- GRIGORE'EV, E.: *Пособіе по изученію церковнаго пѣнія и чтенія* [Posobije po izučeniju cerkovnago pienija i čtenija]. Riga : Рижская Гребенщиковская старообрядческая община [Rižskaja Grebenščikovskaja staroobriadčeskaja obščina], 2001.
- HANNICK, Christian: Das Sticheron Prosomoion Οἶκος τοῦ Εφραθά [Oikos tou Efratha] und seine Verwendung in Menaion. In: *Годишник на софійския университет „Св. Климент Охридски“ Център за славяно-византийски проучвания „проф. Иван Дуйчев“* [Godišnik na sofijskija universitet „Sv. Klimet Ochridski“ Centăr za slaviano-bizantijski proučvanija „prof. Ivan Dujčev“], roč. 89, 1997, č. 8, s. 113–125.
- HANNICK, Christian: Exégèse, typologie et rhétorique dans l'hymnographie byzantine. In: *Dumbarton Oaks Papers*, roč. 53, 1999, s. 214–215.
- Ірмологіѣн сирѣч Пѣснословъ [Irmologion sirieč Piesnoslov]. Lvov : Ставропѣгіѣнъ [Stavropiegion], 1709.
- JASINOVSKYJ, Jurij: *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження* [Ukrajinski ta biloruski notoliniijnii Irmoloji 16–18 stolit' : Kataloh i kodykolohično-paleohrafične doslydženňa]. Lvov : Видавництво отців василіян “Місіонер” [Vydavynctvo otciv vasylijan „Misioner“]; Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України [Instytut ukrajinoznavstva im. Krypiakevyča NAN Ukrainy], 1999.
- JASINOVSKYJ, Jurij: *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* [Vizantijska hymnografija i cerkovna monodija v ukrajinskij rešerpsiji ranňomodernoho času]. (= Історія української музики: Дослідження, вид. 18 / Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України [Istorija ukrajinskoji muzyky: Doslydženňa, vyd. 18 / Institut ukrajinoznavstva im. Krypiakevyča NAN Ukrainy].). Lvov : Національна академія наук України [Nacionalna akademija nauk Ukrainy], 2011.
- JASINOVSKYJ, Jurij – LUTZKA, Carolina (eds.): *Das Lemberger Irmologion : die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts*. Köln; Weimar; Wien : Böhlau, 2008.
- JEFFERY, Peter: Oktōechos. In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 18. Oxford : Oxford University Press, 2001, s. 370–372.
- KRAJNYÁK, Gábor: *Gyűjteményes nagy énekeskönyv. A görögyszertartású katolikus hivek használatára*. Budapest : Rózsa Kálmán és neje könyvkiadóhivatala [1929].
- MALINIČ, J. – BOKŠAJ, J.: *Церковное проstopнѣіе* [Cerkovnoje prostopienije]. Ungvar, 1906.

- MARINČÁK, Šimon: Irmologion Jána Juhaseviča z roku 1800. In: *Spev v byzantsko-slovanskej liturgii*. Zborník prednášok z vedeckej konferencie uskutočnenej 26. marca 2009 na GTF PU v Prešove. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2009, s. 103-121.
- MARINČÁK, Šimon: Notes on Congregational Participation in the Eparchy of Mukačevo. In: *Unity and Variety in Orthodox Music : Theory and Practice*. Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 6–12 June 2011. Joensuu : The International Society for Orthodox Music, 2013, s. 63-71.
- MARINČÁK, Šimon: The Development of the Prostopěnie in the 20th Century in Greek Catholic and Orthodox Churches in Slovakia. In: Lossky, André a Goran Sekulovski (Eds.): *Liturgies et liturgistes fructification de leurs apports dans l'aujourd'hui des églises*. Studia oecumenica Friburgensia, č. 69. Münster : Aschendorff Verlag, 2015, s. 303-320.
- MARINČÁK, Šimon: The Transmission of Byzantine Melodies to Slavic World from Selected Sources. In: *Creating Liturgically: Hymnography and Music*. Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 8-14 June 2015. Joensuu : The International Society for Orthodox Music, 2017, s. 81-94.
- METALLOV, Vasilij: *Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи* [Očerk istoriji pravoslavnago cerkovnago pjenija v Rossiji]. Saratov : Tipografija Gubernskago Zemstva, 1893.
- Μηναιον του δεκεμβριου...* [Ménaiou tou dekemvriou...]. Βενετία [Benetia] : Ο Φοινίξ [O Foïnix], 1889.
- Modlitby a piesne pre gréckokatolíkov*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1980.
- MYERS, Gregory: The Tipografsky Ustav and the Blagoveshchensky Kondakar – Surviving Witnesses to the Earliest Slavic Liturgical Practices. In: IMS-RASMB, *Series Musicologica Balcanica* 4, Musical and Cultural Osmoses in the Balkans II, 2023, s. 71-92. Dostupné na internete: <<https://doi.org/10.26262/smb.v0i4.8109>>
- ОКТОИХЪ НОТНАГО ПѢНІЯ, СІРІЕЧ ОСМОГЛАСНИКЪ [Oktoich notnago pjenija, cirieč osmoglasnik]. Sanktpeterburg : Синодальная типографія [Synodal'naja typografija], 1900.
- PALIKAROVA-VERDEIL, Raina: *La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes*. Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia, zv. 3. Copenhagen : Munksgaard, 1953.
- PANCZA, Dávid: Stichiry 3. hlasu. Univerzálny iteratívny nápev. b. m., 2009. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/OktoichSubory/3sIt.pdf>>
- PANCZA, Dávid: Problémy transkripcie kyjevskej notácie. b. m., 2010. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/TeoriaSubory/Transkripcia.pdf>>
- PANCZA, Dávid: Οἶκος τοῦ Εφραθά [Oikos tou Efratha], Доме еѡφραѡвъ [Dome jevfrathov] : 2. hlas Byz./ZR. b. m., 2012-14. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/OktoichSubory/2pDomeEvfratov.pdf>>
- PANCZA, Dávid: Kompozičné princípy 2. hlasu. Stredobyzantské nápevy. b. m., 2014. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/TeoriaSubory/2Gpostupyakademie.pdf>>
- PANCZA, Dávid: Stredobyzantský 2. mód (hlas) : Zmena finály E na h. b. m., 2015. Dostupné na internete: <<https://irmologion.nfo.sk/TeoriaSubory/2hh.pdf>>
- PANCZA, Dávid: The Question of Rhythm in Middle Byzantine Chant. In: *Creating Liturgically: Hymnography and Music*. Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 8–14 June 2015. Joensuu : The International Society for Orthodox Music, 2017, s. 542-563.
- PAPP, Stefan – PETRAŠEVIČ, Nikefor: *Irmologion : Gréckokatolícky liturgický spev Eparchie mukačevskej*. Prešov : Greko-katolíckij ordinariat v Prešovi, 1970.

- PERRIA, Lidia – RAASTED, Jørgen (eds.). *Sticherarium Ambrosianum. Codex Bibliothecae Ambrosianae A 139 sup. phototypice depictus*. (= Monumenta Musicae Byzantinae XI.) Haunia: Munksgaard, 1992.
- RAZUMOVSKIJ, Dmitrij: *Церковное пѣніе въ Россіи* [Cerkovnoje pienije v Rosiji]. Moskva, 1867.
- ROCCASALVO, Joan: *The Plainchant Tradition of Southwestern Rus'*. New York : Columbia University Press, 1986.
- ROCCASALVO, Joan: The Znamenny Chant. In: *The Musical Quarterly*, roč. 74, 1990, č. 2, s. 217-241.
- STRUNK, Oliver (ed.): *Specimena notationum Antiquorum. Folia selecta ex variis codicibus saec. x, xi, & xii phototypice depicta*. Pars Principalis. (= Monumenta Musicae Byzantinae VII.) Haudiae : Ejnar Munksgaards Forlag, 1966.
- TROELSGÅRD, Christian: A List of Call-Numbers of the Standard Abridged Version of Sticherarion. Part I (The Cycle of Twelve Months). In: *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*, 2003, s. 3-20.
- TROELSGÅRD, Christian: *Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*. Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, zv. 9. Copenhagen : Museum Tusculanum Press, 2011.
- TROELSGÅRD, Christian: The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts. In: *Acta Musicae Byzantinae* 6, Iași : Centrul de Studii Bizantine, 2003, s. 81-94.
- USPENSKIJ, B. A. (ed.): *Типографский устав : Устав с кондакарем конца XI–начала XII века* [Tipografskij ustav : Ustav s kondakarem konca XI – načala XII veka]. Moskva : Языки славянских культур [Jazyki slavianskich kultur], 2006.
- VELIMIROVIĆ, Miloš et al.: Russian and Slavonic church music. In: *Grove Music Online*, 2001. Dostupné na internete: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43458>>
- VELIMIROVIĆ, Miloš M.: *Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologium*. Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia, zv. 4. Copenhagen : Munksgaard, 1960.
- VELIMIROVIĆ, Miloš: Ėchos. In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 7. Oxford : Oxford University Press, 2001, s. 862-864.
- WELESZ, Egon: *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford : Oxford University Press, 1961.
- WELESZ, Egon: Words and Music in Byzantine Liturgy. In: *The Musical Quarterly*, roč. 33, č. 3, 1947, s. 297-310.

PRÍLOHY

Zoznam prameňov

Skratka	Popis (skratka RISM, názov, uloženie, poveniencia, datovanie, poznámka)
G	I-GR Δ.α.14; Stichirár; Grottaferrata, Badia Greca; Kláštor sv. Nila, Grottaferrata; 11. stor., faksimile vybraných fólií: STRUNK, Oliver (ed.): <i>Specimena notationum Antiquorum. Folia selecta ex variis codicibus saec. x, xi, & xii phototypice depicta</i> . Pars Principalis. (= Monumenta Musicae Byzantinae VII.) Haudiae : Ejnar Munksgaards Forlag, 1966, s. 51-52.
Am	I-Ma A139; Stichirarium Ambrosianum; Biblioteca Ambrosiana, Milano; 13. stor., faksimile: PERRIA, Lidia – RAASTED, Jørgen (eds.): <i>Sticherarium Ambrosianum. Codex Bibliothecae Ambrosianae A 139 sup. phototypice depictus</i> . (= Monumenta Musicae Byzantinae XI.) Haunia : Munksgaard, 1992.
TU	RUS-sine K-5349; Tipografskij ustav, kondakár, stichirár; Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereia (GTG), Moskva; Kyjevskopečerská lavra?; koniec 11. – začiatok 12. storočia, faksimile: USPENSKIJ, B. A. (ed.): <i>Типографский устав : Устав с кондакарем конца XI – начала XII века</i> [Tipografskij ustav : Ustav s kondakarem konca XI – načala XII veka]. Moskva : Языки славянских культур [Jazyki slavianskich kultur], 2006.
T439	RUS-Mrg Ф.304/I №439; Stichirar' krjukovoj, mesačný; Trojickosergievská Lavra; 13. – začiatok 14. storočia
T410	RUS-Mrg Ф.304/I №410; Stichirar' krjukovoj; Trojickosergievská Lavra; začiatok 16. storočia
T430	RUS-Mrg Ф.304/I №430; Stichirar' krjukovoj; Trojickosergievská Lavra; rok 1665
Si	Tlač. Окѣтихъ нотнаго пѣнія, сирѣч осмогласникъ . Sanktpeterbúrg : Синодальная типографія, 1900
Sup	UA-Kan Ф.1 №5391; Irmologion Suprasl' I. (antológia); Nacionálna biblioteka Ukrajiny imeni V. I. Vernad's'koho, Kyjev; Kláštor Zvestovania presv. Bohorodičky, Supraśl; roky 1589 – 1601; Jasinovského katalóg rukopisov č. 5 (pozri Ref. 8)
Lem	UA-LVs MB-50; Irmologion (antológia), <i>Das Lemberger Irmologion</i> ; Lviv's'ka nacionálna naukova biblioteka, Lvov; Kláštor sv. Onufria?; prelom 16. a 17. storočia; Jasinovského katalóg rukopisov č. 2 (pozri Ref. 8), faksimile: JASINOV'S'KYJ – LUTZKA, <i>Das Lemberger Irmologion</i> , Ref. 14.
U463	UA-sine i463a; Irmologion (antológia); Užhorodské národopisné múzeum, Zakarpats'kyj oblasnyj traenzavčyj muzej im. Tyvodara Lhots'koho; Užhorod; začiatok 18. storočia; Ide o konvolút 2 irmologionov, prvý (ktorým sa zaoberáme) je v Jasinovského katalógu č. 480 (druhý má č. 833; pozri Ref. 8)
L	Tlačený Irmologion (antológia), Ірмологіи сирѣч Пѣснословъ [<i>Irmologion sirieč Piesnoslov</i>]. Lvov : Ставропѣгіи [Stavropiegiion], 1709.
T457	RUS-Mrg Ф.304/I №457; Irmolog notnyj (antológia); Trojickosergievská Lavra; rok 1756; Kyjevská tradícia spevov
Ju	SK-BRnm Mus I-80; Irmologion (antológia) Jána Juhaseviča; Slovenské národné múzeum, Bratislava; Nevické (Podkarpatská Rus, súčasná Ukrajina); dokončené 11. 9. 1800
U469	UA-sine i469; ?Irmologion (antológia); Užhorodské národopisné múzeum, Zakarpats'kyj oblasnyj traenzavčyj muzej im. Tyvodara Lhots'koho; Užhorod; koniec 19. storočia; nezachoval sa začiatok ani koniec rukopisu
B	Tlač; MALINIČ, J. – BOKŠAJ, J.: <i>Церковное простопѣніе</i> [Cerkovnoje prostopenije]. Ungvar, 1906.
Kr	Tlač; KRAJNYÁK, Gábor: <i>Gyűjteményes nagy énekeskönyv. A görögyszertartású katholikus hivek használatára</i> . Budapest : Rózsa Kálmán és neje könyvkiadóhivatala, [1929].
DŠ	Rukopis v súkromnom vlastníctve; notované spevy, kantorské poznámky Daniela Škovieru; Katedrálny chrám Povýšenia sv. Kríža, Bratislava; prelom 20. a 21. storočia; dva listy obsahujúce skúmané spevy

Konkordancie sledovaného hymnu (zoradené abecedne):

Am, fol. 73r

B, s. 11

G, fol. 174v-174r

Ju, fol. 28v

Kr, s. 647.

L, fol. 161v

Lem, fol. 231v-232r

Si, fol. 28r

Sup, fol. 430r

T410, fol. 105r

T430, fol. 162r

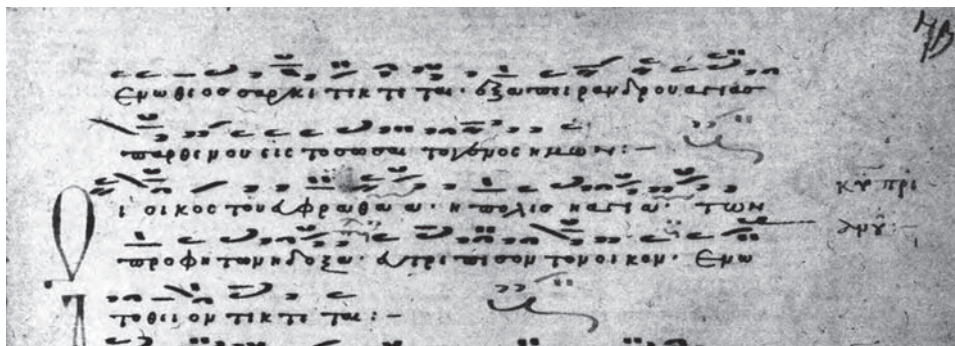
T439, fol. 48r

T457, fol. 215r

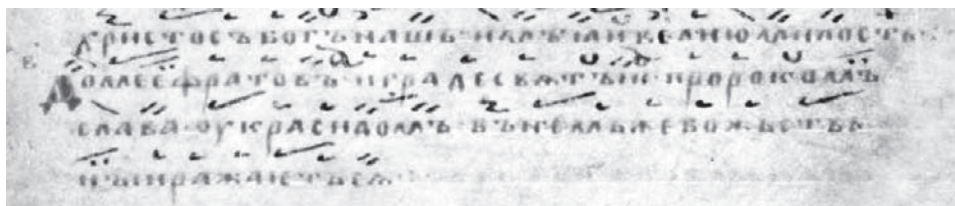
TU, fol. 118r

U463, fol. 37r

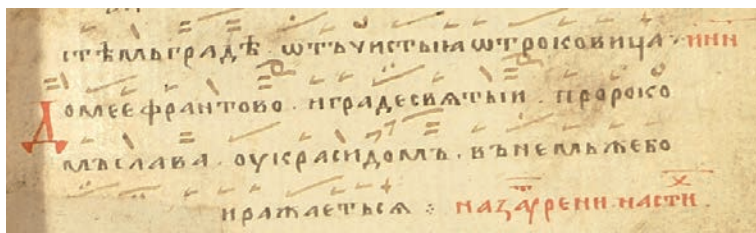
U469, fol. 19r



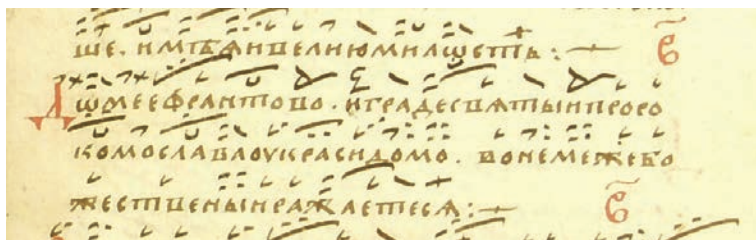
Obr. 3: Samopodoben „Οἶκος τοῦ Ἐφραθά“. *Sticherarium Ambrosianum* (Am), I-Ma A139, fol. 73r.



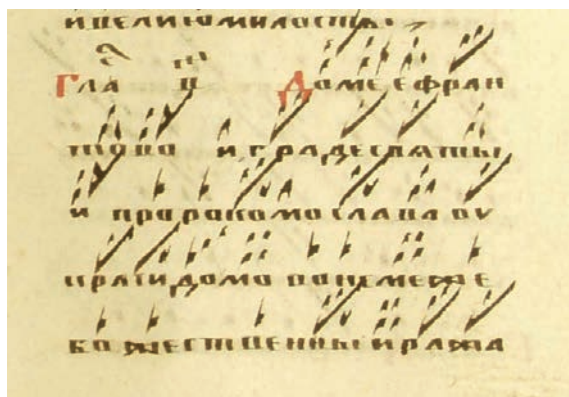
Obr. 4: Samopodoben „Dome Efratovъ“. *Tipografskij ustav* (TU), Gosudarstvennaja Tretiakovskaja Galereia, Moskva, sign. K-5349, fol. 118r.



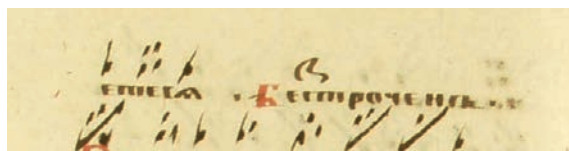
Obr. 5: Samopodoben „Dome Efrantovo“. *Stichirar' krjukovoj, mesiačnyj* (T439), RUS-Mrg Φ.304/I №439, fol. 48r.



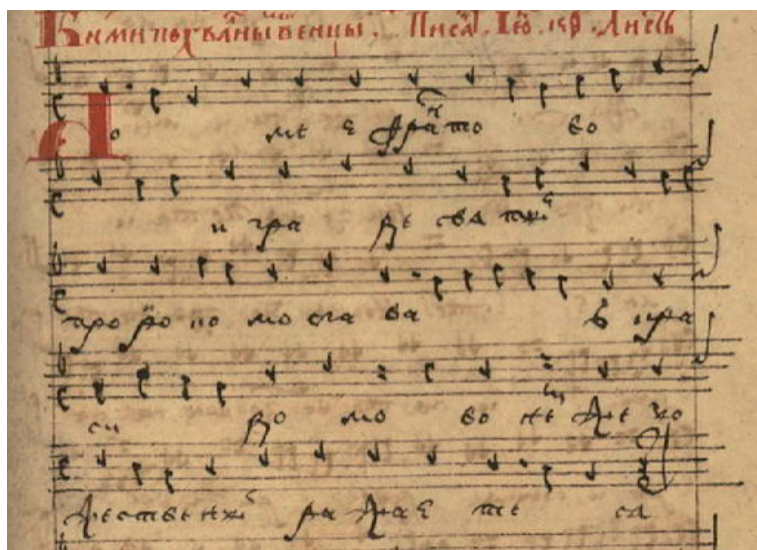
Obr. 6: Samopodoben „Dome Efrantovo“. *Stichirar' krjukovoj* (T410), RUS-Mrg Φ.304/I №410, fol. 105r.



Obr. 7: Samopodoben „Dome Efrantovo“. *Stichirar' krjukovoj* (T430), RUS-Mrg Ф.304/I №430, fol. 162r.



Obr. 8: Samopodoben „Dome Efrantovo“ – pokračovanie. *Stichirar' krjukovoj* (T430), RUS-Mrg Ф.304/I №430, fol. 162v.



Obr. 9: Samopodoben „Dome Efrantovo“. Rukopisný irmologion Suprasl' (Sup), UA-Kan Ф.1 №5391, fol. 430r.



Obr. 13: Samopodoben „Dome Evrathovъ“. Tlačený irmologion (L), *Irmologion*. Evon: Stavropigion, 1709, fol. 161v.



Obr. 14: Samopodoben „Dome Efrathovъ“. *Irmolog notnyj* (T457), RUS-Mrg Φ.304/I №457, fol. 215r.



Obr. 15: Samopodoben „Dome Efrathovъ“. Irmologion Jána Juhaseviča z roku 1800 (Ju), SK-BRnm Mus I-80, fol. 28v.

PREDSVIATOK NARODENIA PANA

z. hlas

Veršové strofy

Dom E- fra- tov! Me — sto svä — te a sláva

pro-ro kov! Vy zdob príbytok, v ktorom sa narodí Syn Boží Boh prúde

z juhu a Svätý z hája hory zatienenej. Ju — dský Be-tle — hem!

pri-prav sláv - ny prí - by - tok Svo-vu odetému v Ju-dské telo. V tebe sa

prečistej Pan-ne narodí ten, čo spasí ľudské pokolenie. Počul som,

pane, tvoj hlas a zľakol som sa. Pochopil som tvoje skutky a zaslal som.

Po — dite všetci o-slá viť pred-svia — tok Kristovho na — ro — denia.

Na — še spevy nech sú ako betlehemska hviezda a zvelebe — mia

troch kná — lov. Spolu s pa — stiermi vo — lajme: Blí — ži

sa spása Ju — dstva, na — ro — dí sa z lo — na Panny

a pozve k sebe všetkých verných. Sláva Ťau i ... vekov. Amen. Prišiel čas našej spásy.

Obr. 19: Samopodoben „Dom Efratov“ a ďalšie stichiry „Júdsy Betlehem“ a „Podte všetci osláviť“ na jeho nápev. Rukopisné kantorské noty Daniela Škovieru (DŠ), v súkromnom vlastníctve autora, list 1.

2 UVEDENIE BOHORODIČKY 21. XI. na stichovné » DOM^e EFRAIMOV^e 20
7

Dne — s za spe — vu ra — do — stých ža — lmov
s rozžatými svie-cami kráča zborpanien pred jedinou Nepoškvrnenou

Ⓟ Za ňou típrvádzajú panny jej družice Pro — rok za —
cha — ri — dš, pri — jmi duchomú Ho — ru i O — ltár Bo — ži

Arahú i Prostrednicu milosti, jedinú Nepoškvrnenú

Ⓟ Sprerádza ich jasot radostný. Tak vstupujú do kráľovského paľá-ca.
Pro — rok za — cha — ri — dš, o — tvor dvere svätej — ne
prijmi o — prav — divú Ma — tku Božiu obdarenú večným panenstvom

Sláva i teraz

Obr. 20: Stichiry-podobny na sviatok Vstupu presvätej Bohorodičky do chrámu „Dnes za spevu“, „Prorok Zachariáš, prijmi“ a „Prorok Zachariáš, otvor“. Rukopisné kantorské noty Daniela Škoviera (DŠ), v súkromnom vlastníctve autora, list 2.

Summary

THE AUTOMELON *O HOUSE OF EPHRATHA* / *Οἶκος τοῦ Ἐφραθά*: A PROBE INTO THE DEVELOPMENT OF A LITURGICAL MUSICAL TRADITION

O House of Ephratha / *Οἶκος τοῦ Ἐφραθά* hymn is the only automelon that has survived all the developmental phases of liturgical music up to the present living tradition. This sticheron is unique also because it has retained its specificities even in greatly simplified twentieth-century Carpathian plainchant. We trace its development on the example of sixteen sources selected from the eleventh to the early twenty-first centuries. The earlier phases pose a challenge because of their adiastematic neumatic notation, which is hard to decipher. Nevertheless, we propose reconstructions even of these phases. The initial syllabic singing appears to have gradually become longer and increasingly melismatic. After the transition to staff notation, the original character of the chant tied to the neumes got lost. One of the reasons for this process was the natural development and reform of Church Slavonic, in which yers (“ultra-short” vowels) ceased to be pronounced and this led to a reduction of the number of syllables. A rhythmic relaxation occurred in the last phases, which is related to the character of the rendering of the plainchant sung by the entire congregation in the church. Today, the melody is perceived as a sequence of notes/tones. The loss of hymnographic continuity and an ambiguity of the meaning of automela and prosomoia also be observed.

SOUND RECORDINGS OF FOLK MUSIC AT THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY, SLOVAK ACADEMY OF SCIENCES

HANA URBANCOVÁ

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3870-9117>

ABSTRACT

The most extensive collection of folk music recordings in Slovakia is situated at the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava, in the Department for Ethnomusicology. Its core consists of a historical collection of tape recordings from the second half of the twentieth century, acquired from all regions of Slovakia and from Slovak enclaves abroad. Today, it is a closed corpus comprising over three thousand five hundred tapes. For the most part, the sound recordings were made by the staff of the institute, who performed this documentation work as part of its long-term research projects. In terms of origin, this internal collection includes two categories of recordings: originals and copies. Initially, the Sound Recordings Collection of Folk Music served scholarly purposes and was used by the staff of the institute and their collaborators. Gradually, the collection has gained historical value, and interest in it has recently increased not only among scholars but also among the general public.

Key words: ethnomusicology, academic institution, research concepts, field documentation, sound recordings, reel tape collection, contents, functions

This article is aimed at presenting a music collection of national importance, stored in an institute that is not primarily a memory institution but an academic centre of basic research in the field of musicology. It sheds light on the origin, development, func-

tions, and way of utilization of this collection in the context of ethnomusicological concepts, documentation methods and research ideas as they developed in the history of traditional folk music research in Slovakia and abroad.

In the mid-twentieth century, a new institutional base for folk music research and documentation was established in Slovakia. The Institute of Musicology, a centre for basic research in Bratislava under the aegis of the Slovak Academy of Sciences and Arts, was founded in 1943.¹ At the beginning, its nationally framed research programme was dominated by historical musicology orientated towards the reconstruction of the history of Slovak music, partially complemented by music folkloristics.² In 1951, the older State Institute for Folk Song, founded in the early interwar period,³ was incorporated into the Institute of Musicology, which took over its manuscript collections and redefined its focus, extending the scope of research to cover not only folk songs but also folk musical instruments and instrumental music, later even folk dance.⁴ The study of traditional folk music at the Institute of Musicology was strengthened, and a new Department for Music Folkloristics came into being, which was later renamed as the Department for Ethnomusicology. In 1953, the Institute of Musicology was incorporated into the Slovak Academy of Sciences (SAS) as one of its foundational institutions.⁵

In 1951, the first scholarly synthesis was published under the title *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* [Slovak Folk Song from the Musical Standpoint], written by the musicologist, ethnomusicologist and composer Jozef Kresánek (1913–1986),⁶ who later became the external director of the Institute of Musicology SAS (1956–1964). This publication followed similar works which had appeared in Central and Eastern Europe in the first half of the twentieth century on the stylistic profile of the folk music of particular ethnic groups and nations.⁷ Kresánek's work, which provided an original theory of the stylistic genesis and developmental phases of Slovak folk music,⁸ had fundamental importance for the formation of Slovak ethnomusicology as a scholarly

¹ KOVÁČ, Dušan – HUDEK, Adam (eds.): *Dejiny Slovenskej akadémie vied* [The History of the Slovak Academy of Sciences]. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 2023, pp. 1297–1298.

² LENGOVÁ, Jana: Príspevok k životu a dielu Františka Zagibu [František Zagiba – His Life and Oeuvre]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 3 (29), 2012, No. 2, pp. 266–268.

³ THOŘOVÁ, Věra: Vznik Státního ústavu pro lidovou píseň a první léta jeho existence [The Establishment of the State Institute for Folk Song and the First Years of Its Existence]. In: *Od lidové písně k evropské etnologii. 100 let Etnologického ústavu Akademie věd České republiky*. Ed. Jana Pospíšilová, Jana Nosková. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, pp. 50–61.

⁴ ELSCHKEK, Oskár: Stav a perspektívy etnomuzikologického bádania na Slovensku [The State and Perspectives of Ethnomusicological Research in Slovakia]. In: *Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku*. Eds. Oskár Elschkek, Alica Elscheková. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1973, p. 13.

⁵ KOVÁČ – HUDEK (eds.), Ref. 1.

⁶ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* [Slovak Folk Song from the Musical Standpoint]. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. (Reprint: Národné osvetové centrum, 1996)

⁷ *Das ungarische Volkslied* (Béla Bartók 1925), *Българската народна музика. Метрика и ритмика* (Vasil Stoin 1927), *Die finnische Volksmusik* (Ilmari Krohn, 1935), *La musique populaire roumaine* (Constantin Brăiloiu 1940), *Kroatische Volksweisen und Volkstänze* (Vinko Žganec 1944), and others.

⁸ ELSCHKEK, Oskár: Genetické teórie ľudovej hudby a Kresánkova klasifikácia [Genetic Theories of Folk Music and Kresánek's Classification]. In: *Ethnomusicologicum*, Vol. 1, 1993, No. 1, pp. 11–25.

discipline in the context of musicology.⁹ Further research during the second half of the twentieth century was devoted to the verification of this theory.¹⁰ The extensive fieldwork on the territory of Slovakia served as the basis for the stylistic description of the musical material and its comparison in Central European and European contexts.¹¹

A significant part of research and field documentation conducted by the Institute of Musicology SAS was carried out by its Department for Ethnomusicology. That was where ethnomusicology took shape as a modern scientific discipline on a multidisciplinary basis under the leadership of Oskár Elschek (b. 1931) and other members of the department: Alica Elscheková (b. 1930), Ladislav Leng (1930–1973), Juliana Kováčová (1927–2009), Stanislav Dúžek (b. 1934), and Kliment Ondrejka (1929–2011). From the very beginning, the department laid emphasis on the sound and audiovisual documentation of its fieldwork, carried out by several teams.¹² The collections created from the materials documented in the field were not built systematically as official archives that would serve the general public. They served for solving the theoretical problems associated with basic research on traditional folk music at the institute in the wider context of European ethnomusicology. Instead of building an archive as a space for cultural memory, the emphasis was on complex research conceptions, ideas, and principles.¹³ The department has built three collections of written, audio, and audiovisual documents: the Manuscript Collection of Folk Songs, the Sound Recordings Collection of Folk Music, and the Collection of Audiovisual Documents.

In the second half of the twentieth century, sound recording was the most widespread technique of documentation in the field, while other media (photographs and films) gradually became established.¹⁴ Just like in other countries, the tape recorder (with magnetic reel-to-reel tapes) was the most widespread technical medium used for sound documentation in the field throughout this period.¹⁵ The collection of audio recordings, complemented by audiovisual records of some of the materials, reflects the changes in theoretical concepts and research ideas in the given period. The audio accompaniment of a number of audiovisual documents (films) also became part of the Sound Recordings Collection of Folk Music.¹⁶

⁹ URBANCOVÁ, Hana: Pieśń ludowa i naukowe konteksty jej badań na Słowacji [Folk Song and the Disciplinary Contexts of Its Research in Slovakia]. In: *Polski Rocznik Muzykologiczny*, Vol. 10, 2013, p. 21.

¹⁰ URBANCOVÁ, Hana: *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie* [Selected Chapters from the History of Slovak Ethnomusicology]. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, pp. 16–22.

¹¹ ELSCHKE, Ref. 4, p. 21.

¹² ELSCHKE, Oskár: Etnomuzikológia a elektroakustika [Ethnomusicology and Electroacoustics]. In: *Slovenský národopis*, Vol. 9, 1961, pp. 295–309. ELSCHKE, Ref. 4, p. 23.

¹³ ELSCHKE, Ref. 4, pp. 16–17.

¹⁴ ELSCHKE, Oskár: Digital Concepts for and in Audiovisual Archives. In: *Systematische Musikwissenschaft / Systematic Musicology / Musicologie Systématique*, Vol. 7, No. 3, pp. 153–195.

¹⁵ SHELEMAY, Kay Kaufman: Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship. In: *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Eds. Bruno Nettl, Philip V. Bohlman. Chicago; London : The University of Chicago Press, pp. 277–292.

¹⁶ On technical aspects of the collections in historical context: RUTTKAY, Miroslav: Some historical aspects referring to the Ethnomusicological archive of the Institute of Musicology. In:

Currently the Institute of Musicology SAS, in its Department for Ethnomusicology, holds the largest collection of sound recordings of traditional folk music in Slovakia, comparable to other academic institutions in Central Europe. Its core consists of a historical collection of tape recordings. Today, this is a closed corpus comprising over three thousand five hundred tapes. The sound recordings come from the second half of the twentieth century, most of them from the period ranging from the 1960s to the 1980s. This was the time when the most intensive documentation work in the field was carried out. The first recordings on tapes in this collection were conducted in the early 1950s and the last ones at the turn of the twenty-first century. The sound recordings come from all ethnographic regions of Slovakia and from Slovak enclaves and diaspora abroad (especially in Hungary, Serbia, Croatia, Poland, Bulgaria, France, and the USA). In addition to traditional Slovak folk music, the collection contains the music of the historical ethnic minorities living on the territory of Slovakia, too (Hungarians, Germans, Ruthenians, Croats, and Roma).

The recordings were predominantly made by the staff members and external collaborators of the Institute of Musicology SAS, who carried out field documentation as part of their long-term research projects. Some recordings were the result of documentation work by fellow researchers from other institutions or by individual collectors and students. In total, more than sixty collectors, researchers, experts and freelancers (musicologists, ethnomusicologists, organologists, ethnochoreologists, ethnologists and folklorists, linguists, musicians, dancers and choreographers) participated in building the collection. Most researchers and collectors were from Slovakia (e. g. Tibor Ág, Anton Budinský, Ladislav Burlas, Soňa Burlasová, Ondrej Demo, Stanislav Dúžek, Bernard Garaj, Oskár Elschek, Alica Elscheková, Lýdia Fajtová, Juraj Hamar, Marián Járek, Ladislav Jasenák, Juliana Kováčová, Eva Krekovičová-Orsáryová, Juraj Kubánka, Ján Lazorík, Ladislav Leng, Zuzana Lengová, Ivan Mačák, Katarína Majchrovičová, Peter Michalovič, Lýdia Mikušová-Ukropcová, Marián Minárik, Alexander Móži, Mikuláš Mušinka, Kliment Ondrejka, Konštantín Palkovič, František Poloczek, Vladimír Slujka, Andrej Sulitka, Michaela Šelcová-Dinková, Svetozár Švehlák, Pavol Tonkovič, Hana Urbancová, Jadranka Važanová-Horáková). Some researchers came from abroad; they were mostly colleagues from partner institutions in Hungary, Moravia and Bohemia, Germany, Croatia, and Norway (e. g. Jerko Bezić, František Bonuš, Nicolae Costeau, Jürgen Elsner, Olav Gurwin, Olga Hrabalová, János Manga, Bálint Sárosi, György Szomjas-Schiffert, Lajos Vargyas). A part of the audio recordings was transcribed and is stored separately in the Manuscript Collection of Folk Songs.

At present, the collection of audio recordings is undergoing technical and content reconstruction processes, partial reregistration of the documented material by completing missing data, and database processing. Its digitization, which forms a precondition for a more intensive and more versatile use of the sound material in the future, has been currently completed.

The Sound Recordings Collection of Folk Music of the Institute of Musicology SAS initially came into being as part of nationally orientated research and was predominantly

based on an ethnic principle. The contents of the documented materials were influenced by methods of fieldwork, which were preconditioned by research aims. Collecting and documentation work in the field gradually split into a number of procedures and approaches, several of which were employed side by side:

1. Area exploration (1950s and 1960s) as short-term expeditions to some culturally homogeneous territories, taking three to four villages as an example. The task was to document a cross-section of musical styles and song genres with the aim of defining the particular musical layers and musical dialects of Slovakia.
2. Monographic research of a locality (as the basic type throughout the entire period) was based on a stationary research into one village with repeated documentary actions. Its goal was a comprehensive picture of the traditional song, instrumental, and dance culture of a village.
3. Monographic research of individuals and ensembles (1970s and 1980s) as a complex study of outstanding singers, musicians and dancers with the aim of defining their role in the transmission and transformation of traditional music culture.
4. Thematic research was conducted throughout the period, with only its content changing. Interest in certain stylistic layers predominated initially (e.g. archaic ceremonial songs and style layers, multipart singing). Later, the main interest shifted to research of selected musical instruments and song genres with the aim of presenting their complex picture in the form of thematic syntheses.
5. Regional research as a long-term series of documentary actions in the field, aimed at mapping the folk songs, music and dances of particular regions of Slovakia. Regional research was carried out by teams composed of specialists on folk songs, musical instruments, instrumental music, and dance.¹⁷

Documenting traditional culture in the field is intersubjective in character. In the past, it was primarily based on direct communication and personal dialogue with the informants – singers, musicians, or dancers. Therefore, despite the common methodological premises of documentary fieldwork, its outcome was largely influenced by the personality of each researcher.¹⁸ This reflected itself in their choice of the materials to be recorded, too. The voice of the researcher is also present on the audio recordings, where, in addition to the standard introductory announcement of basic data, he or she occasionally comments, guides the informants, or asks questions. Consequently, these audio recordings are not merely mechanical and anonymized records of the material. They are individualized documents that complete the picture of each researcher as the (co-)author of a particular field documentation.

All types of field research and field documentation were evaluated in a large number of publications reflecting the topical research tasks and aims of ethnomusicology in Slovakia (monographs, articles, source material editions, anthologies, encyclopaedias).

¹⁷ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Metodika hudobnofolkloristického bádania na Slovensku [The Methodology of Music-Folkloristic Research in Slovakia]. In: *Slovenský národopis*, Vol. 9, 1961, pp. 310-311.

¹⁸ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Výskumy, dokumentácia, dokumenty a ich vyhodnotenie [Fieldwork, Documentation, Documents, and their Evaluation]. In: *Ethnomusicologicum IV*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, pp. 30-31.

All collections were intensively used by the staff of the institute and their collaborators on joint research projects.

Based on the collected materials, obtained by sound documentation in the field, the pieces of knowledge about the stylistic stratification of traditional Slovak folk music were supplemented and expanded. Drawing on Kresánek's genetic theory, historical style layers and musical dialects came to be defined.¹⁹ Pieces of knowledge on folk musical instruments from the territory of Slovakia, published also abroad, were expanded considerably and finalized.²⁰ Works on selected groups of musical instruments and monographs on individual musical instruments were published.²¹ The first stylistic characteristics of instrumental solo and ensemble music were drawn up.²² A synthesis on folk dances and instrumental music was published in collaboration between ethnomusicologist and ethnochoreologist.²³ The study of exceptional singers, musicians and folk instrument makers resulted in monographs on their personal profiles.²⁴ Based on older sound recordings and ongoing field research, monographic syntheses on selected song genres in both regional and national contexts were written.²⁵ Children's folklore

¹⁹ ELSCHÉKOVÁ, Alic – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby* [Introduction to the Study of Slovak Folk Music]. Bratislava : Hudobné centrum, 2005. ELSCHÉKOVÁ, Alic: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: *Studia Musicologica*, Vol. 20, 1978, pp. 263-303. ELSCHÉKOVÁ, Alic – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia* [Slovak Folk Songs and Instrumental Music. An Anthology]. Bratislava : Osvetový ústav, 1980. LENG, Ladislav: *Slovenský hudobný folklór* [Slovak Musical Folklore]. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1961. LENG, Ladislav: *Slovenské hudobné nárečia: základná orientácia v hudobnonárečových oblastiach Slovenska* [Slovak Musical Dialects: Basic Orientation in the Musical Dialect Areas of Slovakia]. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1993.

²⁰ LENG, Ladislav: *Slovenské ľudové hudobné nástroje* [Slovak Folk Musical Instruments]. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1967. ELSCHÉK, Oskár: *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil 2. Die slowakischen Volksmusikinstrumente*. (= Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Band 2.) Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983.

²¹ E.g. ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny* [Slovak Folk Pipes and Other Aerophones]. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 1991. GARAĽ, Bernard: *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku* [Bagpipe and the Bagpipers' Tradition in Slovakia]. Bratislava : ASCO Art & Science, 1995.

²² E.g. LENG, Ladislav: *Ľudová hudba Zubajovcov* [The Folk Music Ensemble of the Zubajs]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 3, 1971, pp. 25-140. ELSCHÉK, Oskár: *Štylové vrstvy a štylové typy slovenskej ľudovej nástrojovej hudby* [Stylistic Layers and Stylistic Types of Slovak Folk Instrumental Music]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 10, 1985, pp. 7-46.

²³ DÚŽEK, Stanislav – GARAĽ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia* [Slovak Folk Dances and Music Towards the End of the Twentieth Century]. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001.

²⁴ E.g. KOVÁČOVÁ, Juliana: *Pozoruhodná nositeľka piesňovej tradície v oblasti Trenčína – Mária Zajacová* [A Remarkable Female Bearer of the Song Tradition in the Trenčín Region – Mária Zajacová]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 10, 1985, pp. 104-135. ELSCHÉK, Oskár: *Imrich Weis. The Man – His Life and His Music*. Audiovisuelle Anthologie über die Technologie der Herstellung der Fujara in Hriňová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1994.

²⁵ E.g. DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ Olga: *Žatevné a dožinkové piesne* [Harvest and Harvest Festival Songs]. Bratislava : Opus, 1969. ELSCHÉKOVÁ, Alic: *Uspávanky a detské zabávanky na Gemerí* [Lullabies and Children's Folklore in the Gemer Region]. In: *Vlastivedné štúdie Gemera* 5. Ed. Július Bolfík. Martin : Osveta, 1987, pp. 88-151. ELSCHÉKOVÁ, Alic: *Svadba a svadobné piesne* [The Wedding and Its Songs]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 14, 1989, pp. 72-122. KO-

became the subject of separate field documentation.²⁶ Regional research, carried out by several teams composed of the department's staff, as well as in collaboration with fellow researchers from other institutions, paved the way for the preparation of syntheses on selected regions of Slovakia. Field documentation was carried out over many years mainly in the regions of Liptov, Gemer, Horehronie, Podpoľanie, Považie, and Spiš.²⁷ Special attention was paid to Slovak minorities living abroad. Fieldwork in teams was carried out mainly in the historical enclaves of Slovaks in Dolná Zem, with focus on the territory of today's Serbia (Vojvodina) and Hungary.²⁸ This resulted in a mutual study of Slavic ethnic groups.²⁹ Field documentation of the traditional music of the Slovak minority abroad was carried out not only by researchers from Slovakia but also by foreign researchers, who provided their recordings to the Slovak party.³⁰

VÁČOVÁ, Juliana: Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku [Girls' Songs in Spring Customs in Slovakia]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 14, 1989, pp. 20-71. URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru* [Trávnice – Meadow Songs in Slovakia. A Contribution to the Genesis, Structure and Transformation of a Song Genre]. Bratislava : AEPress, 2005. URBANCOVÁ, Hana: *Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext* [Midsummer Songs in Slovakia. Structure, Function, Context]. Bratislava : AEPress, 2010.

²⁶ ONDREJKA, Kliment: *Tradičné hry detí a mládeže na Slovensku* [The Traditional Games of Children and the Youth in Slovakia]. (= Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry 10.) Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 1976.

²⁷ GAŠPARÍKOVÁ, Viera (ed.): *Horehronie. Folklorne prejavy v živote ľudu* [Horehronie. Folklore Manifestations in the Life of the People]. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1988. ELSCHÉKOVÁ, Alica: *Ludová hudobná kultúra v Gemeri a Malohonte* [Folk Musical Culture in Gemer and Malohont]. In: *Obzor Gemera*, roč. 21, 1990, No. 3, pp. 118-126. ELSCHÉK, Oskár – MIKUŠOVÁ, Lýdia: *Podpoľanie. Ľudové piesne a hudba* [Podpoľanie. Folk Songs and Music]. (= Corpus Musicae Popularis Slovaca I.) Zvolen : Podpoľianske osvetové stredisko, 2002.

²⁸ DŮŽEK, Stanislav: *Etnomuzikologický výskum juhoslovanských Slovákov* [Ethnomusicological Research on Yugoslav Slovaks]. In: *Slovenský národopis*, Vol. 23, 1975, No. 2, pp. 259-263. ELSCHÉK, Oskár: *Výskum ľudovej hudobnej kultúry Slovákov v Maďarsku* [Research on the Folk Music Culture of Slovaks in Hungary]. In: *Slovenský národopis*, Vol. 23, 1975, No. 2, pp. 301-315. ELSCHÉK, Oskár: *Výskum ľudovej hudby Slovákov v zahraničí so zameraním na fondy ľudovej hudby v Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied* [Research on the Folk Music of Slovaks Abroad with Focus on Collections of Folk Music at the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences]. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác z 1. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov*. Ed. Milina Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2005, pp. 29-40. ELSCHÉKOVÁ, Alica: *Výskum ľudových piesní na Slovensku a u Slovákov v zahraničí* [Research on Folk Songs in Slovakia and among Slovaks Abroad]. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác z 1. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov*. Ed. Milina Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2005, pp. 9-26.

²⁹ VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Jadranka: *K etnomuzikologickému výskumu slovanských etnických skupín* [On the Ethnomusicological Research of Slavic Ethnic Groups]. In: *Slavica Slovaca*, Vol. 36, 2001, No. 2, pp. 147-157.

³⁰ Ethnomusicologists from the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest (e.g. János Manga).

The results of the field documentation were continuously summarized and evaluated in the context of all ethnomusicological activities at the institute and in collaboration with domestic institutions and individuals.³¹

Some fieldwork was conducted in collaboration with partner institutions abroad. From the late 1950s onwards, researchers were coming from abroad with an interest in certain specific topics (style layers, song genres, musical instruments, border areas), including the music culture of their own ethnic group living on the territory of Slovakia.

For example, the Croatian ethnomusicologist Jerko Bezić (1929–2010) carried out fieldwork in 1966 and 1970 in villages with Croatian population in the vicinity of Bratislava. Several Hungarian ethnomusicologists conducted fieldwork among ethnic Hungarians in Slovakia. In 1963, Lajos Vargyas (1914–2007) and Bálint Sárosi (1925–2022) made recordings in Hungarian villages in the Gemer region and, in the years 1957 to 1969, György Szomjas-Schiffert (1910–2004) recorded in Hungarian villages in southern Slovakia and around Nitra. Foreign researchers were also interested in Slovak materials from the territory of Slovakia and participated in their documentation either independently or in collaboration with domestic researchers. For example, the German ethnomusicologist Jürgen Elsner (b. 1932) was a member of Oskár Elschek's documentation team in researching Slovak localities in several regions of Slovakia. In 1963, the Norwegian musicologist Olav Gurvin (1893–1974) carried out field research in the territory of Slovakia, accompanied by the Czech collector and artist Karol Plicka (1894–1987). The Moravian musical folklorist Olga Hrabalová (1930–2017) conducted fieldwork independently in western and northern Slovakia when she was studying harvest songs in Moravia. Later, she collaborated on the preparation of a genre synthesis of Slovak harvest songs with the ethnomusicologist Ondrej Demo (1927–2020). Their documented material forms part of a collection of sound recordings.

The transition from an ethnic and national concept to a territorial one in research and documentation occurred gradually and came to completion in the 1990s. The music of ethnic minorities in Slovakia was initially studied in the context of regional research, as part of regional cultures. Later, ethnic minorities were specified as a separate research subject in Slovakia.³² Field documentation of the traditional song and music culture of the Hungarians, Germans, Ruthenians and the Roma intensified.³³ Cross-cutting works mapping some of the common segments of the traditional singing and music of all the

³¹ ELSCHKEK, Oskár: Methodological Problems in Slovak Ethnomusicology. In: *Ethnomusicology*, Vol. 10, 1966, No. 2, pp. 191–198. ELSCHKEK, Ref. 4. ELSCHKEKOVÁ, Alica: Etnomuzikologické bádanie v oblasti ľudových piesní [Ethnomusicological Research in the Field of Folk Songs]. In: *Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku*. Eds. Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1973, pp. 33–48. GARAJ, Bernard: K súčasnému stavu výskumu ľudovej inštrumentálnej hudby na Slovensku [On the Present State of Research on Instrumental Folk Music in Slovakia]. In: *Ethnomusicologicum III*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, pp. 73–86. URBANCOVÁ, Hana: K súčasnému stavu vo výskume tradičnej vokálnej kultúry na Slovensku [On the Present State of Research on Traditional Vocal Culture in Slovakia]. In: *Ethnomusicologicum III*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, pp. 17–32.

³² URBANCOVÁ, Ref. 31, p. 27.

³³ E.g. URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Hudba etnických menšín* [The Music of Ethnic Minorities] = *Slovenská hudba*, Vol. 26, 2000, No. 3.

historical ethnic groups on the territory of Slovakia were born.³⁴ The scope of documentation forms and situations expanded, and records of the secondary life of folk music and dance were produced more systematically (concerts, festivals, competitions).

An important part of the documentation work consisted of a standard registration of the recorded materials. Every tape has an individual documentation card with its basic data, completed after the field research. The field workers made their own records and notes on the recorded items, which were not always part of the basic registry. Nevertheless, they evaluated the information and their insights and observations in their scholarly publications. Missing data are currently being reconstructed and supplemented using primary and secondary sources.

In terms of origin, the Sound Recordings Collection of Folk Music of the Institute of Musicology SAS includes two categories of audio recordings: originals and copies. Originals came into being during the fieldwork carried out by the staff members of the institute and their collaborators. Sound documentation, produced in partnership with foreign institutions, included two items designated as originals and their copies: one was deposited in the Institute of Musicology SAS and the other one in the partner institution abroad.

Copies were made for various reasons. Initially, they were made of historical recordings originally recorded on a different medium in the past. For example, at the turn of the 1950s and the 1960s, copies on tapes were made of the phonograph recordings of Béla Bartók (1881–1945) from 1913–1916.³⁵ The latter were part of his Slovak phonograph collection deposited in the Slovak National Library in Martin.³⁶ These copies were produced in connection with a prepared edition of Bartók's manuscript collection *Slovak Folk Songs*, and served for internal study purposes.³⁷ Gramophone recordings from the turn of the 1950s were copied on tapes in the early 1960s.³⁸ For technical reasons, copies of the oldest original tape recordings from the collection, which came from the first half of the 1950s, were also

³⁴ URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc* [Song Traditions of Ethnic Minorities in Christmastide]. (= Studia ethnomusicologica III.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2006.

³⁵ Technical work on the copies was carried out from November 1959 to January 1960 (Sound Recordings Collection of Folk Musik IM SAS, FÚHV 1 – 10).

³⁶ BANÍK, Anton: Niekoľko spomienok, dokumentov a úvah o Bélovi Bartókovi [A Few Memories, Documents, and Reflections on Béla Bartók]. In: *Hudobnovedné štúdie VI*. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1960, pp. 169–170.

³⁷ The first volume of Bartók's Slovak collection was published in 1959 and the last (forth) one, with phonograph recordings, in 2022. BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne I–III* [Slovak Folk Songs I–III]. Eds. Jozef Kresánek, Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1959, 1970, 2007. (Reprint: Hudobné centrum 2019); BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne IV* [Slovak Folk Songs IV]. Eds. Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : Hudobné centrum, 2022.

³⁸ The gramophone recordings were transcribed and published in the first two volumes of a four-volume song collection. HUDEC, Konštantín (ed.): *Slovenské ľudové piesne I* [Slovak Folk Songs I]. Bratislava : Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň, 1950. (Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1959). POLOCZEK, František (ed.): *Slovenské ľudové piesne II* [Slovak Folk Songs II]. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1952. Copies of these gramophone recordings for the collection were made in 1963 (Sound Recordings Collection of Folk Musik IM SAS, FÚHV 11 – 12).

made. A separate sub-corpus consists of copies of tape recordings which come from the private collection of the Slovak composer and folklorist Svetozár Stračina (1940–1996).³⁹

Sound recordings from other institutions, incorporated into the collection of the Institute of Musicology SAS at a time when it intended to build a Central Archive of Slovak Folk Music, form another category.⁴⁰ They include copies of field documentation by the staff of the Institute of Ethnology and Social Anthropology SAS as well as by students and teachers from university departments. An important part of the copied material comes from the Radio Archive in Bratislava. The latter consists of recordings made during preparations in the field for radio programmes on folk music. Copies of another type consist of personal collections of individuals who were professionally involved in field documentation. A smaller number of copies comes from amateur collectors who collected traditional music in their localities and sent their recordings to the institute.

In addition to its corpus of tape recordings, the collection also includes recordings made directly in the field on digital media. The latter began to be used systematically at the beginning of the twenty-first century. A new corpus within the collection is being gradually created with separate registration on their basis.

Audio recordings from the Sound Recordings Collection of Folk Music have been evaluated in current research topics. Some of them were made available as material editions in two basic forms:

1. Audio editions with a scholarly and popularizing focus (anthologies published on various media, with accompanying commentaries).⁴¹
2. Audio supplements to printed scholarly monographs and books.⁴²

The above editions focus on a certain area of folk music culture without emphasis on the historical dimension of the sound recordings. There is still a lack of retrospective editions which would present the above recordings first and foremost as historical sources. Editions of this type would better reflect the value gained by the Sound Recordings Collection of Folk Music over time.

To sum up, the sound recordings of folk music stored at the Institute of Musicology SAS have acquired the status of a collection formed within the context of basic research. The collection has served scholarly purposes and has been used by the staff of the institute and their collaborators. It has gradually gained historical value, and interest in it has recently increased not only among scholars but, particularly, among the general

³⁹ Copies of Stračina's private recordings for the collection were made in 1980s (Sound Recordings Collection of Folk Music IM SAS, FÜHV, S1 – S398).

⁴⁰ ELSCHEK, Ref. 4, p. 23.

⁴¹ E.g. ELSCHEK, Oskár: *Slovenská ľudová nástrojová hudba. Antológia. / Slovak Instrumental Folk Music. Anthology.* [3 LP] Bratislava : Opus, 1982. ELSCHÉKOVÁ, Alica – GARAJ, Bernard: *Spiš. Ľudové piesne a hudba. Antológia. / Zips. Volkslieder und Volksmusik. Anthologie.* [MC] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1993. GARAJ, Bernard: *Gajdošská hudba. / Bagpipers' Music.* [MC] Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1994. DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenská ľudová tanečná hudba I – IV* [Slovak Folk Dance Music I – IV]. [4 MC] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1993 (I – II), 1996 (III – IV).

⁴² E.g. DEMO – HRABALOVÁ, Ref. 24 [Supplement: 1 SP]. URBANCOVÁ, Ref. 25, 2005 [Supplement: 1 CD], 2010 [Supplement: 1 CD]. LOMEN, Kristína: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku* [The Traditional Song Culture of Slovaks in Stará Pazova, Serbia]. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021 [Supplement: 1 CD].

public. At present, the institute faces extended expectations and demands,⁴³ and its folk music collections are acquiring new functions and values. This article sheds light on the origin, development, contents, primary functions, and way of utilization of the Sound Recordings Collection of Folk Music of the Institute of Musicology SAS on the background of period research ideas and concepts.

This work was supported by the VEGA Scientific Grant Agency, grant No. 2/0100/22 “Historical Sources of Traditional Slovak Singing: Typology, Reconstruction, Interpretation” (2022 – 2025), at the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences.

Bibliography

- BANÍK, Anton: Niekoľko spomienok, dokumentov a úvah o Bélovi Bartókovi [A Few Memories, Documents, and Reflections on Béla Bartók]. In: *Hudobnovedné štúdie VI*. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1960, pp. 138-176.
- BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne I – III* [Slovak Folk Songs I – III]. Eds. Jozef Kresánek, Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1959, 1970, 2007. (Reprint: Hudobné centrum 2019)
- BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne IV* [Slovak Folk Songs IV]. Eds. Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : Hudobné centrum, 2022.
- DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ Olga: *Žatevné a dožinkové piesne* [Harvest and Harvest Festival Songs]. Bratislava : Opus, ¹1969 [Supplement: 1 SP]. (Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, ²1971)
- DŮŽEK, Stanislav: Etnomuzikologický výskum juhoslovanských Slovákov [Ethnomusicological Research on Yugoslav Slovaks]. In: *Slovenský národopis*, Vol. 23, 1975, No. 2, pp. 259-263.
- DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenská ľudová tanečná hudba I – IV* [Slovak Folk Dance Music I – IV]. [4 MC] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1993 (I – II), 1996 (III – IV).
- DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia* [Slovak Folk Dances and Music Towards the End of the Twentieth Century]. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001.
- ELSCHEK, Oskár: Etnomuzikológia a elektroakustika [Ethnomusicology and Electroacoustics]. In: *Slovenský národopis*, Vol. 9, 1961, pp. 295-309.
- ELSCHEK, Oskár: Methodological Problems in Slovak Ethnomusicology. In: *Ethnomusicology*, Vol. 10, 1966, No. 2, pp. 191-198.
- ELSCHEK, Oskár: Stav a perspektívy etnomuzikologického bádania na Slovensku [The State and Perspectives of Ethnomusicological Research in Slovakia]. In: *Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku*. Eds. Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1973, pp. 11-31.
- ELSCHEK, Oskár: Výskum ľudovej hudobnej kultúry Slovákov v Maďarsku [Research on the Folk Music Culture of Slovaks in Hungary]. In: *Slovenský národopis*, Vol. 23, 1975, No. 2, pp. 301-315.

⁴³ SEEGER, Anthony: Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 28, 1996, pp. 87-105. SEEGER, Anthony: Archives, Repatriation, and the Challenges Ahead. In: *The Oxford Handbook of Music Repatriation*. Eds. Frank D. Gunderson, Robert C. Lancefield, Bret D. Woods. Oxford : Oxford University Press, 2029, pp. 145-160.

- ELSCHEK, Oskár: *Slovenská ľudová nástrojová hudba. Antológia. / Slovak Instrumental Folk Music. Anthology.* [3 LP] Bratislava : Opus, 1982.
- ELSCHEK, Oskár: *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil 2. Die slowakischen Volksmusikinstrumente.* (= Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Band 2.) Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983.
- ELSCHEK, Oskár: *Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny* [Slovak Folk Pipes and Other Aerophones]. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 1991.
- ELSCHEK, Oskár: Genetické teórie ľudovej hudby a Kresánkova klasifikácia [Genetic Theories of Folk Music and Kresánek's Classification]. In: *Ethnomusicologicum*, Vol. 1, 1993, No. 1, pp. 11-25.
- ELSCHEK, Oskár: *Imrich Weis. The Man and His Music.* Audiovisuelle Anthologie über die Technologie der Herstellung der Fujara in Hriňová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1994.
- ELSCHEK, Oskár: Štylové vrstvy a štylové typy slovenskej ľudovej nástrojovej hudby [Stylistic Layers and Stylistic Types of Slovak Folk Instrumental Music]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 10, 1985, pp. 7-46.
- ELSCHEK, Oskár: Digital concepts for and in audiovisual archives. In: *Systematische Musikwissenschaft / Systematic Musicology / Musicologie Systématique*, Vol. 7, 2000, No. 3, pp. 153-195.
- ELSCHEK, Oskár: Výskum ľudovej hudby Slovákov v zahraničí so zameraním na fondy ľudovej hudby v Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied [Research on the Folk Music of Slovaks Abroad with Focus on Collections of Folk Music at the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences]. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác z 1. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov.* Ed. Milina Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2005, pp. 29-40.
- ELSCHEK, Oskár – MIKUŠOVÁ, Lýdia: *Podpoľanie. Ľudové piesne a hudba* [Podpoľanie. Folk Songs and Music]. (= Corpus Musicae Popularis Slovaciae I.) Zvolen : Podpoľianske osvetové stredisko, 2002.
- ELSCHEKOVÁ, Alicia: Metodika hudobnofolkloristického bádania na Slovensku [The Methodology of Music-Folkloristic Research in Slovakia]. In: *Slovenský národopis*, Vol. 9, 1961, pp. 309-314.
- ELSCHEKOVÁ, Alicia: Etnomuzikologické bádanie v oblasti ľudových piesní [Ethnomusicological Research in the Field of Folk Songs]. In: *Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku.* Eds. Oskár Elschek, Alicia Elscheková. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1973, pp. 33-48.
- ELSCHEKOVÁ, Alicia: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: *Studia Musicologica*, Vol. 20, 1978, pp. 263-303.
- ELSCHEKOVÁ, Alicia: Uspávanky a detské zabávanky na Gemi [Lullabies and Children's Folklore in the Gemer Region]. In: *Vlastivedné štúdie Gemera* 5. Ed. Július Bolfík. Martin : Osveta, 1987, pp. 88-151.
- ELSCHEKOVÁ, Alicia: Svadba a svadobné piesne [The Wedding and Its Songs]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 14, 1989, pp. 72-122.
- ELSCHEKOVÁ, Alicia: Ľudová hudobná kultúra v Gemi a Malohonte [Folk Musical Culture in Gemer and Malohont]. In: *Obzor Gemera*, Vol. 21, 1990, No. 3, pp. 118-126.
- ELSCHEKOVÁ, Alicia: Výskumy, dokumentácia, dokumenty a ich vyhodnotenie [Fieldwork, Documentation, Documents, and their Evaluation]. In: *Ethnomusicologicum* IV. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, pp. 27-44.
- ELSCHEKOVÁ, Alicia: Výskum ľudových piesní na Slovensku a u Slovákov v zahraničí [Research on Folk Songs in Slovakia and among Slovaks Abroad]. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác z 1. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov.* Ed. Mili-

- na Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2005, pp. 9-26.
- ELSCHEKOVÁ, Alicia – ELSCEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby* [Introduction to the Study of Slovak Folk Music]. Bratislava : Hudobné centrum, ³2005. (Osvetový ústav ¹1962)
- ELSCHEKOVÁ, Alicia – ELSCEK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia* [Slovak Folk Songs and Instrumental Music. An Anthology]. Bratislava : Osvetový ústav, 1980. (Reproduction: 1982)
- ELSCHEKOVÁ, Alicia – GARAJ, Bernard: *Spiš. Ľudové piesne a hudba. Antológia. / Zips. Volkslieder und Volksmusik. Anthologie.* [MC] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1993.
- GARAJ, Bernard: *Gajdošská hudba. / Bagpiper's Music.* [MC] Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1994.
- GARAJ, Bernard: *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku* [Bagpipe and Bagpipers' Tradition in Slovakia]. Bratislava : ASCO Art & Science, 1995.
- GARAJ, Bernard: K súčasnému stavu výskumu ľudovej inštrumentálnej hudby na Slovensku [On the Present State of Research on Instrumental Folk Music in Slovakia]. In: *Ethnomusicologicum III*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, pp. 73-86.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (ed.): *Horehronie. Folklorne prejavy v živote ľudu* [Horehronie. Folklore Manifestations in the Life of the People]. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1988.
- HUDEK, Konštantín (ed.): *Slovenské ľudové piesne I* [Slovak Folk Songs I]. Bratislava : Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň, ¹1950. (Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied ²1959)
- KOVÁČ, Dušan – HUDEK, Adam (eds.): *Dejiny Slovenskej akadémie vied* [The History of the Slovak Academy of Sciences]. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 2023.
- KOVÁČOVÁ, Juliana: Pozoruhodná nositeľka piesňovej tradície v oblasti Trenčína – Mária Zajacová [A Remarkable Female Bearer of the Song Tradition in the Trenčín Region – Mária Zajacová]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 10, 1985, pp. 104-135.
- KOVÁČOVÁ, Juliana: Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku [Girls' Songs in Spring Customs in Slovakia]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 14, 1989, pp. 20-71.
- KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* [Slovak Folk Song from the Musical Standpoint]. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. (Reprint: Národné osvetové centrum, 1996)
- LENG, Ladislav: *Slovenský hudobný folklór* [Slovak Musical Folklore]. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1961.
- LENG, Ladislav: *Slovenské ľudové hudobné nástroje* [Slovak Folk Musical Instruments]. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1967.
- LENG, Ladislav: Ľudová hudba Zubajovcov [Folk Music Ensemble of the Zubajs]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 3, 1971, pp. 25-140.
- LENG, Ladislav: *Slovenské hudobné nárečia: základná orientácia v hudobnonárečových oblastiach Slovenska* [Slovak Musical Dialects: Basic Orientation in the Musical Dialect Areas of Slovakia]. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1993.
- LENGOVÁ, Jana: Príspevok k životu a dielu Františka Zagibu [František Zagiba – His Life and Oeuvre]. In: *Musicologica Slovaca*, Vol. 3 (29), 2012, No. 2, pp. 265-276.
- LOMEN, Kristína: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku* [The Traditional Song Culture of Slovaks in Stará Pazova, Serbia]. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021 [Supplement: 1 CD].

- ONDREJKA, Kliment: *Tradičné hry detí a mládeže na Slovensku* [The Traditional Games of Children and the Youth in Slovakia]. (= Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry 10.) Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 1976.
- POLOCZEK, František (ed.): *Slovenské ľudové piesne II* [Slovak Folk Songs II]. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1952.
- RUTTKAY, Miroslav: Some historical aspects referring to the Ethnomusicological Archive of the Institute of Musicology. In: *Systematische Musikwissenschaft / Systematic Musicology / Musicologie Systématique*, Vol. 7, 2000, No. 3, pp. 243-249.
- SEEGER, Anthony: Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 28, 1996, pp. 87-105.
- SEEGER, Anthony: Archives, Repatriation, and the Challenges Ahead. In: *The Oxford Handbook of Music Repatriation*. Eds. Frank D. Gunderson, Robert C. Lancefield, Bret D. Woods. Oxford : Oxford University Press, 2029, pp. 145-160.
- SHELEMAY, Kay Kaufman: Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship. In: *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Eds. Bruno Nettl, Philip V. Bohlman. Chicago; London : The University of Chicago Press, pp. 277-292.
- THOŘOVÁ, Věra: Vznik Státního ústavu pro lidovou píseň a první léta jeho existence [The Establishment of the State Institute for Folk Song and the First Years of Its Existence]. In: *Od lidové písně k evropské etnologii. 100 let Etnologického ústavu Akademie věd České republiky*. Ed. Jana Pospíšilová, Jana Nosková. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, pp. 50-61.
- URBANCOVÁ, Hana: K súčasnému stavu vo výskume tradičnej vokálnej kultúry na Slovensku [On the Present State of Research on Traditional Vocal Culture in Slovakia]. In: *Ethnomusicologicum III*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, pp. 17-32.
- URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru* [Trávnice – Meadow Songs in Slovakia. A Contribution to the Genesis, Structure and Transformation of a Song Genre]. Bratislava : AEPRESS, 2005 [Supplement: 1 CD].
- URBANCOVÁ, Hana: *Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext* [Midsummer Songs in Slovakia. Structure, Function, Context]. Bratislava : AEPRESS, 2010 [Supplement: 1 CD].
- URBANCOVÁ, Hana: Pieśń ludowa i naukowe konteksty jej badań na Słowacji [Folk Song and the Disciplinary Contexts of Its Research in Slovakia]. In: *Polski Rocznik Muzykologiczny*, Vol. 10, 2013, pp. 13-36.
- URBANCOVÁ, Hana: *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie* [Selected Chapters from the History of Slovak Ethnomusicology]. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016.
- URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Hudba etnických menšín* [The Music of Ethnic Minorities] = *Slovenská hudba*, Vol. 26, 2000, No. 3.
- URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc* [Song Traditions of Ethnic Minorities in Christmastide]. (= Studia ethnomusicologica III.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2006 [Supplement: 1 CD].
- VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Jadranka: K etnomuzikologickému výskumu slovanských etnických skupín [On the Ethnomusicological Research of Slavic Ethnic Groups]. In: *Slavica Slovaca*, Vol. 36, 2001, No. 2, pp. 147-157.

APPENDIX

Str.		FONOTEČNÝ LIST										Zapísal	
①		Slovenská akadémia vied-Ústav hudobnej vedy-odd. etnomuskologie										Pulky	
Číslo fonogr.		444 -A				Č. výskumu		Zberateľ		Náhrad			
Obec		Čičmany				Dátum		magnetofón		ser. č.		rychlosť	
Okres		Žilina				10. 8. 1956		95		42		pás	
Oblasť						Národ typ		Utiškovanie:					
Miestnosť								① Muž. sbor		② Muž. sbor		③ Žen. sbor	
Počet piesní								④ Detskí		⑤ Žena sola			
Typ výskumu													
Por. číslo	počítáč	minutáž	názov piesne-incipit	príležitost funkcia-druh	účastníci	hudobná charakterist.	zápis						
1.	+	2'15"	Eske sa nae gudi'sam	per	1	-	71						
2.	+	1'45"	Ked' ja budem kavinu	- " -	1	-							
3.	+	1'40"	Či sa stalo v Čičmanoch	- " -	2	-							
4.	+	1'	[Ideme J]	- " -	3	-							
5.	+	50"	A ta márn nioha	- " -	3	-							
6.	+	1'55"	[Ideme J]	- " -	3	-							
7.	+	2'6"	[Veršie J]	- " -	3	-							
8.	+	2'20"	Stara mladá hora	- " -	3	-							
9.	+	1'50"	Ach má, má	- " -	3	-							
10.	+	1'20"	Šťastlivé rany	- " -	3	-							
11.	+	2'15"	Ej jani má jani	- " -	3	-							
12.	+	2'40"	Či to zvoní zvoní	- " -	3	-	72						
13.	+	2'30"	Pod dubom sa dubom	- " -	3	-							
14.	+	2'25"	[Ideme J]	- " -	3	-							
15.	+	4'50"	Jato dievča, kazy dojť	- " -	3	-	73						
16.	+	50"	A rojane rojane	- " -	3	-							
17.	+	1'40"	Jde letíte	- " -	4	-							
18.	+	45"	Pasel kuba ovce	- " -	4	-							
19.	+	15"	Na me sa doh mepivali	- " -	4	-	74						

Fig. 1: One of the oldest preserved original tape recordings in the collection – documentation card with the list of the song repertoire by textual incipits; Čičmany (dist. Žilina), František Poloczek, 1956 (FÚHV 444-A).

FONOTEČNÝ LIST									
Slovenská akadémia vied - Ústav hudobnej vedy - odd. etnomuzikológie									
Str.	A.			Zapísal			7/1972		
Číslo fonogr.	1855			C. výskumu	5/72			Zberateľ	Elscheková
Obec	Hiadeľ			Dátum	19.11.1922			Magnetof.	Kovex
Oblasť	Banská Bystrica			Sér. č.	19			Rýchlosť	7
Oblast	Náreč. typ			Zdroj	Stopy			Pás	BASE
Mínutáž	Počet písní	inštr. sklad.	Typ výsk.	1. Halkedonikova 1900; Garmila Sedliakova 1915; 3 Garmila Sedliakova 1905; 4 Garmila Sedliakova 1931; 5. Garmila Sedliakova 1923;					
Por. číslo	Počet	Mínutáž	Názov piesne - incipit	Príležitost - funkcia - druh	Očinkujúci	Hudobná charakteristika	Zápis		
1.			Rochovany x Banská Bystrica	1					
2.			Kud smužka na špejľavala	2					
3.			Garmila Sedliakova	2					
4.	323		Kud smužka na špejľavala	3	33 34	marka			
5.	475		Kud smužka na špejľavala	3					
6.	522		Kud smužka na špejľavala	3	33 54	marka			
7.	560		Kud smužka na špejľavala	3					
8.	600		Kud smužka na špejľavala	4					
9.	645		Kud smužka na špejľavala	3, 5, 4					
10.	750		Kud smužka na špejľavala	1, 5					
11.	823		Kud smužka na špejľavala	4					
12.	837		Kud smužka na špejľavala	5	33 40 72	marka			
13.	877		Kud smužka na špejľavala	4	33 44	marka			
14.	928		Kud smužka na špejľavala	3, 4, 5					
15.	1020		Kud smužka na špejľavala	3, 4, 5	33 248	marka			
16.	1170		Kud smužka na špejľavala	4, 5					
17.	1093		Kud smužka na špejľavala	2					
18.	1148		Kud smužka na špejľavala	3					
19.	1158		Kud smužka na špejľavala	3, 4, 5					

Fig. 3: In the footsteps of Béla Bartók; Hiadeľ (dist. Banská Bystrica), Alica Elscheková, 1972 (FÚHV 1855).

str. 1

FOROTEČNÝ LIST
 15/64
 8.11.1967
 Leng, Ondrejka,
 SZ480

1439.1 - 1
 → Černová
 (okr. RUŽOMBEROK)
 Liptov

→ PA: 84SF
 → RYCH: 19
 → REVUX

1. Ferdinand Koma (1906) - 1. husle
2. Jozef Šnauko (1913) - 2. husle
3. Anton Koma (1909) - viola
4. Jozef Koma (1900) - basa
5. Ferdinand Koma ml. (1936) - pianová harmonika, spev
6. Ľudmila Janigová (1930) - spev
7. Alena Keprtová (1939) - "
8. Bernardetta Hatalová (1933) - spev
9. Ondrej Lajčiak (1923) - spev
10. Ladislav Hatala (1901)

1. ZAHŤASENIE
2. Cez Černovú sypaná cestička sprievodová 1-4
3. Či to domček " 1-4
4. Sedí káčer " 1-4
5. Od Oravy tečie voda " 1-4
6. Podávajú vetriček, z Dunaja " 1-4
7. Ide mi môj milý z Ungváru " 1-4
7. Čieže to ovečky " 1-4
8. Košielka Tanová " 1-4
9. V našom dvore " 1-9
10. Prečo si sa milý do kola 1-4, 6-8
11. Ne budem, tam budem pltníčka 1-4, 9
12. Ešte som nie taká stará do kola 5-8
13. A keď prišiel pondelok priod. párový 5-8
14. Bože nám pomáha do skoku 1-4
15. Veruže mi zahraj " 1-4
16. Žienka moja mladá " 1-4
17. Dohrávka " 1-4
18. Hrajte muzikanti " 1-4
19. A ty dievča biele malô " 1-4

Fig. 4: Field documentation of traditional musical culture in a region – an example from Liptov; Černová (dist. Ružomberok), Ladislav Leng and Kliment Ondrejka, 1967 (FÚHV 1439).

FONOTEČNÝ LIST										
Slovenská akadémia vied - Otvor hudobnej vedy - odd. etnomuzikológie										
fonogr.	1712-a		Č. výskuma	18/70	Zberateľ	Jerko BEZIČ	Nahrat	Jerko BEZIČ	Zapísal	
Jarovce (mest. časť BA)	Dátum		27. IX. 1970.		Magnetof.	Philips EL 3302 G 4,7	Rýchlosť	4,7	Zdroj: sieť	Stopa: celá
Bratislava	Očinkujúci		Maria Brozova (1968), Alžbeta Vuketičová (1905)							
	Nároč. typ		Mihalj Vuketič (1899), Lizi Tomašičová (1962), Lizi Novakova (1961), Katarína Novakova (1959), Erika Ilešová (1959)							
22	Počet piesní	inštr. sklad.	Typ výsk.		Katica Novakova (1929), Maria Nemethova (1937), Piroška Višpelova (1937), Katica Jankovič (1900)					
Počet	Minutáž	Názov piesne - incipit			Príležitosť - funkcia - druh	Očinkujúci	Hudobná charakteristika	Zápis		
1.	11"	Žieli smo pruso				M. Brozova				
3.	14"	Ja tr ti čemo si				"				
4.	9"	Žieli smo pruso				A. Vuketičová				
5.	10"	Ja tr ti čemo si				"				
6.	21"	Pivo pijem ja saki dan va krčmi				M. Vuketič				
7.	17"	Hameg holug nemköl nikém szeretö				"				
8.	21"	A kad umriem neču prauhat ruožice				"				
9.	1'03"	O Helena, o Helena, jabuka zelena				"				
10.	1'22"	O Helena, o Helena, jabuka zelena				A. Vuketičová				
11.	55"	Z viečera se šiečem k miloj ruožiči				"				
12.	1'17"	Po potoki velika voda je				M. Vuketič				
13.	18"	Sir o kis lany o Balaton partyan				"				
14.	34"	Krumpava divičica				deti				
15.	17"	Erdömelet nem yó lakni				"				
16.	1'24"	Vékony héja de vékony héja				K. Novakova				
17.	2'37"	Ki je velik grišnik bil				M. Nemethova				
18.	1'49"	Kis lak áll a nagy Duna menteben				K. Novakova				
19.	1'12"	Ein, zwei, drei				P. Višpelova				
20.						K. Jankovičová				

Fig. 5: Traditional singing of Croats in Slovakia; Jarovce (dist. Bratislava), Jerko Bezič, 1970 (FÚHV 1712-a).

FONOTEČNÝ LIST									
Slovenská akadémia vied - Ústav hudobnej vedy - odd. etnomuzikológie									
A.		Zapísal							
fonogr.	2491	Č. výskumu	12/11	Zberateľ	Kováčová	Nahrál	Prímel		
ca. 1910		Dátum	5. nov. 1981	Magnetof.	UHER	Sér. č.	Rýchlosť	Zdroj	Stopy
ca. 1910		Očinkujúci	11	matka Zajacová, 25. 9. 1906 - 1981					
ca. 1910		Nároč. typ							
ca. 1910		Počet piesní		Typ výsk.					
ca. 1910		inštr. sklad.							
Pr. úlo	Počet	Minutáž	Názov, piesne - inepit	Príležitost - funkcia - druh	Očinkujúci	Hudobná charakteristika	Zápis		
			Záblatie						
		2.	To sa ble ble 'dabé'		1				
		3.	Tam hore na hradě		1				
		4.	En marabla, naša doro		1	3/4			
		5.	Vilieteli sa hola ble		1				
		6.	To mi, mi, mi, renehas		1				
		7.	Jedna hora, dve hori		1				
		8.	Red mi žil sa kanciuu les		1	3/4			
		9.	mat, mat, ma' - zpevka		1				
		10.	Trichlo slivica		1				
		11.	Revi leje juke exra		1				
		12.	Prepeliča mala' pjeleka - pri revent		1				
		13.	Slava hola hola, do' bla		1	3/4			
		14.	Ti vella ble hrai - vella ble		1	hruškat			
		15.	Mamivka sa kakala		1	3/4			
		16.	Gal hoca do hoca, vella ble		1				
		17.	Vi žul sa do' zupjati, vella ble		1				
		18.	Od mamiu arm medulisti - 4 -		1				
		19.	Jedaj, jedaj, jedaj - pri vohole out.		1				
		20.	Čo je to sa celom hrai		1				
		21.	Kraji mu zita, hrai		1				

Fig. 6: Monographic research of a female singer – Mária Zajacová (b. 1906); Záblatie (dist. Trenčín), Juliana Kováčová, 1981 (FÚHV 2491).

2759	Č.v. 10/86	Zber. B. Garaj	Nahr. B. Garaj			
Veľké Bielice	Rok 23. 10. 1986	Mag. Ser. Č. R. 19	Zd. Stopy 1 Pás 84SF			
PARTIZÁNSKE						
Speváci:						
1. Nár. ti	1) Jozef Antalík (1898) - gajdos, ger (S)					
1. Počet p.i.	2) Paula Antalíková (1898) - ger					
Typ v.						
č.	Min. /poč./	Názov piesne - inc.	Príležitosť Funkcia	Účinkujúci	Hudob. char.	Zápis
1.		zadobrenie				
2.		py, maminka hrdina sa odmat		1		
3.		Tam ohle Země		1		
4.		Kušíri, kušíri	na otce dítia	1		
5.		Kušíri som bo	-1-	1		
6.		Cegmí az jélen dñ		1, 2		
7.		Nebudem, nebudem	friska	1, 2		
8.		Ket som išor a hája	čardas	1		
9.		Befogo malom (mst)	fánangos	1		
10.		Fásang, fásang	fánangos	1-5, 2		
11.		-1-	-1-	1		
12.		Na mlieku hla	kurica	1		
13.		Reprezentace - životopis				
		- politicko-rodinný nábožní				
		- osobné prave - kmeň a p. d.				
		- prírodné krásy				
		- gajdosanie - bratstvo				

Fig. 8: Monographic research of the bagpipers' tradition in Slovakia, Veľké Bielice (dist. Partizánske), bagpiper Jozef Antalík (b. 1896) and singer Paula Antalíková (b. 1896), Bernard Garaj, 1986 (FÚHV 2759)

Str.	UMENOVENNÝ ÚSTAV SAV ETNOLOGICKÉ ODDelenIE						Číslo	FONOTEČNÝ LIST						Zapísal	Hana Urbancová													
Číslo fonogr.	3129						Číslo výstupu							Zberateľ	H. Urbancová													
Obec	Chmel'nica						Dátum	8. 10. 1993						Magnetofón	dvoj		Sér.č.	19		Rýchlosť	1		Stopa	1		Pís	TASCA	
Okres	St. Ľubovňa						Účinnosť	(1) M. Gurkova', rod. Haníčková' (1933) (2) E. Kozáková', rod. Haníčková' (1935) (3) M. Rindasová' (1935)																				
Oblasť							Náreč. typ																					
Minutál	Počet		typ vzh.																									
	piesni		instr. sklad																									
Por. číslo	1. Zahlkone						Názov, pieseň - incipit	Priležitost' - funkcia - druh						Účinnosť	Hudobná charakteristika		Poznámka											
1.	Afchen - tatchen						vyčítanka	1																				
2.	Ich und du						- - -	1																				
3.	Gold'ne, gold'ne Brüder						detička' hra	1																				
4.	Kindchen mein						uspávanka	1																				
5.	Schlaf, Kindchen, Schlaf						- - -	1																				
6.	Ei, miß toto dzecko						krstinnova'	1+2																				
7.	Juch, Juch ja...						svadobka'	1+2																				
8.	Zobohu ota'vajte, mamičička						- - -	1+2																				
9.	Merk auf, mein Kriß						- - - , prapčani	1+2																				
10.	Ei, Mädel, warum weinst du						- - - , - - -	1+2																				
11.	Ihr hübschen junge Mädchen						- - - , - - -	1+2																				
12.	Ei, sli moja, sli						- - - , - - -	1+2																				
13.	Schön ist die Jugend						svadobka'	1+2																				
14.	So grün ist die Heide						ľúbostna'	1																				
15.	Es kuckten Lieb						bolodja	1																				
16.	Waldes Lust							1																				
17.	Es walt ein Graf							1																				
18.	Vang ich vert vosen							1+3																				
19.	Ich hab mich mit'm							1+2																				

Fig. 9: Traditional singing of Germans in Slovakia, Chmel'nica/Hobgarten (dist. Stará Ľubovňa), Hana Urbancová, 1993 (RÚHV 3129)

Stereomono
FONOTEČNÝ LIST

DK 313

XXX
ONDREJ DEMO

III.

I. Slovenské ľudové piesne z Nadlaku/Rumunska/ 2.00

II. Slovenské ľudové piesne Slovákov v Paríži/Francúzsko/

I.

1. Zaspala nevesta. Svadobná, pomalá 2.00
Spevacka skupina žien z Nadlaku

2. J, mám ja lásku pri petšoku. Lúbočná, pomalá. 2.36
Spevacka skupina žien

3. Pekná hrakerá v lete zelená. Lúbočná, mierne 2.00
Spevacka skupina žien

4. Težie voda po Maruši studená. Lúbočná, mierne 1.45
Spevacka skupina žien

5. Za horami, za vúdami. Lúbočná, ťardšácvá 1.25
Spevacka skupina žien

6. Ako pekne kukučkajú tie kukučky v háji. Lúbočná k verbunku 1.00
Spevacka skupina žien

7. Ľudové tance z Nadlaku /ťardšácvá/ 4.00
1. Odkvítajú biele ruže /spev-muzikanti/

II.

8. Naproti dediny. Ľud. pieseň. 1.43
Spieva dievčenská skupina súbru Nádeje v Paríži.

9. Umčil ma dšdik. Lúbočná. 1.16
Spieva dievč. skupina súbru Nádeje v Paríži. Na pištolke píska Daniel Campagnon.

10. Fújarové melódie z Stredného Slovenska. 2.10
Na fujare hrá Daniel Campagnon zo súbru Nádeje v Paríži.

Dere

Režisér	Pese	Dátum nahrávky	Kvalita	Trvanie
	Bebík	8.7.1981	dobrá	

Fig. 10: Copies from the Radio Archive in Bratislava, traditional singing of Slovaks abroad – Nadlak (Romania) and Paris (France), Ondrej Demo, 1981 (FÚHV 3118)

Eva Szórádová: Das Aeolodikon des Pressburger Klavierbauers Karl Schmidt

Eisenstadt : Esterhazy Privatstiftung, 2023, 254 s. ISBN 978-3-9505368-2-9



Dejiny hudby môžeme v značnej miere charakterizovať aj ako dejiny hľadania nového zvuku. Môžeme si to všimnúť, keď po vokálnom jednohlase nastupuje viachlas, keď sa oddeľuje inštrumentálna hudba od vokálnej hudby, keď v rámci inštrumentálnej hudby skladatelia hľadajú nové kombinácie nástrojov, pričom dokonca môžeme hovoriť o akýchsi zvukových laboratóriách; najvýznamnejším príkladom je nesporne *Šesť Brandenburských koncertov* Johanna Sebastiana Bacha. Pri hľadaní nových zvukových možností či hľadaní homogenosti zvuku vznikajú rodiny nástrojov obsahujúce ten istý nástroj vo všetkých zvukových podobách – rodiny viol da gamba alebo zobcových flaut, prípadne pozáun. Hľadanie nového zvuku predstavuje v dejinách hudby súboj zvukovo príbuzných, dokonca identických nástrojov, za všetky spomeňme súboj tenorovej violy da gamba s violončelom, ktorý nakoniec farebne nádherná, ale inten-

zitou zvuku slabšia viola da gamba prehrala. Samozrejme, že hľadanie nového zvuku napomáha technický pokrok, objavovanie nových materiálov, konštrukčné vylepšovania či kombinácie viacerých nástrojov do podoby nového – napríklad pedálové čembalo v 16. storočí alebo pedálový klavír v polovici 19. storočia. Zaujímavosťou je, že napriek veľmi zaujímavému zvuku sa v hudobnej praxi nepresadili. Môžeme ich zaradiť do kategórie epizódnych nástrojov, ktoré sa len akoby mihli vo vývoji hľadania nového zvuku a nezanechali trvalejšiu stopu. Sú však aj hudobné nástroje, ktoré zohrali určitú epizódnu úlohu vo vývoji nového nástroja, ktorý sa dokonca udržal na dlhú dobu v hudobnej praxi. Významná slovenská organologička Eva Szórádová si vo svojom najnovšom spise všima nástroj, ktorý sa v prvej tretine 19. storočia doslova iba mihol predovšetkým v nemecky hovoriacej oblasti Európy – aeolodikon alebo aj fisharmonika. Ide o nástroj, ktorého názov je aj pre mnohých hudobných vedcov zrejme záhadou.

Eva Szórádová vo svojej dvojязыčnej štúdii charakteru monografie *Das Aeolodikon des Pressburger Klavierbauers Karl Schmidt – Aeolodikon bratislavského výrobcu klavírov Karla Schmidta* ostáva verná svojmu hlavnému muzikologickému zameraniu – organológii. A treba povedať, že jej ďalší krok v tomto vedeckom smerovaní je veľmi úspešný, veď jej publikácia vyšla v zahraničnom vydavateľstve, čo svedčí o medzinárodnom dosahu jej vedeckého bádania. Na druhej strane je to logický krok, pretože objekt výskumu pochádza zo zbierky Súkromnej nadácie Esterházy, pričom publikácia vychádza ako 15. zväzok zo širokospektrálne zameraného výskumu riadeného touto nadáciou. Už prvý kontakt s touto knižkou zaujme čitateľa vynikajúcim grafickým stvárnením a mimoriadne vysokou

úrovňou dokumentaristického fotografického materiálu, ktorý je neoddeliteľnou súčasťou textovej stránky vedeckej práce, ako aj vynikajúcou kvalitou použitého papiera.

Autorka svoju prácu štruktúrovala do viacerých textovo-významových celkov, ktoré však nenesú charakteristické prvky monografických kapitol – chýba im číselné označenie a ďalšie delenie na podkapitoly. Túto osobitosť nie je možné považovať za negatívum, pretože to neubralo nič na prehľadnosti práce. Z textologického hľadiska možno konštatovať, že napriek tomu, že autorka sa pohybuje suverénne v intenciách vedeckého jazyka, jej práca je dobre čitateľná a zrozumiteľná aj pre čitateľa, ktorý sa bežne nepohybuje v rovinách muzikologickej spisby. Jednotlivé state (kapitoly) sa vyznačujú hutnosťou myšlienok a vzájomnou logickou nadväznosťou aj faktografickou presnosťou. Pri vypracovaní svojho spisu sa Eva Szórádová opierala o bohaté archívne a muzeálne zdroje a artefakty, ako aj predovšetkým o zahraničnú vedeckú a odbornú literatúru, pričom výraznou pomôckou boli aj doterajšie výsledky jej vlastného vedeckého výskumu medzinárodného významu.

V prvej stati svojej vedeckej práce približuje autorka vývoj klávesových nástrojov s priereznými jazyčkami po roku 1824, pričom zdôrazňuje vznik nových nástrojov v období rokov 1780 – 1820, z ktorých vyzdvihuje hlavne význam sklenej harmoniky. Približuje podstatu tvorby tónu, pričom podčiarkuje výhodu tvorby crescenda a decrescenda. V otázkach tvorby tónu cituje akustika Ernsta Florensa Fridricha Chladniho (1756 – 1827), ktorý „opísal spôsob vzniku tónu slovami: „Tenké oceľové prúžka sa chvejú účinkom prúdu vzduchu““ (s. 202). Tento princíp potom ďalej autorka podrobnejšie rozvádza. Pozoruhodnosťou je, že v Nemecku sa tento nástroj označuje ako aeolodikon a v Rakúsku ako physharmonica. V stati o vývoji klávesových nástrojov s priereznými jazyčkami po roku 1824 podčiarkuje význam fabriky v Suhle, ktorej majiteľom bol Johann Friedrich Sturm a mala 12 – 16 zamestnancov. Dôležitým medzníkom vo vývoji tohto nástroja bol rok 1840, keď vo Francúzsku Alexandre François Debain vyrobil prvé harmónium, ktoré

sa natrvalo etablovalo do hudobnej praxe v podstate až do súčasnej doby.

Zaujímavé sú opisy vystúpení Friedricha Langeho (1799 – 1852), ktorý koncertoval na aeolodikone v Nemecku, ale 24. 3. 1824 aj vo Viedni, a dokonca 20. 4. 1824 aj v Bratislave, čo svedčí o skutočnosti, že išlo o nástroj, ktorý na koncertnom pódiu nebol celkom neznámy.

Ťažiskovými sú state týkajúce sa života a tvorby staviteľa klavírov Karla Schmidta – zrejme len nedopatrením je uvedený na s. 213 dátum narodenia 20. júna 1894, je evidentné, že ide o rok 1794. Karl Schmidt si založil v roku 1822 dielňu v Bratislave, pričom vrchol zaznamenala firma v rokoch 1835 – 1845, keď vyrábala ročne 40 – 60 klavírov a mala 15 až 20 zamestnancov, pričom v Uhorsku nemala konkurenciu. Bolo to zapríčinené aj tým, že za vzor jej slúžili viedenské modely klavírov, čo bolo do určitej miery aj módnym trendom. Na jeho klavíroch hrali významní umelci vtedajšej doby: Franz Liszt, Johann Nepomuk Hummel či Clara Schumannová. Počas svojej existencie vyrobila firma 1 300 klavírov. V roku 1849 prebral firmu jeho syn Karl Schmidt ml., postupne upúšťal od výroby a do roku 1889 obchodoval s klavírmi iných značiek. Mladý Karl Schmidt sa začal v mladosti už v roku 1824 zaoberať stavbou aeolodikonu, pričom sa rozhodol ho upraviť; jeho patent bol zaregistrovaný na bratislavskom magistráte 4. 1. 1825. V rokoch 1824 – 1830 vyrobil Karl Schmidt celkom 6 nástrojov tohto druhu.

Ťažiskovou súčasťou štúdie Evy Szórádovej je dokumentačná časť o reštaurovaní jediného zachovaného aeolodika od Karla Schmidta zo zbierky Súkromnej nadácie, ktorý bol nielen opravený, ale aj zfunkčnený. Správa o zreštaurovaní z pera Susanne M. Käfer a Michaela Kirchwehgera z roku 2020 (s. 129 – 200) obsahuje detailne fotograficky dokumentované jednotlivé kroky reštaurovania, doplnené odborným textom a hodnoteniami.

Vysokú výpovednú hodnotu majú textové prílohy od rôznych autorov nadväzujúce na koniec slovenskej časti štúdie. Thomas Gruber vo svojom texte Materiály: Aeolodikon bratislavského výrobcu hudobných nástrojov Karla Schmidta v archívnych dokumentoch Súkromnej nadácie Esterházy v jej prvej

časti približuje a opisuje archívy Súkromnej nadácie Esterházy uložené na hrade Forchtenstein, ktorých regály majú dĺžku niekoľko kilometrov, pričom konštatuje, že „Archívne fondy Súkromnej nadácie Esterházy na hrade Forchtenstein predstavujú nesporne jeden z najvýznamnejších a najrozsiahlejších prameňov historickej pamäti strednej Európy“ (s. 234). V druhej časti – Informácie o aeolodikon Karla Schmidta v archívoch Súkromnej nadácie Esterházy venuje priestor okolnostiam zakúpenia tohto nástroja, ako aj finančným otázkam celej transakcie. Zaujímavé je konštatovanie, že sa doteraz nezistilo, či knieža Mikuláš Esterházy sám nadviazal kontakt s Karlom Schmidtom (s. 235).

Pozoruhodné informácie prináša text o ďalších interesantných nástrojoch zakúpených kniežaťom Mikulášom II. Esterházy v 20. rokoch 19. storočia – kladivkový klavír a salónny organ. Autori Florian Bayer a Martin Czernin približujú v článku Kladivkový klavír Christopa Erlera nástroj tohto významného výrobcu klavírov, pričom sa zaoberajú históriou využívania kladivkových klavírov vo Viedni a ich šírením aj do Uhorska. Zaujímavá je história tohto nástroja od jeho krádeže až do navrátenia do Súkromnej nadácie Esterházy v roku 2019 a jeho úspešnej reštaurácie v roku 2021, končiacej jeho uvedením naspäť do koncertnej praxe (s. 237 – 239).

Čitateľa zaujme aj stať Antona Holzapfela Salónny organ v zámku Esterházyovcov, približujúca rekonštrukciu tohto nástroja, ktorú vykonali Ferdinand Solomon a Albrecht Czernin v rokoch 2008 – 2013. Odborníci konštatujú, že pravdepodobným výrobcom tohto nástroja je viedenský organár a výrobca klavírov Christoph Erler (s. 241). Nie menej zaujímavé je aj priblíženie funkcie kalkanta – šliapača mechov na organe (241).

Monografia Evy Szorádovej *Das Aeolodikon des Pressburger Klavierbauers Karl Schmidt – Aeolodikon bratislavského výrobcu klavírov Karla Schmidta* doplnená o ďalšie príspevky a správy o reštaurovaní hudobných nástrojov predstavuje významný vklad do slovenskej organologickej literatúry s medzinárodným dosahom. Siahnu po nej radi nielen organologicky zameraní teoretici, ale určite všetci čitatelia, ktorí sa zaujímajú o vývoj hudobných nástrojov, o hľadanie nových ideálov zvuku s dosahom na dobovú skladateľskú činnosť. Táto publikácia zaujme o to viac, že charakterizuje Karla Schmidta ako najvýznamnejšieho staviteľa klavírov v Uhorsku v prvej polovici 19. storočia, nevyhýbajúceho sa ani stavbe nových netradičných klávesových nástrojov.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2024.2.7>

Karol Medňanský
Prešov

Jana Lengová (ed.): Výber zo slovenskej zborovej tvorby (1860 – 1918). I. Miešané zbory

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2023, 128 s. ISBN 978-80-89135-55-4

Publikácia hudobnej historičky Jany Lengovej s názvom *Výber zo slovenskej zborovej tvorby (1860 – 1918) I. Miešané zbory* má charakter antológie s vedeckou štúdiou a komentármi.¹

Je prvou časťou pripravovanej 2-zväzkovej edície zameranej na zmapovanie vývoja slovenskej zborovej tvorby vo vymedzenom časovom období, spolu so sprístupnením tejto

¹ Publikácia vyšla ako súčasť grantových projektov VEGA č. 2/0116/20 „Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18. – 19. storočia na Slovensku“ (2020 – 2023) a VEGA č. 2/0012/21 „Migrácia hudobníkov a transmisia hudby v 17. – 19. storočí na Slovensku a v strednej Európe“ (2021 – 2024), riešených v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i., s finančným príspevkom Hudobného fondu.



tvorby prostredníctvom vybraných diel najvýznamnejších autorov. Prvá časť edície sa venuje hudobnej tvorbe pre miešané zbory, druhá časť bude mapovať zborové diela určené pre mužské zbory. Antológia je venovaná nielen praktickým hudobníkom a interpretom (zborovým spevákom a dirigentom), ale aj odborníkom, ktorých okrem samotného vokálneho diela zaujímajú aj okolnosti jeho vzniku, pôvod textu piesne a celkový obsah a význam zborových diel. Preto materiálová časť antológie uplatňuje zásady hudobných pramenno-kritických vydání, pričom zohľadňuje aj zrozumiteľnosť a potreby interpretačnej hudobnej praxe členov speváckeho zboru. Zaradenie rozsiahlej úvodnej štúdie súvisí s prezentáciou výsledkov najnovších výskumov slovenskej zborovej tvorby daného obdobia, vďaka čomu autorka priniesla komplexný obraz tejto oblasti domácej tvorby.

Výber obdobia, na ktoré sa autorka zamerala, nie je náhodný. Druhá polovica 19. storočia priniesla nebyvalý rozmach zborových kompozícií na Slovensku a rozkvet tejto tvorby pokračoval aj v prvej polovici 20. storočia. Dôvodom boli najmä národno-empancipačné snahy, ktoré v hudobnom živote prezentovali hlavne spevácke spolky a ich snaha interpretovať domácu vokálnu tvorbu na vyššej umeleckej úrovni. Antológia prezentuje na základe 35 vybraných zborových skladieb

rozmanitosť slovenskej zborovej tvorby, s dôrazom na ich umeleckú hodnotu a kvalitu. Sú to najmä kánonické hymnické diela pre miešané zbory, ktoré vo svojej dobe tvorili kmeňový repertoár spevokolov. Okrem toho antológia obsahuje vybrané kompozície, ktoré boli interpretačne náročnejšie, pričom dôležitou súčasťou výberu sú aj zborové skladby považované donedávna za stratené alebo neznáme. Z týchto neznámych kompozícií môžeme spomenúť napríklad sedem zborov od Jána Levoslava Bellu (*Vlnky; Anička, dušička; To je moja otcina; Orala, orala; Veritas mea; Gloria et honore; Pange lingua*).

Keďže vokálna zborová tvorba sa uplatňovala aj pri cirkevných príležitostiach, časť výberu je zameraná aj na cirkevné vokálne diela (napr. *Pange lingua; Veritas mea* od J. L. Bellu; *Bože, Ty jsi zakryl* od Blažejša Bullu a i.). Základom zborovej tvorby daného obdobia však bola ľudová pieseň, preto jej kompozičné úpravy pre spevácke zbory majú v tejto antológii bohaté zastúpenie. Možno spomenúť napríklad úpravy a harmonizácie ľudových piesní od Blažejša Bullu (*U zelenej rakyty; Po zahrade chodila; Kukulienka*) či *Quodlibet* č. 3 a č. 4 (*Kytky slovenských piesní*) od Karola Ruppeldta. Dôležitou súčasťou výberu sú aj hymnické kompozície na básnickú tvorbu domácich autorov, napríklad skladby *Svitaj, Bože* (Ján Kadavý v úprave Milana Licharda, na slová Karola Kuzmányho), *Hojže, Bože, jak to bolí* (August Horislav Krčméry v harmonizácii Ľudovíta Izáka, na slová Andreja Sládkoviča) či *Hľa, splála hviezda* (Miloslav Francisci na slová Martina M. Braxatorisa). Samostatnú oblasť tvoria zborové kompozície na texty básnikov v pololudovom štýle, napríklad skladby *Žiaľ a Opustená* od K. Ruppeldta (na slová A. Sládkoviča) či kompozícia *Kukučka* od Milana Licharda (na slová Svetozára Hurbana Vajanského). Výber skladieb do antológie je však pomerne úzky, zameraný hlavne na prezentovanie nových poznatkov o tejto tvorbe, keďže autorku a editorku obmedzoval rozsah publikácie.

V úvodnej štúdii pod názvom *K slovenskej zborovej tvorbe pre miešaný zbor (1860 – 1918)* Jana Lengová podrobne približuje historické súvislosti tejto tvorby na Sloven-

sku. Vychádza od zberateľskej a edičnej činnosti Jána Kollára (*Národné spievanky I – II*, 1834, 1835), ale zahrnuje aj tvorbu Jána Kadavého, Karola Ruppeldta, Miloša Ruppeldta a Jána Meličku (*Slovenské spevy I – III*, 1880 – 1926). Radenie jednotlivých autorov miešaných zborov v tejto výberovej antológii je chronologické a sleduje približne ich biografické dáta. Editorka vybrala zborové skladby od desiatich autorov: **Ján Kadavý** (1810 – 1883), **Michal Laciak** (1826 – 1904), **August Horislav Krčméry** (1822 – 1891), **Ján Levoslav Bella** (1843 – 1936), **Karol Ruppeldt** (1840 – 1909), **Štefan Fajnor** (1844 – 1909), **Milan Lichard** (1853 – 1935), **Blažej Félix Bulla** (1852 – 1918), **Miloslav Francisci** (1854 – 1926) a **Ludovít Izák** (pseudonym Michal Lihovecký; 1862 – 1927). Autorka v štúdiu prezentuje okrem historických súvislostí zborovej tvorby a biografii jednotlivých skladateľov aj hudobnoteoretické analýzy tých skladieb, ktoré sa nachádzajú v materiálovej časti publikácie – v samotnej antológii.

Ďalej publikácia obsahuje viaceré doplnkové registre a zápisy, potrebné na základnú orientáciu v antológii: register notových vy-

daní a bibliografiu, samostatnú prílohu v podobe niektorých textov piesní v pôvodnom jazyku (v latinčine aj s prekladom do slovenčiny); register skratiek, register prameňov spolu s edičnou správou a odkazmi na zdroje. Na záver celej edície je uvedené resumé v nemeckom jazyku a stručný životopis autorky publikácie.

Už prvá časť z plánovanej 2-zväzkovej antológie naznačuje, že ide o prelomovú prácu. Dodnes neexistuje publikácia takéhoto zamerania, ktorá by sa venovala komplexnejšiemu historickému prierezu slovenskej zborovej tvorby z daného obdobia. Okrem niekoľkých novších samostatných prác sú pre záujemcov dostupné len dobové historické tlače, rukopisné pramene či staršie piesňové zbierky z 20. a 30. rokov 20. storočia. Preto je dôležité aj v budúcnosti pokračovať v tejto výskumnej a editorskej práci a sprístupniť formou pramenno-kritických edícií slovenskú zborovú tvorbu v súhrnnom vydaní.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2024.2.8>

Miriam Timková

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

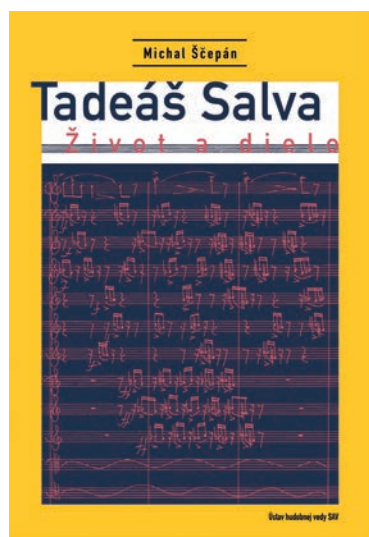
Michal Ščepán: Tadeáš Salva. Život a dielo

Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2020, 248 s. ISBN 978-80-89135-47-9

Michal Ščepán se životem a tvorbou slovenského skladatele Tadeáše Salvy zabývá dlouhodobě. Souborným výsledkem jeho biografického bádání je kniha vydaná Ústavem hudobnej vedy SAV s prostým názvem *Tadeáš Salva: Život a dielo*. Jejich bezmála 250 stran je rozděleno do tří velkých oddílů: biografie, vlastní tvorby a konstant hudebního myšlení, tedy charakteristických znaků definujících jeho tvorbu tak, jak je systematicky popsal Jan Kapr ve stejnojmenné publikaci z roku 1976. Život a tvorbu skladatele tak v knize nahlížíme vlastně třikrát, ale pokaždé z jiného úhlu. Toto pojetí se mi zdá velmi zajímavé a přínos-

né. Poprvé ve zhuťněné podobě čteme o jeho životních osudech, do kterých jsou chronologicky zasazeny významnější kompozice. Podruhé s analytickým vhladem procházíme vlastní hudební dílo doprovázené notovými příklady a závěrečnou, nicméně nejrozsáhlejší kapitolu, tvoří rysy osobní poetiky Tadeáše Salvy kategorizované podle jednotlivých složek hudby. V závěru publikace je připojena bibliografie, soupis skladeb, bohatá obrazová dokumentace a přílohy a jmenný rejstřík.

Knihu jsem celé léto převážel po dovolených, abych měl dostatek času se jí věnovat. Kromě metodologie hudební biografie (což je



v raném 21. století komplikované téma samo o sobě), mě zajímalo autorovo řešení vztahu malých (osobních) a velkých (politických a společenských) dějin. Neměl jsem dojem, že by se autor chtěl významně věnovat politickým okolnostem. Jeho knihu vnímám jako příběh orientovaný na jednotlivce, který prochází momentálními okolnostmi, ohniskem zájmu tedy stále zůstává osoba skladatele. „Vyšší moc“ (pokud si tuto metaforu mohu vypůjčit pro popis společenského uspořádání) je zde reprezentována zejména institucemi, se kterými Salva přichází do styku – ať už jsou to instituce vzdělávací nebo ty, ve kterých byl později zaměstnán, jako Československý rozhlas, televize, SLUK či Pedagogická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Mozaika je to opravdu pestrá: z malé podhorské vesnice Lúčky, kde se v roce 1937 narodil, se Tadeáš postupně probojovával do většího a většího světa, ve kterém narážel na řadu překážek, ale nenechal se odradit. Nalezl složitou cestu k hudebnímu vzdělání v oboru kompozice (Alexander Moyzes ho neinspiroval, Ján Cikker ano, nicméně studium na VŠMU

ani tak nedokončil a soukromě pokračoval v Polsku u Bolesława Szabelského) a postupně se propracoval až na světová pódia, např. na festival ISCM, do USA či do Kanady. Na svébytné cestě konzultoval svá díla s velikány své doby, jako byl Bohuslav Martinů, Witold Lutosławski nebo György Ligeti, s některými z nich dokonce osobně.

Jako autor více než 200 skladeb vedl Tadeáš Salva během své čtyřicetileté kariéry (1956 – 1995) dialogy s různými hudebními světy: končícím romantismem, druhou vídeňskou školou, polským sonorismem a aleatorikou, duchovní hudbou, folklorismem, elektroakustickou hudbou a konečně postmoderními vlivy staré hudby a jazzu. Jako dva nejzásadnější vlivy Michal Štěpán vyzdvihuje gregoriánský chorál a folklor. Pojítkem obou je lidský hlas, kterému Tadeáš Salva dokonale rozuměl a bezpečně ho ovládal.

Kniha o Tadeášovi je jedním z příkladů, že každá z cest ke kompozičnímu mistrovství je individuální, navzdory zdánlivě politicky a společensky „nalinkované“ době. Salva vždy kráčet vlastní cestou a navzdory nepříliš dlouhému životu se pevně zapsal do (česko)slovenské hudební kultury s přesahy až do zámoří. Michal Štěpán odvedl vynikající práci: kniha je bohatě ozdrojovaná a prozrazuje náročnou a zdolnou rešeršní a archivní práci. Zároveň je kontextualizovaná v inspirativních a možná trochu pozapomenutých teoretických spisech typu Kaprových *Konstant*. Mám-li publikaci něco vytknout (což se sice v recenzi sluší, ale v tomto případě se dělá jen těžko), myslím, že by si zasloužila pevné desky. Přece jen je více než jen pouhou příručkou – je pozoruhodným dokumentem o životě důležitého skladatele a komplikovaném období druhé poloviny 20. století.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2024.2.9>

Martin Flašar

Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta
Masarykovy univerzity v Brně

Hana Studeničová: Kantoři, varhaníci a trubači. Hudební kultura moravských královských měst v letech 1500 – 1620

Statutární město Brno, Archiv města Brna, 2023, 398 s. ISBN 978-80-86736-73-0



Dejiny hudobnej renesancie majú stále čo súčasnému čitateľovi ponúknuť. Dôkazom je nová monografia pracovníčky Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave Hany Studeničovej z roku 2023 s názvom *Kantoři, varhaníci a trubači. Hudební kultura moravských královských měst v letech 1500 – 1620*. Kniha bližšie mapuje hudobnú kultúru v období pred bitkou na Bielej hore, kde evidujeme množstvo neprebádaných zákutí.

Hudobná kultúra miest na Morave má blízke geografické, ale aj kultúrne prepojenia aj s územím dnešného Slovenska, a preto má Studeničovej kniha veľký prínos aj ako porovnávací materiál pri výskume hudobných dejín Slovenska. Po bitke na Bielej hore boli mnohé archívne materiály zničené, preto sú poznatky, ktoré na túto tému publikácia prináša, na najvyššom púťavé.

Kniha nadväzuje na staršie diela, najmä na *Dějiny hudby na Moravě* z pera dvojice Jiří Sehnal – Jiří Vysloužil či dizertačnú prácu Herberta Schluscheho o olomouckých trubačoch 16. storočia. Ako porovnávací materiál,

z ktorého možno analogicky dedukovať, autorka použila i zahraničné štúdie. Siahla po hudobných dejinách Wittenbergu, Bratislavy či Viedne. Spomínaný profesor Jiří Sehnal knihu recenzoval spolu docentom Vladimírom Maňasom z Masarykovej univerzity v Brne.

Hana Studeničová prezentuje najnovšie poznatky o hudobnej kultúre vo vybraných moravských královských mestách predbiehlohorského obdobia: o hlavných hudobných osobnostiach, o mestských udalostiach spojených s hudbou či o hudobnom repertoári v daných skúmaných lokalitách. Nie je to vyčerpávajúca sonda. Podrobnejšie sú tu rozobraté kapitoly z dejín hudby štyroch najväčších královských miest: Brno, Znojmo, Jihlava a biskupské sídlo Olomouc.

Autorka si poradila s archivárskou robotou a neraz krkolomnou paleografiou. Prešla ohromný objem archívneho materiálu. Veľké množstvo dát extrahovaných z výskumu sa podarilo zhrnúť do zmysluplného celku.

Úvodná kapitola slúži na ponorenie sa do problematiky. Obsahuje informácie zo všeobecných dejín, opisuje fungovanie mestských škôl a výučbu hudby, ktorá v 16. storočí patrila k pilierom vzdelávania. Kapitola sa ďalej bližšie venuje hlavným hudobným osobnostiam a telesám pôsobiacim v štyroch skúmaných mestách. Boli nimi zväčša kantor, školský zbor, organista a mestský trubač. V súvislosti s hudobníkmi sa mestské i cirkevné archívne záznamy zväčša zmieňujú o výdavkoch, ktoré boli na hudobnú produkciu vynaložené. Takto sa dozvedáme popri platoch hudobníkov aj ich mená. V záznamoch sú neraz opísané aj povinnosti, prípadne konflikty, previnenia sa voči mestskej rade či nehody s miestnym klérom. V súvislosti s inštrumentálnymi hráčmi je namieste zaoberať sa i historickými hudobnými nástrojmi. State o organoch a organárstve prinášajú jednak zmienky o nástrojoch i hráčoch v regióne, opis organárskej praxe,

ako aj poznámky o strunových klávesových nástrojoch, ktoré patrili do poľa pôsobnosti organistu. Inštrumentár mestského trubača zas pozostával z dychových nástrojov rôzneho zvukového charakteru. Záznamy z účtovných kníh o zakúpení hudobných nástrojov sú pre nás mimoriadne cenné a hoci nepodávajú vyčerpávajúce informácie, dovoľujú nám nazrieť do dobového života praktických hudobníkov. To všetko autorka bližšie rozoberá v kapitole „Hlavní hudební osobnosti ve městech“. Kapitola má pevnú a prehľadnú štruktúru. Nadväzuje na ňu kapitola o hudobných udalostiach v moravských mestách v sledovanom období v rokoch 1500 – 1620. Hudba sa prirodzene vzťahovala na liturgické obrady (slávnostné i každodenné bohoslužby vo farských a filiálnych kostoloch, pohrebne liturgie, roráty, procesie, rekordácie a i.). Hudobníci však aktívne participovali aj na mestských slávnostiach či iných profánnych akciách (napr. obnova mestskej rady, príjazdy panovníkov, moravský zemský snem, hostiny, súkromné oslavy mešťanov a i.). Pri väčšine hudobných udalostí nie je z archívnych záznamov celkom zrejmé, ako zneli a vyzerali. Tejto téme sa venuje najmä nasledujúca kapitola s nadpisom „Hudební repertoár“. Nie je prekvapujúce, že najviac informácií pochádza z prostredia farských kostolov, keďže svetský repertoár skôr podliehal módnym vplyvom. O hudobnom repertoári zaznievajúcom počas spomínaných ceremónií svedčia jednak zachované primárne pramene, jednak početné nehudobné pramene. Studeničová sa venuje aj téme získavania hudobní a dobového repertoáru, ktorý sa najjednoduchšie dostával do vlastníctva zakúpením, odpisom, alebo ho ako dar venoval samotný autor, čo nebolo ničím

výnimočným. Pozoruhodné sú i poznatky vyplývajúce zo štúdia testamentov, ktoré takisto dokážu priniesť množstvo podnetných informácií o hudobnom živote mešťanov. Najviac pozornosti prirodzene vzbudzujú samotné zachované pamiatky. Publikácia zverejňuje pre hudobných historikov cenný porovnávací materiál, a to „Súpis zistených polyfónnych rukopisov a tlačí vo vlastníctve farských kostolov v Brne, Znojme, Jihlave a Olomouci v 16. a ranom 17. storočí“. Naznačuje repertoárové zhody aj s územím Slovenska. Ide napríklad o kancionály Jakuba Kunvaldského alebo Bartolomea Gesia, značne rozšírené aj u nás, alebo aj viachlasný repertoár rozšírený v zbierkach hudobní z prelomu 16. a 17. storočia skladateľov ako napr. Jacobus Handl Gallus, Michael Praetorius, Melchior Vulpus, Hieronymus Praetorius, Valentin Juxda i.

Výraznú časť knihy tvorí zoznam zistených mien kantorov, spevákov, organistov, organárov, mestských trubačov a ďalších osobností spájajúcich sa s hudobným dianím v regióne. Je to veľmi cenná pomôcka pri dohľadávaní a identifikácii hudobníkov migrujúcich v stredoeurópskom priestore.

Okrem dobre spracovanej tematiky hudobnej kultúry na Morave v rokoch 1500 – 1620 treba vyzdvihnúť, že kniha obsahuje i veľké množstvo kvalitného obrazového materiálu, ktorý neraz čitateľovi dovoľuje nahliadnuť do pôvodného prameňa. Pôsobivé je moderné minimalistické grafické spracovanie publikácie.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2024.2.10>

*Adriana Sekelská
Hudobné centrum*

OBSAH ROČNÍKA 15 (41), 2024

Editoriál (Hana Urbancová).....	145
---------------------------------	-----

Štúdie

BADÁROVÁ, Zuzana: Ofícium za zosnulých v kartuziánskej tradícii moravských rukopisov	103
LJUBIBRATIČ, Vanja: Aesthetic Contrasts and Symbolic Correlations between Alban Berg and Erwin Schulhoff in their Letters and Opera Narratives	5
MARINČÁK, Šimon: Irmologion ako prostredník medzi gréckou a slovanskou byzantskou hudbou	90
PETŐCZOVÁ, Janka: Význam regionálnej muzikológie pre rozvoj muzikologického bádania na Slovensku. Ad honorem František Matúš.....	62
STUDENIČOVÁ, Hana: Polyfonní fragmenty z Kremnice a jejich význam pro hudební kulturu střední Evropy v 16. století.....	147
ŠKOVIERA, Samuel: Samopodoben <i>Dóme Jevfráthov</i> / <i>Oἶκος τοῦ Ἐφραθά</i> : sonda do vývoja hudobno-liturgickej tradície	206
ŠTÚŇ, Marián: Charakteristické tónové množiny ako zjednocujúci element <i>Klavírných impresií</i> Tadeáša Salvu	29
URDOVÁ, Sylvia: Nápevy žalmu invitatória v <i>Bratislavskom antifonári I</i>	184
VESELOVSKÁ, Eva: Zlomok <i>Graduálu</i> 860 z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici	166

Materiály

KOVÁCS, Andrea: Missale Notatum Strigoniense a bratislavské omšové knihy.....	115
URBANCOVÁ, Hana: Sound Recordings of Folk Music at the Institute of Musicology, Slovak Academy of Sciences.....	252

Recenzie

FLAŠAR, Martin: Michal Ščepán: Tadeáš Salva. Život a dielo	276
FULKA, Vladimír: Martin Flašar – Pavel Žůrek: Umělec nesmí nikdy ztratit odvalu. Jan Novák a Bohuslav Martinů ve světle korespondence (1947 – 1959)	138
MEDŇANSKÝ, Karol: Eva Szórádová: Das Aeolodikon des Pressburger Klavierbauers Karl Schmidt	272
RUŠČIN, Peter: Jana Bartová-Kalinayová a kol.: Hudobné dejiny Bratislavy: Od stredoveku po rok 1918	126
SEKELSKÁ, Adriana: Hana Studeničová: Kantoři, varhaníci a trubači. Hudební kultura moravských královských měst v letech 1500 – 1620	278
STUDENIČOVÁ, Hana: Gregor Hermann: Die mehrstimmigen Musikhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts der Ratsschulbibliothek Zwickau	134

TIMKOVÁ, Miriam: Jana Lengová (ed.): Výber zo slovenskej zborovej tvorby (1860 – 1918). I. Miešané zbory	274
URDOVÁ, Sylvia: Rastislav Adamko – Janka Bednáríková – Rastislav Luz – Adam Sýkora – Eva Veselovská – Zuzana Zahradníková: Missale Notatum Lundense Pars Aestivalis. Results of Previous Research on the Source and Facsimilies	133

CONTENTS OF VOL. 15 (41), 2024

Editorial (Hana Urbancová).....	145
---------------------------------	-----

Studies

BADÁROVÁ, Zuzana: Office for the Dead in Carthusian Moravian Manuscripts	103
LJUBIBRATIĆ, Vanja: Aesthetic Contrasts and Symbolic Correlations between Alban Berg and Erwin Schulhoff in their Letters and Opera Narratives	5
MARINČÁK, Šimon: Irmologion as a Mediator between Greek and Slavic Byzantine Music.....	90
PETŐCZOVÁ, Janka: The Significance of Regional Musicology to the Development of Musicological Research in Slovakia. Ad Honorem František Matúš	62
STUDENIČOVÁ, Hana: Polyphonic Fragments from Kremnica and Their Significance for Sixteenth-Century Musical Culture in Central Europe.....	147
ŠKOVIERA, Samuel: <i>The House of Ephrata</i> / <i>Oἶκος τοῦ Ἐφραθά Automelon</i> : A Probe into the Development of a Liturgical Musical Tradition.....	206
ŠTÚŇ, Marián: Characteristic Pc-sets as a Unifying Element of Tadeáš Salva's Piano Impressions.....	29
URDOVÁ, Sylvia: Tunes of an Invitatory Psalm in <i>Bratislava Antiphonary I</i>	184
VESELOVSKÁ, Eva: A Fragment of <i>Gradual 860</i> in the Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Kremnica	166

Materials

KOVÁCS, Andrea: Missale Notatum Strigoniense and Bratislava Missals.....	115
URBANCOVÁ, Hana: Sound Recordings of Folk Music at the Institute of Musicology, Slovak Academy of Sciences.....	252

Reviews

FLAŠAR, Martin: Michal Ščepán: Tadeáš Salva. Život a dielo	276
FULKA, Vladimír: Martin Flašar – Pavel Žůrek: Umělec nesmí nikdy ztratit odvahu. Jan Novák a Bohuslav Martinů ve světle korespondence (1947 – 1959)	138
MEDŇANSKÝ, Karol: Eva Szórádová: Das Aeolodikon des Pressburger Klavierbauers Karl Schmidt	272
RUŠČIN, Peter: Jana Bartová-Kalinayová a kol.: Hudobné dejiny Bratislavy: od stredoveku po rok 1918	126
SEKELSKÁ, Adriana: Hana Studeničová: Kantoři, varhaníci a trubači. Hudební kultura moravských královských měst v letech 1500 – 1620	278
STUDENIČOVÁ, Hana: Gregor Hermann: Die mehrstimmigen Musikhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts der Ratsschulbibliothek Zwickau.....	134

TIMKOVÁ, Miriam: Jana Lengová (ed.): Výber zo slovenskej zborovej tvorby (1860 – 1918). I. Miešané zbory	274
URDOVÁ, Sylvia: Rastislav Adamko – Janka Bednáriková – Rastislav Luz – Adam Sýkora – Eva Veselovská – Zuzana Zahradníková: Missale Notatum Lundense Pars Aestivalis. Results of Previous Research on the Source and Facsimilies	133