

Mária Prokipčáková

**PREJAVY MEDZIKULTÚRNYCH VZŤAHOV
VÝCHODU A ZÁPADU V IRMOLOGIONOVEJ TVORBE
18. STOROČIA V MUKAČEVSKÉJ EPARCHII
(NA PRÍKLADE VYBRANÝCH PRAMEŇOV)**

Irmologiony ako zbierky liturgickej hudby byzantsko-slovanského obradu prezentujú textový zápis hymnografických foriem a zároveň notový záznam ich hudobného znenia. Súčasne možno na ne hľadiť ako na pramene výtvarnej a knižnej kultúry i ako na pramene, ktoré prostredníctvom usporiadania repertoáru poukazujú na liturgickú prax, pričom nepriamo prezentujú aj úroveň hudobného vzdelania a jazykového vedomia ich používateľov. Sú súčasťou rozsiahleho korpusu cyrilských prameňov z liturgickej i mimoliturgickej oblasti, ktorým sa v súčasnosti venuje pozornosť najmä z pohľadu teológie, historickej lingvistiky, textológie a kulturológie. Tým, že osobitne zachytávajú obraz o hudbe v liturgickej praxi, stávajú sa nenahraditeľným zdrojom poznania hudobnej i národnej kultúry a rovnocenne s iným pramenným materiálom sa dostávajú do konfrontácií o otázkach pôvodu, identity a vzájomnom vplyve kultúrnych, jazykových a religióznych spoločenstiev v karpatskom priestore. Irmologiony sú teda nielen muzikologické pramene, ale tiež zaujímavé objekty pre výskum v oblasti jazykovedy, výtvarného umenia, liturgiky a etnomuzikológie.

Zmienky o vzájomných vzťahoch a vplyvoch západnej hudobnej kultúry na východoslovanskú sú, prirodzene, obsahom štúdií najmä ukrajinských vedcov Oleksandry Calaj-Jakymenko,¹ Natálie Syrotynskej,² Niny Gerasymovej Persydskej,³ Juraja Jasinovského⁴ a iných.⁵ Charakter hymnografie a liturgickej hudby byzantsko-slovanského obradu umožnil vo východoslovanskom priestore sformovanie vlastného hudobného myslenia, ktoré sa líšilo od hudobného myslenia v západoeurópskej kultúrnej oblasti, kde dominoval latinský gregoriánsky chorál. Napriek tomu, že byzantsko-slovanský kultúrny rozmer pokla-

¹ Calaj-Jakymenko, „Davnij L'viv“; Calaj-Jakymenko, *Kyjivska škola muzyky*; Calaj-Jakymenko, „Vzaemodija 'Schid-Zachid'“, 65-127.

² Syrotynska, „Ukrajinska sakralna monodia“, 313-321.

³ Gerasymova-Persydska, „Roľ Ukrajiny“, 49-52.

⁴ Jasinovskyj, „Ukrajinska himnografija“, 219-224.

⁵ Z iných autorov, cf. K. G. Fellerer, „Musikalische Beziehungen zwischen Ost- und Mitteleuropa in der Zeit der Renaissance.“ *Musica Antiqua*, Acta scientifica (Bydgoszcz, 1975) (autor si tu všima prioritne poľskú hudobnú kultúru); C. Floros, „Über Zusammenhänge zwischen den Musikkulturen des Ostens und des Westens im Mittelalter.“ *Musica Antiqua*, Acta scientifica (Bydgoszcz, 1975).

dáme za dôležitú súčasť slovenskej kultúry, v slovensky písanej literatúre chýbajú príspevky k tematike medzikultúrnych vzťahov v hudobno-liturgickej oblasti východných kresťanov na Slovensku. Aj to bol jeden z dôvodov, ktorý nás podnietil k úvahám vo vymedzenom priestore hudobno-liturgických prameňov.

V tejto súvislosti sledujeme rukopisné irmologiony, ktorých miesto vzniku, alebo nájdania sa viaže s priestorom historickej Mukačevskej eparchie a ich datovanie spadá do obdobia 18. storočia. Vybrali sme irmologiony, ktoré spĺňali uvedené požiadavky, boli prístupné pre výskum a ktoré možno podľa nášho názoru pokladať za reprezentatívne zbierky liturgickej hudby svojho času a priestoru. Výber teda predstavuje štyri rukopisné irmologiony, prvé dva z prvej polovice 18. storočia a druhé dva z druhej polovice 18. storočia. Ide o rukopisný irmologion Michala Ternovského z roku 1729, irmologion zo Sajópálfala, známy ako Jágerský irmologion z prvej polovice 18. storočia, irmologion Jána Juhaseviča Skliarskeho z rokov 1784-1785 a nakoniec irmologion Michaila Rydzaja z Kojšova z roku 1790.

Nekladieme si za úlohu vyriešiť všetky otázky, ani vyčerpať možnosti tejto problematiky. Primárne chceme poukázať na skutočnosť, že vplyvy západnej kultúrnej tradície sa zachovali v prameňoch v reálnych podobách a nie sú len teoretickými informáciami príručiek a literatúry. Ukazujú sa v reálnej podobe v niekoľkých oblastiach, ktoré si často pri výskume pramenného materiálu ani neuvedomujeme. Ide o vonkajší rozmer rukopisnej hudobnej tvorby, akým je vznik, typológia a štruktúra irmologionov, ich estetická a grafická koncepcia, záznam notáčnych znakov a hudobno-teoretických systémov. Pre osvetlenie širšieho kontextu tu samostatne stoja externé prejavy folklórnej tradície v zápisoch liturgického spevu a formy jazykových prejavov v marginálnych textoch prameňov.

Stručná charakteristika vybraných karpatských irmologionov Jágerský irmologion, koniec 17. až začiatok 18. storočia⁶

Irmologion zo Sajópálfala sa v literatúre označuje ako Jágerský irmologion, podľa miesta nálezu v arcibiskupskej knižnici v Jágri.⁷ Irmologion je vo fondoch knižnice označovaný ako *Psalmodia cum Notis Musicis et Picturis Coloratis Ruthenice 1773* (pozri fol. 1^v) a je uložený pod signatúrou T XIV, 14, 4044-1. Rukopis bol do knižnice prenesený z mesta Sajópálfala v boršodskej oblasti.⁸

⁶ Podľa Jasínovského katalogizácie № 397. Jasínovskij, *Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloi*, 270.

⁷ Báleckij, „Egerskij rukopisnyj irmologij.“

⁸ Viac pozri Kárpáti, „Egy borsodi ruszin énekeskönyv“; Kárpáti, „A sajópálfalvai Irmologion.“

¹⁵ O jednotlivých typoch irmologionov pozri nižšie.

chala Ternovského a rok, kedy danú pasáž prepisoval: Помоци моѧ ѿца Божьаго нѣо нъ земли, Рокѧ Божїѧ ѡѿѧ, Мѣта Марта [ѧ] Мнѧла Терновскїѧ. Pred záverečnými fóliami, na ktorých autor uvádza textové znenie Kánonu Paschy a veršov zo žalmu (v csl. irmologionoch sa tieto citáty zo žalmov označujú termínom *прпѣѧз/прпѣѧзъ*) pre jednotlivé sviatky, je autorom irmologionu vpísané: Конецъ со Богомъ Празнникомъ // ѡмѧзъ, ѡдѣчѧемъ рокѧ Божїѧ // ѡѿѧ. // Мѣта Мѧла ѣд. Мнѧла Терновскїѧ // ѣ[...]. Autor podľa všetkého prepisoval irmologion viac ako jeden rok. Práve tento zápis, na ktorý sa v starších publikáciách zabúda, nám dovoľuje spresniť datovanie rukopisu do rozmedzia rokov 1729-1730.

Irmologion patrí ku kalendárovo-minejnému typu.

Irmologion Jána Juhaseviča Skliarskeho, 1784-1785¹⁶

Najstarším zachovaným irmologionom známeho prepisovača a kantora je rukopis z roku 1784-1785, nachádzajúci sa vo fondoch Ľvovského Historického múzea (sign. 209). Ako naznačuje zápis na titulnom liste, Ján Juhasevič ho písal v obci Príkra na východnom Slovensku: „[...] ІРМОЛОГІОН// Сн Рѣчъ// Пѣснословъ, Творенїѧ// Прѣнаго ѿца нѣего// ІѠАННА ДѦМѦСКІНА// и Прочїѧ Бѣгоноснѧ ѿцѧ. // Сїѧ Писѧѧ Рокѧ Бжїѧ // ѡѿѧ Мѣта Юліѧ// днѧ ѣ. // Писѧѧ ІѠАНЪ ЮГАСЕВІѧ // Склѧрскїѧ оѿ вѣсн Прїкрѧ// ПРН ХРѦМѧ АРХІЄПРѦТНѧ// Хѣѧ МНХѦНѧѧ.“

Zachoval sa na 281 fóliách. Obsahuje základné spevy organizované postupne v každom hlase podľa kánonov, a preto ho priradíme ku gréckemu štruktúrnemu typu. Ide o pomerne vzácny typ irmologionov, podobnú formu totiž zachováva len asi 30 ďalších východoslovenských rukopisov. V úvode irmologionu chýba jeden list so začiatkom piesní dogmatu prvého hlasu. V úplnej verzii je v rukopise uvedený až nápev bohorodičníka *Сѧ ѡсполнѧѧ Іѧнно проречѧнїѧ*. Pokračuje irmosmi na sviatky a nedele určené pre prvý hlas a následne ďalšie hlasy podľa poradia. Každý hlasový celok autor uzatvára stĺpovými irmosmi.

Marginálne zápisy v Juhasevičovom druhom irmologione sú skromné na údaje mien jeho používateľov či majiteľov. Ak sa tu aj nachádzajú, sú ťažko čitateľné. Hneď v dolnej časti úvodného listu sa nachádza zápis *Петръ Коѧ[...]*ко. Podľa všetkého ide o zápis pisára Vojtaška, ktorý v roku 1930 zaobstaral uvedený irmologion do Ľvovského múzea.¹⁷ Na fol. 102^v a 198^v sa nachádzajú ďalšie zápisy ako *probatio calami*.

Irmologion Michaila Rydzaja z Kojšova, 1790

Rukopis obsahuje 79 fólií, ktorých obsah ho zaraďuje ku kalendárovo-minejným typom irmologionov. Miesto jeho súčasného umiestnenia

¹⁶ Podľa Jasinovského katalogizácie № 993. Jasinskyj, *Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloji*, 466.

¹⁷ Jasinskyj, *Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloji*, 466.

nie je známe, podnes sa zachovala len jeho digitálna kópia. O autorstve Michaila Rydzaja, ktorý bol kantorom vo farnosti Kojšov (dnes okr. Gel'nica), svedčí marginálny zápis – *Михаил Рыдзай дяк койшовский* (fol. 11^r) a jeho zápis v latinke *Michael Ridzay kantor kojssovskiy* (fol. 12^r). Irmologion datujeme do roku 1790 (uvedené na ľavej marginálii, fol. 13^r – *Ano Dno 1790*), avšak autor ho začal prepisovať už v roku 1789 (porovnaj fol. 6^r na vnútornej strane listu zápis *прока пера 1789*). Pravdepodobne bol napísaný na objednávku, čomu nasvedčuje výrazne zúžený výber repertoáru zameraný na základné spevy oktoichu, podobenov a kánonov v rámci najdôležitejších sviatkov cirkevného roka. Okrem toho nie je v porovnaní s inými karpatskými irmologionmi ani zvlášť ornamentálne výrazný, hoci rukopisom precízny.

I. Konceptia západných liturgických kníh a jej miesto vo vývoji irmologionov

Irmologion (z gréc. εἰρμολόγιον) (ярмолой, ирмолог, ермолой) – *Пѣснолѡвъ, Ырмологіонъ, или Кѣтѣхалѣа*¹⁸ je v prameňoch označovaný ako zborník, kde sa združujú všetky irmosy kánonov v systéme ôsmich hlasov oktoichu.¹⁹ Terminologicky vychádza zo slovného označenia irmosu (gréc. εἱρμοί), ktorý je v kánone istým melodickým vzorcom pre ďalšie spevy. Okrem základných irmosov sa v mladších irmologionoch objavujú zápisy iných foriem, stichiry, podobeny, kondaky a pod.

Pestrosť repertoáru irmologionových rukopisov predpokladá vznik viacerých pohľadov na formu rukopisného irmologionu, a to na základe:

- dávnej tradície siahajúcej k byzantskej hudobnej kultúre (najmä prostredníctvom druhého južnoslovanského vplyvu v 14.-15. stor.),
- živých, regionálnych foriem,
- vplyvov západnej kultúrnej tradície.²⁰

Viacžánrovú štruktúru vo východoslovanskom prostredí rešpektovali najprv staršie kondakáre, ale aj moldavsko-valašské notové zborníky.²¹ Ako ďalej vysvetľuje J. Jasnovskyj: „На формування типології українського Ірмолою певний вплив мали також західноєвропейські гімнографічні збірники, які в період пізнього Середньовіччя та Відродження також великою мірою обмежували коло нотованих

¹⁸ Juhasevič v titulných údajoch svojich irmologionov uvádza slovo *Кѣтѣхалѣа*, v záverečných pasážach termín *Пѣснолѡвъ*.

¹⁹ *Ірмолѡгъ*. Dačenko, *Slovar*, 237. V hudobných slovníkoch nachádzame termín *heirmologion*, ktorý autori hesiel spájajú primárne s byzantskou kultúrou. Pozri napr. Velimirovič, „Heirmologion,“ 332-334; Hannick, „Byzantinische musik,“ 294; Stöhr, „Heirmos,“ 87-89; Szabolcsi, „Heirmosz,“ 160, a iní.

²⁰ Jasnovskyj, „Ukrajinskij notolinijnyj Irmolaj,“ 48.

²¹ Jasnovskyj, „Ukrajinskij notolinijnyj Irmolaj,“ 48.

співів; внаслідок того у практиці залишилися лише декілька службових нотних книг: Антифонарій, Градуал, Канціонал. На особливу увагу заслуговують протестантські канціонали, котрі, як і українські Ірмолої, весь необхідний пісенний матеріал зосереджували в єдиній книзі та в календарному порядку.”²²

V tejto súvislosti niektorí autori za dôležitý medzník pokladajú prvé tlačené vydanie protestantského notovaného spevníka vo východoslovanskom prostredí, a to kancionálu *Piesni Chwal Boskich* vydaného v Breste v roku 1558.²³ Je zrejmé, že priame prevzatia sa realizovali primárne v oblasti paraliturgickej tvorby (o čom napokon svedčia početné varianty západných duchovných piesní v spevníkoch byzantsko-slovanskej tradície).²⁴ Kontakt so západoeurópskymi zbierkami však nepriamo ovplyvňoval i formy zápisu liturgickej hudby. Stávalo sa tak najmä prostredníctvom mladšieho kléru vyučovaného v miestnych katolíckych a protestantských školách. V tejto súvislosti netreba zabúdať, že podobná prax prichádzala do miestnych škôl a seminárov aj prostredníctvom študentov z Trnavy, Viedne, Budapešti či Jágru.²⁵

Ostáva otázkou, nakoľko presne možno definovať vplyv západných liturgických kníh na osnovu irmologionov. Skôr tu hovoríme o spoločných znakoch, ktoré boli podmienené veľmi blízkym geografickým a kultúrnym prostredím. Rukopisné kancionály podobne ako irmologiony a spevníky cyrilských duchovných piesní vznikali pre relatívne malé komunity a v úzkom spojení s regionálnou písárskou a nápevovou tradíciou. Okrem princípu usporiadať zbierku liturgických spevov v jednej knihe a v kalendárnom poriadku latinského liturgického cyklu, môžeme vidieť paralely medzi irmologionmi a kancionálmi aj v zachovaní relatívne voľného repertoáru. Tak, ako sa obmieňal, pridával alebo vynechával obsah kancionálov, podobne aj v irmologionoch, najmä v ich rukopisných variantoch, nie je repertoár striktne rovnaký. Hoci zbierky obsahujú základné sviatočné spevy kánonov, vedľajší hudobný materiál (stichiry, antifóny, texty liturgií atď.) autori zapisovali podľa vlastného uváženia. Repertoár v starších rukopisoch obsahoval aj menej používané nápevy, ktoré sa už v mladších irmologionoch nenachádzajú. V zásade platí, že zapísaný repertoár irmologionov sa počas stáročí výrazne zredukoval.

II. Typológia irmologionov a usporiadanie repertoáru v osnove dvoch cirkevných kalendárov

J. Jasinovskij vyslovil na základe spoločných znakov asi tisícky zozbieraných rukopisných irmologionov teóriu o ich typovej klasifikácii

²² Jasinovskij, „Ukrajinskij notolinijnyj Irmoloi,“ 48.

²³ Calaj-Jakymenko, „Davnij Lviv,“ 230.

²⁴ Cf. Žeňuch, *Kyryllische paraliturgische Lieder*.

²⁵ Viac pozri podkapitolu V. Hudobná teória v marginálnych zápisoch.

cii.²⁶ Podľa možných koncepčných kombinácií stanovil štyri základné štrukturálne typy irmologionov: žánrovo-tematický typ, kalendárovo-minejný typ, hlasový typ a podľa množstva zachovaných exemplárov vzácny grécky štrukturálny typ.

Žánrovo-tematicky sú usporiadané väčšinou irmologiony staršieho datovania, ktoré J. Jasínovskij ohraničuje výskytom hymnografického zborníka v ruskom prostredí v období 15.-16. storočia.²⁷ Základným kritériom je popri usporiadaní spevov do tematických celkov ich žánrová paralela. Tento štrukturálny typ nie je typický pre karpatské irmologiony, avšak v užhorodskom národopisnom múzeu sa zachoval jeden exemplár, ktorý patrí k žánrovo-tematickému typu irmologionov. Je ním irmologion so signatúrou Apx 8450 (v Jasínovského katalógu № 673²⁸), ktorého vznik datujeme do druhej štvrtiny 18. storočia.

Kalendárovo-minejný typ je oproti predchádzajúcemu typu irmologionov obsahovo zjednodušený. Irmologionové spevy síce usporadúva do tematických celkov, avšak bez ich rozdelenia podľa žánru. V spoločných skupinách stoja irmosy i stichiry sviatkov, ktoré podliehajú minejnému poriadku. Tento typ irmologionov je najviac prispôbený svojej funkcii v bohoslužobnej praxi. J. Jasínovskij uvádza, že uvedený typ sa využíval v menších farských strediskách a kantorských školách.²⁹ Kalendárovo-minejný typ sa rozšíril primárne v karpatskom prostredí. Podobne aj Ján Juhasevič, pravdepodobne poznačený svojou pedagogickou aktivitou, zhodnotil túto koncepciu irmologionu za najprirodzenejšiu pre aplikáciu do každodennej bohoslužobnej praxe. Okrem prvého irmologionu z roku 1784-1785, ktorý koncipuje v gréckom štrukturálnom type, sa v neskorších rukopisoch jednoznačne pridržiava kalendárovo-minejného usporiadania. Napriek svojmu postupnému vytrácaniu sa z východoslovanskej tradície v 17. storočí, kalendárovo-minejná koncepcia sa naďalej zachovala v rukopisoch v oblasti Zakarpatska, východného Slovenska a lemkovských regiónov Poľska.³⁰

Tretí z klasifikácie nazývame hlasový štrukturálny typ irmologionov, ktorý je v tradícii irmologionového zápisu všeobecne najviac rozšírený. Obsah irmologionu je usporiadaný do celkov v poradí ôsmich hlasov oktoichu, pričom nerozlišuje postupnosť spevov v kánonoch. Ak autor uvádza napr. prvý irmos druhého hlasu, zapisuje po sebe nasledujúce všetky prvé piesne kánonov príslušného hlasu. K uvedenému typu zaraďujeme jeden z prvých tlačných ľvovských irmologionov z roku

²⁶ Jasínovskij, „Ukrajinskij notolinijnyj Irmoloi.“

²⁷ Jasínovskij, *Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloi*, 90.

²⁸ Jasínovskij, *Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloi*, 361. Najstarší zápis v irmologione pochádza z roku 1781 (f. 152°).

²⁹ Jasínovskij, *Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloi*, 90.

³⁰ Jasínovskij, *Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloi*, 90.

1709 či napríklad rukopisný irmologion I-465 z užhorodského národopisného múzea datovaný ešte do konca 17. storočia.³¹

Posledným je tzv. grécky typ irmologionov, ktorý sa vyskytuje len asi v podobe 30 rukopisov v celej východoslovanskej oblasti. Aj najstarší zachovaný Juhasevičov irmologion z roku 1784-1785 patrí do okruhu tzv. gréckeho typu irmologionov. Obsah irmologionu autor zoradil podľa celistvých kánonov, v poradí jednotlivých sviatkov, nie podľa jednotlivých piesní. Grécky typ reprezentuje okrem iných irmologion, ktorý je súčasťou zbierkových fondov Národopisného múzea v Užhorode, pod sig. I-459³² a podobne tiež irmologion Ms. Mus 3.250/1 v súčasnosti uložený v Szechenyiho knižnici v Budapešti.

Väčšina karpatských irmologionov obsahuje repertoár irmosov usporiadaný chronologicky, na základe latinského cirkevného kalendára, ktorý sa začína adventným pôstom pred sviatkom Narodenia Krista. Prvým kánonickým celkom v ich obsahu je teda kánon na sviatok Narodenia Krista, resp. kánon na nedeľu pred Narodením Krista (v prípade Jágerského irmologionu a irmologionu Michaila Rydzaja z Kojšova). Len v jednom prípade (irmologion Michala Ternovského) sa autor pridržiaval usporiadania v byzantskom bohoslužobnom kalendári, to znamená, že kánony koncipoval v poradí od sviatku Narodenia Bohorodičky (8. september), ktorý je prvým veľkým sviatkom po tzv. Indiktione (1. september), t.j. po začiatku východného liturgického cyklu. V irmologione Jána Juhaseviča Skliarskeho z roku 1784-1785 nie je možné pozorovať minejný systém usporiadania v rámci kánonov sviatkov, ale obraz o jeho použití sa zachoval v prípade osnovy stichír. Tie Juhasevič uvádza na posledných fóliách uvedeného irmologionu práve v minejnom poradí byzantského cirkevného kalendára, tzn. stichiry zapisuje postupne, od sviatku Narodenia Bohorodičky.

Na okraj treba ešte poznamenať, že repertoár v kalendárnom poriadku sa zachoval v niekoľkých prípadoch v rukopisných spevníkoch paraliturgických piesní karpatskej oblasti. Aj tu platí, že ak autori pristúpili k chronologickému usporiadaniu, pridržiavali sa väčšinou latinského kalendára. Dobrý príklad predstavujú spevníky Jána Juhaseviča, ktorých repertoár postupuje od sviatku Narodenia Krista a následne prechádza piesňami na ďalšie sviatky, s prihliadnutím na svätcov byzantského obradu.³³

³¹ Vodiaticim znakom pre datovanie sú zachované vodoznaky na papieri z 80. rokov 17. storočia (pozri Laucevičius: № 66-67, 1682-1688). Ornamentálna výzdoba je balkánskeho typu. Jasinovskij, *Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloji*, 232.

³² Riadi sa marginálnymi zápismi na stránkach irmologionu Сню книгу Ирмологій купив раб Божий Іоан Рѣпинъ отъ раба божяго Іоана Кирилка року въ (sic!) божяго 1808 мѣсяца февруаря дня 8 за пубочга нѣмецкого (fol. 64^v-69^r). Irmologion sa v polovici 19. storočia nachádzal vo farnosti Ignéc (Znyáčovo), vo filiálke Cselleno (pozri zápis, fol. 156^v). Vlastnil ho miestny kantor a učiteľ Joan V. Pazuchanič. Cf. *Schematismus* 1864, 27.

³³ Žeňuch, *Kyryllische paraliturgische Lieder*, 76.

Je zaujímavé, že autori rukopisných irmologionov sa nielenže inšpirovali grafickou podobou starších gravúr, ale doslova ich vkladali na stránky svojich rukopisných diel. Zo starších tlačí vyrezávali príslušné vyobrazenia a následne lepili na stránky vlastného rukopisu. Napríklad v irmologione z 18. storočia z užhorodského národopisného múzea, ktorý označujeme podľa sign. I-459,³⁸ sa hneď na siedmich stranách objavujú vyrezané časti gravúr zo starších tlačených diel.³⁹ Podobne autori siahali aj po esteticky vhodných gravúrach zo starších rukopisov. V Oddelení rukopisov a starých tlačí Národnej knižnice v Prahe sa nachádza rukopisný irmologion XVII. F. 61 neznámej proveniencie,⁴⁰

⁴⁰ Irmologion označovaný pod sign. XVII. F. 61 sa zachoval na 157 fóliách; podľa predbežných údajov z marginálií datujeme jeho vznik alebo jeho používanie do 18. storočia a priradíme ho k priestoru jurisdikcie mukačevského biskupstva, očividne v čase pôsobenia biskupa Andreja Bačinského (porov. marginálny zápis napr. na fol. 138^v-139^r: *Андрей Андрей еписк*).

ktorý je dôkazom, že rukopisné kresby sa často takýmto spôsobom dostávali do mladších diel, kde boli autormi použité ako základ pre ich vlastné grafické diela.

V Jágerskom irmologione dominujú miniatúry, ktoré uvádzajú väčšie časti rukopisu, prípadne rozdeľujú jeho obsah.⁴¹ Ich námety boli prevzaté z drevorytov, ktoré podobne ako v iných rukopisoch pochádzajú z haličskej a kyjevskej knižnej tradície.⁴² V tejto súvislosti L. Kárpáti spomína napríklad *Trebnik* (Euchologion) Petra Mohyly z roku 1646, kyjevský *Triodion* (Pentecostarion) z roku 1631 a taktiež Iľvovské tlačce.⁴³

Súčasťou niektorých miniatúr v Jágerskom irmologione sú aj textové zápisy, ktoré opisujú zobrazený motív. Napríklad na fol. 151^r (podľa dodatočnej foliácie 153^r) je začiatok kánonu na Veľký štvrtok doplnený príslušnou minatúrou s komentárom: *ХѢ ВЕЧЕРАЕ Ѹ ГИМОНА ФЛАГІСЕА*. Latinským nadpisom *Imago miraculosa B. M.* (fol. 60^r) a následne *Ave S. Maria* a *Sanctus Angelus* na (fol. 60^v) je uvedená kresba Bohorodičky a šiestich východných svätých, Germana Patriarchu (podľa originálneho zápisu *ГЕРМАН ПАТРІА*), Sofronija Patriarchu (*СОФРОНІ ПАТІРН*), Jána Arcibiskupa (*ІѠ АРХІЕПІКОП*), Jána Damaského (*ІѠ ДАМАСК*), Jána Metropolitu (*ІѠ МЕТРО*) a sv. Mikuláša (*НИКОЛА*). Kresbu na okrajoch dopĺňajú zobrazenia symbolov evanjelistov sv. Lukáša a sv. Jána (pozri obr. 2).

V irmologione Michala Ternovského sa zachovala len ornamentálna výzdoba jednoduchého štýlu, väčšinou vo forme rastlinných motívov.⁴⁴ Na posledných stranách rukopisu, kde je uvedený textový záznam stichír na sviatky cirkevného roka, sú jednotlivé úseky oddelené zástavkami rôznej grafickej podoby. V irmologione Michaila Rydzaja autor nezaznamenal žiadne miniatúry a kresby, dominujú tu len výrazne ozdobené iniciály. Pravdepodobne išlo o irmologion vyhotovený na objednávku a prioritou autora stála na úplnosti záznamu hudobno-textového materiálu.

IV. Kyjevská notácia ako výrazný nositeľ západoeurópskych notáčnych systémov v hudobnej kultúre Východu

Notový text skúmaných irmologionov je zapísaný tzv. kyjevskou notáciou, ktorá predstavuje východný variant západoeurópskej menzurálnej notácie. Nazýva sa aj *ірмологійна нота*, *київське знамя*, *квадратна нотація*. Sú ňou zapísané nápevy liturgických spevov 16.-19. storočia. V súčasnosti sa za najstarší irmologion, zapísaný v päťlinajkovej kvad-

⁴¹ Možno spomenúť napríklad miniatúry na fol. 16^v- Sv. Rodina v žiare Sv. Ducha, fol. 23^r, fol. 103^v- Narodenie Krista, pričom okolo vyobrazenia sú rastlinné motívy, fol. 144^r- Pánov vchod do Jeruzalema, fol. 173^r- Sv. Duch v podobe holubice, fol. 180^r- Narodenie sv. Jána Krstiteľa.

⁴² Kárpáti, „Egy borsodi ruszin énekeskönyv,“ 174.

⁴³ Kárpáti, „Egy borsodi ruszin énekeskönyv,“ 174.

⁴⁴ Jednoduché ornamenty v irmologione Michala Ternovského možno nájsť napríklad na fol. 7^v, 37^r, 61^r, 150^r.

ratickej notácii pokladá I'vovský rukopis z konca 16. storočia.⁴⁵ Podoba, v ktorej je zachovaný, dokazuje, že tento notačný systém bol už vtedy ustálený, s presne stanovenými hodnotami a pomermi. Notácia bola už vtedy v praktickom využití graficky konvenčná a výrazne sa difereancovala od archaického charakteru *notae musicae Ruthenorum*, ktoré ako kópiu z dávneho rukopisu opisuje Johann Herbinus v roku 1675.⁴⁶ Ten ju v kapitole XIV. *De Ruthenorum Ingenio summarium* prezentuje ako notačný systém, ktorý používajú pri vokálnej interpretácii liturgických spevov *Sclavi ac Rutheni*.⁴⁷

O kyjevskej notácii nachádzame zmienky hneď v niekoľkých príručkách o vývine notopisu. Spomenúť treba napr. Stepana V. Smolenského (1848-1909),⁴⁸ Oskara von Riesemanna (1880-1934),⁴⁹ Johanna Wolfa (1869-1947),⁵⁰ Nikolaja F. Findejzena (1868-1928),⁵¹ Borisa Kudryka (1897-1952)⁵² a iných. Z mladšej literatúry je najvýznamnejším príspevkom k tematike kyjevskej notácie monografia ukrajinskej muzikologičky O. Calaj-Jakymenko z roku 2002 s názvom *Київська школа музики XVII століття*.⁵³

Kyjevská notácia bola jedným z výsledkov dvoch protiľahlých tendencií. Popri formovaní hymnografického materiálu a následnému masovému vzostupu irmologionov ako viacžánrových zbierok stála na rozmedzí renesančných a barokových tendencií zo Západu a zároveň tradičných snáh zachovať zväzky s byzantským kultúrnym areálom. O. Calaj-Jakymenko vníma reformu notácie, čiže prepisy krjukovej (neumovej) notácie do päťlinajkového systému, ako vyvrcholenie snáh iniciátorov, ktorých označuje ako latinsky hovoriacich členov renesančnej európskej kultúry.⁵⁴ Ako ďalej uvádza, pokladá ich za sympatizantov slovanskej grécko-latinskej kultúrnej jednoty, a to ešte v období konfesionálnych konfliktov v polovici 16. storočia.⁵⁵

⁴⁵ Cf. Jasinovskij, Lutzka, *Lemberger Irmologion*.

⁴⁶ Calaj-Jakymenko, *Kyjivska škola muzyky – vzjazky*, 12.

⁴⁷ Cf. Herbinus, 154.

⁴⁸ Smolenskij, *O drevnerusskich pevčeskich notacijach*.

⁴⁹ Riesemann, *Notationen*.

⁵⁰ Wolf, *Handbuch*.

⁵¹ Findejzen, *Očerki*.

⁵² Kudryk, „Ohľad istoriji.“

⁵³ Calaj-Jakymenko, *Kyjivska škola muzyky – pinije*.

⁵⁴ Calaj-Jakymenko, „Perekladna pivča literatura,“ 11.

⁵⁵ Calaj-Jakymenko, „Perekladna pivča literatura,“ 11. Zaujímavým svedectvom slovanských grécko-latinských vplyvov je I'vovský irmologion z konca 16. storočia, kde Cherubínsku pieseň bulharského nápevu na fol. 248^v a Trisagion na fol 251^r autor zapísal po grécky, ale s použitím kombinácie latinských a cyrilských grafém. „Neanes и тл(у) cherŭvym mystykos ykonu zondes. Ke tyn zoopywn (и тин zoopywn) tryadi то trysagion imnon prosadon(idon)des Пасап у wучѣнкун (книж) ародомеѧ мерѣ (merym)на. Ws ton [ѧ][ѧ]ѧа ton wlon dexameny tes Ageanes awaton dornofor именѧ тлхешн Агулѧ ѧлнлѧна.“ (fol. 248^v-250^v) „Agios w deos Agios yxohgvpas Agios apanatos еленов имас (ѧov ymacz)“ (fol. 251^r- 251^v). Cf. Jasinovskij, Lutzka, *Lemberger Irmologion*.

Formy notačných systémov vokálnej liturgickej hudby ⁵⁶					
Latinské obradové prostredie		Obdobie	Byzantské notačné systémy	Slovanské notačné systémy	
Ekfonetická notácia		4. storočie	Ekfonetická notácia prvé dôkazy o jej existencii jej plné rozvinutie		
		8. storočie			
Bezlinajková neumová notácia ⁵⁷ paleofranská, metská neumová notácia, Sankt Gallen, bretónska→ akvitánska,španielska inzulárna, stredofrancúzska, talianska, nemecká,		9. – 10. storočie			
		10. storočie	Paleobyzantské notácie ⁵⁸		
Diastematický zápis neúm na linajke ⁵⁹		11. storočie	Chartres I. Chartres II.-IV.	Coislin I. Coislin II.-V.	Paleoslovanské notácie Sematická Kondakárna vyskytuje sa do 14. stor.
Gotická notácia (Hufnagelschrift)	Kvadratická chorálna notácia organálna, modálna, motetová	12. storočie	Coislin VI.		
		13. storočie	Stredobyzantská notácia		
	Čierna menzurálna notácia francúzska, talianska, manieristická	cca 1250			
		15. storočie	Neskorobyzantská notácia (kukuzelovská)	Znamennaja, krjuková notácia	
	Biela menzurálna notácia	cca 1430			
		16. storočie	putevaja (putnaja), demestvoennaja, kazjanskaja		
↓	Moderný notopis	cca 1600	Kyjevská notácia		
		19. storočie	Moderná (novogrécka)		
					↓

Tab. 1 Chronologické zobrazenie vývoja notačných systémov vokálnej liturgickej hudby.

⁵⁶ V tabuľke zohľadňujeme vybrané notačné systémy vokálnej hudby Východu a Západu, vynechávame špecifické notačné systémy inštrumentálnej hudby (napr. tabulatúry, generálbasovú notáciu). Cf. R. Rybář, *Vývoj európskeho notopisu* (Bratislava 1982); C. Floros, *Universale Neumenkunde*, Band I-III, (Kassel 1970-1975); Wolf, *Handbuch* a mnoho iných.

⁵⁷ Typológia latinských bezlinajkových neúm, cf. P. Wagner, *Neumenkunde: Paläographie des liturgischen Gesanges* (Veith 1912); B. Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik* (Leipzig, 1975) a iní.

⁵⁸ Zohľadňujeme klasifikáciu Constantina Florosa (*Universale Neumenkunde*, Band I, Kassel 1970). Iné klasifikačné metódy Cf. J. B. Thibaut, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine* (Paris 1907); E. Wellesz, *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiet der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik* (Münster 1923); H. J. W. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation* (Copenhagen 1935); Ch. Troelsgård, *Byzantine neumes, a new introduction to the middle byzantine musical notation*, Subsidia vol. IX, Monumenta Musicae Byzantinae (Copenhagen 2011) a iní.

⁵⁹ Samostatne tu stojí tzv. česká rombika, používaná v Čechách a rombicko-virgálna notácia používaná v Rakúsku, Poľsku a Uhorsku v 14. -15. stor.

Z prechodu na západoeurópsky štandard notového zápisu vyplynulo osvojenie si normatívov tonálno-harmonického viachlasu, a tým aj rozšírenie nových smerov v hudobnom vzdelávaní. Moderný spôsob zápisu sprístupnil a demokratizoval ako monodický, tak aj viachlasný spev a zároveň sa uplatňoval v edukačnej praxi. Dovtedy presadzovaný krjukový (neumový) zápis nápevov bol totiž prístupný len obmedzenému počtu vzdelancov, ktorí ho vedeli čítať a zaspievať. Prechod na kvadratický zápis v päťlinajkovej notovej osnove priblížil liturgický spev a jeho zachované podoby k širšiemu okruhu jeho interpretov.

V. Hudobná teória v marginálnych zápisoch

Okrem samotného notového zápisu sa na stránkach irmologionov objavujú aj zápisy hudobno-teoretického charakteru ozrejmujuce predovšetkým základné princípy solmizačného systému. Nachádzajú sa v rukopisoch, ktoré boli používané ako učebný materiál pri školení mladých kantorov a pisárov. Pri zhodnocovaní marginálnych zápisov, ktoré zachytávajú systémové javy hudobnej teórie, je preto dôležité prihliadať na proces hudobnej edukácie.

Hoci vieme, že liturgický spev bol súčasťou základnej výučby duchovného kléru, nemáme doklady o tom, z čoho sa vyučovalo. Chýba nám materiál, ktorý by ozrejmil a špecifikoval možné vzory, alebo dokonca priame spojenia s hudobnými traktátmi. Tým by sa pred nami odkryla aj bližšia metodika výučby a jej hlavná ideológia.

V užhorodskom kňazskom seminári sa podľa Štefana Pappa vyučoval spev z haličského irmologionu (pravdepodobne mal na mysli tlačený irmologion z roku 1709), a to až do vydania známeho Bokšajovho *Prostopinija* v roku 1906.⁶⁰ Výuka prebiehala pravdepodobne systémom opakovania predspievaných modelov a ich následnou memorizáciou. Zmienky o iných, najmä teoretických príručkách nám, žiaľ, chýbajú.

Len na porovnanie sa pozrieme na spôsob výučby liturgického spevu vo východnejších oblastiach, najmä v Haliči: Vo ľvovskej bratskej škole používali počas dlhoročnej praxe traktáty Sebastiana z Felsztyna⁶¹ (cca 1485 – cca 1544) či protestantského pedagóga Johanna Spangerberga.⁶²

⁶⁰ Papp, „Rozvij,“ 192.

⁶¹ S. z Felsztyna, *Opusculum musice mensuralis* (Kraków 1517). V literatúre je autor známy aj ako Sebastian Herbut alebo Sebastian Felstynski. Cf. Chybiński, „Do biografii Sebastjana z Felsztyna,“ 594-598.

⁶² J. Spangerberg, *Quaestiones musicae in usum scholae Northusanae, oder Wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll* (Wittenberg 1542). Práve so západnými traktátmi Sebastiana z Felsztyna a Johanna Spangerberga sú spojené prvé anonymné východoslovanské teoretické traktáty *Яко же обично а Наука вся мусикиі, аще хоцещи розуміти киевское знамя і ниніе согласное і чинно сочиненное*. V ďalšom z nich *О ниніі Божественном* (jeho autorom je pravdepodobne E. Slavineckij) sa napríklad výrazne prejavuje široký rozsah vedomostí nie len z oblasti hudby, ale aj scholastickej literatúry, teológie apod. Viac pozri Calaj-Jakymenko, *Kyjivska škola muzyky – pinije*.

Podobne sa vo fondoch Ľvovského bratstva nachádzali staršie hudobno-teoretické diela *De arte cantandi micrologus* (1524, ako piate vydanie jeho *Musicae activae micrologus*) Andrea Ornitoparcha-Vogelsanda, *Musices* (1541) Nikolausa Listenia, alebo *Musica libris quatuor demonstrata* (Paríž, 1551) Jacoba Fabera Stapulensis. Okrem toho sa tam našli aj úryvky francko-flámskej polyfónnej hudby z rokov 1519-1580.⁶³

V tejto súvislosti možno spomenúť aj ďalšie východoslovanské hudobno-pedagogické diela napísané už v národných jazykoch. Ide o tituly zo 17. storočia *Наука всея мусикии* alebo *О ниниі Божественном*, ktoré disponovali vyspelou syntézou západoeurópskej hudobnej terminológie, osobitosťami kompozičných štýlov polyfónnej hudby a pod. Za zmienku stojí aj osobnosť Mykolu Dyleckého (1630-1680?), významného pedagóga a tvorca hudobno-teoretického traktátu *Грамматика музыкальна*.⁶⁴ Ani jeho spôsob osvety nerozdeľoval kultúrne okruhy Západu a Východu, ale naopak, spájal ich v jeden celok. Pri tvorbe svojho traktátu vychádzal zo západoeurópskych vzorov a svojich študentov nabádal k interkultúrnemu rozhl'adu.⁶⁵

K šíreniu západoeurópskych traktátov smerom na Východ značne prispievali najmä talianski hudobníci, ktorí aktívne pôsobili v Poľsku v šľachtických sídlach. Cesta meniacej sa hudobnej kultúry k cirkevným centráam východného rítu už odtiaľ nebola zložitá.⁶⁶ Napokon západné vplyvy sa dostali na Východ aj prostredníctvom mladšieho kléru, ktorý sa vzdelával v latinských školách v Trnave, Jágri, Viedni či Ostrihome. Na ilustráciu možno uviesť, že v Trnave počas rokov 1722-1760 ukončilo svoje štúdium 25 kandidátov a vo viedenskom Barbareu v rozmedzí rokov 1775-1784 absolvovalo plné štúdium 15 študentov z Mukačevskej eparchie.⁶⁷ Možno predpokladať, že študenti sa tu pri výučbe dostali do kontaktu nielen s miestnymi katolíckymi či protestantskými kancionálmi, ale aj teoretickými hudobnými príručkami, ktoré mohli ovplyvniť ich vlastné smerovanie ako žiakov a neskôr vyučujúcich.

⁶³ Viac pozri Chybiński, „Do historii muzyki,“ 181.

⁶⁴ Z niekoľkých redakcií rukopisného traktátu spomenieme autograf z roku 1723 (predlohou mu pravdepodobne bol rukopis z roku 1677), ktorého faksimile vydala v roku 1970 O. Calaj-Jakymenko. Cf. Calaj-Jakymenko, *Mykola Dyleckyj*.

⁶⁵ M. Dyleckyj v moskovskej redakcii Gramatiky z roku 1679 uvádza: „юже и начинаю писати, писавый прежде въ Вильнь, наукъ свободныхъ учащися, и приизбрахъ ю отъ многихъ искусныхъ художниковъ, тако церкви православныя творцовъ пѣнія, якоже и римскія, и отъ многихъ книгъ латинскихъ, яже о мусикии.“ Cf. Metallov, *Starinnyj traktat*.

⁶⁶ Len pre ilustráciu, v 18. storočí na území Mukačevského biskupstva bol výrazný počet kňazov, ktorí boli vysvätení na území Poľsko-litovského kráľovstva. Do tejto skupiny nepatrili len kňazi Mukačevského biskupstva, ktorí tam študovali, ale aj tamojší kňazi, ktorí neskôr pôsobili v pohraničných farnostiach. Cf. Gadžega, „Dodatki“ a jeho ďalšie obdobné publikácie.

⁶⁷ Jedenásť ďalších študentov ukončilo svoje štúdium až po zrušení Barbarea, a to v seminároch v Ľvove a Jágri. Ďalší šiesti štúdium ukončili predčasne. Cf. Piech, *Wychować dla kościoła i państwa*; Blažejovskij, *Byzantine Kyivan Rite Students*.

V už spomenutom viedenskom Barbareu bol pri vyučovaní kladený dôraz na správne vysluhovanie liturgických obradov. Kantor a duchovný správca vyučoval študentov liturgiku, do ktorej spadala aj spevácka príprava. Výuka spevu prebiehala denne, mimo vyučovacích hodín, intenzívnejšie počas jesenných prázdnin.⁶⁸ Podľa záznamov pôsobili v tamojšom chráme dvaja kantori, ktorí boli dobrí znalci liturgického spevu.⁶⁹ Museli byť teda školení v čítaní notácie, ako aj hlasovej výchove. Nemáme však informácie, či pri výučbe okrem základných praktických cvičení a následnej memorizácii predspievaných modelov si študenti pomáhali aj hudobno-teoretickými príručkami. Nie je však vylúčené, že mali k dispozícii aj všeobecne rozšírené západoeurópske hudobné príručky, ktoré im mohli ozrejmovať najmä základnú hudobnú terminológiu.

V kláštorňoch školách, kde sa pripravovali na službu kňazi a kantori, vyučovali spev primárne jednoduchou formou opakovania predspievaných nápevov. Žiaci často bojovali so zložitostami základnej gramotnosti, učili sa čítať a zapisovať grafickú podobu už vtedy rozšírenej kvadratickej notácie. Kantori a kňazi následne aplikovali naučený spôsob výučby do praxe v tzv. farských školách, o ktorých zmienky máme už v 16. storočí. Do „učenia“ sa tu sprvoti hlásilo len niekoľko chlapcov, ktorým miestni vzdelanci vysvetľovali okrem základných znalostí písania a čítania i vierouku a základy cirkevného spevu.⁷⁰ Zatiaľ čo kňaz zasahoval do vyučovania katechizmu, modlitieb a niekedy i histórie, kantor sa staral o základnú gramotnosť žiakov a výučbu cirkevných nápevov metódou jednoduchého predspievania a následného memorovania.⁷¹

Ako podklady na výučbu sa používali rukopisné irmologiony, neskôr ich tlačene verzie. Potvrdzujú to aj početné zápisy na margináliách. Irmologiony objednávali sami kňazi a veriaci svojim potomkom pre potreby štúdia. Jedným z príkladov je irmologion z Ardó-Patak,⁷² v ktorom sa nachádza zápis z 18. júna 1736 „[...]Далъ за ню золотыхъ ѿгорскихъ свѣтъ и чотырн марнашѣ своимъ сыномъ для наѣкы Андрейовн, Івановн и прочимъ, которыхъ гдѣ бѣтъ сподобитъ доидѣти того дарѣ [...].“⁷³ Podobne exemplár tlačeného Irvovského irmologionu z roku 1709, ktorý bol nájdený v Stebníku pri Bardejove, obsahuje marginálny zápis: „Рѣка Бѣга мѣла Стебницка Свѣтънаго Златѣ ѿгорскѣ н. сыновн св[ое]мѣ на нѣма Варлаамѣн, до наѣкы.“ Irmologiony sa následne dedili z generácie na generáciu a často boli rodinným majetkom.

⁶⁸ Piech, *Wychować dla kościoła i państwa*, 37.

⁶⁹ Piech, *Wychować dla kościoła i państwa*, 37.

⁷⁰ Pekar, *Narysy*, 255.

⁷¹ Pekar, *Narysy*, 255.

⁷² V čase Paňkevyčových výskumných pobytov sa irmologion nachádzal vo východoslovenskej farnosti Ubrež pri Sobranceach. Cf. Paňkevyč, „Materiály do istoriji movy,“ 151.

⁷³ Paňkevyč, „Materiály do istoriji movy,“ 151.

To, čo sa pri vyučovaní hudby preberalo, uvádza krátka stať od učiteľa a folkloristu Michaila Vrabel'a (1866-1923) s názvom *Церковное пение в наших школах* z roku 1892.⁷⁴ Dozvedáme sa v nej o potrebe zavedenia systematického vyučovania cirkevného spevu v národných školách, ktorá má byť zahrnutá v šiestich základných oddieloch. Okrem postupného osvojovania si nedeľných a sviatočných tropárov, kondakov, irmosov a pod. sa tu píše i o základoch poznania *черть, фасолекъ и средней шкалы*, a v tretej a štvrtej úrovni výuky poznanie všetkých troch škál. Príspevok len potvrdzuje, že vyučovanie prebiehalo v ustálenom systéme s dodržaním vyspelých princípov teoretického výkladu o hudbe a liturgickom speve, ktoré ešte aj v 19. storočí vychádzalo zo starších teórií.

V Jágerskom irmologione sa na marginálii (fol. 182^v) vyskytuje zápis stúpajúceho a klesajúceho radu tónov označený solmizačnými slabikami v hexachordálnom systéme (v poradí *ut, re, mi, fa, sol, la, fa, sol, la, fa, la, sol, fa, la, sol, fa, mi, re, ut*), ktorý možno pokladať za edukačnú pomôcku pri hudobnej výchove. Zápis je v notových hodnotách taktu, polutaktu, čtvrté a dvakrát sa opakujúcej osminy. Očividne išlo o zápis základnej melodickej linky a nácvik grafického zobrazenia nôt, ktorý napísal nejaký študent (porov. obr. 3).

Skutočnosť, že Jágerský irmologion sa okrem základného využitia v rámci bohoslužobného procesu používal aj pri vyučovaní budúcich kantorov, potvrdzuje súbor marginálnych poznámok. Každý z veršov sa nachádza na pravej strane listu, na mieste, kde sa začínajú spevy jednotlivých hlasov oktoichu. Pri každom zo zápisov je zobrazená ruka, ukazujúca na príslušný verš. Symbolizuje odkaz na melódiu, ktorú si mal spevák na základe pamäte vybaviť. Išlo o jednu z mnemotechnických pomôcok pri výučbe nápevov ôsmich hlasov oktoichu.

V Jágerskom irmologione sa nachádza súbor marginálnych zápisov, ktorý pri ich sumarizácii tvorí nasledujúce verše:

(fol. 2 ^r)	ишоа чѣнецъ иъ м[анаст]ириа	1. hlas
(fol. 10 ^r)	стригѣлъ его вторыи чѣнецъ	2. hlas
(fol. 17 ^r)	ѡкѡдъ градеши брате чѣче	3. hlas
(fol. 24 ^r)	скортѣтѣна града брате чѣче	4. hlas
(fol. 31 ^r)	сѡдме собѣ брате и побѣдѣдме	5. hlas
(fol. 37 ^r)	цѣ неѡмѣла тѣ братѣ матѣ моѡ	6. hlas
(fol. 44 ^r)	оѡмѣла ѡмѣла братѣ матѣ тѡѡ	7. hlas
(fol. 51 ^r)	оѡвы мнѣ братѣ матѣ моѡ	8. hlas

V tomto znení ju uvádza aj ruská literatúra, ktorá komentuje základné zásady vyučovania *znamenného raspevu*. Každý z týchto veršov ozna-

⁷⁴ Vrabel', „Cerkovnoje penije v našich školach,“ 103/104.

čuje termínom *ногласица*, ktorá slúži ako melodický model pre základnú frázu každého z hlasov oktoichu.⁷⁵ Má pomôcť spevákovi pri orientácii v intonačných štruktúrach jednotlivých hlasov. A. V. Preobraženskij uvedené verše spája ešte s gréckou tradíciou, keď tvrdí, že ich text je presným prekladom pôvodne gréckeho originálu.⁷⁶ Jeden z variantov nachádzame aj u Bartolomeja Šaša, ktorý uvádza súbor veršov (stichov) z roku 1596.⁷⁷ V ruskej tradícii sa používali najmä pri speve žalmového nápevu *исповѣдательна имени твоемѣ*, ktorý uvádza samohlasné stichiry.⁷⁸ V prípade irmologionu zo Sajópálfala sa však uvedené spevy, tak ako sme sa už vyššie zmienili, viažu na úvodné spevy oktoichu.

Podobné prípady melodických pomôcok v kantorskej praxi karpatskej oblasti zaznamenáva Š. Papp v komentároch svojho irmologionu z roku 1970. Pre náročnosť spevu cirkevnoslovanských textov si veriaci a najmä budúci kantori pomáhali pri uvádzaní spevu oktoichu svetskými textami. Tie si na základe cviku a postupnej memorizácie osvojili natoľko, že počas liturgických obrádov nemali problém plynulo sa zapojiť do spevu. Tieto pomocné texty Š. Papp označuje termínom *дяківські гласи*. V tradícii sa objavilo mnoho variantov pomocných textov, každý z regiónov používala ten svoj.⁷⁹

VI. Spôsob a estetika interpretácie liturgických nápevov ako prejav folklórneho vplyvu

Cirkevný spev stojí v kontexte interpretácie bok po boku s folklórnym, ľudovým prejavom. Vplyv folklórnej hudby bol totiž v byzantsko-slovanskom prostredí omnoho výraznejší, než na Západe, kde latinská cirkev bojovala proti akýmkoľvek ľudovým prejavom v bohoslužbe. Byzantsko-slovanská tradícia prijímala tradičné folklórne prejavy otvorenejšie.

Najvýraznejším elementom folklórneho vplyvu na liturgickú hudobnú tradíciu v karpatskom prostredí je jeho interpretácia, a to spôsob kolektívneho spievania, ktorý sa z bežného života veriacich presunul do chrámov. O jeho tradícii jasne hovorí aj dobový záznam Ivana Gardnera zo živej liturgickej skúsenosti na Podkarpatskej Rusi zo začiatku 20. storočia:

⁷⁵ Vladyševskaja, *Muzykaľna kultura*, 326.

⁷⁶ Preobraženskij, *Kuľtovaja muzyka*, 30; prevzaté z Vladyševskaja, *Muzykaľna kultura*, 326.

⁷⁷ Šaš. Len na okraj je potrebné spomenúť, že zápis tej istej mnemotechnickej pomôcky sme našli na úvodných stranách tlačeného diela z roku 1893, *Простопиніе Церковное*. Vpísal ich tam gréckokatolícky kňaz Vasja Prokopčak (Vasil' Prokipčák), niekedy v 30.-40. rokoch 20. stor. v znení: *Ижез чернецъ нзъ монастыра//Сирѣчнзъ его дръгій чернецъ//Откъдѣ градеши брате чернче//Изъ Константина града брате чернче ндѣ//Садѣме брате, та покебѣдѣмъ//Ци неынаеши брате, аще жикетъ моѣ мати//Оубъ твое мати, брате, ѿмерла//Оубы мнѣ, оубы мнѣ, мати моѣ*. Zápis je dôkazom, že uvedený motív sa stále aktívne používal v pedagogickej praxi kňazských seminárov, a to ešte v polovici 20. storočia. Cf. *Prostopinije Cerkovnoje*.

⁷⁸ Vladyševskaja, *Muzykaľna kultura*, 326.

⁷⁹ Cf. Papp, „Rozvij,“ 184.

...на Подкарпатской Руси, в православных (а также и в униатских) сёлах за богослужением пели все присутствующие. Каждый имел при себе книгу («Сборник»), содержащую нужные песнопения. Опытный певец («дьяк») начинал пение; как только все услышат знакомый напев, сейчас же присоединяются к пению дьяка, и все присутствующие, мужчины, женщины и дети поют всю службу. Этому я сам неоднократно бывал свидетелем. Даже дети знали наизусть многие тексты песнопений и могли их наизусть петь. Таким образом, музыкальный элемент в богослужении имел не малое значение для религиозного просвещения самых широких масс народа.⁸⁰

Sama vokálna prax (ktorú možno historicky pozorovať len čiastočne z poznámok dobovej literatúry) sa v notových zápisoch nereflektuje úplne. Hoci zápis liturgických nápevov je jednoglasný, v praxi sa podnes často realizuje ako improvizovaný dvojhlas, najčastejšie v terciových intervaloch. V niektorých regiónoch je typický dokonca trojhlas, pričom tretí hlas tvorí jednoduchá, málo pohyblivá melodická linka na základnom tóne, prípadne na spodnej dominante.⁸¹ Ľudový viachlas pokladáme za jeden z najvýraznejších prvkov, ktorý svedčí o koexistencii ľudového a liturgického spevu. Improvizácia tu nastáva vo vertikálnom, harmonickom tvorení spodných intervalov, ako aj v horizontálnej línii, čiže v melodike nápevu. Pri spoločnom speve veriacich sa popri tom v záujme lepšej zrozumiteľnosti predpokladá zachovanie rovnakého textu a spoločného rytmu pri interpretácii. Tým, že spev v chrámoch napodobňuje ľudový hudobný prejav, prirodzene si žiada melodicky jednoduchú a logickú podobu nápevov. Často sa používajú prechodné melodické tóny a tanečná rytmika. Typický je hrdelný spev interpretov a nestála dynamika vokálneho prejavu.

Treba zdôrazniť, že vplyvy hudobno-teoretických a najmä interpretačných znakov ľudového spevu sa prejavili predovšetkým v často spievaných liturgických formách. Vzájomná komparácia je preto zaujímavá najmä na materiáli nedeľných tropárov, kondakov a prokimenov. Tie sa v liturgickej praxi cyklicky obmieňajú. Oproti spevom kánonov či sviatočných stichír, ktoré sa v bohoslužbe objavujú len raz za rok, už takpovediac zľudovali. Práve na príklade nedeľných tropárov si vzájomné súvislosti s už spomínanou technikou ľudového viachlasu, s teóriou o labilných tónoch a napokon s princípom spodných kvárt a prechodných tónov viac všíma Šimon Marinčák.⁸²

⁸⁰ Gardner, *Bogoslužebnoje penije*, 60.

⁸¹ Derevjaniková, „Koexistencia duchovnej a ľudovej vokálnej kultúry,“ 186.

⁸² Cf. Marinčák, „Vplyv folklórnej a duchovnej piesne,“ 221.

Ľudový viachlas v systéme spodných tercií sme systematicky hľadali aj vo vybraných irmosoch sviatočných kánonov. Prvoradou úlohou bolo zistiť, či možno aj v prípade menej používanej hymnografickej formy kánonu hovoriť o vplyvoch ľudovej interpretácie.

V nasledujúcich príkladoch uvádzame niekoľko ukážok melodic-
kých variantov. Hoci sú zaznamenané len na krátkych, zlomkových
úsekoch, mohli súvisieť s rozdielnou melodickou predstavou, ktorá
bola ovplyvnená zaužívaným princípom tvorenia spodných tercií. (po-
zri Príkl. 1-4).

Ján Juhasevič, 1784-1785



Michail Rydzaj z Kojšova, 1790



Príkl. 1, 9. irmos, Kánon Povýšenia sv. Kríža

Michal Ternovskij, 1729



Ján Juhasevič, 1784-1785



Príkl. 2, 1. irmos, Kánon Vstupu Bohorodičky do chrámu

Ján Juhasevič, 1784-1785



Michail Rydzaj z Kojšova, 1790



Príkl. 3, 6. irmos, Kánon Nanebovstúpenia

Michal Ternovskij, 1729



Ján Juhasevič, 1784-1785



Príkl. 4, 7. irmos, Kánon Zosnutia Bohorodičky

VII. Jazyk marginálnych zápisov

Irmologiony zaznamenávajú okrem historicko-kultúrnych aspektov, repertoárovej podoby a záznamu hudobnej liturgickej tradície tiež dôležité svedectvo o jazyku, v ktorom vznikali. Cyrilský text rukopisov charakterizujeme ako liturgický, kánonický, v ktorom sa odrážajú znaky rozličných jazykových redakcií cirkevnej slovančiny, ktoré boli vlastné ich zapisovateľom alebo používateľom v celom slovanskom jazykovo-kultúrnom prostredí.

Napriek tomu, že zapísané formy zhudobňujú kánonické texty, na stránkach irmologionov sa nachádza aj niekoľko marginálnych textov s prvkami ľudového jazyka. Za účelom tejto štúdie je relevantný predovšetkým zápis paraliturgickej veľkopôstnej piesne *Маріа по крѣжомз бѣлаа* v irmologione Michala Ternovského (fol. 36^v) s textom⁸³ (pozri obr. 4):

Пѣснь ВеличкоПоина

Маріа по крѣжомз бѣлаа,
жалосне плакала, гдыжъ на смѣ
бѣа своего, такъ смѣне, гледила:
бѣцемъ смѣнымъ нѣдычала, оуцѣ
сѣрапеніи, такъ кѣмъ сѣ
моула, такъто прѣ вѣшнѣмъ
ѣгъ мой сѣ нѣмѣшнѣ ѣкъ
кѣмъ вѣсоко, вѣшнѣ нѣ крѣ,
распачѣ ѣ мене далеко,
ѣкъ же тѣ мамъ ѣгъ мой
сѣ сѣ долагнѣтѣ; ѣ тобѣ ѣгъ
мой сѣокъ неможѣ спомочѣ.

Pri jej porovnaní s možnými variantmi v rozsiahlom katalógu paraliturgických piesní Petra Žeňucha sme našli jediný jej zápis, a to zo Šarišského, alebo inak Moskovského spevníka datovaného na začiatok 18. storočia.⁸⁴ Variant piesne zo Šarišského spevníka sa pokladá za jej najstarší známy cyrilský zápis. Používanie piesne je dokázané v slovenskom jazykovom prostredí i v prostredí báčskych gréckokatolíkov.⁸⁵ Doteraz najstarší známy záznam piesne sme našli v obsahu zbierky z českého katolíckeho prostredia *Capella regia musicalis* V. K. Holana Rovenského z roku 1694. Uvádza sa popri inom tiež v českom Bojkovickom kancionáli z roku 1699 ako aj v mladších kancionáloch morav-

⁸³ Autor zápisu je doteraz nepotvrdený.

⁸⁴ Cf. Žeňuch, *Kyryllische paraliturgische Lieder*, 644-645.

⁸⁵ Žeňuch, *Kyryllische paraliturgische Lieder*, 645.

ského kantora Jána Klabíka.⁸⁶ Uvedený variant naznačuje, že pieseň do východnejších oblastí prenikla pravdepodobne prostredníctvom putujúcich katolíckych a protestantských kancionálov.

Pre porovnanie uvádzame znenie piesne vo variante z *Capella regia musicalis* V. K. Holana Rovenského z roku 1694 (s. 203-204):

Marya pod Křížem stoye žalostně plakala
když na smrt Synáčka swého tak smutně hleděla,
Srdcem zemdleným wzdychaye usty strapenými
smutně k swému Synu mluwje takto předewssemi.
Ach můy Synu neymileyssý jak welmi vysoko
wysyss na Kříži rozřpatý odemně daleko
Tak že tě nemohu brzu niyakž dosáhnauti
a tobě ó můj Synáčku nemohu spomocy.

Ako možno vidieť, zápis českého variantu piesne sa takmer doslovné preniesol do cyrilскеj verzie v irmologione Michala Ternovského. Do cyrilského variantu sa tak dostali typické lexémy zo západoslovanského jazykového znenia piesne, porov. napr. гдыжъ, глѣдѣла, кѣмѣ, мовѣла a pod. Zaujímavé je tu tiež použitie latinskej grafémy y namiesto cyrilského и v slovách Пѣснь великопосна, вѣшкѣмъ, вѣмъ atď.

Na margináliách hudobno-liturgických prameňov sa zachovali aj nápisy ľudových prísloví a poučiek. Napr. v prípade irmologionu MUS I-229, ktorý patrí do širšieho výberu karpatských irmologionov a v súčasnosti sa nachádza vo fondoch Hudobného oddelenia SNM v Bratislave sa uvádza:

„Коренъ оучина плоды//его слаткѣи сѣтъ//пѣшѣ пѣлно нелѣнѣла//на таблицѣ
нехѣнѣла хто//са замолодѣ нехѣнѣтъ томѣ//на старостѣ бѣла докѣнѣнѣтъ//Чло
ѡбжирѣла пѣнѣла//Стерѣнѣла рождѣнѣхъ домахъ спѣтъ нежлобѣла сынѣ
змолодогѣтѣ нахѣла//мѣдогѣтѣ лѣнѣз потомѣ//нежлобѣла оу своѣй старостѣ//
Лѣпѣла цнотѣ над цнотѣмѣ треба//гѣзыкѣ трѣмацѣ за зѣламѣ//Пѣлобѣнѣз
Андрѣй Сѣ дѣктобѣла//рока 1824 гѣкѣ вынѣлоз//не препарѣла.“

V texte, pri lexéme трѣмацѣ sa uplatňuje charakteristický systémový jav východoslovenských nárečí, t.j. fonéma c, stojaca na mieste asibilovanej hlásky ě (asibilačná zmena ě>c).⁸⁷ Ako sa píše v záverečných riadkoch, autorom zápisu je Andrej Bavlovič, ktorý bol absolventom užhorodského Preparandia.⁸⁸

⁸⁶ K osobnosti Jána Klabíka, cf. Smyčková, *Vytváření písňového kánonu*.

⁸⁷ Žeňuch, *Medzi východom a západom*, 161.

⁸⁸ Ide pravdepodobne o potomka Joana Bavloviča, ktorý v roku 1783 prijal sviatosť manželstva s Annou, ako vlastnou rukou uvádza na marginálii irmologionu. Porov. MUS I-229/ě.?: рокѣ
мѣтѣ//Приѣзъ сѣмѣ сѣкѣментѣ//мѣлѣнѣла (sic!), ѡктобѣнѣнѣ. Иоанъ Пѣлобѣнѣз, ѡнѣла//корѣнѣнѣго

Záver

Irmologiony ako knižné zbierky hudobno-textových foriem liturgického spevu zaznamenávajú vo svojom obsahu dôležité svedectvá o vplyve západnej kultúrnej tradície na východnú. Nie sú výsledkom mieneného latinizačného procesu, ale prirodzenej a postupne sa meniacej orientácie k zaužívaným a všeobecne platným normám západoeurópskeho umenia a špecifikám regionálnych, folklórnych tradícií. Dôležitú rolu tu zohrávala otvorenosť východného kultúrneho prostredia prijímať nové podoby estetiky a hudobného myslenia. Podporoval ju pritom zmysel pre pragmatickosť a prirodzenosť v postupne sa vyvíjajúcej hudobno-liturgickej praxi veriacich.

V tejto súvislosti je významná najmä prepisovačská prax a výber predlohy rukopisu. Autori si starostlivo vybrali zo starších diel a siahali po predlohách, ktoré spĺňali ich estetické a obsahové požiadavky. Osobitne pri výtvarnom spracovaní diel sa autori snažili čo najviac priblížiť zobrazeniam v tlačенých vydaniach, vtedy vzácných a vysoko cenených. Rukopisy boli zvyčajne len náhradou za knižné vydania.⁸⁹ Svojím výtvarným spracovaním sa však zvyšovala ich adekvátnosť k službe, cena a v určitom slova zmysle aj dôveryhodnosť pri potrebách cirkevnej praxe.

V usporiadaní repertoáru irmologionov je viditeľná snaha o zjednodušenie a sprehľadnenie zapísaných foriem. Repertoár sa postupne zredukoval na najviac používané sviatočné spevy. Napokon aj nový notačný systém bol v praxi zjednodušením dovtedy obtiažneho čítania krjukov (neúm), čím sa uľahčil prístup aj k hudobno-teoretickej výuke širšieho okruhu študentov. Z pohľadu interpretácie možno pozorovať prirodzené vplyvy z folklórneho prostredia. Napriek tomu, že do kánonického znenia nápevov zasahovali prvky ľudového spevu, melodika ľudového charakteru sa prejavila predovšetkým v často sa opakujúcich liturgických spevoch a paraliturgickej tvorbe.

Na základe krátkych tematických komentárov a ukážok konštatujeme, že v karpatských irmologionoch nachádzame reálne podoby rene-

попа, рокуєз//кг, а жона сго анна гї. Jediná zmienka o Joanovi Bavlovičovi je v schematizme Mukačevskej eparchie z roku 1814, kde je uvedený ako správca farnosti Zuella (neskôr Zvala-obec, ktorá s ďalšími šiestimi obcami bola v 70. rokoch 20. storočia vysťahovaná kvôli zriadeniu Starinskej priehrady). Cf. *Catalogus*, 266. Okrem uvedeného zápisu je na fol. 9 uvedené, že irmologion vlastnil ГТАНКАНІНЕЦЪ МНХІАІЪ, ПІВЦЮДІНТЕЛ КЛЕНОВСКІЙ ѿтз року 1876 мѣсца ноемберіа лї. Michael Sztankáninecz je uvedený v roku 1878 ako *Cantor una Docens* vo farnosti Klenová. V uvedenom roku mal na starosti 80 učňov. Cf. *Schematismus* 1878, 350. Zápis dokazuje, že irmologion bol v užívaní vo farnosti Klenová (dnes okr. Snina).

⁸⁹ V záznamoch Oľšavského vizitácie z polovice 18. storočia nachádzame niekoľko záznamov o tom, že farnosti si najviac cenili práve tlačенé vydania. Rukopisné diela hodnotili ako čosi menejcenné a nezodpovedajúce službe, v ktorej boli používané. Vo farnosti Smolník nachádzame záznam, že farnosť vlastnila doslova necenný rukopisný apoštol. Cf. Gadžega, „Dodatki,“ 91.

sančného a barokového výtvarného umenia, dedičstvo západoeurópskych notačných systémov a hudobnej teórie, latinské zápisy a dôkazy o západoslovanských jazykových vplyvoch. Toto všetko svedčí o aktívnej a životaschopnej kultúre, kontinuite a spoločnej ceste dvoch tradícií, z ktorých tá druhá nevytesňovala protiľahlé tendencie, ale prirodzene ich menila a upravovala do podôb, ktoré sú jej blízke.

BIBLIOGRAFIA

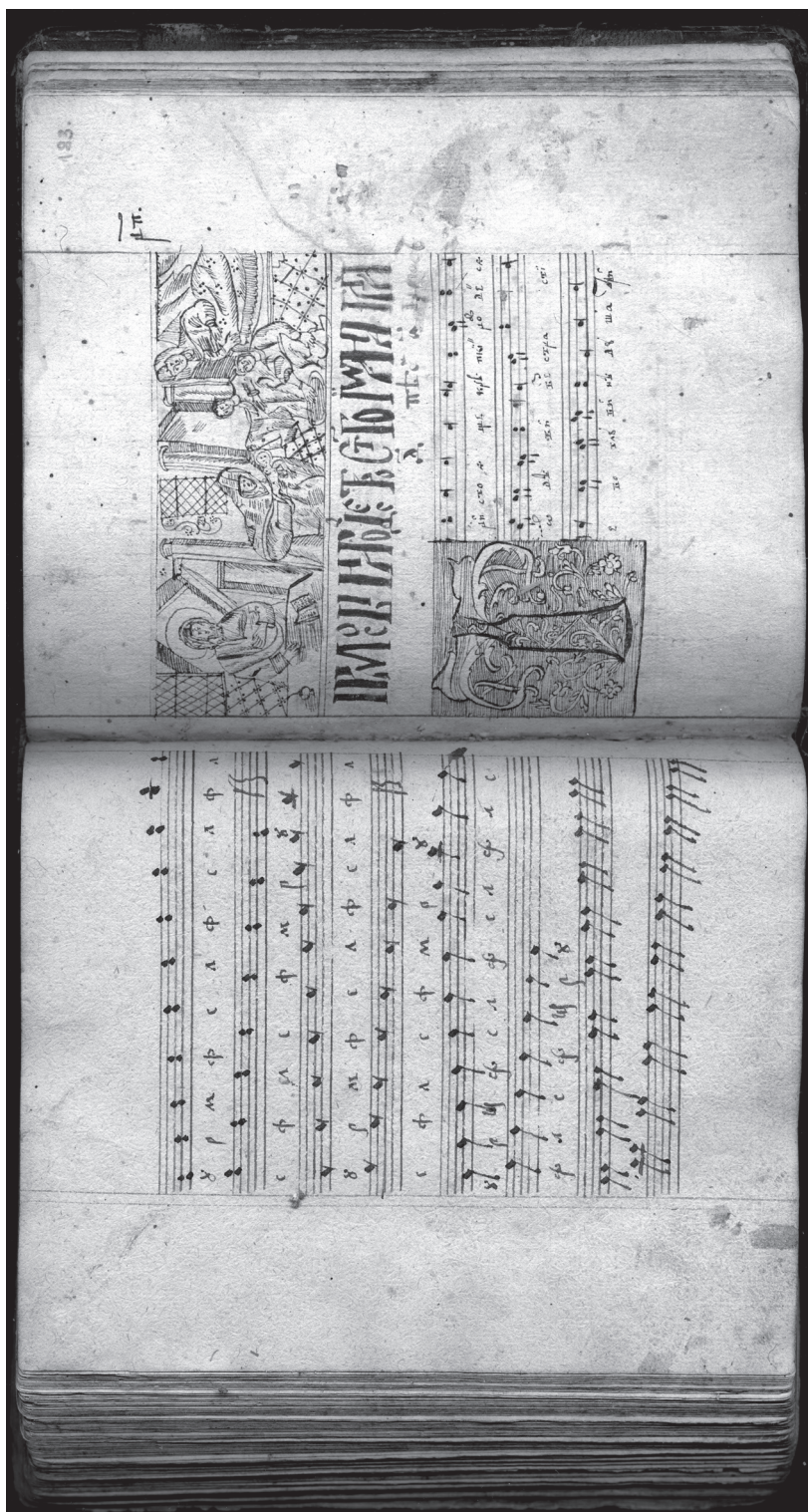
- Baleckij, „Egerskij rukopisnyj irmologij“ = E. Baleckij, „Егерский рукописный ирмологий“, *Studia Slovaca IV* (Budapest 1958) 293-323.
- Blažejovskij, *Byzantine Kyivan Rite Students* = D. Blažejovskij, *Byzantine Kyivan Rite Students. In Pontifical Colleges, and in Seminaries, Universities and Institutes of Central and Western Europe (1576-1983)* (Rome, 1984).
- Calaj-Jakymenko, „Davnij Lviv“ = O. Calaj-Jakymenko, „Давній Львів і оновлення української музики“, *КАЛОФОНІА* (Львів 2002) 227-239.
- Calaj-Jakymenko, *Kyjijska škola muzyky* = O. Calaj-Jakymenko, *Київська школа музики XVII століття* (Київ, Львів, Полтава 2002).
- Calaj-Jakymenko, *Kyjijska škola muzyky – pinije* = O. Calaj-Jakymenko, *Київська школа музики XVII століття. Київське пініє, київська нота, київська граматыка*, дис. д-ра мистецтвознавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ 2004).
- Calaj-Jakymenko, *Kyjijska škola muzyky – vzjazky* = O. Calaj-Jakymenko, *Київська школа музики XVII ст. у її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках. Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів* (Київ 1988) 144-151.
- Calaj-Jakymenko, *Mykola Dyleckij* = O. Calaj-Jakymenko, *Микола Дилецький. Граматыка музикальна* (Київ 1970).
- Calaj-Jakymenko, „Perekladna pivča literatura“ = O. Calaj-Jakymenko, „Перекладна півча література XVI-XVII століть в Україні та її музично віршова форма“, *Записки Наукового товариства імені Шевченка* 226 (Львів 1993) 11-40.
- Calaj-Jakymenko, „Vzaemodija 'Schid-Zachid'“ = O. Calaj-Jakymenko, „Взаємодія 'Схід-Захід' і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні“, *Берестейська унія і українська культура XVII ст.: Матеріали Третіх Берестейських читань* (Львів 1996) 65-127.
- Catalogus* = *Catalogus Venerabilis Cleri Almae Dioecesis Munkácsiensis sede episcopalis vacante pro Anno Domini MDCCCXIV*, Typis Stephan Ellinger.
- Decker, *Dejiny ručnej výroby papiera* = V. Decker, *Dejiny ručnej výroby papiera na Slovensku* (Martin 1982).
- Derevjaniková, „Koexistencia duchovnej a ľudovej vokálnej kultúry“ = A. Derevjaniková, „Koexistencia duchovnej a ľudovej vokálnej kultúry v karpatskom regióne“, *Počiatky kresťanskej hudby v Európe* (Bratislava 2005) 181-190.
- Đačenko, *Slovar* = G. Đačenko, *Полный церковно-славянский словарь* (Москва 1993).
- Findeizen, *Očerki* = N. F. Findeizen, *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века 1-2* (Москва – Ленинград 1928-1929).
- Gadžega, „Dodatki“ = V. N. Gadžega, „Додатки до історії русинів і руських церковей в бувш. жупѣ Земплинскѣй“, *Науковий збірник товариства „Просвѣта“ XI* (Ужгород 1934) 17-120.
- Gardner, *Bogoslužebnoje penije* = I. A. Gardner, *Богослужбное Пение Русской Православной Церкви: Сущность, Система и История*, Томъ 1 (Москва 1978).
- Gerasymova-Persydska, „Roľ Ukrainy“ = N. Gerasymova-Persydska, „Роль України у становленні музичної культури Europe Magnae“, *Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: Українська тема у світовій культурі, Збірник статей 17* (O. S. Timošenko et alii ed.) (Київ 2001) 49-52.

- Grešlík, „Ivan Juhasevyč“ = V. Grešlík, „Иван Югасевич та оздоблення кирилических рукописних книг,“ *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту* (Ужгород 2010) 83-97.
- Hannick, „Byzantinische musik“ = Ch. Hannick, „Byzantinische musik,“ *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Friedrich Blume ed.) 2 (1989) 288-310.
- Herbinus = J. Herbinus, *Religiosae Kyoviensis cryptae, sive Kyovia subterranea* (Jena 1675).
- Chybiński, „Do biografji Sebastjana z Felsztyna“ = A. Chybiński, „Do biografji Sebastjana z Felsztyna,“ *Kwartalnik muzyczny* 2 14-15 (Kraków 1932) 594-598.
- Chybiński, „Do historii muzyki“ = A. Chybiński, „Do historii muzyki we Lwowie w XVI wieku,“ *Kwartalnik muzyczny* 2 (Kraków 1929) 180-181.
- Jasinovskij, „Ukrajinska himnografija“ = J. Jasinovskij, „Українська гімнографія в європейському контексті,“ *Українське барокко та європейський контекст* (Київ 1991) 219-224.
- Jasinovskij, *Ukrajinski ta biloruski notolinijni Irmoloji* = J. Jasinovskij, *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолії 16-18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження* (Львів 1996).
- Jasinovskij, „Ukrajinskij notolinijnij Irmoloi“ = J. Jasinovskij, „Український нотолінійний Ірмолій як тип гімнографічного збірника,“ *Записки Наукового товариства імені Шевченка* 226 (Львів 1993) 41-56.
- Jasinovskij, Lutzka, *Lemberger Irmologion* = J. Jasinovskij, C. Lutzka, *Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts/Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття* (Köln - Weimar - Wien 2008).
- Kárpáti, „Egy borsodi ruszin énekeskönyv“ = L. Kárpáti, „Egy borsodi ruszin énekeskönyv a 18. századból,“ *Interetnikus kapcsolatok Északkelet-Magyarországon* (Ernő Kunt, József Szabadfalvy, Gyula Viga eds.) (Miskolc 1984) 171-177.
- Kárpáti, „A sājópálfalvai Irmologion“ = L. Kárpáti, „A sājópálfalvai Irmologion,“ „*Mert ezt Isten hagyta...*“ *Tanulmányok a népi vallásosság köréből* (Gábor Tüskés ed.) (Budapest 1986) 328-347.
- Kudryk, „Ohľad istoriji“ = B. Kudryk, „Огляд історії української церковної музики,“ *Праці Греко-католицької Богословської Академії у Львові, XIX* (Львів 1937).
- Marinčák, „Vplyv folklórnej a duchovnej piesne“ = Š. Marinčák, „Vplyv folklórnej a duchovnej piesne na interpretáciu liturgických spevov východnej cirkvi na Slovensku,“ *Jazyk a kultúra na Slovensku v slovanských a neslovanských súvislostiach* (P. Žeňuch, E. Uzeňová, K. Žeňuchová eds.) (Bratislava 2013) 221-230.
- Metallov, *Starinnij traktat* = V. Metallov, *Старинный трактат по теории музыки, 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким* (Санкт Петербург 1898).
- Paňkevyc, „Materialy do istoriji movy“ = I. Paňkevyc, „Матеріали до історії мови південно-карпатських українців“ *Vedecký zborník múzea ukrajinskej kultúry v Svidníku* 4, II (Prešov 1970).
- Papp, „Rozvij“ = Š. Papp, „Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачівській єпархії,“ *Irmologion*. (Prešov 1970) 181-196.
- Pekar, *Narysy* = A. Pekar, *Нариси історії церкви Закарпаття II, Внутрішня історія, Analecta OSBM* (Lvov-Rím 1997).
- Piech, *Wychować dla kościoła i państwa* = S. L. Piech, *Wychować dla kościoła i państwa: formacja elity duchowieństwa galicyjskiego w Wiedniu 1775-1918* (Kraków 2009).
- Preobraženskij, *Kul'tovaja muzyka* = A. V. Preobraženskij, *Культовая музыка в России* (Ленинград 1924).
- Prostopinije Cerkovnoje* = *Простопѣніе Церковное* (J. Vladimir zost.) (Ungvar 1893).
- Quaestiones musicae in usum scholae Northusanae, oder Wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll* (Wittenberg 1542).
- Riesemann, *Notationen* = O. von Riesemann, *Die notationen des alt-russischen Kirchengesanges* (Moskau 1908).
- Schematismus 1864* = *Schematismus Venerabilis Clerio Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Munkácsiensis pro Anno Domini 1864* (Unghvarini 1864).
- Schematismus 1878* = *Schematismus Venerabilis Clerio Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Munkácsiensis pro Anno Domini 1878* (Unghvarini 1878).

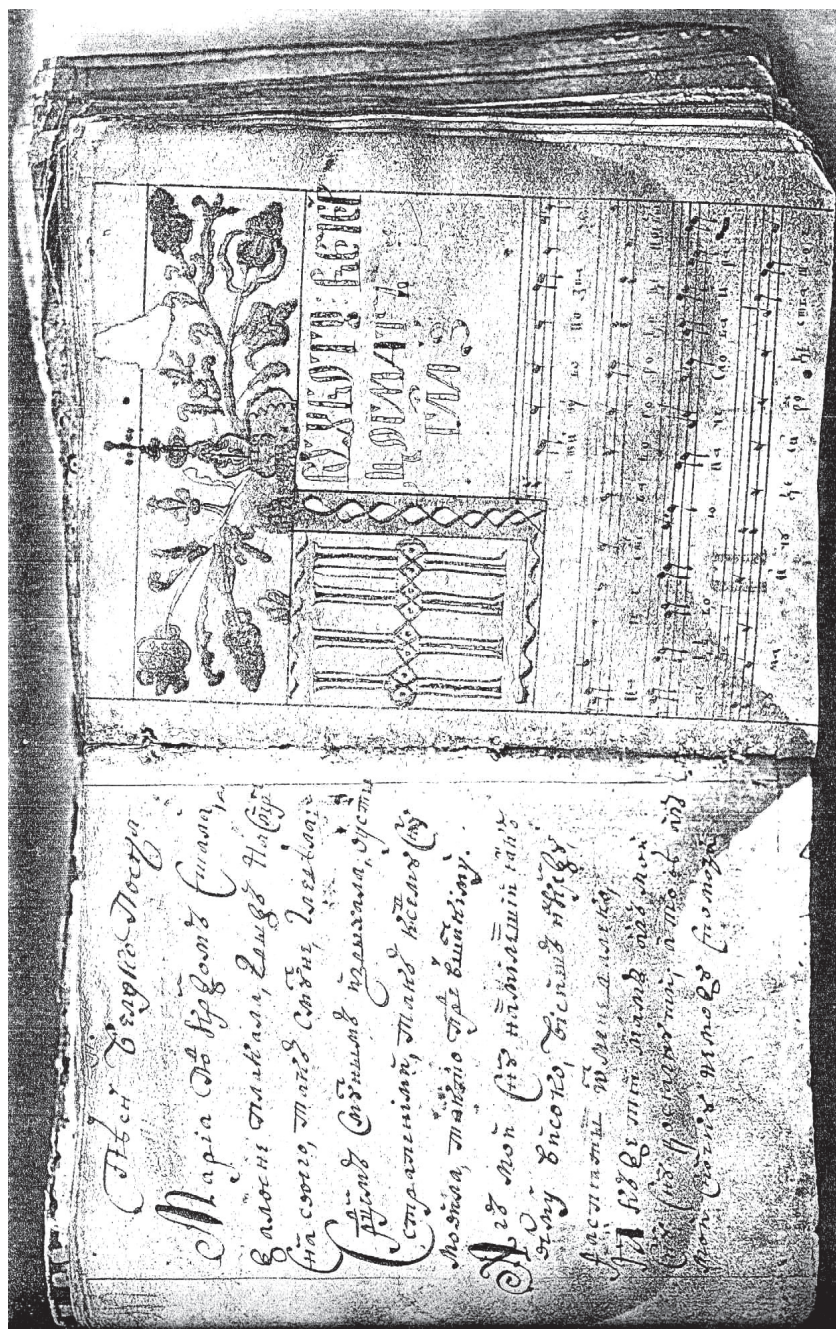
- Syrotynska, „Ukrajinska sakralna monodia“ = N. Syrotynska, „Українська сакральна монодія у європейському просторі,“ *Stav výskumu mukačevsko-užhorodského nápevu* (Šimon Marinčák ed.) (Košice 2010) 313-321.
- Smolenskij, *O drevnerusskich pevčeskich notacijach* = S. V. Smolenskij, *O древнерусских певческих нотациях* (Санкт Петербург 1901).
- Smyčková, *Vytváření písňového kánonu* = K. Smyčková, *Vytváření písňového kánonu v rukopisných kancionálech 17. a 18. století*, Disertační práce, FF UK (Praha 2014).
- Sopko, „Prykrjanskij ta nevyckij periody“ = O. Sopko, „Прикрянський та „невицький“ періоди у творчості Івана Югасевича Склярського,“ *Вісник Закарпатського художнього інституту* (Ужгород 2010) 123-135.
- Stöhr, „Heirmos“ = M. Stöhr, „Heirmos,“ *Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik* 6 (Kassel – Basel – London – New York – Prag – Stuttgart – Weimar 1957) 87-89.
- Szabolcsi, „Heirmosz“ = B. Szabolcsi, „Heirmosz,“ *Zenéi lexikon* (Budapešť 1935) 160.
- Šaš = B. M. Šaš, „Наше церковное пѣніе,“ стаття на продовження, *Карпатъ* (Унгваръ 1874).
- Velimirović, „Heirmologion“ = M. Velimirović, „Heirmologion,“ *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) 332-334.
- Vladyševskaja, *Muzykaľna kulťura* = T. Vladyševskaja, *Музыкальная культура древней Руси* (Москва 2006).
- Vrabel, „Cerkovnoje penije v našich školach“ = M. Vrabel, „Церковное пение в наших школах,“ *Листок, Духовно-литературний журнал*, 9, 1. 5. 1892, VIII. (Унгвар 1892) 103/104.
- Wolf, *Handbuch* = J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I (Leipzig 1913).
- Žeňuch, *Kyryllische paraliturgische Lieder* = P. Žeňuch, *Kyryllische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert* (Köln-Weimar-Wien 2006).
- Žeňuch, *Medzi východom a západom* = P. Žeňuch, *Medzi východom a západom. Byzantsko-slovanská tradícia, kultúra a jazyk na východnom Slovensku* (Bratislava 2002).



Obr. 2. Zobrazenie Bohorodicky a šiestich svätcov v rukopisnom Jágerskom irmologione z prelomu 17.-18. stor., fol. 60^v (58^v), Arcibiskupská knižnica v Jágri, T XIV, 14, 4044-1.



Obr. 3. Zápis solmizačného systému v rukopisnom Jágerskom irmologione z prelomu 17.-18. stor., fol. 182^v (179^v), Arcibiskupská knižnica v Jágri, T XIV, 14, 4044-1.



Obr. 4. Zápis paraliturgickej piesne $\Delta\lambda\rho\iota\alpha$ $\eta\grave{\epsilon}$ $\kappa\acute{\alpha}\theta\omicron\upsilon\mu\epsilon$ $\zeta\tau\alpha\lambda\lambda\alpha$ v rukopisnom irmologione Michala Ternovského z roku 1729, fol. 36^v, neznáme miesto uloženia.