

Stichiry 4. hlasu

Univerzálny iteratívny nápev

Staršia ruténska tradícia:

Pramene: Irmologiony J672, L1709, L1816;
kyjevský nápev v ruských tlačených Obichodoch.

Starší ruténsky nápev stichir je zaznamenaný na slovách večierňového žalmu „Hospodi vozzvách“ a prvej stichire, a to s veľkým počtom nepravidelností. Pri kyjevskom nápeve z ruského prostredia a pri mukačevských melódiách sa obmedzíme iba na zoznam iteratívnych popevkov, ktoré sú pomerne pravidelné.

Pre lepšie porozumenie charakteru popevkov, ktoré sa vďaka častému používaniu v iteratívnom móde časom menia na nepoznanie, má veľký význam neumová reprezentácia melódie. Keďže však ide o ústnu tradíciu, tá sa zapisovala iba výnimočne. Navyše, na rozdiel od ruténskeho prostredia, nápev na *Hospodi vozzvach* sa v ruskej tradícii dlho realizoval starým „katedrálным“ spôsobom, takže melodická štruktúra je odlišná a neporovnateľná s ruténskou. Ostávajú jedine občasné záznamy samotnej prvej stichiry. Tie nachádzame v 6 rukopisoch z Lavry s výraznými vzájomnými odchýlkami.

Pramene: S429-433, S437.

Novšia mukačevská tradícia:

Pramene: Choma, Bokšay (maď.)¹, Racin, Sokol, Papp, Bobák², Marinčák (Ma), Orosz, ústna tradícia v Bratislave (Ba).

Pre novšiu mukačevskú tradíciu je rozhodujúca „felix culpa“, keď v dôsledku chyby tlače v Bokšayovom cirkevnoslovanskom irmologione vypadla melódia pre stichiru 4. hlasu. Preto všetky neskoršie irmologiony, ktoré sú inak vo veľkej miere závislé na Bokšayovi (ide väčšinou o rozšírené reedície), chýbajúcu stichiru nahrádzajú podľa lokálnej ústnej tradície. Na rozdiel od ostatných hlasov preto v 4. hlase máme oveľa viac variantov nápevu.

¹ Bokšay János, Egyházi kőzénekek, Ungvár, 1906. Vzhľadom na nekompatibilitu maďarského textu s cirkevnoslovanským uvádzame Bokšayovo znenie len v konečnom prehľade popevkov.

² Z rytmického hľadiska je Bobákov irmologion nejednotný; pre lepšiu prehľadnosť korigujeme niektoré dĺžky nôt v súlade s ústnou tradíciou.

J672:

ГО-СПО-ДН ВО-ВА³ ТЕ-БѢ² У-СЛН-ШН МА,² У-СЛН-ШН НА ГО- СПО- ДН,

L1709:

ГО-СПО-ДН ВО-ВА³ КТЕ-БѢ⁴ ОУ-СЛЫ-ШН МА,² ОУ-СЛЫ-ШН НА ГО- СПО- -ДН,

L1816:

ГО-СПО-ДН ВО-ВА³ КТЕ-БѢ⁴ ОУ-СЛЫ-ШН МА,² ОУ-СЛЫ-ШН НА ГО- - СПО-ДН,

J672:

ГО-СПО-ДН ВО-ВА³ ТЕ-БѢ² У-СЛН-ШН МА,² ВО-МН ГЛА² МО-ЛН-ВН МО-Е- -А,

L1709:

ГО-СПО-ДН ВО-ВА³ КТЕ-БѢ⁴ ОУ-СЛЫ-ШН МА,² ВО-МН ГЛА² МО-ЛН-ТВЫ МО-Е- -А,

L1816:

ГО-СПО-ДН ВО-ВА³ КТЕ-БѢ⁴ ОУ-СЛЫ-ШН МА,² ВО-МН ГЛА² МО-ЛЄ-НІ-А МО-Е- ГШ,

J672:

ЕГ-ДА ВО-ХО-ВУ² КТЕ- БѢ,² У-СЛН-ШН НА ГО- СПО- - ДН.

L1709:

ЕГ-ДА ВО-ХО-ВУ³ КТЕ- БѢ,² ОУ-СЛЫ-ШН НА ГО- -СПО- -ДН.


L1816:

ВНЄ-ДА ВО-ХВА-ТН³ МН КЗ ТЕ- БѢ,² ОУ-СЛЫ-ШН МА ГО- -СПО- ДН.


J672: 
А СѦ ІС-ПРА-ВНІ МО-ЛН-ВѦ МО-А Ѧ-КО КА-ДН-ЛО ПРЄ-ТО- БО- - Ю,

J672: 
 БО-ДѦ-А- НІ- Є РѦ-КѦ МО- Є- Ю, ЖЕ-ВѦ ВЄ-ЧЕ-НА- -А,

J672: 
 ОУ-СЛН-ШН НѦ ГО- СПО- - ДН.

J672: 
ИЗ-ВЕ-ДН ІЗЪ ТЄ-НН-ЦА ДѦ-ШѦ МО-Ю, ІС-ПО-ВѦ-ДА-ТН-СА І-МЕ- НН Ѧ- БО- Є- МѦ.

J672: 
ИН-ВО-ВО-РА-ЩЕ-МѦ Ѧ- БО-Є-МѦ КѦ-ТѦ, НЕ ПРЄ-СТА-НО КА-НА-Є-СА ХѦ БѦ- - Є,

J672: 
 І ТѦН-ДНЄВ-НО-Є ВОС-КРЕ-СЕ-НІ- Є Ѧ- БО-Є ПО-Є І СЛА-ВНІ,

J672: 
 ТѦ БО ѦБНОВН ІСТАВ(ШН) ЧЛВЄЧЄСКІН ³ РѦ ВСЄ-СНѦ- НЄ,

J672: 
 НБ-ЄСНН ВОХѦ ѦБ-НО-ВНІ Є-СН НѦ, Ѧ-КО Є-ДН БѦГЪ І ЧЛО- ВЄ- КО-ЛЮ- - БЄЦЪ.

³ Text nečitateľný, bez súvisu s notami. Podobne aj ďalej sú žltou označené neisté prepisy nečitateľnej predlohy.

J672: 
Сла-ва ѿ-ца ѿ снѣ ѿ сто- - -мѣ дѣх.⁴

J672: 
Ины-не ѿ всегда ѿ во вѣ-ки вѣ- - ко ѿ-ми.

L1709: 
Сла-ва ѿца ѿ снѣ ѿ стѣмѣ дѣхѣ ѿ ннѣ ѿ прѣс-но ѿ во вѣ-ки вѣ- - ко ѿ-ми.

L1816: 
Сла-ва ѿца ѿ сы-нѣ ѿ стѣмѣ дѣхѣ ѿ ннѣ ѿ прѣс-но ѿ во вѣ-ки вѣ- - ко ѿ-ми.

⁴ Chyba v notách; má byť c, B, A.



СА-КО ДИ-ХА-НИ-Е ДА ХВА-АНІ ГО-ПО-ДА, ХВА-АН-ТЕ ГДА СО НЄ-БЄ,



ХВА-АН-ТЕ Ё-ГО ВО ВИШ-НИ ТЄ-БѢ ПО-ДО-БА-Є ПІСНЬ БО- - ЖЄ.



ХВА-АН-ТЕ Ё-ГО ВСИ АН-ГЕ-АНІ Ё-ГО, ХВА-АН-ТЕ Ё-ГО ВСА СИ-ЛЫ Ё-ГО,



ТЕ-БѢ ПО-ДО-БА-Є ПІСНЬ БО- - ЖЄ.



СЛА-ВА СИ-А Ё ВСѢ ПРЄ-ПО-ДОБ-НИИ Ё-ГО.



И-ЖЄ РА-ПА-ТІ-Е СМЪ-НО-Е ТЄР-ПІВЪ СПА-СЄ, І ВОС-КРЕ І МЕР-ВН,

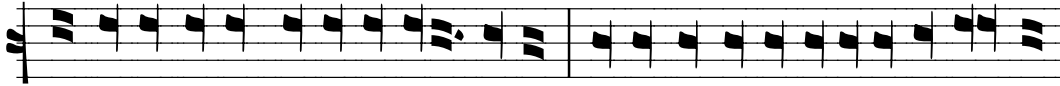


ВСЄ-СН-НЄ ГОС-ПО-ДИ СЛА-ВА ТЄ- - БѢ.

Orosz:



ГО-СПО-ДИ ВО-ВА КТЕ-БѢ ОУ-СЛЫ-ШИ МА, ОУ-СЛЫ-ШИ МА ГО-СПО-ДИ,



ГО-СПО-ДИ ВО-ВА КТЕ-БѢ ОУ-СЛЫ-ШИ МА, ВО-МИ ГЛА-СѨ МО-ЛЄ-НІ-А МО-Е-ГШ,



ВНЄ-ДА ВО-ЗВА-ТИ МНѢ КТЕ-БѢ, ОУ-СЛЫ-ШИ МА ГО-СПО-ДИ.

Choma:



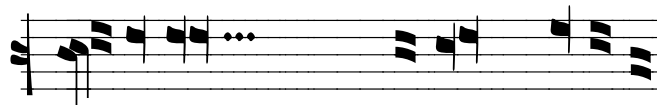
ЦЕ ... ІА-КШ ОУ ТЕ-БЄ О-УН-ЦЄ - - НІ-Е Є.

Racin, Sokol, Papp:



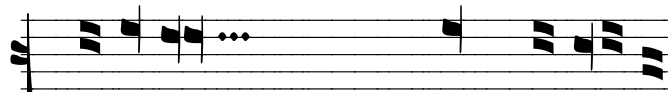
ГЛА-ВА О-ЦѨ Н СЫ-НѨ Н СВА-ТО - - МѨ ДѨ-ХѨ:

Bobák, Marinčák:

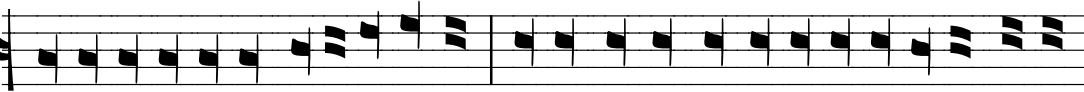


МЄ-НЄ КДѨ ... ДОНДЕ-ЖЕ ВО-ДА-СИ МНѢ.

Bratislava:



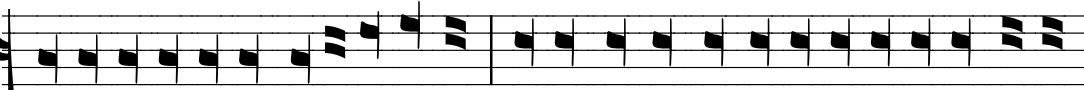
МЄ-НЄ КДѨ ... ДОНДЕ-ЖЕ ВО-ДА-СИ МНѢ.

Choma: 

И-ВО-ВО-РА-ЩЕ-МЪ ВО-Е-МЪ КЪ-ТЪ, НЕ-ПРЕ-СТА-НУ КЛА-НА-Ю-ЩЕ-СА ХЪ-ТЕ БО-ЖЕ,

Racin: 

И-ВО-ВО-РА-ЩЕ-МЪ ВО-Е-МЪ КЪ-ТЪ, НЕ-ПРЕ-СТА-НУ КЛА-НА-Ю-ЩЕ-СА ХЪ-ТЕ БО-ЖЕ,

Sokol: 

И-ВО-ВО-РА-ЩЕ-МЪ ВО-Е-МЪ КЪ-ТЪ, НЕ-ПРЕ-СТА-НУ КЛА-НА-Ю-ЩЕ-СА ХЪ-ТЕ БО-ЖЕ,

Papp: 

И-ВО-ВО-РА-ЩЕ-МЪ ВО-Е-МЪ КЪ-ТЪ, НЕ-ПРЕ-СТА-НУ КЛА-НА-Ю-ЩЕ-СА ХЪ-ТЕ БО-ЖЕ,

Bobák: 

И-ВО-ВО-РА-ЩЕ-МЪ ВО-Е-МЪ КЪ-ТЪ, НЕ-ПРЕ-СТА-НУ КЛА-НА-Ю-ЩЕ-СА ХЪ-ТЕ БО-ЖЕ,

Marinčák: 

И-ВО-ВО-РА-ЩЕ-МЪ ВО-Е-МЪ КЪ-ТЪ, НЕ-ПРЕ-СТА-НУ КЛА-НА-Ю-ЩЕ-СА ХЪ-ТЕ БО-ЖЕ,

Bratislava: 

И-ВО-ВО-РА-ЩЕ-МЪ ВО-Е-МЪ КЪ-ТЪ, НЕ-ПРЕ-СТА-НУ КЛА-НА-Ю-ЩЕ-СА ХЪ-ТЕ БО-ЖЕ,

Choma:

ТQH-ДНЄ-НО-Є БО-КQЄ-СЄ-НІ-Є БО-Є СЛА-ВH,[∞]

Racin:

ТQH-ДНЄ-НО-Є БО-КQЄ-СЄ-НІ-Є БО-Є СЛА-ВH,[∞]

Sokol:

ТQH-ДНЄ-НО-Є БО-КQЄ-СЄ-НІ-Є БО-Є СЛА-ВH,[∞]

Papp:

ТQH-ДНЄ-НО-Є БО-КQЄ-СЄ-НІ-Є БО-Є СЛА-ВH,[∞]

Bobák:

ТQH-ДНЄ-НО-Є БО-КQЄ-СЄ-НІ-Є БО-Є СЛА-ВH,[∞]

Marinčák:

ТQH-ДНЄ-НО-Є БО-КQЄ-СЄ-НІ-Є БО-Є СЛА-ВH,[∞]

Bratislava:

ТQH-ДНЄ-НО-Є БО-КQЄ-СЄ-НІ-Є БО-Є СЛА-ВH,[∞]

Choma:

Г҃Ъ БО ѠБ-НО-ВНѢ ѐ-СН ЧЕЛОВѢЧЕСКОЕ ѐ-СТѢ-ВО ВСЕ-СНѢ - НѢ,

Racin:

Г҃Ъ БО ѠБ-НО-ВНѢ ѐ-СН Н-ТЛѢ-ШЕЕ ЧЕЛОВѢЧЕСКОЕ ѐ-СТѢ-ВО ВСЕ-СНѢ - НѢ,

Sokol:

Г҃Ъ БО ѠБ-НО-ВНѢ ѐ-СН Н-ТЛѢ-ШЕ-Е ѐ-СТѢ-ВО ВСЕ-СНѢ - НѢ,

Papp:

Г҃Ъ БО ѠБ-НО-ВНѢ ѐ-СН ЧЕЛОВѢЧЕСКОЕ ѐ-СТѢ-ВО ВСЕ-СНѢ - НѢ,

Bobák:

Г҃Ъ БО ѠБ-НО-ВНѢ ѐ-СН Н-ТЛѢ-ШЕ-Е ЧЕЛОВѢЧЕСКОЕ ѐ-СТѢ-ВО ВСЕ-СНѢ - НѢ,

Marinčák:

Г҃Ъ БО ѠБ-НО-ВНѢ ѐ-СН Н-ТЛѢ-ШЕ-Е ЧЕЛОВѢЧЕСКОЕ ѐ-СТѢ-ВО ВСЕ-СНѢ - НѢ,

Bratislava:

Г҃Ъ БО ѠБ-НО-ВНѢ ѐ-СН ЧЕЛОВѢЧЕСКОЕ ѐ-СТѢ-ВО ВСЕ-СНѢ - НѢ,

Choma:




Ĥ Ĥ-ĤĚ НЛ НĚ-БЕ-СА ВО-ХО ШБ-НО-ВН Ě- СН НЛ,

Racin:



Ĥ Ĥ-ĤĚ НЛ НĚ-БЕ-СА ВО-ХО ШБ-НО-ВН Ě- СН НЛ,

Sokol:



Ĥ Ĥ-ĤĚ НЛ НĚ-БЕ-СА ВО-ХО ШБ-НО-ВН Ě- СН НЛ,

Papp:



Ĥ Ĥ-ĤĚ НЛ НĚ-БЕ-СА ВО-ХО ШБ-НО-ВН Ě- СН НЛ,

Bobák:



Ĥ Ĥ-ĤĚ НЛ НĚ-БЕ-СА ВО-ХО ШБ-НО-ВН Ě- СН НЛ,

Marinčák:



Ĥ Ĥ-ĤĚ НЛ НĚ-БЕ-СА ВО-ХО ШБ-НО-ВН Ě- СН НЛ,

Bratislava:



Ĥ Ĥ-ĤĚ НЛ НĚ-БЕ-СА ВО-ХО ШБ-НО-ВН Ě- СН НЛ,

Choma: 
 ЁА-КО Ё-ДН ЁАГЗ Н ЧЕ-ЛО-ВЪ-КО- ЛЮ- - - - - ЁЕЦЗ.

Racin: 
 ЁА-КШ Ё-ДН ЁАГЗ Н ЧЕ-ЛО-ВЪ-КО- ЛЮ- - - - - ЁЕЦЗ.

Sokol: 
 ЁА-КШ Ё-ДН ЁАГЗ Н ЧЕ-ЛО- - - - - ВЪ- - - - КО-ЛЮ-ЁЕЦЗ.

Papp: 
 ЁА-КШ Ё-ДН ЁАГЗ Н ЧЕ-ЛО-ВЪ-КО- ЛЮ- - - - - ЁЕЦЗ.

Bobák: 
 ЁА-КШ Ё-ДН ЁАГЗ Н ЧЕ-ЛО-ВЪ-КО- ЛЮ- - - - - ЁЕЦЗ.

Marinčák: 
 ЁА-КШ Ё-ДН ЁАГЗ Н ЧЕ-ЛО-ВЪ-КО- ЛЮ- - - - - ЁЕЦЗ.

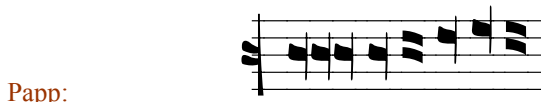
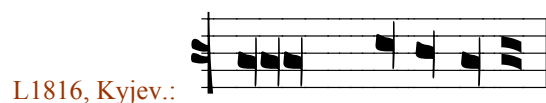
Bratislava: 
 ЁА-КШ Ё-ДН ЁАГЗ Н ЧЕ-ЛО-ВЪ-КО- ЛЮ- - - - - ЁЕЦЗ.

Analýza popevkov

V nasledujúcom prehľade popevkov k starším nápevom z ruténskych zdrojov pridávame abstrahované normatívne frázy *kyjevského nápevu* (kyjev.) z ruských tlačí a *malého znamenného rospevu* (MZR).⁵

V prehľadných schémach vývoja melódie si budeme všimáť, pokiaľ to bude zaujímavé a potrebné, aj novšie haličské melódie, ktoré neraz konzervujú dôležité vývojové medzistupne.

Vstupná fráza A: (starobylý nápev / mukačevský nápev)



Pôvodnú vstupnú frázu tvorí zreteľná *malá vozhlaska*. V novších ruských prameňoch sa *malá vozhlaska* nahrádza *udol'om*, čo je zmena, ktorú pravdepodobne podstúpili aj mnohé irmosy.

Mukačevský vstupný popevok je pomerne jednotný. Racinov o terciu nižší záver je nepochybne pôvodnejší oproti ostatným variantom. Jeho nástup o terciu vyššie však nemá obdobu nikde inde. Prechod od úvodnej deklamácie na tóne E k tónu G je buď priamy alebo cez tón F – ako sme videli, táto variabilita je starobylá. Celá úvodná deklamácia na tóne F, ako ju uvádza Papp, nemá nikde paralelu; ak to nie je tlačová chyba (nebola by jediná), ide asi o kontamináciu záverečnou frázou.

⁵ Deklamáciu vyjadrujeme tromi notami na jednej úrovni, bez medzier. Neberieme do úvahy varianty, ktoré sa odlišujú len iným rytmickým riešením deklamačných častí.

Schéma vývoja melódie prostopinia:

0. Za reprezentatívny najstarší variant popevku A považujeme J672/L1709.

1. Prvá fáza vývoja spočíva v nenápadnom zdvihnutí finály popevku o terciu vyššie, čo je doložené od 18. storočia. Túto fázu konzervuje haličská písaná tradícia (Doľnickij).

2. Ďalšia fáza vývoja je opäť charakterizovaná zvýšením o terciu a to dvoch posledných nôt popevku (Racin; tu neberieme do úvahy jeho špecifický úvod frázy A).

3. V tretej fáze vývoja sa zdvihnú o terciu dve predposledné noty frázy. V konečnom dôsledku tak posledné dve noty frázy A stúpili oproti pôvodine o kvintu.

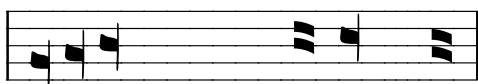
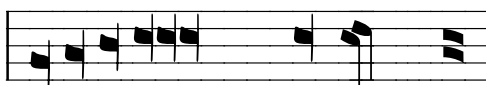
The image displays five staves of musical notation, each representing a different variant of a melody. The staves are labeled on the left as follows: J672, L1709; L1816, Kyjev.; Doľnickij; Racin; and Choma, Bokšay. The notation shows a sequence of notes on a five-line staff. A vertical yellow bar highlights the final note of the phrase in the L1816, Kyjev. variant. A cyan bar highlights the final two notes of the phrase in the Racin variant. A green bar highlights the final two notes of the phrase in the Choma, Bokšay variant. The progression shows a step-by-step raising of the final notes of the phrase.

Fráza B:

(starobylý nápev /

mukačevský nápev)

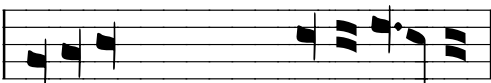
J672:



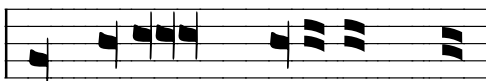
L1709:



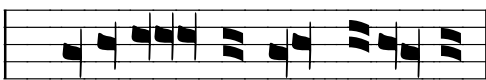
L1816:



Kyjev.:



MZR:



Papp, Ba:



Choma:



Sokol, Bobák, Ma:



Racin:



Fráza B má napriek určitej nejednote variantov zreteľné črty popevku *prosovec*. Pozoruhodná je variabilita deklamačného tónu F/G, ktorá súvisí s pravdepodobným nahrádzaním pôvodnejšej *jasnice podvertkou* alebo *prosovcom*.

Mukačevský nápev je vo fráze B pomerne jednotný. U Racina je fráza B kontaminovaná (?) frázou E, na rozdiel väčšinového trendu náhrady frázy E frázou B. Deklamácia na G naznačuje väzbu na archaickejšiu *jasnicu*.

Schéma vývoja melódie:

0. Východiskom mukačevskej melódie frázy B sú *jasnicové* varianty s deklamáciou na tóne *G*. Už v J672 si môžeme všimnúť popri plnej melódii paralelnú existenciu jednoduchšej melódie (ozn. *s*) bez poklesu na tón *F* a s jednoduchším záverom. Úroveň tejto zmeny zodpovedá približne tej vývojovej fáze, na ktorej je dnes v mukačevskej tradícii zachovaná *jasnica* v nedel'ných irmosoch (s vyššou prístupkou, tak ako fráza B u Racina).

1. L1816 registruje v závere zvýšenie dvoch predposledných nôt o terciu (azda pripravené už v J672s). Túto zmenu konzervuje haličský nápev.

2. V mukačevskej tradícii finála frázy B stúpila o terciu a tým čiastočne stratila svoju silu nota *G*, ktorá bola v štádiu 1. už len vo funkcii pomocnej spojovacej noty. Táto zmena sa uskutočnila rovnako vo variante s poklesom na *F* (reálne v dnešnom speve s odrážkou, tj. *F#*) ako aj v stručnom *s*-variante.

Kyjev.:
J672:
J672s:
L1816s:
Doľnickij s.:
Choma:
Sokol, Bobák s:

Fráza C:

J672: 

J672: 


J672: 


L1816: 


L1709: 


Kyj., MZR: 


Fráza C je opäť napriek svojej variabilite typický *prosovec*, prípadne (v L1709, Kyj. a MZR) *podvertka*. Melódia teda v tretej fráze pokračuje deklamáciou na tóne F.

Choma, Racín, Papp: 

Sokol, Ba: 

Orosz: 

Bobák: 

Marinčák: 

V mukačevskej tradícii Racín a Papp začínajú deklamáciu na tóne *a* výstupom o poltón. Orosz a Bobák vynechávajú pokles na tón *F* pred záverečnou dvojicou nôt. Marinčákove znenie je v závere odlišné (chybné?) a nemá v iných zdrojoch paralelu.

Schéma vývoja melódie:

0. V dost' (na prvý pohľad) nesúrodnom komplexe variantov frázy C v J672 možno pomerne spoľahlivo určiť základný melodický vzorec.

1. L1816 a Doľnickij sú dokladom vynechania tónu *E*. Funkciu poklesu na *E* prevezme v mukačevskej tradícii pokles na *F*.

2. Doľnickij má predposlednú dvojicu tónov *GE* v opačnom poradí. Kyjevský nápev a MZR tu má iba dlhý tón *G*. V novšej mukačevskej tradícii tu máme tiež iba tón *G*. Táto variabilita je prirodzeným dôsledkom toho, že *prosovec* a *podvertka* sú dva v podstate ekvivalentné popevky (tvoriace deklamáciu na *F*), líšiace sa len rozložením prízvukov.

3. Dôležitou zmenou v mukačevskej tradícii je posun deklamácie a druhého tónu o terciu vyššie. Dlhý tón *F*, ktorý bol prvou z trojice kadenčných nôt, sa skrátil a funkčne nahradil pôvodný predkadenčný zostup na *A* (nová kadencia je už dvojtónová). Tento melodický vzor sa ďalej zjednodušil v prešovskej tradícii.

J672:

Kyj., MZR:

L1816:

Doľnickij:

Choma, Racin, Papp:

Orosz, Bobák:

Fráza D:

(starobylý nápev /

mukačevský nápev)

L1709: 

Sokol: 

J672: 

Orosz, Bobák: 



Racin: 

L1816: 

Papp, Ba: 

Kyjev: 

Choma: 

MZR: 

Fráza D je zachovaná dosť nejednotne a je rôznymi spôsobmi zjednodušená. Na základe porovnávaní so štandardnými irmologickými popevkami usudzujeme, že ide o *driaby* alebo *driaby D*, čo je popevok, ktorý štandardne ukončuje bloky s deklamačným tónom F.

V mukačevskej tradícii máme viaceré varianty, medzi ktorými nie je vždy jednoduché nájsť priamy vzťah.

Schéma vývoja melódie:

0. Fráza D sa v starších prameňoch vyskytuje v dvoch variantoch – so zakončením na *D* a na *E/G*. Ich vzájomný súvis a príčiny rozdielov by sa dali vysvetliť dvojakým zakončením *driabov* (*C / D*). Z *D-driabov* azda vychádza dnešná haličská tradícia (Doľnickij).

1. Východiskom pre mukačevské nápevy sa zdajú byť MZR a kyjevský nápev založené na *C-driaboch*. Už tu však badať posun smerom hore – MZR má miesto záverečného *C* o terciu vyššie *E* a kyjevský nápev tieto posledné dva tóny dvíha o ďalšiu terciu (popri iných zjednodušeníach melódie).

2. V nasledujúcej fáze vývoja sa dvíha o ďalšiu terciu predposledný tón kadencie (kadencia u Racina; rozdrobené u Sokola).

3. U Racina zvýšenie záveru povzbudzuje k zvýšeniu prístupky o terciu.

4. V ďalšom vývoji sa jednoducho nahrádza spodný tón *E* o terciu vyšším *G*, a to rovnako pri pôvodnej (Bobák) aj zvýšenej (Papp, Choma) prístupke.

driaby D:

J672:

Doľnickij:

driaby F:

MZR:

Kyjev:

Sokol:


Racin:


Papp, Ba:


Choma:


Bobák:

Fráza E:

J672: 


L1816: 


L1709: 


Kyjev.: 

Fráza E je v J672 podstatne odlišná od ostatných variantov a zodpovedá presne popevku *vozderžka*. V MZR miesto frázy E nastupuje fráza B v novom iteračnom cykle. Pozoruhodný je variant L1816, ktorý je akýmsi prechodom medzi zneniami s finálou F a znením s finálou E v L1709.

Je možné, že L1709 a Kyjevský nápev predstavujú pôvodné znenie frázy E (na základe analógií s irmosmi azda zvláštny typ *vozmeru*), ktoré bolo neskôr asimilované podľa vzoru frázy B. *Vozderžka* patrí totiž do rovnakej skupiny ako *podvertka*.

Choma: 

Racin: 

Papp, Ba: 

Orosz, Sokol, Bobák a Marinčák samostatnú frázu E nahrádzajú druhou frázou B. Kým vo väčšine zdrojov iterácia melódie opakuje po úvode AB trojicu CDE, tu sa dá hovoriť o úvode A a iterovanej perióde BCD. V ostatných mukačevských zdrojoch je melódia frázy E síce samostatná, predsa však vyzerá skôr ako odvodená od frázy B než od pôvodnej E.

Schéma vývoja:

MZR (fráza B): 

Choma (fráza E): 

Pri sledovaní vývoja treba zrejme vychádzať z niektorého variantu frázy B.

Finálna fráza F:

J672:



L1816:



L1709:



MZR:



Choma:



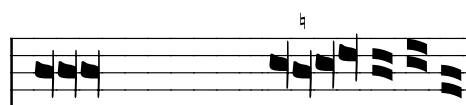
Racin:



Bobák, Ba:



Sokol:



Záverečnou frázou stichir je *voznos konečný*. Ten uvádza väčšina zdrojov, avšak L1709 (zhodne s kyjevským nápevom) má *kimzu*, čo je zrejme len novšia alternatíva *voznosu* v inom podmode.

U Racina si môžeme všimnúť terciové zvýšenie prístupky. Prešovské melódie majú jednoduchšiu záverečnú kadenciu. Zvláštnosťou je dlhší záver u Sokola, podobný ako v prípeve.

Schéma vývoja:

0. Východiskom pre mukačevské melódie je *voznos konečný*.

1. Drobnou, ale dôležitou zmenou je rytmické zjednodušenie záveru v L1816 (iné než v mukačevských irmosoch).

2. Bobákova melódia, reprezentujúca prešovskú tradíciu, je rytmicky porovnateľná s *voznosom*, avšak miestami o terciu až dve zvýšená.

3. Choma a iné mukačevské melódie predposledné dve noty rozdrobujú.

J672:



L1816:




Bobák:




Choma:



Prípev:


J672: 


J672: 

L1709: 

L1816: 

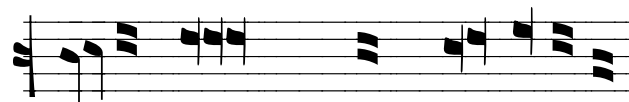
Kyjev 1: 

Kyjev 2: 

MZR: 

Choma: 

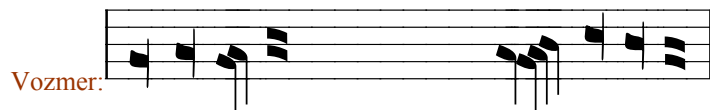
Racin, Sokol, Papp: 

Bobák, Marinčák: 

Bratislava: 

Prípev v starších ruténskych zdrojoch je pomerne jednotný. Jeho melodické prvky pripomínajú záverečnú frázu F a zároveň frázu E v L1816 či kyjevskom nápeve. Melódia MZR je odlišná, ale zhruba zhodná s F v rámci MZR. Mukačevské a prešovské nápevy dvíhajú prístupku o terciu vyššie, zakončenie zachovávajú alebo zjednodušujú.

Identifikácia popevku nie je jednoduchá. Spravidla sú prípevy mutáciou záverečnej frázy stichiry, čo by hovorilo v prospech *konečného voznosu*. Ťažko však vysvetliť rozšírenie melódie v závere. Ten má naopak mnohé črty podobné s vozmerom (uvádzame podľa *podobnu* **Ї**АКШ ДОБАА a 6. irmosu Bohorodičke):



Naznačená podobnosť je v súlade aj s tým, ako sa *vozmer* ďalej vyvíjal v *podobnoch* mukačevskej tradície. V nápeve pre **Ї**АКШ ДОБАА sa *vozmer* dokonca približuje skôr kratšiemu *voznosu*:

ЇАКШ ДОБАА:

Bokšay:



Bobák:



Stichira:

Bratislava:



Bobák, Marinčák:



Analýza štruktúry nápevu

Hypotéza 1:

Po úvodnom popevku (*malá vozhlaska*) nasledujú dva popevky (frázy B a C) zo skupiny *jasnica-prosovec-podvertka*. *Podvertka* a *prosovec* sú štandardné deklamačné popevky, ktoré môžu nasledovať po sebe viac-menej v ľubovoľnom poradí a množstve. Vytvárajú melodické čítanie s ťažiskom na tóne F, ktoré býva ukončené „ťažkým“ popevkom *driaby* alebo *mreža*. *Jasnica* má rovnaké ukončenie ako *podvertka* alebo *prosovec*, jej deklamácia je však na tóne G. V našom kontexte predstavuje bežný plynulý prechod od EG-módu (*malá vozhlaska*) ku F-módu (*podvertka, prosovec*). Varianty s *jasnicou* vo fráze B sú preto z kompozičného hľadiska správnejšie. Fráza D (*driaby*) ukončuje prvý logický blok, pričom jej finála (C, E, alebo G) prepína F-mód do EG-módu.

Ak má melódia pokračovať ďalej, nastupuje *vozderžka* (fráza E), čo je popevok, ktorý s rovnakou kadenciou ako má *podvertka* prepína (podobne ako *jasnica*) EG-mód do F-módu. Z modálneho hľadiska teda plní rovnakú funkciu ako fráza B a preto neprekvapuje, ak v mnohých variantoch nápevu stichiry sú frázy B a E zhodné.

Starší ruténsky nápev takto prehľadne odкрýva pôvodný jednoduchý kompozičný princíp. Pôvodná stavba „obyčajnej“ melódie stichír nebola nutne iteratívna a umožňovala pomocou melódie pružne sledovať jednotlivé logické úseky textu:

<u>1. blok:</u>	<i>Malá vozhlaska</i>	<i>Jasnica</i>	$k \times (\textit{podvertka/prosovec})$	<i>Driaby</i>
<u>2.-predposl. blok:</u>		<i>Vozderžka</i>	$k \times (\textit{podvertka/prosovec})$	<i>Driaby</i>
<u>Posledný blok:</u>		<i>Vozderžka / Vozmer</i>		<i>Voznos konečný</i>

Je však otázne, či sa naozaj niekedy v minulosti spievali stichiry takýmto spôsobom – bez znalosti gréckeho textu nebolo jednoduché jasne oddeliť logické bloky v texte. V bežnej praxi kantor dokáže súvislý text len ako-tak rozdeliť na frázy. Ide preto skôr o nevyužitý potenciál než o skutočnú prax.

Hypotéza 2:

Ak zväžíme možnosti a podmienky kantorov v minulosti, ako pravdepodobnejšia možnosť vzniku nápevu stichír sa javí aplikácia určitého častého melodického vzoru, ktorý sa zrejme aplikoval bez výraznejších úprav, pri kratších textoch neúplný, pri dlhších „zacyklený“. Ak má nápev iteratívny charakter, tento spôsob vzniku sa javí ako logický.

Tým vzorom asi nebolo samotné „*Hospodi vozzvach*“, ani prvá stichira večierne či utierne, pretože ich textová štruktúra nie je v súlade so štruktúrou melódie. Z ostatných melodických vzorov ako najlepší kandidát prichádza do úvahy 1. nedeľný irmos. Jeho melódia je s minimálnymi odchýlkami použitá aj v 7. a 9. irmose. Silu tohto vzoru dokazuje fakt, že v prostopení sa melódia 1. nedeľného irmosu aplikovala aj na ďalšie irmosy, ktoré mali pôvodne iný nápev (napr. 3. nedeľný irmos a 3. irmos sviatkov Bohorodičky).

Zbežné porovnanie 1. irmosu s nápevom stichiry neukazuje presvedčivú podobnosť. Situáciu totiž komplikuje fakt, že nápevy irmosov sa v priebehu 15. storočia (v ruténskom prostredí asi o niečo neskôr) zmenili, zatiaľčo nápev stichiry je s vysokou pravdepodobnosťou starší. Na demonštráciu príbuznosti si preto pomôžeme gréckou melódiou⁶ z 13. storočia a ruskými neumami zo začiatku 15. storočia (S407):

⁶ Grottaferrata / Badia Greca, cod. crypt. E.γ. II., fol. 81^v, rok 1281.



Θα-λά-σης, το ε- -ρυ-θραί-ον πέ-λα-γος, α-βρό-χοις ίχ- νε- σιν,

7x ✓ llll ✓ ✓ \ = l l \ lll = u = \ =



Г-О-СПО-ДН ВѢ-ВѢ КТѢ-БѢ ОУ-СЛЫ-ШН МА, ОУ-СЛЫ-ШН НѢ Г-О-СПО- - ДН,



Г-О-СПО-ДН ВѢ-ВѢ ТѢ-БѢ У-СЛЫ-ШН МА, У-СЛЫ-ШН НѢ Г-О-СПО- ДН,



ο πα-λαι- ός πε-ζεύ-σας Ισ- - - - ρα- -ήλ, σταυ-ρο-τύ- ποις Μω-σέ- -ως χερ- σί,

✓ lllll ✓ = u ✓ lll = ✓ l = u = \ =



Г-О-СПО-ДН ВѢ-ВѢ ТѢ-БѢ У-СЛЫ-ШН МА, ВѢ-МН ГЛА МО-ЛН-ВН МО-Е- - А,



Господн вѣвѣ ктѣбѣ оуслы- - - шн ма, вѣ-мн гла мо-лн-твы мо-е- - - - а,



τού Α- μα- λήκ τήν δύ-να-μιν, εν τή ε- -ρή- -μω ε-τρο-πώ-σα-το.

lll ✓ lll ∞ lll ✓ lll ✓ \ = v = +



ѢГ-ДА ВѢ-ХО- ВѢ КТѢ-БѢ, ОУ-СЛЫ-ШН НѢ Г-О- -СПО- -ДН.



ѢГ-ДА ВѢ-ХО-ВѢ КТѢ- БѢ, У-СЛЫ- - ШН НѢ Г-О-СПО- - ДН.

Pri druhej hypotéze treba otvorit' opäť otázku identifikácie frázy B. V irmose je na tomto mieste *voznos*. Hoci sme na základe melodickej podobnosti usúdili, že ide o *jasnicu* alebo *prosovec*, môže ísť o mylnú podobu⁷, znásobenú azda aj zmenami pri ústnom podaní. Stopou, ktorú sme v predošlej analýze nepovažovali za dôležitú, je dlhší tón **F** v niektorých variantoch, ktorý v skutočnosti už môže patriť kadencii. Predposledný tón *voznosu* by tak bol rozbitý medzi viacero slabík, čo síce bolo po reforme v 15. storočí neprípustné, ale predtým šlo o legitímnu variáciu záveru formuly:

Fráza B:

J672:

MZR:

Voznos (*prostopinie*):

Porovnanie so starou melódiou 1. irmosu dáva tiež vysvetlenie pre výrazné rozdiely vo fráze E. Kým varianty s finálou E sú istou analógiou vzmeru a spolu s konečným *voznosom* predstavujú typický posledný riadok piesní, varianty s finálou F sú pravdepodobne obmenou⁸ melódie popevku B (chápaného ako *jasnica*) s úmyslom ďalej pokračovať v cyklickom opakovaní nápevu.

x x x x x

Do akej miery je ktorá hypotéza správna, ostáva otvorenou otázkou, ktorá si vyžaduje výskum ďalších prameňov. Nie je pritom vylúčené, že na vzniku nápevu sa podieľali aj ďalšie faktory, ktoré nám nie sú v tejto chvíli známe.

V ďalšom vývoji nápevu definitívne prevládol iteratívny charakter. Jednoduchosť a cyklické opakovanie melódie viedli k postupnému zvyšovaniu niektorých úsekov o jednu-dve tercie, čím sa výrazne zmenila nielen samotná melodika, ale aj charakter popevkov. Ak v pôvodnom nápeve *driaby* predstavovali ukončenie logického bloku v stichire, v prostopení už má kadencia frázy D výrazne otvorený charakter, ktorý si vyžaduje ďalšie pokračovanie. Fráza E naopak má charakter lokálneho záveru. Ak ide o popevok vychádzajúci z *vozderžky*, je to absurdná zmena. Ak ide o pôvodný *voznos*, záverová funkcia je v poriadku, ostáva však mierny problém v „zakázanej“ sekvencii dvoch záverových popevkov *driaby*, *voznos*. Tu je asi nutné do istej miery „zabudnúť“ na etymológiu popevkov v prostopení.

Pre vhodnú aplikáciu daného melodickeho vzoru na stichiry 4. hlasu je možné použiť pôvodnú melódiu a jej potenciál prispôbiť sa textovým blokom (popevok B považujeme za *voznos*). Pri dlhších textoch však tento model pôsobí únavne a neprehľadne. To je už ale všeobecná otázka vhodnosti iteratívnych nápevov – považujeme ich za vhodné, ak sa vlastný iteratívny model (2. až predposledný blok) opakuje najviac dvakrát. Pri dlhších textoch je potrebné uvažovať o kompozícii nápevu s využitím širšej škály existujúcich popevkov.

⁷ Rozdiel medzi týmito popevkami je vážny, keďže *voznos* je koncový (uzatvára logické bloky), kým *prosovec/jasnica* priebežný popevok.

⁸ *Vozderžka* a *jasnica* sú v podstate ekvivalentné popevky, ktoré sa líšia len terciovým rozdielom v deklamačnom tóne.

V prípade prostopinia je situácia viac vyhranená. Melódie sú príliš zafixované v pamäti ľudí na to, aby sa nimi dalo pružne pohybovať podľa potrieb textu. Navyše terciové posuny a ďalšie zmeny melódie ani neumožňujú také kombinovanie popevkov, aké bolo možné s pôvodným znením. V 4. hlase situáciu sťažuje skutočnosť, že vlastný iteratívny korpus tvorí trojica popevkov, čo nezodpovedá štruktúre väčšiny liturgických textov, využívajúcich najčastejšie jednoduché paralelizmy (dvojice dvojkólových veršov).

Rigorózne správne aplikovanie melódie na text je s nápevom prostopinia prakticky možné len pri jednoduchých krátkych stichirách, prípadne pri tých stichirách večierne a utierne, kde ani samotný grécky text (azda preklad zo sýrčiny?) nemá dostatočné zreteľnú štruktúru, ktorú by bolo potrebné rovnako zreteľne rešpektovať v melódii.