

Obsah

Úvod	7
Prehľad literatúry, osudy prameňa a vývoj bádania	7
Čas, miesto vzniku a pôvod <i>Pestrého zborníka</i>	7
Opis prameňa	8
Písmo a zásady transkripcie	9
Obsah tabulatúry	9
1. Duchovné piesne	10
2. Trubačské skladby	11
3. Organová hudba a hudba pre klávesové nástroje	11
4. Európske suitové tance	11
5. Domáca tanečná hudba (chorey)	13
Poslanie <i>Pestrého zborníka</i>	14
Poznámky	14
Obrazová príloha	41
<i>Pestrý zborník</i>	49
Revízne poznámky	143
Introduction	17
Review of the literature, the fortunes of the source and the evolution of critical studies	17
Time and place of appearance, and origin of the <i>Pestrý zborník</i>	18
Description of the source	18
Writing and principles of transcription	19
Content of the tablature	20
1. Hymns	20
2. Trumpet compositions	21
3. Organ music and music for keyboard instruments	21
4. European suite dances	22
5. Domestic dance music (choreae)	24
The purpose of the <i>Pestrý zborník</i>	24
Notes	25
Illustrations	41
<i>Pestrý zborník</i> (The Tablature Miscellany)	49
Editorial Notes	143
Einleitung	29
Literaturübersicht, Schicksal der Quelle und Entwicklungsstand der Forschung	29
Zeit und Ort der Entstehung und Ursprung des <i>Pestrý zborník</i>	30
Die Beschreibung der Quelle	30
Die Schrift und Grundsätze der Transkription	31
Zum Inhalt des Tabulaturbuchs	32
1. Geistliche Lieder	33
2. Trompeter musik	33
3. Orgelmusik und Musik für Tasteninstrumente	34
4. Europäische Suiten-Tänze	34
5. Heimische Tanzmusik (Choreas)	36
Zur Bestimmung des <i>Pestrý zborník</i>	37
Anmerkungen	37
Abbildungen	41
<i>Pestrý zborník</i> (Bunter Sammelband)	49
Revisionsanmerkungen	143

Úvod

Malá tabulatúrna kniha z poslednej tretiny 17. storočia, známa v literatúre najmä pod názvom *Pestry zborník*¹, patrí k najznámejším a zároveň aj najvýznamnejším prameňom dejín slovenskej hudby. Hoci v roku 1957 publikoval L. Mokrý fundamentálnu štúdiu o *Pestrom zborníku*² a už v roku 1954 vyšiel v prílohe knihy L. Burlasa, J. Fišera a A. Hořejša *Hudba na Slovensku v 17. storočí* tento prameň kompletne (žiaľ, s mnohými chybami),³ hoci odvtedy sa niektoré skladby (najmä chorey) stali neodmysliteľnou súčasťou repertoáru najmä organistov, ale aj súborov tzv. starej či ľudovej hudby, dodnes chýba moderné kritické vydanie tohto prameňa, ktoré by zohľadňovalo nové poznatky a poskytovalo by spoľahlivý notový text tak pre ďalší vedecký výskum, ako aj pre interpretov. Od 80. rokov minulého storočia navyše pribudli niektoré zásadné, nové poznatky, týkajúce sa najmä obsahu tabulatúry a korigujúce doterajšie názory, preto sa stala nová, moderná kritická edícia prameňa nanajvýš aktuálnou. Toto vydanie sa snaží napraviť doterajší stav a hoci viaceré problémy okolo *Pestrého zborníka*, najmä otázka jeho pisateľa, zostávajú stále otvorené, rozhodli sme sa poskytnúť záujemcom doma i v zahraničí serióznym notový text s kritickým komentárom.

Prehľad literatúry, osudy prameňa a vývoj bádania

Osudy *Pestrého zborníka* od čias jeho vzniku v poslednej tretine 17. storočia až do konca 19. storočia nie sú presne známe. Nevie sa presne ani to, kedy sa tento prameň dostal do Levoče. M. Hulková⁴ v súvislosti s výskumom *Levočskej zbierky hudobnín* konkrétne neuvádza, kedy sa *Pestry zborník* dostal do Levoče. Pravdepodobne to mohlo byť po roku 1880, počas pôsobenia E. Wesztera vo funkcii knihovníka Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči, ktorý vykonával nielen katalogizačnú, ale aj akvizičnú činnosť a získal pre levočskú knižnicu viaceré súkromné zbierky, napríklad aj od rodiny Okoličáni-Zsedényi, ktorej pôvodne patrili oba levočské lutnové zborníky, ako aj *Pestry zborník*. Fakt, že koncom 19. storočia bol *Pestry zborník* uložený v Knižnici evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči, dosvedčujú aj prvé zmienky v literatúre o ňom vôbec, ktoré sa objavujú už koncom 19. storočia. Maďarský muzikológ B. Sztankó⁵ podal prvú stručnú informáciu o prameni, ktorá obsahovala aj tabulatúrny zápis jednej skladby (*Chorea ex A*), v roku 1898 po tom, ako bol zborník zapožičaný z Levoče na miléniovú výstavu do Budapešti (1896). Sztankó sa zaoberal prameňom aj podrobnejšie (najmä choreami) a v roku 1927 uverejnil aj prepis niekoľkých skladieb (spolu s tabulatúrnym zápisom), pričom uviedol, že prameň naposledy videl v roku 1903 na výstave v Košiciach.⁶ Zo Sztankóových údajov vychádzal ďalší maďarský historik B. Fabó (1908)⁷, a neskôr aj O. Gombosi (1931)⁸ a B. Szabolcsi (1938)⁹. Zborník mal „nejasné osudy“ aj neskôr a do Levoče sa už nevrátil. Na Slovensku prvýkrát spomína *Pestry zborník* A. Hořejš, ktorý kúpil prameň v roku 1922 na trhu (!) v Košiciach, v stati svojej syntézy o dejinách slovenskej hudby v *Československej vlastivéde* (1935).¹⁰ A. Hořejš je aj autorom prvej syntetickej práce o levočských tabulatúrnych zborníkoch (pôvodne dizertačnej práce),¹¹ ktorá vyšla v skrátenej podobe v knihe *Hudba na Slovensku v 17. storočí* (1954)¹² spolu s transkripciou celého prameňa

vydanou v prílohe uvedenej knihy, ktorú urobil L. Mokrý. A. Hořejš bol vlastníkom prameňa až do 6. 3. 1954, kedy ho odovzdal Ústavu hudobnej vedy SAV.¹³ B. Szabolcsi síce neskôr (1970) tvrdil, že „až do roku 1924 bol *Pestry zborník* v Levoči a neskôr sa ukázalo, že prostredníctvom prof. D. Orla sa dostal do Univerzitnej knižnice v Bratislave“,¹⁴ nevedno však, odkiaľ vzal tieto informácie, pretože prameň v Univerzitnej knižnici nikdy nebol.

V roku 1957 uverejnil L. Mokrý spomínanú rozsiahlu základnú monografickú štúdiu o *Pestrom zborníku*, ktorá bola vo svojej dobe vzorovou prácou tohto typu. Pravda, dnes sú mnohé údaje a závery v nej už prekonané. Nepotvrdili sa napríklad predpoklady o domácom pôvode suitových tancov (suity v zostave allemande – courante – ballo – sarabande) a dvoch skladieb označených *Schmiedt Current*, ale ani hypotéza o levočskom organistovi Samuelovi Marckfelnerovi ako o možnom pisateľovi *Pestrého zborníka*.¹⁵ V bádání o tabulatúrnom zborníku došlo potom k prestávke až do 80. rokov 20. storočia. M. Hulková sa *Pestrym zborníkom* vo svojej dizertačnej práci o *Levočskej zbierke hudobnín*, ktorý už dlhé desaťročia nebol jej súčasťou, zaoberala len okrajovo, no medzi priesvitkami kompletnej vzácnej zbierky uvádza aj filigrán papiera, na ktorom je napísaný *Pestry zborník*.¹⁶ Nové poznatky o obsahu zborníka, okolnostiach vzniku a širších súvislostiach priniesol v rokoch 1988–1989 autor týchto riadkov. Výskum ukázal, že autorom dvoch tretín európskych suitových tancov vrátane spomínaných suit (čo je takmer tretina celého obsahu) je drážďanský lekár a skladateľ Johann Caspar Horn¹⁷ a podarilo sa aspoň čiastočne identifikovať aj niekoľko ďalších jednotlivých skladieb.

Pestry zborník sa, samozrejme, spomína v širšom či užšom rozsahu aj vo všetkých syntetických prácach o dejinách slovenskej hudby od 30. rokov 20. storočia (D. Orel, A. Hořejš, L. Mokrý, ktorý je aj autorom rozsiahlej kapitoly o šľachtickej inštrumentálnej hudbe v kolektívnych *Dejinách slovenskej hudby* z roku 1957, R. Rybarič, L. Kačic)¹⁸, podobne v maďarskej literatúre (B. Szabolcsi, druhý zväzok *Dejín hudby v Uhorsku*)¹⁹ a okrajovo v početných porovnávacích štúdiách slovenských, maďarských i poľských muzikológov. Niektoré organové skladby (označené monogramom „S. M.“) z *Pestrého zborníka* vyšli v modernejritickej edícii v roku 1996.²⁰ Od roku 2003 existuje aj „pirátske“ vydanie R. Schächerera (bez povolenia) výberu 85 z celkového počtu 141 skladieb *Pestrého zborníka*, urobené len na základe starého, chybného prepisu L. Mokrého publikovaného v roku 1954.²¹

Čas, miesto vzniku a pôvod *Pestrého zborníka*

Od počiatku sa za čas vzniku *Pestrého zborníka* nepovažovala 2. polovica 17. storočia. A. Hořejš, ktorý sa zaoberal prakticky výlučne len tanečnou hudbou zapísanou v tabulatúre, vychádzal z nesprávneho predpokladu – hľadal totiž za názvom tancov *Schmiedt Current* (č. 134 a 135) autorský údaj, čo bolo, ako ukážeme ďalej, zavádzajúce. Názov spájal s Bernhardom Schmidtom (hoci píše, že tieto couranty sa u Schmidta nevyskytujú) a jeho známym zborníkom, ktorý vyšiel tlačou – *Tabulaturbuch von auserlesenen schönen Präludien* (1606), a ako ďalší argument uvádza, že „pre vznik *Pestrého zborníka* v 1. polovici XVII.

storočia hovorí i závažný fakt, že medzi zapísanými tancami nie je ani jediný menuet.²² Druhá časť tvrdenia je síce v podstate správna, no názov *Schmiedt Current* priviedol A. Hořejša na falošnú stopu. Z maďarských muzikológov B. Sztankó uvádza len všeobecne, že zborník vznikol v 17. storočí,²³ B. Fabó (1911) udáva bez bližšej argumentácie ako rok vzniku 1669,²⁴ B. Szabolcsi prevzal v podstate datovanie B. Fabóa a vznik *Pestrého zborníka* datoval približne rokmi 1660–1670.²⁵ Datovanie L. Mokrého, ktorý ako prvý vychádzal z dôkladnej analýzy celého obsahu zborníka (t. j. nielen z tancov, ale aj z duchovných piesní), je doteraz najpresnejšie. Presvedčivými argumentmi spochybnil datovanie A. Hořejša a vychádzajúc okrem pomerne presnej štýlovej analýzy tancov (tanečných súít) najmä z prvého výskytu piesne *Meinen Jesum laß ich nicht* podľa S. Kümmerleho v roku 1674 píše, že „ak je tento Kümmerleho údaj správny, mohol byť *Pestrý zborník* zapísaný až niekedy v poslednom štvrtstoročí 17. storočia“.²⁶ To je v podstate správne datovanie, lebo podľa filigránu (vodoznaku) papiera, na ktorom je napísaný celý *Pestrý zborník*, mohol prameň vzniknúť len po roku 1676, teda v poslednej štvrtine 17. storočia. Papier, ktorého filigrán pozostáva z listového ornamentu, v ktorom nesú anjeli korunu nad dvojhľavým orlom a z iniciál „B. M.“ s malým poštovým rohom (obr. č. 2 a 3), bol totiž vyrobený v roku 1676 v Spišskej Teplici a iniciály „B. M.“ patria Benediktovi Matavovskému, ktorý tu vtedy pôsobil.²⁷ Z uvedených dôvodov nemohol byť pisateľom *Pestrého zborníka* dlhoročný levočský organista Samuel Marckfelner (1621–1674),²⁸ ako sa to v minulosti predpokladalo (A. Hořejš, L. Mokrý, B. Szabolcsi), keďže papier bol vyrobený až po jeho smrti a ani písmo *Pestrého zborníka* sa nezhoduje s rukopisom S. Marckfelnera. Uvedené datovanie potvrdzujú aj doteraz neznáme údaje z väzby zborníka.

Otázka miesta vzniku a proveniencie zborníka je síce zložitejšia, no dnes ju možno najmä vďaka novým údajom z obsahu väzby pomerne uspokojivo zodpovedať. Nemecké prostredie Spiša je jednoznačné. Prameň pochádza totiž s veľkou pravdepodobnosťou zo súkromnej zbierky (knížnice) levočského mešťana, teda z mesta s bohatou hudobnokultúrnou tradíciou. Podľa údajov, ktoré sa nedávno našli vo väzbe, *Pestrý zborník* pochádza z prostredia rodiny Daniela Pfannschmiedta – významného levočského mešťana, obchodníka a senátora, ktorý získal v roku 1657 mestské právo v Levoči a zomrel v roku 1677²⁹ – uvedeného na frontispice len iniciálami „D: P:“. D. Pfannschmiedt si nechal pravdepodobne napísať od profesionálneho hudobníka zborník, ktorý sa používal v jeho domácnosti pri rôznych príležitostiach.

Primárne určenie zborníka nebolo pravdepodobne pedagogické ako sa to v minulosti občas predpokladalo.³⁰ „Pestrý“ repertoár – duchovné piesne, organová hudba, európska a domáca tanečná hudba, trubačská hudba – nasvedčuje väčšmi na spomínané využitie zborníka v domácom, rodinnom prostredí napriek faktu, že v zborníku sú aj dve skladby pre trúbky. Do knižnice Okoliciániovcov-Zsedényiovcov, ako tomu nasvedčuje neskôr dopísaný údaj na f 1^r („E. v. Okolitsányi-Zsedényi“), sa rukopis dostal zrejme až v 19. storočí, podobne ako oba levočské lutnové tabulatúrne zborníky, v ktorých sa vyskytuje rovnaký údaj.³¹

Opis prameňa

Pestrý zborník je malá tabulatúrna kniha formátu 16 x 19,5 cm (vnútro, t. j. knižný blok má rozmery 15,5 x 19 cm), zviazaná v tvrdej (kartónovej) väzbe potiahnutej pergamenom zo starého notovaného kódexu s gotickou (metskou) notáciou na štyroch červených linajkách (obr. č. 1). Väzba je už dlhší čas veľmi opotrebovaná a dnes je prakticky úplne nečitateľná aj poznámka „*Laurentius Serpillius / Anno 1681*“ na prednej strane väzby (v strede dolu), ako to ostatne spomína už L. Mokrý. Ďalšie poznámky na prednej a zadnej strane väzby (na prednej strane v strede hore dvakrát „*AMMIANUS*“) nemajú nijaký súvis s prameňom a nemožno ich bližšie identifikovať. Závažným novým, doteraz v literatúre neuvádzaným faktom je skutočnosť, že vo väzbe sa nachádza niekoľko fólií s rôznymi zápismi (podľa L. Mokrého tieto vložené listy boli pravdepodobne nepopísané³²).

Tieto fóliá boli pri reštaurovaní z väzby vybrané (pôvodne neboli súčasťou knižného bloku a označili sme ich v prípade predného prídoštia A1^r–3^v, resp. B1^r–3^v v prípade zadného prídoštia) a ich obsah významne prispieva k objasneniu miesta, času a okolností vzniku prameňa. Na tomto mieste podávame aspoň stručný výťah najdôležitejších údajov.

Fóliá vybrané z predného prídoštia, obsahujú jednak výtvarné motívy (frontispice) – kyticu, resp. kvet vyrastajúci zo srdca s iniciálami „D: P:“ (na f A1^v je v srdci text „*ita flore / at sicut / Arbor / hac*“, obr. č. 4). Dôležité sú však aj niektoré ďalšie texty, ktoré sa nachádzajú na fóliách vybraných z predného prídoštia: „*Chris: Pffansch: / An[n]o D[omi]ni 1679 Die den 3 April*“ (f A1^v, ide o totožné písmo s pisateľom celého obsahu tabulatúry!); ďalej „*Omnia si perdaß famam, servare memento. / Hac semel amißa postea nullus er[it] / Christianus Pfanschmidt mpp / Scriptum Leutschoviae Anno 1680 / Dni*“ (f A2^v, iná ruka, obr. č. 5). Okrem nich je na f A1^v aj priečne zapísaný text, pochádzajúci pravdepodobne z detskej ruky, ktorý nemá bližší súvis s prameňom. Na vybraných stranách zo zadného prídoštia sa vyskytujú väčšinou len nesúvislé poznámky („*probatio calami*“), z ktorých jediná má vzťah k *Pestrému zborníku*: „*Christianus P...* (ďalej poškodené) / *Omnia si perdaß famam, servare memento*“ (f B2^r). Je zaujímavé, že pod podobným skurilným zápisom (napísaným tou istou detskou rukou ako na f A1^v) je napísaný aj dátum „*Anno 1.6.7.6. Domini*“.³³

Vnútro (knižný blok) obsahuje 96 fólií (prešitých aj samostatne tenkým špagátom v zložkách po 8 fóliách), pričom zápisy skladiieb sú len na prvých 52 fóliách, ostatné strany sú voľné. Intavolátor chcel v zápisoch zrejme pokračovať, lebo aj na nasledujúcich stranách (až po f 62^r) sú vodorovné čiary, oddeľujúce jednotlivé riadky (plánovaného) tabulatúrneho zápisu. Pôvodne nemal rukopis žiadne číslovanie fólií (alebo strán), to bolo doplnené až neskôr (červenou ceruzou), a to len po poslednú stranu, na ktorej sú zápisy. Číslovanie do konca, t. j. i na zostávajúcich voľných stranách (f 52–96), doplnil L. Mokrý.³⁴ Rukopis obsahuje ešte ďalšiu foliáciu (v podstate jedinou správnu) urobenú jemnou čiernou ceruzou, na ktorú sa odvolávame aj v tomto vydaní. Avšak vzhľadom na to, že prvé fólio s notovými zápismi bolo už pôvodne pri zviazaní knihy vpletené na vnútornú stranu prednej dosky väzby (resp. zapisovateľ začal písať na tejto strane, pretože kniha bola

zviazaná vopred) a toto fólio nemá číslovanie, označujeme ho ako f A3^v. Obdobne aj posledné fólio je vlepene na vnútornej strane väzby, to však neobsahuje už žiadne zápisy. Na tomto fóliu (B1^r) je zapísaný rok „1641“ (skrytý pod horným okrajom pergamentu), nevedno však, aký súvis má tento dátum so zborníkom, ktorý vznikol až o tri desaťročia neskôr.

Notové zápisy pochádzajú od jedného pisateľa, totožného s pisateľom zápisu „*Chris: Pffansch: / Ano Dni 1679 Die den 3 April*“ na f A1^v, ktorého sa však zatiaľ nepodarilo identifikovať. Ide pravdepodobne o skúseného profesionálneho hudobníka, o čom svedčí aj vypísaná ruka. Notové zápisy pravdepodobne vznikli v krátkom časovom intervale, pretože na písme nebadáť žiadne podstatné zmeny.

Priebežné číslovanie skladieb – avšak len po skladbu č. 136 – je síce dobové, ale pravdepodobne bolo doplnené až dodatočne, o čom svedčí okrem iného aj rozdielna farba atramentu a čiastočne i duktus písma (L. Mokrý nevyklučuje, že ho doplnil neskôr sám pisateľ).³⁵

Vnútorň blok na prvých a posledných fóliách i vnútro dosák sú čiastočne poškodené červotočom a na stave prameňa sa odrazilo aj jeho zapožičanie na výstavu do Poľska ešte v 80. rokoch 20. storočia. Na f 96^v je malá okrúhla vosková pečať pravdepodobne s erbom Okoličianovcov-Zsedényovcov.

Prameň nemá titulný list, ani signatúru a dokonca – na rozdiel od ostatných prameňov z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči vrátane *Levočského lutnového zborníka* – ani žiadnu pečiatku, len na chrbte väzby je malý (poškodený) štítok obsahujúci ťažko čitateľný text „*Noten*“ (podľa popisu A. Hořejša „*Noten M. S.*“). Podobné štítky (z 19. storočia) obsahujú aj ďalšie pramene z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči.

Písmo a zásady transkripcie

Pestrý zborník je zapísaný tzv. novou nemeckou (Ammerbachovou) organovou tabulatúrou. Pisateľa sa zatiaľ nepodarilo identifikovať, písmo však svedčí o vypísanej ruke skúseného profesionála (obr. č. 6), podobne ako je to v levočských tabulatúrnych zborníkoch s viachlasnou a viacborovou hudbou³⁶. Písmo je veľmi úhľadné a notácia nevykazuje žiadne zvláštnosti ani v zápise výšky tónov, ani rytmu. Intavolátor pracoval pravdepodobne s viacerými rukopisnými predlohami a v časti tancov európskeho pôvodu celkom určite s tlačenu predlohou, t. j. s hlasovými zošitmi zbierky J. C. Horna *Parergon Musicum, Oder Musicalisches Neben-Werck* (1663–1672), v prípade domácej tanečnej hudby a duchovných piesní zapisoval pravdepodobne čiastočne spamäti. Všetky zápisy idú cez dve protihlhlé strany (fólio verso – nasledujúce fólio recto) a jednotlivé riadky zápisu sú systematicky oddelené vodorovnými čiarami ako to bolo v tabulatúrach bežné. Pri zápise sa intavolátor zamerl na krajné hlasy, t. j. zapísal najprv kosru každej konkrétnej skladby, a „vnútorne hlasy“ zapisoval okrem originálnych organových skladieb len výnimočne – najčastejšie ide iba o doplnenie tónov v záverečných akordoch alebo doplnenie oktávy v base, celkovo sa vedenie vnútorň hlasov vyskytuje v zápisoch oveľa menej. Zápisy obsahujú len malé množstvo chýb, ktoré intavolátor korigoval väčšinou hneď sám (napr. drobné notové chyby v č. 4, 20, 31, 49, 72, 136, chýbajúce

takty v č. 139 a 95, kde je dolu dopísaný takt zvýraznený aj poznámkou NB).

Z neskoršej doby pochádza (možno z inej ruky) číslovanie skladieb (len po č. 136, odtiaľ až do konca ho doplnil červenou ceruzou L. Mokrý) a tou istou rukou boli urobené aj niektoré doplnky v názvoch skladieb – pri č. 88 (*Peccunia*) skomolené (maďarské) slovo *Marschupio*, pri č. 90 (*Appetitus*) výraz *Kalb fleisch*, pri č. 93 (*Runda lætum*) je doplnené *in cornum* a pri č. 101 (taktiež *Rund lætum*) *et truncum*. V nemeckých textoch zapisovateľ použil bežné dobové nemecké novogotické kurzívne, resp. polokurzívne písmo (tzv. kurent, resp. kanzlei), v názvoch tancov a v latinských textoch takisto bežnú humanistickú kurzívu.

Zápis v tzv. novej nemeckej organovej tabulatúre, ktorý nevykazuje žiadne podstatné zvláštnosti (napr. pri zvýšení o poltón a pod.), prepisujeme do modernej notácie v hodnotách, v akých sa bežne prepisuje menzurálna notácia (semibrevis = celá nota), t. j. notové hodnoty neskracujeme. Taktové čiary, samozrejme, pôvodná notácia neobsahuje, takty však sú (ako to bolo v tabulatúrach bežné) oddelené medzerou. Zvislú čiaru používal notátor iba na optické zvýraznenie predtaktia, predovšetkým v allemandách a courantoch, ako aj v skladbe č. 75 (spolu s poznámkou „bis“) na zdôraznenie opakovania úvodného dvojtaktia druhej repetície. Okrem bežných znakov pre repetície použil intavolátor dvakrát (v č. 118 *Sarabande* a č. 126 *Ballo*) aj zvláštnu značku pre tzv. malú reprízu (*petite reprise*). Akcidentály v transkripcii uvádzame podľa tonality (modality) konkrétnej skladby v predznamenaní (pričom zachovávame pôvodné predznamenanie v Hornových skladbách), aj keď v tabulatúrnom zápise predznamenanie samozrejme neexistovalo. V prepise zachovávame pôvodnú ortografiu textov, pôvodné použité skratky rozpisujeme v hranatých zátvorkách, v ktorých uvádzame aj všetky ostatné doplnky.

Pri transkripcii tancov J. C. Horna sme prihliadali na pôvodnú tlač, podľa ktorej sme však korigovali iba zjavné chyby. Všetky odchýlky v tomto, ako aj vo všetkých ostatných prípadoch uvádzame v revíznej správe. V notovej časti uvádzame na margu pôvodnú foliáciu a pri skladbách J. C. Horna v hranatej zátvorke aj identifikáciu podľa jednotlivých dielov jeho zbierky (napr. [J.C.H. I/28] = Johann Caspar Horn: *Parergon Musicum*, I. diel, skladba č. 28).

Obsah tabulatúry

Pestrý zborník obsahuje 141 skladieb a z hľadiska usporiadania predstavuje trochu iný prameň než napríklad príbuzná *Vietorisova tabulatúra* alebo iné podobné pramene tej doby – nie je členený ani podľa jednotlivých druhov skladieb, ktoré obsahuje, ani podľa tónin, ako to bolo nevyhnutné z praktických dôvodov (kvôli ladeniu) najmä v lutnových tabulatúrach. Obsah *Pestrého zborníka* je naozaj „pestrý“, t. j. aj dokonale pomiešaný. Tento typ tabulatúrnych zborníkov bol však podľa typológie L. Schierningovej v 16.–17. storočí celkom bežný.³⁷ Aj keď zborník nie je členený, z hľadiska obsahu v ňom možno vyčleniť tri väčšie celky, ktoré však nie sú zreteľnejšie oddelené, ba práve naopak plynulo na seba nadväzujú (intavolátor začal zapisovať už do zviazanej knihy). Na začiatku rukopisu (približne po č. 41)

sú pomiešané duchovné piesne, ktoré v tejto časti prevažujú, s dobovými európskymi a domácimi tancami, medzi ktorými sa nachádzajú aj dve skladby z 1. dielu Hornovej zbierky (č. 38 a 39, obe skladby notátor zapísal neskôr ešte raz ako č. 111 a 113). V tejto časti sa nachádzajú aj obe trubačské skladby a ojedinelé organové skladby.

V strednej časti (č. 42–78) je zapísaných najviac duchovných piesní, medzi európskymi tancami sa nachádzajú aj ďalšie tri z Hornovej zbierky (č. 65–67, t. j. *Allemanda*, *Currante* a *Sarabanda* zo „suity in A“ z 1. dielu) a do popredia vystupuje najmä ucelený súbor 8 domácich tancov (choreí), usporiadaných podľa tónin – *Chorea ex A* až *Chorea ex H*. Toto usporiadanie nasvedčuje jednak na možné použitie nejakej ucelenej predlohy (v tomto prípade, samozrejme, rukopisnej), na druhej strane ide o novší spôsob usporiadania skladieb podľa písmen abecedy a nie napríklad podľa modov („tonusov“), ktoré sa bežne používalo v organovej hudbe („primus tonus“ až „octavus tonus“). V strednej časti zborníka je zapísaných aj niekoľko organových skladieb označených iniciálami „S. M.“, pričom ide s takmer stopercentnou istotou o preambulá či „fúgy“ Samuela Marckfelnera.

Tretia, záverečná časť *Pestrého zborníka* (č. 79–141) sa obsahovo (hoci nie graficky, skladby č. 79 a 80 sú zapísané na tom istom fóliu ako chorey č. 77 a 78) najvýraznejšie vyčleňuje z celého prameňa. Neobsahuje už žiadne duchovné piesne, ani domáce tance a jej jadro tvorí – po jednotlivom odpísaných tancoch z 3. a 4. dielu Hornovej zbierky – 7 suit J. C. Horna v zostave tancov *allemande* – *courante* – *ballo* – *sarabande* z 1. dielu, pričom aj tieto (neoznačené) suity sú usporiadané podľa abecedy od A po G. Po nich doplnil intavolátor už iba dve skladby s názvom *Schmiedt Current*, jednu Marckfelnerovu organovú skladbu a jednu ďalšiu Hornovu suitu (s úvodnou intrádou) z 3. dielu jeho zbierky. V tejto časti *Pestrého zborníka* teda absolútne prevažujú skladby J. C. Horna.

Celkovo možno obsah, t. j. skladby *Pestrého zborníka* rozdeliť do piatich základných skupín: 1. duchovné piesne, 2. trubačské skladby, 3. organovú hudbu (resp. hudbu pre klávesové nástroje), 4. európske suitové tance, 5. domácu tanečnú hudbu (chorey). Nestotožňujeme sa teda s delením L. Mokrého, ktorý má iné členenie (1. tance s podskupinami: a/ suity, suitové tance a ostatné módne tance, b/ štylizované ľudové tance, 2. kontrapunktické skladby, 3. varia), pričom do skupiny „varia“ zaraďuje nielen trubačské skladby, ale aj niektoré, v tom čase anonymné skladby J. C. Horna, t. j. tanečnú (baletnú) suitovú hudbu, kým ostatné tance z Hornovej zbierky (v tom čase sa však o jeho autorstve nevedelo) zaraďuje do prvej skupiny³⁸. Do skupiny „varia“ by v našom členení patrila vlastne iba jediná skladba, populárna svetská ľúbostná pieseň *Lilia mia cor mio*, nakoľko však ide o typickú štylizáciu pre klávesový nástroj (čembalo, klavichord a pod.), zaradili sme ju do tretej skupiny medzi skladby pre organ alebo klávesové nástroje.

1. Duchovné piesne

Duchovné piesne nie sú najrozsiahljšou skupinou skladieb zapísaných v *Pestrom zborníku*, no netvorí ani zanedbateľnú, nepodstatnú časť rukopisu. Tabulatúra obsahuje v tejto skupine celkovo 28 skladieb, z toho 27 nemeckých protestantských duchovných piesní a 1 viachlasnú skladbu (úpravu) s názvom *Spiritus Sancti gratia*, ktorá sa dostala v jednohlasnej podobe

aj do katolíckych spevníkov v strednej Európe, napríklad aj do slovensko-latinského spevníka *Cantus Catholici* (1655). V prípade nemeckých duchovných piesní, ako to uvádza už L. Mokrý, ide väčšinou o piesne známe z kancionálov 16. a 17. storočia.³⁹ V hymnologickej literatúre boli podľa neho vtedy neznáme iba piesne *Christus ist erstanden von des Todes banden* (č. 1), *Christo dem Oster lemelein* (č. 4) a *Christus ist erstanden hatt überwunden* (č. 11), všetky tri sa však nachádzajú buď v *Lubickom spevníku* z prelomu 17. a 18. storočia alebo v tzv. *Kruczayho spevníku*, ďalšom prameni pochádzajúcom zo Spiša. *Pestrý zborník* má s *Lubickým spevníkom* podľa M. Hulkovej, ktorá spracovala tento prameň monograficky, celkovo pozoruhodný počet konkordancií (9), ešte oveľa vyššie percento spoločných piesní sa vyskytuje v *Kruczayho spevníku* – je to až 22 z 28 piesní *Pestrého zborníka* (ide o všetky piesne okrem č. 2, 25, 42, 58, 59 a 68).⁴⁰

Intavolácie nemeckých duchovných piesní v *Pestrom zborníku* obsahujú len textové incipity a možno ich rozdeliť do dvoch základných skupín: a) jednoduché dvoj-, resp. väčšinou viachlasné úpravy, ktoré mohli slúžiť ako sprievod spevu predovšetkým v domácom prostredí (ale samozrejme aj v kostole), b) typické intavolácie, ktoré sú organovými (klávesovými) štylizáciami duchovných piesní s rôznou mierou variovania pôvodnej melódie. Takýchto úprav duchovných piesní je v zborníku menej a v skutočnosti ide o najznámejšie protestantské duchovné piesne (*Wie schön leuchtet der morgen stern*, *Jesu meine freude*). K veľmi známym piesňam patrila aj pieseň *O Traurigkeit* (č. 60) pochádzajúca z katolíckeho prostredia (autorom textu je významný nemecký básnik 17. storočia jezuitský páter Friedrich von Spee, 1628), ktorá však bola už v 17. storočí rozšírená aj v protestantskom prostredí.

Tabulatúrny zápis viachlasnej skladby *Spiritus Sancti gratia* (č. 47) v *Pestrom zborníku* je zaujímavý a cenný aj preto, že pôvodne ide o latinské cantio známe od 16. storočia aj z viachlasných úprav. Štvorhlasné spracovanie sa ako anonymná skladba s latinským textom vyskytuje už v zbierke z Wawelu v Krakove (sign. W2/46), kde je zaraďená medzi skladbami P. Certona, B. Pękiela, Sebastiana z Felsztyna, F. Liliusa (Gigliho), A. Pacelliho, J. Lhéritiera a ďalších (i anonymných) skladateľov 16. a 17. storočia.⁴¹ Na Slovensku bol známy predovšetkým jednohlasný variant v spevníkoch *Cantus Catholici* (1655, aj so slovenským textom *Duch Páne swú Swatú Milostí*)⁴² a *Cithara Sanctorum* (1684), skladba sa s iným slovenským textom (a s konkrétnym liturgickým určením na Sviatok Božieho tela) vyskytuje aj v rituáli piaristu P. M. Hausenku (*Cantionale rituale*, 1681, s textom *Gezissi sladka pamieti*), no na Slovensku sa táto skladba zachovala viackrát aj ako viachlasná úprava – napríklad z *Bardejovskej zbierke hudobnín* (Mus. pr. 6). Veľmi podobná je štvorhlasná úprava v *Lubickom spevníku* (okolo 1700, s nemeckým textom *Des heiligen Geistes reiche Gnad*), ako aj v *Kruczayho spevníku*, pričom oba pramene pochádzajú zo Spiša.⁴³ Veľmi blízky variant štvorhlasnej úpravy sa nachádza aj v *Prešovskom graduáli* (*Az szent lélek keg'elme*),⁴⁴ ktorý je spolu s krakovským variantom azda najbližší verzii v *Pestrom zborníku* (napr. vedením hlasov). Je možné, že skladba sa dostala na Slovensko i do *Pestrého zborníka* práve prostredníctvom poľských, resp. sliezskych prameňov, ktoré zrejme tvorili po nemeckých predlohách druhú najdôležitejšiu zložku repertoáru.

Celkove majú zápisy duchovných piesní v *Pestrom zborníku* podstatne odlišný charakter od podobných zápisov napr. vo *Vietorisovej tabulatúre*, a to nielen tým, že rytmická štruktúra melódií zostáva v podstate zachovaná (kým vo *Vietorisovej tabulatúre* je značne zjednodušená), ale aj (basový) sprievod je oveľa bohatší (kolorovaný) a viaceré melódie sú zapísané v jasnej štylizácii pre klávesový nástroj (najvýraznejšie napr. č. 44 *Wie schön leuchtet der morgen stern*, obr. č. 7), a teda nemuseli, resp. nemohli primárne slúžiť ako sprievod spevu. Spolu s výberom piesní, ktorý zďaleka neobsahuje repertoár na celý cirkevný rok ako napríklad *Vietorisova tabulatúra*, ale najmä piesne veľkonočné (menej pôstne, svätodušné) a „denné“ (ranné, večerné, príp. kristologické), to potvrdzuje hypotézu, že *Pestry zborník* vznikol a slúžil pre potreby domáceho prostredia.

2. Trubačské skladby

V *Pestrom zborníku* sú na rozdiel od *Vietorisovej tabulatúry*, kde tvoria celú veľkú samostatnú skupinu („Pro Clarinis“), zapísané iba dve trubačské skladby – *Trompeter Stückl* (č. 26) a *Ein Andres [Trompeter Stückl]* (č. 27). Zápisy trubačskej hudby v nemeckej organovej tabulatúre nie sú žiadnou zvláštnosťou a podobne ako vo *Vietorisovej tabulatúre*,⁴⁵ ani v *Pestrom zborníku* neobsahujú všetky hlasy, ale zväčša len dva najvyššie hlasy v tzv. klarinovom registri. Kým vo *Vietorisovej tabulatúre* bolo potrebné všetky ostatné (3–4) hlasy doplniť, v *Pestrom zborníku* sú miestami – nesystematicky v skladbe č. 26 – naznačené a zapísané aj ďalšie hlasy (stredný, resp. najnižší), ktoré sa v dobovej literatúre (M. Praetorius, D. Speer)⁴⁶ nazývajú „principale“ (trúbka v strednej polohe a v jednočiarkovej oktáve), resp. „vulgano“ (v malej oktáve). Realizácia trubačskej hudby sa v 17. storočí len málokedy obmedzovala na dva najvyššie hlasy s nevyhnutým basovým základom tympanov, stredné hlasy a najnižší hlas („flattergrob“) sa však väčšinou vôbec nevypisovali a vzhľadom na ich jednoduchosť to nebolo ani potrebné (išlo o 1–2 tóny hrateľné na nižších trúbkach). Intavolátor *Pestného zborníka* bol vzdelaný hudobník, lebo hlasy v dvoch trubačských skladbách priestorovo zapisoval podľa ich skutočnej výšky, t. j. stredný hlas v č. 26 zapísal ako skutočný stredný hlas a dva najvyššie hlasy v č. 27 zasa hore (obr. č. 8). V zápise tretieho hlasu v skladbe č. 26 sa však vyskytuje dvakrát aj tón *a*¹, ktorý na prirodzenej trúbke nebol hrateľný a intavolátor ho určite doplnil „a mente“.

3. Organová hudba a hudba pre klávesové nástroje

Pôvodná organová hudba taktiež netvorí podstatnú zložku obsahu *Pestného zborníka*, celkove je to 7 skladieb, z toho 4 sú označené monogramom „S. M.“ (lat. skratka „Samuelis Marckfelner“) a 3 sú anonymné. K týmto skladbám nepatrí *Fuga Saltatoria*, ktorá je prevzatá z Hornovej zbierky a nemá nič spoločné s fúgou ako polyfonickou skladbou. V prípade organových skladieb z *Pestného zborníka* ide o krátke preambulá, resp. príbuzné skladby označené ako „fúga“ (č. 95 a 136), ktoré presne zodpovedajú podobným krátkym skladbám S. Marckfelnera (levočského organistu v Kostole sv. Jakuba v rokoch 1648–1674) zapísaným jeho rukou v zborníku SK-L 13.994 (resp. 5A).⁴⁸ Takáto organová hudba, určená väčšinou na úvod, resp. na záver bohoslužby (č. 98 *Conclusio*),

sa bežne improvizovala a zapisovala sa len výnimočne (ako to vyplýva aj z tzv. „Levočskej konvencie“)⁴⁹. Charakterizuje ju jednoduchá textúra, či už polyfonická alebo typu toccaty v tzv. *stylus phantasticus* (behy, figurácie), resp. najčastejšie zmiešaná (obe „fúgy“ č. 95 a 136). V oboch „fúgach“ je kontrapunkticky (vôbec nie prísne!) spracovaný len začiatok a z úvodných jednoduchých krátkych imitácií sa vyvinú úseky založené na bohatých figuráciách, behoch a pod. (tzv. *stylus phantasticus*; obr. č. 9). Podobné riešenie na menšom priestore prinášajú aj niektoré preambulá.

K skladbám pre klávesové nástroje zaraďujeme aj dve variačné skladby – dvojicu *Tagweis* (č. 21) a *Curranta drauff* (č. 22), ako aj variačné spracovanie obľúbenej svetskej piesne *Lilia mia cormio* (č. 14 a č. 15 *Variatio 1*). *Tagweis* je sice pôvodne duchovnou piesňou (*Hajnal všichni zaspívajme*, pôvodne latinské cantio *O Aurora lucidissima*), známou z kancionálov nielen v strednej Európe, resp. u nás (*Cantus Catholici*),⁵⁰ ale aj zo svojich svetských variantov, predovšetkým ako veľmi rozšírená tzv. hlásnická pieseň.⁵¹ Skladba v *Pestrom zborníku* však rozhodne nie je určená na spev, naopak ide o kolorovanú verziu pre klávesový nástroj, ktorá navyše tvorí dvojicu s nasledujúcim courantom (*Curranta drauff*) s podobným koloristickým charakterom. Dvojica *Tagweis* – *Curranta drauff* by mohla byť zaradená aj medzi chorey, podobne ako je to v prípade veľmi príbuznej (vlastne totožnej!) dvojice *Hagnal* – *Proportio* (č. 69) vo *Vietorisovej tabulatúre*, jediný podstatný rozdiel spočíva v tom, že verzia v *Pestrom zborníku* je v oboch častiach bohato kolorovaná, kým vo *Vietorisovej tabulatúre* je zapísaný len základný model. Ako variačná dvojica (č. 14 a 15) je spracovaný aj populárny nápev ľúbostnej piesne *Lilia mia cor mio* (passamezzového charakteru, ako na to upozornil už R. Rybář), známy okrem tabulatúrneho zborníka *Regina Clara Imhoff* zo začiatku 17. storočia aj v mnohých variantoch zo slovenských prameňov až do 18. storočia.⁵² V žiadnej inej verzii (okrem *Zborníka z Lubeníka*) však nie je nápev tak dôsledne variačne (koloristicky) spracovaný ako v *Pestrom zborníku*. Skladba mohla mať v skutočnosti i viaceré variácie, ako to naznačuje údaj „*Variatio 1*“ pri č. 15 (hoci formulácia na konci č. 14 „*Variatio sequitur*“ naznačuje jednotné číslo, t. j. jednu variáciu).

4. Európske suitové tance

Najrozsiahlejšiu skupinu skladieb *Pestného zborníka* tvoria európske suitové tance 17. storočia. Ide najmä o 8 suít zo zbierky Johanna Caspara Horna (1636 – po roku 1722) *Parergon Musicum*, *Oder Musicalisches Neben-Werck* (Leipzig 1663, I. diel obsahujúci „anmuthige Allemanden, Couranten, Ballo und Sarabanden aus unterschiedenen Thonen“; obr. č. 10),⁵³ ale aj o iné jednotlivo odpísané tance a jednu suitu z 3. a 4. dielu tejto monumentálnej zbierky tanečnej, resp. baletnej hudby (Leipzig 1672),⁵⁴ ktoré obsahujú reprezentatívne francúzske balety. Zaujímavý je spôsob, akým preberal zapisovateľ z Hornových vydaní, ktoré musel mať k dispozícii v podobe tlačených hlasových zošitov (1., 3. a 4. diel súčasne).⁵⁵ Zápisy Hornových tancov podávajú názorný obraz o tom, ako pracovali intavolátori všeobecne i konkrétny obraz o práci pisateľa *Pestného zborníka*. Najprv, v prvej a strednej časti svojho rukopisu, prevzal intavolátor len dva tance zo „suity in C“ (*Allemande* a *Sarabande* č. 38

a 39), resp. ďalšie tri tance (*Allemanda*, *Currante*, *Sarabanda*, č. 65-67) z 1. dielu. Po posledných dvoch duchovných piesňach (č. 68 a 69) a ôsmich choreách (č. 71-78) začal intavolátor odpisovať postupne jednotlivo skladby zo 4. dielu – sú to skladby (tance, resp. balety) s konkrétnymi, na prvý pohľad zvláštnymi, názvami ako napr. *Bufonata* (č. 84), *Grand Ballo* (č. 85), *Peccunia* (č. 88), *Appetitus* (č. 90), *Fuga* (*Saltatoria*, č. 92, Hornov originálny názov *Fuga* je doplnený možno pôvodným zapisovateľom), *Gaudium* (č. 94), *Amor* (č. 99), neskôr i *Oidium* (č. 123, intavolátor ho zapísal na voľné miesto na konci „suite in E“). Medzi týmito a ďalšími skladbami z 3. a 4. dielu Hornovej zbierky je zapísaných niekoľko ďalších choreí a organových skladieb, potom sa intavolátor vrátil k 1. dielu a začal odpisovať systematicky rad zaradom suity (allemande – courante – ballo – sarabande) z 1. dielu (č. 103-131) v usporiadaní tónin ako u Horna (a, B, C, D, E, F, G). Keďže však „suite in A“, resp. tri tance z nej mal už zapísané predtým (č. 65-67), nahradil túto suitu inou v tónine a mol a prvé dva tance (č. 103 a 104) zrejme kvôli odlíšeni špecifikoval skurilnými názvami ako *Allemanda ex Ax* (!), resp. *Courante ex Pix* (!).⁵⁶ Je teda zrejme, že intavolátor pracoval naraz s tromi dielmi Hornovej zbierky, ktoré musel mať k dispozícii súčasne. Celkove je v *Pestrom zborníku* 53 tancov zo zbierky *Parergon Musicum* J. C. Horna, reálne je to 51 tancov, lebo dva tance sú zapísané dvakrát (č. 38 = č. 111 a č. 39 = č. 114), možno je to však celkove až 54 tancov, lebo aj skladba *Scientia* s neskôr pridaným *ex nihilo* (č. 79) by mohla byť z Hornovej zbierky, pretože zachovaný exemplár 4. dielu je defektný a chýbajú v ňom štyri skladby. Celkove je teda J. C. Horn autorom jednej tretiny z celkového počtu 141 skladieb *Pestrého zborníka* a ak by sme nepočítali duchovné piesne, tance domáceho pôvodu (chorey) a originálne organové skladby, tak viac než polovice z celého rukopisu.

Skladby J. C. Horna patria k typu francúzskej tanečnej a baletnej hudby 17. storočia, ktorá bola v Nemecku obľúbená už od čias M. Praetoria a jeho zbierky *Terpsichore* (1612), a to vrátane „francúzskeho“ 5-hlasného obsadenia pre 2 huslí, 2 violy (da braccio) a basso continuo. Aj sám Horn uvádza v predhovore k 2. dielu zbierky, že tance sú skomponované „in französischen Manier“. Intavolácia zachytáva, tak ako to bolo bežné v tabulatúrnych zborníkoch 17. storočia, len „kostru“ skladieb, väčšinou ide len o krajné hlasy, no miestami sú doplnené i vnútorné hlasy. Opakovanie záverečného akordu po repetícii – v duchu dobovej manieri – svedčí o tom, že intavolátor pracoval s vydaním z roku 1663. Kvalita zápisov je nesporná, nejde však o žiadnu evidentnú štylizáciu ansámbovej hudby pre klávesové nástroje – len zriedkakedy nachádzame melodickú líniu výrazne zmenenú oproti originálu (výnimkou je iba systematické používanie anticipácie záverečného tónu v kadenciách, čo u Horna nenachádzame), rovnako ako oktávovú transpozíciu (na klávesovom nástroji zapisovateľ zrejme nemal k dispozícii tón *d*³), výplň intervalov a pod., akoby intavolátor chcel rešpektovať Hornovu požiadavku, že skladby sa majú hrať podľa vtedajšieho talianskeho spôsobu „mit reinem Strich“ (t. j. neozdobene, nanajvýš možno použiť „einen netten Trillo“) a noty netreba znejasňovať „mit vielen colorieren“. Sporadické ozdoby a dynamika v pôvodnej tlači sa v intavolácii vôbec nevyskytujú, intavolátor niekedy vynechal a inokedy naopak vypísal aj tzv. malé reprízy (*petite reprise*).

V skladbe *Oidium* (č. 123) však zabudol vyznačiť tempové zmeny (adagio, allegro). Intavolácie sú celkove veľmi kvalitné, v jedinom prípade pisár zmenil celý takt (č. 137 *Intrada*), ktorý uvádzame podľa originálu, podobne ako sporadickú dynamiku. Zaujímavé a hodnotné sú najmä skladby vybrané z troch veľkých baletov (*Drey angenehme Grosse Balleten*) 4. dielu Hornovej zbierky: z 1. baletu – *Ballet des Affects avec la Raison* sú prevzaté skladby *Appetitus* (č. 90), *Fuga* (č. 92), *Amor* (č. 99), *Oidium* (č. 123) a *Gaudium* (č. 94),⁵⁷ z 2. baletu – *Ballet de l'Aurora* sú to *Bufonata* (č. 84), *Grand Ballo* (č. 85) a *Sarabande* (č. 86),⁵⁸ z 3. baletu – *Ballet de la Domination du Monde* časti *Peccunia* (č. 88), *Sarabande* (č. 80)⁵⁹ a možno aj *Scientia* (*ex nihilo*, č. 79). Tieto tance zrejme mali svoju špeciálnu, konkrétnu choreografiu, ako to naznačuje napríklad skladba *Appetitus*, v ktorej sa (v polovici) mení metrum. V prípade tejto skladby nejde teda pôvodne o žiadnu stolovú hudbu, ako sa to v minulosti predpokladalo.⁶⁰ Podobne *Fuga* (č. 92, s dodaným *Saltatoria*), ako na to upozornil už L. Mokrá, je „skutočným tancom“⁶¹ a nie kontrapunktickou skladbou, na čo chcel zrejme dodatkom upozorniť aj zapisovateľ *Pestrého zborníka*. Záznamy vyššie uvedených skladieb v *Pestrom zborníku* sú dôležité aj z veľmi prostého dôvodu – z originálnej tlače 3. a 4. dielu Hornovej zbierky sa zachoval iba part 1. huslí (obr. č. 11), teda až vďaka *Pestrému zborníku* poznáme aj základný basový hlas týchto tancov, čiže (v istom zmysle) tieto skladby vlastne „kompletne“, i keď len v štruktúrálnej podobe typickej barokovej kostry krajných hlasov (obr. č. 12).

Hornove suity v zložení allemande – courante – ballo – sarabande predstavujú ďalší vývojový stupeň barokovej suity po variačnej suite J. H. Scheina (*Banchetto musicale*, 1617) a P. Peuerla, u Horna má melodicko-harmonický „variačný základ“, podobne ako je to v niektorých čembalových suitách J. J. Frobergera, iba prvá dvojica tancov. Sarabanda z poslednej Hornovej suity v *Pestrom zborníku* (č. 141) je v origináli označená *alla pollacca* a svojím rytmickým charakterom sa líši od ostatných saraband a naozaj sa veľmi blíži k polonéze. Je zaujímavé, že hoci v 3. dieli J. C. Horn pripojil k suite ako pevnú súčasť aj *Chique*, intavolátor žiadnu takúto skladbu nezapísal.

Z ostatných tancov európskeho pôvodu v *Pestrom zborníku* zaujali od počiatku bádateľov najmä dve skladby s názvom *Schmiedt Current* (č. 134 a 135), pričom sa predpokladalo, že ide o tvorbu domáceho pôvodu a autor sa hľadal pod menom „Schmiedt“.⁶² Nejde však ani o autorské označenie, ani o domácu tvorbu. Prvý z týchto courantov sa nachádza už v zbierke Michaela Praetoria *Terpsichore* (1612) s označením *Courante* CLXXXIII.⁶³ Praetorius ho prevzal ako skladbu neznámeho autora (v origináli je autorský údaj „*Incerti*“, t. j. od neznámeho autora, kým vlastné skladby označuje skratkou „*M. P. C.*“ a skladby F. Caroubela skratkou „*F. C.*“⁶⁴). Táto skladba sa v 17. storočí (až do prvých desaťročí 18. storočia) stala jedným z najobľúbenejších variačných modelov, pričom sa ako autori variácií uvádzajú napríklad J. K. Kerll,⁶⁵ slávny lutnista J. A. Losy alebo cisársky dvorský organista vo Viedni A. K. Richter. S identickým názvom (*Smidt Curranta* / *Kovács Nóta*) ako v *Pestrom zborníku* nachádzame túto skladbu aj v *Kájoního kódexe*.⁶⁶ Okrem *Pestrého zborníka* a *Kájoního kódexu* je vo všetkých ostatných verziách variovanej druhý, sekvenčný diel, z ktorého pochádza aj názov tejto skladby – „Schmiedt“.

t. j. „kováčsky“ courant. Tento hrubý, „neopracovaný“ sekvenčný diel vyžaduje akoby „úderý kladiva“, tak ako to naznačuje názov podobnej skladby zo zbierky *Apparatus musico-organisticus* (1690) Georga Muffata – *Nova Cyclopeias harmonica*, a to úsek (2. diel) označený „*Ad malleorum ictus allusio*“.⁶⁷ Podobný charakter má aj druhý *Schmiedt Current* (č. 135) z *Pestrého zborníka* a obe skladby predstavujú najstaršiu vrstvu hudby zaznamenané v tomto prameni. Je zaujímavé, že melódia prvého *Schmiedt Currentu* v *Pestrom zborníku* svojou štylizáciou ešte väčšmi zodpovedá ansámbovej hudbe pre sláčikové nástroje (husle) než u Praetoria.

Pestrý zborník ďalej obsahuje viaceré jednotlivo zapísané tance tak staršieho, v podstate ešte renesančného typu, ktoré pretrvali i v baroku (č. 10 *Galiard*, č. 9 *Volta*, čiastočne aj č. 18 *Moresca* a i.), ako aj tance typicky barokové (č. 20 *Treza*, č. 40 *Gavotte*, viaceré sarabandy, couranty, ballety a pod.). Ojedinelé konkordancie k týmto tancom, ktoré sa uvádzali v minulosti, spadajú skôr do oblasti barokových „toposov“: napríklad č. 20 *Treza* a *Aria* z *Narrenbalettu* J. H. Schmelzera, rovnaký melodický incipit má aj *Canario* zo Schmelzerovho *Balletto delle 12 ore* a rovnaký tanec z jeho *Balletti delle Minue*. (Väzby *Pestrého zborníka* na juhonemeckú hudbu i všeobecne neboli zrejme také silné, ako to predpokladal L. Mokřý.) Niektoré skladby, ako napríklad č. 30 so zvláštnym názvom *Semitta* (lat. *semita* – chodník, cestička; môže ísť o narážku na jednoduchý zostupný kráčajúci bas; v nemčine tomu zodpovedá *Gassenhauer*), ale aj č. 17 *Saltus Stjriacus*, sú ťažko zaraditeľné a skladba č. 17 môže vzhľadom na svoj zreteľne ľudový charakter patriť aj do nasledujúcej skupiny.

5. Domáca tanečná hudba (chorey)

Táto skupina skladieb vzbudzovala od počiatku najväčší záujem bádateľov (obr. č. 13). Tance domáceho pôvodu, resp. tance ovplyvnené ľudovou hudbou (ich presné rozlíšenie z hľadiska pôvodu vlastne ani nie je možné), tance často typu valaského alebo hajdúskeho tanca (v párnom metre),⁶⁸ začal intavolátor zapisovať už od začiatku rukopisu a vyskytujú sa jednotlivo, roztratené vo väčšej časti *Pestrého zborníka* medzi ostatným, „pestrým“ repertoárom. Väčšinou sú označené názvom „chorea“, ale do tejto skupiny patrí napríklad aj č. 57 *Wechsl Tantz*, obe skladby označené „runda“ (č. 93 a 101), ba môže sem čiastočne patriť dokonca aj č. 17 *Saltus Stjriacus*. Nevedno, prečo L. Mokřý zaraďuje skladby č. 82 *Chorea Kozackj* a č. 83 *Chorea W. P. Stanislawa Lubomierskego Starostj Spiskego* medzi „varia“,⁶⁹ lebo aj tieto dva tance celkom určite patria do tejto skupiny. Hoci u väčšiny týchto tancov je čo aj len približné určenie času ich vzniku veľmi obťažné, ba až nemožné, chorea č. 83 patrí určite k staršej vrstve tancov ľudového pôvodu. Nasvedčuje tomu jednak štvordielnosť mimoriadne slávnostného tanca, ktorého bližšie alebo vzdialené varianty nachádzame v rukopisoch ešte aj v 1. polovici 18. storočia (*Zbierka Anny Szirmay-Keczerovej, Zborník E. S. Lányiovej*)⁷⁰, ako aj samotný názov viažuci sa pravdepodobne na spišského starostu Stanislawa Lubomierskeho st. (?-1649), ktorý sídlil na hrade v Starej Lubovni a mal vynikajúcu kapelu.⁷¹ Aj ďalšie chorey majú viaceré varianty (resp. konkordancie) či už v rukopisoch z doby vzniku *Pestrého zborníka*, napríklad vo *Vietorisovej tabulatúre* alebo v mladších rukopisoch z 18. storočia – *Zbierke*

A. Szirmay-Keczerovej (cca 1725) a *Uhrovskej zbierke I* (1730): č. 33 *Chorea poll[onica]* sa vyskytuje ako trojdobý variant („proporcía“) vo *Vietorisovej tabulatúre* ako č. 79 *Alia [Chorea pollonica]* a v *Zbierke A. Szirmay-Keczerovej* ako hajdúsky tanec s textovým incipitom, t. j. pôvodne pieseň č. G-17 „Šla devečka do sadečka, tam zablúdila“; č. 57 *Wechsl Tantz* je tak vo *Vietorisovej tabulatúre* (č. 88), ako aj *Uhrovskej zbierke I* označený „Pregimany“, čo je presný slovenský ekvivalent nemeckého „Wechsel Tanz“, druhýkrát sa v *Uhrovskej zbierke I* vyskytuje ako mierne kolorovaný variant s názvom *Gyertya Dionisi* (tanec sa vyskytuje aj v ďalších stredoeurópskych prameňoch). Možno súhlasiť s názorom L. Mokřého, že nejde o variant známeho „Lopatkového“ tanca, ako sa to snažil dokázať B. Szabolcsi.⁷²

Na najzaujímavejšiu konkordanciu spomedzi 8 choreí („ex C“ až „ex H“) upozornil už B. Szabolcsi:⁷³ *Chorea ex F* (č. 76) sa nachádza ako *Pohlisch Ballet* (č. 15) v zbierke *Musicalisch Türkischer Eulen-Spiegel* (Güntz 1688) Daniela Speera.⁷⁴ Tento príklad názorne ukazuje, že v prípade choreí ide o ľudové melódie, ktoré bežne zneli v podaní ľudových muzikantov na území východného Slovenska (vrátane Spiša), kde ich podľa vlastného svedectva počul a zapísal si D. Speer (spolu cca 200!), aby ich potom upravil pre svoju tlačenu zbierku.⁷⁵ Viaceré varianty takýchto ľudových tancov v *Pestrom zborníku* (okrem *Chorey ex F* aj č. 33 *Chorea poll[onica]*) sú bohato kolorovanými podobami pôvodných melódií, zachytávajú akoby „cifrovanie“ ľudových muzikantov, zároveň však nemožno vylúčiť ani štylizáciu pre strunový klávesový nástroj a využitie typických idiémov klávesovej hudby.

Na rozdiel od *Vietorisovej tabulatúry* chorey v *Pestrom zborníku* nemajú – až na jednu výnimku – vypísané proporcie (v celom prameni sa nevyskytuje ani slovný odkaz na vytvorenie trojdober proporcie); touto výnimkou je č. 23 a 24 *Chorea Hung[arica]* a *Proportio*. Je to pravdepodobne preto, lebo dobová prax vytvárania proporcií bola na jednej strane samozrejma, no na druhej strane koncom 17. storočia už pomaly vychádzala z módy. Na tom nič nemení ani fakt, že na Slovensku sa udržala prax proporcií výnimočne i v 1. polovici 18. storočia (*Uhrovská zbierka I*). Na fakt, že chorey z *Pestrého zborníka* mohli mať svoje proporcie, ukazuje práve konkordancia *Chorey ex F* v Speerovej zbierke, kde tak ako všetky tance (Speerom označené „baley“), aj tento tanec má svoju proporciu (podobne aj č. 6 *Pohlisch Ballet*, ktorý má konkordanciu vo *Vietorisovej tabulatúre*, č. 86 *Alia chorea*). Niektoré tance ľudového pôvodu alebo ľudovou hudbou ovplyvnené sú už pôvodne trojdobé, napríklad obe „rundy“: č. 93 *Runda lætum in cornum* s výrazným lydicím charakterom a č. 101 *Runda lætum et truncum*. Tieto dva tance mali pravdepodobne zvláštnu choreografiu, s podobnými názvami (*Saltus stultorum* a pod.) sa stretávame napríklad v školských hrách.

Maďarskí a poľskí muzikológovia zaraďovali chorey z *Pestrého zborníka* od počiatku medzi tance buď maďarského alebo poľského pôvodu.⁷⁶ Detailná štýlová a porovnávacia analýza týchto tancov s dobovými prameňmi i autentickou ľudovou hudbou však ukazuje, že najsprávnejšie zaradenie týchto skladieb podáva L. Mokřý: podľa neho patria k typu valaského tanca, ktorý je „kmeňovým typom“ zahŕňajúcim hajdúsky tanec, kolomejku a pod.⁷⁷ Tanečná hudba patrila

v minulosti vždy k tej, ktorá najviac „migrovala“. No aj zápisy podobného repertoáru D. Speerom na východnom Slovensku dokazujú, že „domovinou“ tejto hudby nebolo primárne ani dnešné Poľsko, ani dnešné Maďarsko, ale najmä dnešné Slovensko. Veľmi názorne a presvedčivo to dokazujú „spätne rekonštrukcie“ niektorých tancov ľudovými muzikantmi, tancov v hudobnej folkloristike označovaných ako „drmané“.

Skladba č. 70 označená *Intrada*, zapísaná bezprostredne pred 8 choreami, nepatrí do tejto skupiny, hoci vo *Vietorisovej tabulatúre* sa vyskytuje so slovenským textovým incipitom *Fortuno ctnostna* (č. 54). Pravdepodobne ide o európsky suitový tanec domáceho pôvodu (vo *Vietorisovej tabulatúre* je zaradený do skupiny „*Currentes et id genus alia*“).

Poslanie Pestrého zborníka

Pestrý zborník patrí k typu prameňov, aké v 16.–17. storočí písali (prípadne v 16. storočí ešte i vydávali tlačou) prevažne organisti, hoci zďaleka nejde – až na výnimky – o typickú organovú hudbu, resp. hudbu pre klávesové nástroje, ako sa to v minulosti neraz zdôrazňovalo. Hoci pisateľ tejto tabulatúry nie je známy, s veľkou pravdepodobnosťou išlo, podobne ako v iných prípadoch, tiež o organistu, ktorý zborník napísal pre hudobne vzdelaného levočského mešťana D. Pfannschmiedta. Analýza repertoáru ukázala, že v každom prípade išlo o človeka, ktorý mal prehľad, slušné hudobné vzdelanie (harmónia a pod.) a zrejme aj dobré kontakty.

Množstvo anonymne zapísaných tancov zo zbierky J. C. Horna dosvedčuje, že v prostredí, v ktorom *Pestrý zborník* vznikol, nebola neznáma ani náročná tanečná a baletná hudba 17. storočia francúzskeho typu, prijatá veľmi skoro nemeckým prostredím (M. Praetorius, A. Hammerschmidt, J. H. Schein, J. C. Horn a mnohí ďalší). Túto hudbu charakterizoval plný zvuk a hutná sadzba 5-hlasného orchestra (s dvomi violami), ktorý možno miestami „počuť“ i v zjednodušenom tabulatúrnom zápise *Pestrého zborníka*, obmedzujúcim sa zväčša na dva krajné hlasy. Ak zápisy Hornových súť a ďalších tancov vznikli priamo na Spiši, a nie v Nemecku, ako to možno oprávnené predpokladať, je to ďalší dôkaz mimoriadne vyspelej hudobnej kultúry tohto regiónu. Pozoruhodný je aj krátky časový odstup, s ktorým sa táto hudba v *Pestrom zborníku* objavila, v podstate ide len o niekoľko málo rokov od vydania Hornovej zbierky tlačou v Nemecku.

Pestrý zborník určite vznikol, ako to dosvedčujú nielen nemecké duchovné piesne, ale aj podstatná časť tanečnej hudby prevzatej zo zbierky J. C. Horna, v nemeckom protestantskom prostredí Spiša, ale prejavujú sa v ňom výrazne aj prvky domáce, uhorské – viac slovenské, ako o tom svedčia početné konkordancie ľudových tancov (choreí), než maďarské. Ide však predovšetkým o typický prameň multikultúrneho prostredia, dokumentujúci dobre vyspelé prostredie Spiša.

Poznámky

¹ V tomto vydaní zachováваме názov, ktorý zaviedol Antonín Hořejš a prikláňa sa k nemu i Ladislav Mokřý. V literatúre sa vyskytujú občas aj iné názvy, vzťahujúce sa na možnú provenienciu (napr. „Pestrý zborník levočský“). V cudzojazyčnej (maďarskej, nemeckej) literatúre sa *Pestrý zborník* vyskytuje väčšinou ako rôzne varianty prekladu „levočská tabulatúrna kniha“ („A löcsei tabulatúrás könyv“, „Das Leutschauer Tabulaturbuch“ a pod.).

² MOKRÝ, L.: *Pestrý sborník, levočská tabulatúrna kniha z konca 17. storočia*. In: *Hudobnovedné štúdie II*. Bratislava, 1957, s. 106–166.

³ BURLAS, L. – FIŠER, J. – HOŘEJŠ, A.: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Bratislava, 1954, s. 345–418. K uvedeným chybám porov. bližšie MOKRÝ, Ref. 2, s. 110.

⁴ HULKOVÁ, M.: *Levočská zbierka hudobtní. Dizert. práca (2 zv.)*. Bratislava, 1985.

⁵ SZTANKÓ, B. – BENKŐ, H.: *Zene és színművészet*. In: *Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezeréves fennállásakor*. I.–IX. Szerk. Matlekovits Sándor. Budapest, 1897–1898, V. zv., s. 95–131, 118–119. *Chorea ex A* je ako príklad č. 12 na nepaginovaných stranách za touto kapitolou.

⁶ SZTANKÓ, B.: *A löcsei tabulatúrás könyv choreái*. In: *Zenei Szemle*, XI. Budapest – Timisoara, 1926/27. Sztankó sa zaoberá stručne problematikou notácie a analyzuje jednotlivé tance, ktoré publikoval v prílohe – v skrátených hodnotách (č. 23, 24, 71–78, 33 a 13). V stručnej podobe B. Sztankó sumarizoval svoje poznatky aj v článku SZTANKÓ, B.: *Adalékok a Magyar tánc-zene történetéhez*. In: *Pedagogiumi Ifjúság*. VII. Éfv., 4.–5. szám (1907–1908, dec.–jan.), s. 23–27.

⁷ FABÓ, B. (Fraknoi, Bertalan): *Régi Magyar táncok*. In: *Budapesti Hírlap*. 1906 (24. évf.), 6. aug., s. 1–3. Tu ešte nespomína *Pestrý zborník*, je to až v štúdiu FABÓ, B.: *A Magyar népdal zenei fejlődése*.

Budapest, 1908, s. 200–202 (uvádza aj prepis *Chorey ex E*), a potom v štúdiu FABÓ, B.: *Az Esterházy tabulatúrás könyv kora*. In: *Magyar Könyvszemle*. XIX (1911), s. 291 (tu udáva prvýkrát rok vzniku *Pestrého zborníka* 1669 – bez bližšieho zdôvodnenia).

⁸ GOMBOSI, O.: *Ungaresca*. In: *Zenei lexikon*. Budapest, 1931, zv. 2, s. 635–637; GOMBOSI, O.: *Quellen aus dem 16.–17. Jahrhundert zur Geschichte der Musikpflege in Bartfeld (Bártfa) und Oberungarn*. In: *Ungarische Jahrbücher*. Berlin und Leipzig, 1932, Bd. 12 (1932), s. 331–332. O *Pestrom zborníku* sú tu len stručné zmienky, napríklad v druhej práci: „...Wir kennen z. B. den Inhalt des oft zitierten Tabulaturbuches aus Leutschau (Löcse) der seit 1902 verschwunden ist, nur aus dem 1896 aufgezeichneten sporadischen Kopien von B. Sztankó und können die kulturhistorische Lage des Materials nur mit Vorbehalt beurteilen.“

⁹ SZABOLCSI, B.: *A XVII. század magyar világi dallamai*. Budapest, ¹1938, ²1950. Na Sztankóove informácie reagoval B. Szabolcsi už v rokoch 1924–1925, pozri SZABOLCSI, B.: *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte*. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. VII (1924–25), s. 647–659; VIII (1925–26), s. 140–145. Ďalej SZABOLCSI, B.: *A Magyar Zene évszázadai*. Tanulmányok. Budapest, 1959, s. 209–280, 281–372. V oboch štúdiách uverejňuje Szabolcsi aj prepisy choreí (podľa Sztankó) – v neskrátených hodnotách. SZABOLCSI, B.: *A löcsei tabulatúrás könyvről*. In: *Új zenei szemle*. V. 1954, 2, s. 17–19. V tejto štúdiu sa bližšie zaoberá niektorými skladbami, ktoré dovtedy maďarskí historici nepoznali (*Moresca*, *Chorea Kozacky*, *Chorea M. P. Stanisława Lubomierskeho Starosty Spiskeho*, *Appetitus Kalbfleisch*). Poslednou prácou, v ktorej sa B. Szabolcsi zaoberal *Pestrom zborníkom*, je monografia SZABOLCSI, B.: *Tanzmusik aus Ungarn*. Budapest, 1970, s. 58–59. Na s. 102–108 uverejňuje prepisy choreí (v neskrátených hodnotách).

- ¹⁰ HOŘEJŠ, A.: Slovenská hudba. In: *Československá vlastivěda VIII : Umění*. Praha, 1935.
- ¹¹ HOŘEJŠ, A.: *Taneční formy 17. a 18. věku v tabulaturách ze Slovenska*. Dizert. práca. Bratislava, 1929.
- ¹² BURLAS – FIŠER – HOŘEJŠ, Ref. 3, s. 125–133.
- ¹³ MOKRÝ, Ref. 2, s. 100.
- ¹⁴ SZABOLCSI, B.: *Tanzmusik aus Ungarn*. Budapest, 1970, s. 59. Zborník bol od roku 1954 až do roku 2005, kedy bol odovzdaný Hudobnému múzeu SNM, uložený v Ústave hudobnej vedy SAV.
- ¹⁵ Porovnaj bližšie KAČIC, L.: Tanečné skladby z Pestrého zborníka. In: *Hudobné tradície v umeleckej kultúre socializmu*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie. Ed. F. Matúš. Prešov, 1988, s. 102–103. Hypotéza o S. Marckfelnerovi ako možnom pisateľovi *Pestrého zborníka* sa objavila prvýkrát už u A. Hořejša a neskôr pod vplyvom štúdie L. Mokrého aj u maďarských muzikológov (B. Szabolcsi).
- ¹⁶ HULKOVÁ, Ref. 4, 2. zv., s. 222.
- ¹⁷ KAČIC, L.: Intavolácie skladieb J. C. Horna v Pestrom zborníku. In: *Hudobný život*. 21, 1989, 18, s. 9. KAČIC, L.: Die Suiten Johann Caspar Horns im *Pestry zborník*, einem Tabulaturbuch aus dem 17. Jahrhundert. In: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993)*. Michaelsteiner Konferenzberichte 49. Ed. G. Fleischhauer, W. Ruf, B. Siegmund, F. Zschoch. Michaelstein, 1996, s. 169–178.
- ¹⁸ OREL, D.: Hudební prameny na Slovensku. In: *Sborník archeologického a národopisného odboru v Bratislave za rok 1924–1931*. Bratislava, 1931; HOŘEJŠ, A.: Slovenská hudba. In: Ref. 10; *Dejiny slovenskej hudby*. Autor kapitoly L. Mokrý. Bratislava, 1957, s. 125–131; Hudba. In: *Československá vlastivěda : Umění*. Autor kapitoly L. Mokrý. Praha, 1971, svazek 3, s. 325–326; Hudba. In: *Slovensko : Kultúra (4/1)*. Autor kapitoly R. Rybář. Bratislava, 1979, 1. časť, s. 526 a 531; RYBARIČ, R.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I : Stredovek – renesancia – barok*. Bratislava, 1984, s. 90; Barok. In: *Dejiny slovenskej hudby : od najstarších čias do súčasnosti*. Autor kapitoly L. Kačic. Ed. O. Elschek. Bratislava, 1996, s. 101–102.
- ¹⁹ SZABOLCSI, B.: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest, 1947; *Magyarország zenetörténete II (1541–1686)*. Ed. K. Bárdos. Budapest, 1990, s. 509–511.
- ²⁰ *Organová hudba na Slovensku v 17. a 18. storočí*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : MusicForum, 1996.
- ²¹ *Leitschauer Tabulaturbuch (1676) : 85 Tanzsätze und Choräle (Auswahl)*. Ed. Raimund Schächer. Stuttgart : Cornetto Verlag, 2001. Ide o neseriózne vydanie, autor necituje okrem knihy *Hudba na Slovensku v 17. storočí* žiadnu inú literatúru, pritom uvádza bez citácie i najnovšie poznatky (autorstvo niektorých skladieb J. C. Horna, datovanie a pod.), úvod i notová časť sa však „hemžia“ nepresnosťami a chybami.
- ²² BURLAS – FIŠER – HOŘEJŠ, Ref. 3, s. 126.
- ²³ SZTANKÓ, Ref. 6, s. [1].
- ²⁴ FABÓ, Ref. 7 (*Az Esterházy...*), s. 291.
- ²⁵ SZABOLCSI, B.: *Tanzmusik aus Ungarn*. Budapest, 1970, s. 58.
- ²⁶ MOKRÝ, Ref. 2, s. 157, porovnaj aj s. 121.
- ²⁷ Za presnú identifikáciu papiera ďakujem, žiaľ, už nebohému Ing. Viliamovi Deckerovi. Porov. aj DECKER, V.: *Dejiny ručnej výroby papiera na Slovensku*. Martin, 1982, s. 206 (č. kat. 1126ab).
- ²⁸ Presné životopisné dáta Samuela Marckfelnera vrátane roku úmrtia uvádza až František Matúš. Porovnaj: *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera : (výber)*. Ed. F. Matúš. Bratislava : Opus, 1982, s. 5–6.
- ²⁹ HAIN, G. / Caspar Lőcsei Krónikaja: *M. Zipserische oder Leitschauerische Chronica und Zeitbeschreibung*. Lőcse, 1910–1913, s. 271–454 (passim). Pozri aj Kol.: *Dejiny Levoče*. Košice, 1974, zv. 1, s. 211. Nie je totožný s Danielom Pfannschmiedtom, ktorý sa uvádza v súpise obchodníkov z roku 1715 (s. 293). Rodina Pfannschmiedtovcov žila v Levoči i v 19. storočí – porovnaj Kol.: *Dejiny Levoče*. Košice, 1978, zv. 2, s. 77, 117. Vzťah D. Pfannschmiedta ku Christianovi Pfannschmiedtovi, ktorého meno sa taktiež vyskytuje na fóliách, vybratých z väzby *Pestrého zborníka*, nemožno v súčasnosti bližšie osvetliť.
- ³⁰ BURLAS – FIŠER – HOŘEJŠ, Ref. 3, s. 133.
- ³¹ HOŘEJŠ, Ref. 11.; HULKOVÁ, Ref. 4, 1. zv., s. 29–30.
- ³² MOKRÝ, Ref. 2., s. 106.
- ³³ Za umožnenie štúdia materiálov z väzby *Pestrého zborníka* srdečne ďakujem pani Brigite Hradskej, reštaurátorky a pracovníčky Hudobného múzea Slovenského národného múzea v Bratislave.
- ³⁴ MOKRÝ, Ref. 2., s. 107.
- ³⁵ MOKRÝ, Ref. 2., s. 107. Hoci toto staré číslovanie skladieb nie je celkom správne (č. 14–15 a 23–23 by vlastne nemali byť samostatnými skladbami), vyskytuje sa v celej doterajšej literatúre a zachováme ho aj v tomto vydaní.
- ³⁶ HULKOVÁ, Ref. 4 (passim); PETŐCZOVÁ, J.: Polychória – významný fenomén v hudobnej minulosti Spiša. In: *Slovenská hudba*. 24, 1998, 3, s. 237–263; ako aj *Polychorická hudba*. (3 zv.) Prešov, 1998–1999.
- ³⁷ SCHIERNING, L.: *Die Übertieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Kassel – Basel, 1961. *Pestry zborník* patrí v členení L. Schierningovej do skupiny prameňov „Handschriftliche Sammlungen von Lied- und Tanzsätzen“ (v jej práci však nie je zahrnutý).
- ³⁸ MOKRÝ, Ref. 2, s. 116–117.
- ³⁹ MOKRÝ, Ref. 2, s. 117–121.
- ⁴⁰ HULKOVÁ, M.: Lubický spevník. In: *Musicologica slovacica XII*. Bratislava, 1988, s. 11–134 (passim) a s. 105. RUŠČIN, P.: Repertoár Kruczayho spevníka v stredo európskom kontexte. In: *Štylotvorné prvky vo vokálnej a inštrumentálnej hudbe 16.–18. storočia*. Prešov, 2003, s. 63–78. (P. Ruščin konkordancie s *Pestrym zborníkom* neuvádza.)
- ⁴¹ Porovnaj *Musicalia Vetera : Katalog tematyczny rękopisniennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*. Opracowała Elżbieta Gluszczy-Zwolińska. Kraków, 1972, Tom 1 *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, zeszyt 2, sign. W 2/46.
- ⁴² Do *Cantusu Catholici* sa dostala melódia pravdepodobne prostredníctvom českých kancionálov – *Rozenplutovho* (1601) a *Hlohovského* (1622), známa však bola aj v ďalších spevníkoch. Pozri bližšie RUŠČIN, P.: *Melódie duchovných piesní na Slovensku v 17. storočí*. Dizert. práca. Bratislava, 1999, 2. zv., s. 96–97.
- ⁴³ HULKOVÁ, M.: Lubický spevník. In: *Musicologica slovacica XII*. Bratislava, 1988, s. 58.
- ⁴⁴ *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis (1635)*. In: *Musicalia Danubiana 9* (2 zv.). Ed. Ilona Ferenczi. Budapest, 1988, s. 275–276 (č. 371). Porovnaj aj FERENCZI, I. – HULKOVÁ, M.: Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Graudal von Eperjes und in dem Gesangbuch aus Lubica (17. Jh.). In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 22*. Budapest, 1980, s. 385–386; tiež PAPP, G.: A kóruséneklés hazai multjából. In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Budapest, 1969, s. 91–101.
- ⁴⁵ *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*. Ed. Ilona Ferenczi – Marta Hulková. Bratislava : Opus, 1986, s. 211–228.
- ⁴⁶ Porovnaj bližšie napríklad PRAETORIUS, M.: *Syntagma musicum III*

- : *Termini musici*. Wolfenbüttel, 1619. Faksimilové vydanie: Ed. W. Gurlitt. Kassel-Basel-Tours-London, 1978, s. 171-172; ako aj SPEER, D.: *Grund-richtiger, Kurtz-, Leicht- und Nöthiger, jetzt wol- vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, Ulm, 1697. Faksimilové vydanie: Ed. F. Burkhardt. Leipzig, 1974, s. 208-219.
- ⁴⁷ Moderné kritické vydanie *Fuga 6. Thoni S. M., Præambulum ex A S. M., Præambulum ex C S. M. a Fuga S. M.* In: *Organová hudba na Slovensku v 17. a 18. storočí*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : MusicForum, 1996, s. 26-29.
- ⁴⁸ Porovnaj *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera*. Ed. F. Matúš. Ref. 28, s. 5.
- ⁴⁹ *Tabulatúrny zborník...*, Ref. 28, s. 6.
- ⁵⁰ RUŠČIN, Ref. 42, s. 19-20.
- ⁵¹ Porovnaj URBANCOVÁ, H.: Hlásnické piesne v ústnej tradícii. In: *Slovenská hudba*. 25, 1999, č. 2-3, s. 115-149. Melódia sa však vyskytuje v ľudovom repertoári aj so žartovnými textami (napr. pri rannom budení), jej „životný priestor“ bol teda naozaj veľmi široký. Aj vo *Vietorisovej tabulatúre* je zaradená skladba s názvom *Hagnal* medzi chorey („Choreae et id genus alia“), pozri bližšie *Tabulatúra Vietoris*. Ed. Ilona Ferenci - Marta Hulková. Bratislava : Opus, 1986, č. 69. Pravdepodobne ide teda o svetský (parodický) variant známej duchovnej piesne, ktorý mal veľmi špecifické určenie v ľudovom prostredí, spieval sa napríklad pod oknami, pri budení svadobčanov a pod., mohol sa však vyskytovať aj ako tanečný model, tak možno zdôvodniť jeho zaradenie medzi „chorey“. Takýto variant uvádza KOLLÁR, J.: *Národné spjevanky I*. Bratislava, 1953, s. 484-485. Vo *Vietorisovej tabulatúre* sa vyskytuje ďalej aj verzia (č. 298, s proporciou) pre trúbky, ktorá súvisí so spomínanou hlásnickou tradíciou.
- ⁵² RYBARIČ, R.: Z problematiky „Oponickej zbierky“ piesní a tancov (1730). In: *Hudobnovedné štúdie VII*. Bratislava, 1966, s. 66. Uvádza varianty prakticky vo všetkých vtedy známych slovenských prameňoch hudby pre klávesové nástroje 17. a 18. storočia (*Vietorisova tabulatúra*, *Pestrý zborník*, *Uhrovská zbierka I z 1730*, *Tabellatura Augustína Moravského* [správne Moravčička], *Zbierka klavírných skladieb Zuzany Flentis* [novšie: *Zborník z Lubeníka*, pozri ďalej], *Zborník [SK-Mms] BIV/3*, *Zborník Jána Fabricza*, *Zborník J. A. Šantrocha*). Skladba sa vyskytuje aj v *Grund-richtiger, Kurtz-, Leicht- und Nöthiger, jetzt wol- vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt* Daniela Speera, Ulm, 1697, s. 55-56 (*Aria Ex C*). K *Zborníku z Lubeníka z 18. storočia (1762-1775)* pozri bližšie LEHOTSKÁ, M.: *Zborník skladieb pre klávesové nástroje z Lubeníka*. In: *Musicologica slovacica et europaea XVIII*. Bratislava, 1993, s. 107-154, 127-128. Je zaujímavé, že práve v tomto časovo najmladšom prameni sa nachádza veľmi príbuzný („koloristický“) variant *Pestrého zborníka*, označený ako „Variatio super Lilium Corneli“.
- ⁵³ RISM A/1/4 H 7408.
- ⁵⁴ RISM A/1/4 H 7412 a H 7413.
- ⁵⁵ Pozri bližšie KAČIC, Ref. 17 (*Suiten J. C. Horns...*), s. 172.
- ⁵⁶ Vysvetlenie „Ax“ a „Pix“ je skutočne zložitá. V prípade, že ide o latinské výrazy (čo je veľmi pravdepodobné), môže ísť o „nebo“ (zemská os) a „peklo“. V každom prípade je to ťažko vysvetliteľná slovná hračka.
- ⁵⁷ Ďalšie časti 1. baletu, ktoré intavolátor neodpísal, sú *Tristitia*, *Ira*, *Timor*, *Desperatio* a i.
- ⁵⁸ Ďalšie časti 2. baletu majú názvy napríklad *Europa*, *Asia*, *America*, *Africa* a pod.
- ⁵⁹ Ďalšie časti sú napríklad *Vis*, *Dolus* atď.
- ⁶⁰ MOKRÝ, Ref. 2, s. 152-153; SZABOLCSI, Ref. 9 (1954), s. 18.
- ⁶¹ MOKRÝ, Ref. 2, s. 154.
- ⁶² Hoci L. Mokry odmietol Hořejšovo spájanie týchto dvoch tancov s Bernhardom Schmidtom st., sám nevyklučuje spojitosť s vlastným menom „Schmidt“, resp. „Schmiedt“, hľadá súvislosti s levočskou rodinou tohto mena a píše doslova, že „autorom bol asi domáci skladateľ“ – MOKRÝ, Ref. 2, s. 133.
- ⁶³ PRAETORIUS, M.: *Terpsichore* (1612). In: *Gesamtausgabe der Musikalischen Werke*. Ed. Günther Oberst. Wolfenbüttel, ohne Jahre, Bd. XV, s. 105.
- ⁶⁴ PRAETORIUS, Ref. 63, s. XI: „Wo aber *Incerti* oben drüber stehet, derselbigen hab ich den *Cant* und *Bass* allein gehabt, und die *restirenden* Mittelstimmen, weil dieselbige alle, wie sie vielleicht vom *Authore* gesetzt, nicht derbey gesetzt, selbsten darzu setzen, und solches den *Musico* zur Nachrichtung andeuten müssen“.
- ⁶⁵ Určitou kuriozitou je *Schmid-Courante* s 53 variáciami v rukopise D-Mbs Mus. Ms. 5368.
- ⁶⁶ Codex Caioni saeculi XVII. In: *Musicalia Danubiana 14* (4 vol.). Ed. Saviana Diamandi, Ágnes Papp. Bucurest - Budapest, 1993-1994, č. 146. Táto verzia je spôsobom melodického ozdobovania veľmi príbuzná verzii v *Pestrom zborníku*, existujú však medzi nimi aj drobné rozdiely, ktoré vylučujú ich bezprostrednú súvislosť. V *Kájoniho kódexe* možno identifikovať aj ďalšie tance z Praetoriovej zbierky *Terpsichore*: č. 246 *Premier Bransle de la Royné* [= 1. *Bransle de la Royné* z č. XVIII u Praetoria], č. 248 *Courante du Testament de Perichon* [= CLXXIV. *Courante de Perichou*].
- ⁶⁷ Tento charakter majú ešte i variácie v čembalovej *Suite E dur*, HWV 430 G. F. Händela, nazývané príznačne aj „The Harmonious Blacksmith“.
- ⁶⁸ K zložitej problematike genézy, typológie, ich odlišenia, vzájomného prenikania ľudovej a šľachtickej kultúry a pod. pozri bližšie najmä KRESÁNEK, J.: *Historické korene hajdúskeho tanca*. In: *Hudobnovedné štúdie III*. Bratislava, s. 136-162.
- ⁶⁹ MOKRÝ, Ref. 2, s. 117, hoci ďalej o nich píše ako o choreách (s. 151-152).
- ⁷⁰ Uvádza ich Jozef Kresánek v edícii *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer* (Bratislava : Opus, 1983) - ide o tance C-10, C-38 a C-41, pričom zvlášť prvý je veľmi blízky variant.
- ⁷¹ Pozri bližšie *Slownik muzyków polskich*. Kraków, 1962, 1. zv., s. 229-230. Do úvahy prichádza, samozrejme, aj S. Lubomiersky (1634-1667).
- ⁷² MOKRÝ, Ref. 2., s. 147.
- ⁷³ SZABOLCSI, B.: *A XVII. század magyar világi dallamai*. Budapest, 1950, s. 84.
- ⁷⁴ *Musicalisch Türckischer Eulen-Spiegel II*. Ed. Luba Ballová a Ján Albrecht. Bratislava : Opus, 1980, s. 17-18.
- ⁷⁵ V poznámke k vydaniu *Musicalisch Türckischer Eulen-Spiegel* (1688) píše Speer: „Notamen. Der gönstige Music-Freund wolle nicht gedenccken, ob wäre denen Balleten nur pro Forma die National-Unterschrift beygeleget worden. Nein: Der Author hat selbsten bey allen dieser Völcker Fröhlichkeiten aufgewartet, und solcher lustigen Ballet, welche sie gar zierlich tanzten, bey 200. zusammen geschrieben, welche auch in folgenden ausslassenden Joco-seriis in Druck kommen werden.“ (*Musicalisch-Türckischer Eulenspiegel*, Bratislava : Opus, 1971, s. V).
- ⁷⁶ Kým B. Szabolcsi sa prikláňal k ich zaradeniu medzi „hungaresky“, podľa O. Gombosiho (ZL 1931) patria k „polonikám“.
- ⁷⁷ MOKRÝ, Ref. 2, s. 144.