
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 17 (43)

2026

Číslo 1

Bratislava 2026

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 17 (43), 2026, číslo 1

Volume 17 (43), 2026, Number 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, verejnej výskumnej inštitúcie; vychádza dvakrát ročne.

Journal of the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences; published biannually.

Redakcia / Editorial Staff

Hlavná redaktorka / Editor-in-Chief: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka / Executive editor: Katarína Godárová

Redakčná rada / Editorial Board

Ann Buckley (Trinity College Dublin – University of Dublin), Zsuzsa Czágány (Zenetudományi intézet MTA BTK, Budapest), Bernard Garaj (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Michal Hottmar (Univerzita Komenského v Bratislave), Jana Lengová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Vladimír Maňas (Masarykova univerzita, Brno), Janka Petőczová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Instytut Sztuki PAN, Warszawa), Jurij Snój (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana), Eva Szórádová (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Lubomír Tyllner (Etnologický ústav AV ČR, Praha), Jadranka Važanová (City University of New York), Eva Veselovská (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Hana Vlhová-Wörner (Universität Basel – Akademie věd České republiky, Praha)

Adresa redakcie / Editorial Address

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

tel.: +421 2 54773589

Vydavateľ a distribúcia / Publisher and Distributor

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i. / Institute of Musicology SAS, IČO 00 586 978

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicology@savba.sk; musicologica.slovaca@savba.sk

tel.: +421 2 54773589

Publikované / Published: jún 2026 / June 2026

Časopis je evidovaný v databázach / Abstracted and Indexed in:

RILM (Répertoire Internationale Littérature Musicale), EBSCO – RILM Abstracts of Music Literature, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), CEEOL (Central and Eastern European Online Library)

© Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Bratislava 2026

MK SR EV 4007/10

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

ISSN 1338-2594 (print)

ISSN 2729-9783 (on-line)

OBSAH

Editoriál	5
-----------------	---

Štúdie

Marián ŠTÚŇ: Hudba ako dynamický systém – teoretické východiská a analytická perspektíva.....	7
Vanja LJUBIBRATIČ: The Fragile Modern Artist in Schreker's <i>Christophorus</i> and Berg's <i>Lulu</i>	33
Martina KAMENSKÁ: Lisztovské modely zvonovej sonority a ich transformácia v Debussyho klavírnej tvorbe.....	64
Eduard LAZORÍK: Stredoveké fragmenty s kvadratickou notáciou v Kremnici	83
Sylvia URDOVÁ: Missale Strigoniense 1512: prameň gregoriánskeho chorálu v kontexte Levočskej zbierky hudobnín	101

Materiály

Jana KUBÁŇ: Jiří /Juraj Družecký (1745 – 1819) a jeho opera <i>Mechmet</i> (Georg Druschetzky, Giorgio Druzechi).....	126
---	-----

Recenzie

Marta Hulková (ed.): Hudobnohistorické štúdie, venované pamiatke prof. PhDr. Ľubomíra Chalupku, CSc. / Music Historical Studies, Dedicated to the Memory of Prof. PhDr. Ľubomír Chalupka, CSc. (Miriam Timková – Hana Urbancová) ...	145
Kristina Lomen: Zbierka slovenských ľudových piesní z Vojvodiny Jána Lomena (Milina Sklabinská)	149

CONTENTS

Editorial	5
-----------------	---

Studies

Marián ŠTÚŇ: Music as a Dynamical System – Theoretical Foundations and an Analytical Perspective	7
Vanja LJUBIBRATIČ: The Fragile Modern Artist in Schreker's <i>Christophorus</i> and Berg's <i>Lulu</i>	33
Martina KAMENSKÁ: Lisztian Models of Bell Sonority and Their Transformation in Debussy's Piano Music	64
Eduard LAZORÍK: Medieval Fragments with Quadratic Notation in Kremnica	83
Sylvia URDOVÁ: <i>Missale Strigoniense</i> (1512): A Source of Gregorian Chant in the Context of the Levoča Music Collection	101

Material

Jana KUBÁŇ: Jiří /Juraj Družecký (1745–1819) and His Opera <i>Mechmet</i> (Georg Druschetzky, Giorgio Druzechi)	126
---	-----

Reviews

Marta Hulková (ed.): Hudobnohistorické štúdie, venované pamiatke prof. PhDr. Ľubomíra Chalupku, CSc. / Music Historical Studies, Dedicated to the Memory of Prof. PhDr. Ľubomír Chalupka, CSc. (Miriam Timková – Hana Urbancová) ...	145
Kristina Lomen: Zbierka slovenských ľudových piesní z Vojvodiny Jána Lomena (Milina Sklabinská)	149

EDITORIÁL

Prvé číslo, ktoré otvára aktuálny ročník časopisu *Musicologica Slovaca*, patrí k vydaniám s voľne zostaveným obsahom. Tomu zodpovedá aj voľné radenie štúdií, dané najmä postupnosťou od všeobecných alebo hĺbkovo rozpracovaných problematik k sondám do užšie zameraných a partikulárnych, hoci pre rozvíjanie poznania rovnako dôležitých tém. Napriek tomu sa ukázalo, že jednotlivé príspevky predsa len naznačujú určité obsahové zameranie čísla – je to inklinácia k vybraným disciplinám, resp. subdisciplinám muzikológie.

Väčšina z príspevkov tohto čísla gravituje primárne k dvom oblastiam výskumu hudby – k hudobnej histórii a hudobnej teórii. Ak hudobná historiografia patrí dnes na Slovensku (ale tradične aj v stredoeurópskom rámci) k najviac prosperujúcim disciplinám muzikológie, základný výskum v oblasti hudobnej teórie reprezentuje podstatne menej rozvíjaný bádateľský terén, ak si odmyslíme prevažne didakticky koncipovanú odbornú spisbu s pedagogickým či edukatívnym účelom. Táto skutočnosť sa odráža aj na témach a problematikách, ktoré domáci autori v čísle prinášajú. Ak historiograficky orientované štúdie nadväzujú na široký kontext aktuálne riešených problematik, hudobnoteoreticky zacielené štúdie predstavujú ojedinelé príspevky, ktoré ešte len pripievajú k formovaniu takéhoto širšieho bádateľského kontextu u nás.

V obidvoch štúdiách z oblasti hudobnej teórie dominujú otázky hudobnej analýzy. V prvej z nich je hudobná analýza reflektovaná z hľadiska všeobecných kategórií, princípov a systémov (**Marián Štúň**). Ďalší, druhý príspevok osvetľuje problematiku hudobnej analýzy z pohľadu atraktívnej a špecifickej témy, ktorá si vyžiadala aj adekvátny analyticko-interpretačný prístup (**Martina Kamenská**).

Dva historiograficky orientované príspevky sa týkajú problematiky výskumu stredovekej liturgickej hudby. Prvý z nich sa venuje analýze hudobno-liturgických fragmentov z kremnického fondu z pohľadu paleografie (**Eugen Lazorík**). Druhá štúdia vyhodnotila prameň gregoriánskeho chorálu, ktorý pochádza zo známej a u nás často reflektovanej Levočskej zbierky hudobnín (**Sylvia Urdová**). K historiograficky zameraným patrí aj ďalšia štúdia, ktorá zverejňuje nové poznatky k opernej tvorbe Juraja Družeckého (**Jana Kubáň**). Riešenou problematikou z oblasti hudobného divadla tento príspevok voľne premostuje k štúdii, ktorá ako jediná v tomto čísle pochádza od zahraničného autora. Prináša rozsiahlu komparačnú reflexiu dvoch vybraných operných diel stredoeurópskych autorov 20. storočia, Franza Schenkera a Albana Berga, v kontexte estetických a ideových konceptov moderny 20. a 30. rokov (**Vanja Ljubibratić**).

Príspevky v rubrikách „Štúdie“ a „Materiály“ dopĺňa v čísle recenzia obsiahleho zborníka z medzinárodnej muzikologickej konferencie usporiadanej v roku 2023 na pamiatku významného slovenského muzikológa a vysokoškolského pedagóga, prof. Ľubomíra Chalupku. V zborníku s príspevkami domácich a zahraničných autorov dominuje opäť najmä hudobná história, a to v širokom zábere tém a problematík od stredoveku po 20. storočie. Štúdie sú rámcované pripomienkou osobnosti Ľubomíra Chalupku: v úvode zborník zverejňuje resumé z diskusie, ktorá prebiehala v rámci okrúhleho stola na konferencii za účasti pamätníkov, bývalých kolegov, spolupracovníkov a študentov, v závere je publikovaná personálna bibliografia.

Hana Urbancová

HUDBA AKO DYNAMICKÝ SYSTÉM – TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ A ANALYTICKÁ PERSPEKTÍVA

MARIÁN ŠTÚŇ

Mgr. Marián Štúň, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: marian.stun@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8960-2715>

Abstract

The study conceives the musical work as a dynamical system and offers a historical reconstruction of views on music as a dynamic process in twentieth-century European music theory, with particular emphasis on the Czech and Slovak tradition of tectonics. It focuses on concepts of musical dynamism and dynamic form in the writings of Ernst Kurth, Hans Mersmann, Otakar Zich, Boris Asafyev, Ladislav Burlas, Karel Janeček, Karel Risinger, Jozef Kresánek, and their successors, tracing how dynamizing forces (such as tension–release, contrast–identity, and centripetal and centrifugal tendencies) are projected into the process of form-building. The notion of a dynamical system is first introduced autonomously in the context of mathematics and physics, without any direct transfer into music-theoretical discourse. Subsequently, the study proposes a theoretical synthesis: it understands musical form as a dynamical system defined by state space, time domain, and an evolutionary rule, and demonstrates how tectonically relevant parameters (kinetics, harmony, loudness) can be quantified and tracked over time. This framework opens up a path for applying methodology of dynamical systems to the study of musical form.

Keywords: dynamical system, musical dynamism, tectonics, musical form, twentieth-century music theory

Východiská

Vo všeobecnosti možno tvrdiť, že hudobné dielo je sústavou prvkov, v ktorej dochádza k vývoju a zmenám, a to pôsobením formotvorných dynamizujúcich síl. Vďaka

nim vzniká štruktúra dynamickej formy. Ak by sa neuplatňovali dynamizujúce sily, hudobné dielo by predstavovalo iba nemenný stav alebo statický konštrukt bez vývoja. Uplatnenie a realizáciu týchto síl vyjadruje pojem dynamizmus hudby.

Východisko 1: *Dynamizmus* vo všeobecnosti označuje pohyblivosť a živosť systému¹ a je úzko spätý s pojmom napätia.² Vznik napätia je podmienený porušením pokojového stavu pôsobením narušajúcich síl. Vo všeobecnosti je dynamizmus asociovaný nielen s pohybom a zmenou, ale tiež energiou či intenzitou.

Do humanitných vied pojem prenikol z fyziky, kde dynamika je vedou o silách spôsobujúcich pohyb telies (gr. δύναμις – sila) – dynamizmus je prejavom týchto síl.³ Pri jeho skúmaní v oblasti hudby možno teda nadviazať na poznatky prírodných vied o dynamických systémoch.

Východisko 2: *Dynamický systém* je tvorený istými stavmi existujúcimi v priebehu času, ktoré sa uskutočňujú na základe „evolučného pravidla“.

Východisko 3: Hudobný priebeh chápeme ako proces formovaný dynamizujúcimi silami, t. j. dynamizmom. Tie sa podieľajú na utváraní znejúcej *dynamickej formy*, ktorú je možno skúmať, opísať a vysvetliť ako teoretický dynamický systém. Hudba ako dynamický systém je tak manifestáciou miery napätia, ktorou disponuje a pôsobí. Hudobný dynamizmus a (matematický) dynamický systém pritom nepredstavujú iba homonymické výrazy, ale fenomenologicky a kauzálne prepojené koncepcie.

Nasledujúci text najskôr približuje chápanie pojmu dynamický systém v prírodných vedách a opisuje jeho štruktúru. Ťažiskom štúdie je historický prehľad vývoja nazerania na hudbu ako dynamickú, teda premenlivú sústavu (so zameraním na 20. storočie). Predstavíme perspektívy, podľa ktorých rôzne hudobné prvky sú účinné ako dynamizujúce sily vytvárajúce napätie. Osobitný priestor venujeme tektonike ako disciplíne uplatňujúcej poznatky o týchto silách vo formatívnom procese. Napokon pristupujeme k syntetizovaniu poznatkov o hudobnom dynamizme a teórii dynamických systémov aplikáciou jej terminológie na oblasť hudby a demonštráciou na niekoľkých analytických ukážkach. Pravda, takéto nazeranie možno uplatniť len s prihliadnutím na špecifiká hudobného umenia.

Dynamický systém

Systém je definovaný ako „(účelný) spôsob usporiadania nejakého celku“ a ako „súbor prvkov spätých istými (vymedzenými) vzťahmi“.⁴ Charakteristika systému je teda dvojaká: 1) ide o organizovanú sústavu viacerých prvkov (jeden prvok nemôže tvoriť

¹ IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana: *Slovník cudzích slov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979, s. 232.

² Pre potreby tohto textu napätie vymedzujeme ako psychologický stav konfliktu v percepcii poslucháča.

³ FERKOVÁ, Eva: Dynamizmus hudobnej štruktúry. Úvahy o hudobnoteoretickej terminológii. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 5-18.

⁴ KAČALA, Ján – PISARČÍKOVÁ, Mária (eds.): *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava : Veda, 1989, s. 438. Podobne tiež v PROCHÁZKA, Vladimír (ed.): *Průruční slovník naučný*. 4. díl. Praha : Academia, 1967, s. 398; IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ – MANÍKOVÁ, Ref. 1, s. 842.

systém) a 2) medzi týmito prvkami existujú vzťahy, tzn. v istej miere dochádza k ich vzájomnému ovplyvňovaniu sa.

Dynamický systém (z matematického a fyzikálneho hľadiska) je potom taký typ systému, „ktorého aktuálny stav generuje stav následný pravidlom alebo princípom zmeny (tzv. evolučné pravidlo) a tým vytvára trajektóriu v stavovom priestore“.⁵ Vyvíja sa v čase a je definovaný trojicou základných parametrov:

- vlastnosti stavového priestoru: množina všetkých možných stavov systému, pričom jednotlivé stavy sú definované stavovými premennými. Stavové premenné predstavujú skúmané parametre, ktoré sa spolupodieľajú na tvorbe celkového stavu systému v určitom časovom prieseke. Priestor býva vizualizovaný ako súradnicová sústava (obvykle 2- alebo 3-dimenzionálna), v ktorej každý bod predstavuje určitý stav. Následne stavová (fázová) krivka spájajúca tieto body mapuje vývoj daného systému;
- typ časového priestoru: predstavuje časovú dimenziu, teda definuje časovú postupnosť stavov. Čas je nevyhnutnou veličinou dynamického systému, bez ktorej by existovali iba jednotlivé nemenné stavy. Dynamické systémy možno chápať ako chronologickú postupnosť diskretných (oddelených) alebo kontinuálnych stavov, ktoré sa skúmajú v časových krokoch. Vo fyzikálnych a biologických systémoch sú tieto časové kroky často vymedzené ako sekundy či zlomky sekúnd. V závislosti od charakteru systému však môže ísť aj o väčšie časové úseky, napríklad roky. Kroky nemusia byť nutne vymedzené časovými jednotkami, ale napríklad aj jednotkami štruktúrnymi;
- evolučné pravidlo: určuje vývoj systému, teda prechod z jedného stavu do druhého. V matematických a fyzikálnych systémoch býva evolučné pravidlo definované ako rovnica, resp. funkcia.⁶

V prírodných vedách sa medzi dynamické systémy radia napríklad: matematické (založené na iterácii matematického vzorca) a fyzikálne (empiricky pozorované systémy, ktorých charakteristickou súčasťou je pozorovací šum).⁷ Vo všeobecnosti možno rozlíšiť dvojaké dynamické systémy: deterministické a stochastické. Vývoj *deterministického systému* je daný vstupnými parametrami, ktoré sa rozvíjajú na základe vopred určeného a nemenného vývojového pravidla. Tým môže byť napríklad rovnica $x_{n+1} = rx_n(1 - x_n)$, generujúca logistickú mapu. S predmetom deterministických systémov súvisí matematická teória chaosu formovaná približne od 60. rokov a skúmajúca chaotické, t. j. (väčšinou) nepredvídateľné, ale predurčené systémy.⁸

⁵ KISELÁK, Jozef: *Dynamické systémy. Prednáška 4*. Košice : Prírodovedecká fakulta UPJŠ, 2024, s. 32.

⁶ Podľa KISELÁK, Ref. 5.

⁷ SMITH, Leonard: *Chaos: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2007, s. 33-34.

⁸ Bližšie v GLEICK, James: *Chaos*. New York : Vintage, 1997. Protirečivosť pojmov „nepredvídateľný“ a „predurčený“ je spôsobená charakteristikou chaotického systému, v ktorom zohrávajú kľúčovú úlohu vstupné parametre – tie v pravom zmysle determinujú jeho vývoj. Tento vývoj však postupom času (časových krokov) naberať na komplexnosti a z dôvodu výpočtovej náročnosti a tiež obmedzenej znalosti samotných vstupných parametrov (pozorovací šum) stáva sa nepredvídateľným. Príkladom chaotického systému je obeh troch gravitačne viazaných telies, tzv. „problém troch telies“. Tiež známy „butterfly effect“ je jedným z dôsledkov chaotickosti dyna-

V *stochastických systémoch*, na druhej strane, evolučné pravidlo zahŕňa prvok neistoty, teda pravdepodobnosť. Každý nový stav je výsledkom zmeny jedného alebo viacerých predchádzajúcich stavov za účasti istej miery náhodnosti. Ak náhodnosť dosiahne najvyššiu mieru, dochádza vlastne k prerušeniu súvislosti medzi jednotlivými stavmi.⁹

V 20. storočí sa na poli psychológie začala skúmať dynamika osobnosti (Kurt Lewin, Robert S. Woodworth, Donald G. Marquis, Hans Thomae a ďalší), v súčasnosti predstavujúca základnú oblasť výskumu v portfóliu hlbinej psychológie. Jej pramene však siahajú až k psychoanalýze a jej zakladateľským osobnostiam Sigmundovi Freudovi (1856 – 1939) a Carlovi Jungovi (1875 – 1961). Hlbinná psychológia sa zameriava na oblasť nevedomia a vzťahuje sa k vnútorným dispozíciám motivácie správania, to znamená k „psychickým silám“, ktoré hýbu človekom zvnútra a nútia ho ku konaniu. Tieto sily sú považované za motívy (lat. *movere* – hýbať), vznikajúce v interakcii osobnosti s prostredím, predstavujúce ďalej neanalyzovateľné príčiny konania a vytvárajúce kauzálne postupnosti.¹⁰

Perspektívy hudobného dynamizmu

Prejavy nazerania na hudbu ako na dynamický systém možno sledovať už v diele Huga Riemanna, ktorý koncom 19. storočia formuloval pohľad na utváranie formy ako procesu (vnútorné utváranie) a tvaru (vonkajšie utváranie).¹¹ Rozvíjaniu týchto myšlienok sa na začiatku 20. storočia venovali najmä psychologizujúce teórie hudobných „energetikov“. Ernst Kurth, žiak Guida Adlera, vo svojich monografiách, najmä *Romantische Harmonik und ihre Krisis in Wagners „Tristan“* (1920), *Bruckner* (1925) a *Musikpsychologie* (1931) oddelil hudobnú psychológiu od tónovej (reprezentovanej napríklad Carlom Stumpfom). Kurthova hudobná psychológia sa zaoberá celostnosťou hudby, zvukového prúdu a výrazu. V jeho myslení je poznať inšpiráciu celostnou psychológiou, čiastočne psychoanalýzou a tiež Schopenhauerom.¹² Predpokladom vzniku kurthovskej dynamickej koncepcie bolo uvedomenie si, „že lineárne rozvinutá sústava vzťahov má osobitnú tvárnosť korešpondujúcu s psychickými vzostupmi a uvoľňovaniami napätí (wundtova dvojice)“.¹³

Kurth rozoznával tri druhy energií pôsobiacich v hudbe, a to energiu kinetickú (melodika), transformujúcu sa na energiu potenciálnu (harmónia), a napokon rytmickú energiu.¹⁴ Energie nie sú však iba vyjadrením napätia či pohybu, ale sú for-

mického systému. Azda je vhodné upozorniť, že nie všetky deterministické systémy sú chaotické v uvedenom význame.

⁹ Prikladom stochastického systému s maximálnou mierou náhodnosti je hod mincou alebo hrou kockou, kde všetky možné výsledky majú rovnakú pravdepodobnosť 1/2, resp. 1/6 (všeobecne 1/n).

¹⁰ NAKONEČNÝ, Milan: *Úvod do psychologie*. Praha : Academia, 2003, s. 321.

¹¹ KREJČA, Tomáš: Scelovací prostředky: Cesta k hudební struktuře. In: TICHÝ, Vladimír et al.: *Scelovací prostředky*. Praha : Akademie múzických umění, 2017, s. 56-57.

¹² KRBAŤA, Peter a kol.: *Psychológia hudby nielen pre hudobníkov*. Vrútky : Peter Krbaťa, 2008, s. 61.

¹³ KRESÁNEK, Jozef: *Hudba a človek*. Bratislava : Hudobné centrum, 2000, s. 70.

¹⁴ FULKA, Vladimír: Ernst Kurth (1886 – 1946). In: *Hudobný život*, roč. 53, 2021, č. 5, s. 30-32.

motvorné. Ich procesuálne uplatnenie pri utváraní štruktúry diela ukázal analýzou Brucknerovej *Šiestej symfónie*, ktorej forma vytvára „symfonickú vlnu“.¹⁵ Melodická, harmonická, rytmická, tonálna a orchestrálna aktivita predstavujú sily, ktoré pribúdajú a ubúdajú vo „vlnových (undulačných) fázach“.¹⁶

V teórii Hansa Mersmanna¹⁷ sily a napätie predstavujú kľúčové pojmy hudobného vývoja. Mersmann uvažoval o hudobných elementoch (melodika, harmónia, rytmika, agogika, dynamika a i.), ktoré existujú v dimenziách horizontálnej (časovej) a vertikálnej (súzvukovej). Z fenomenologického hľadiska sa elementy, resp. vzťahy medzi nimi, prejavujú silami dvoch druhov:

- expanzívna sila: pozitívna, bezhraničná, bezcieľna, smerujúca do neurčita;
- centripetálna sila: zjednocujúca a organizujúca štruktúru, vytvárajúca súvislosti a vyššiu jednotu protikladov.

Sily sú navzájom protikladné a pôsobia na všetkých úrovniach hudby. V ich súčasnom pôsobení vzniká napätie ako činiteľ vývoja hudobnej mikro- aj makroštruktúry.¹⁸

Procesom akumulácie a uvoľňovania energie, ktoré sa často zobrazujú ako vlna alebo procesná krivka, sa venovali aj ďalší teoretici, medzi ktorých patrili August Halm, Arnold Schering a Kurt Westphal. Ich prístupy obvykle využívali pojmový aparát klasickej mechaniky a vychádzali z pozorovania zmien napätia v hudobnom prúde a opísania javov a funkcií rovnováhy (statiky) a pohybu (dynamizmu). Do tzv. „energetickej školy“ sa zvykne zaraďovať aj Heinrich Schenker.¹⁹

Súbežne s myšlienkami Kurtha a Mersmanna formuloval svoje úvahy o dynamickej forme Otakar Zich pri štúdiu Smetanových symfonických básní. Zich vnímal dva aspekty hudobného diela:

- aspekt dynamický: týka sa pohybu a sily. Pod pohybom rozumel nielen tempo, ale aj rýchlosť následnosti tónov. Na druhej strane sila zahŕňa okrem hlasitosti aj celkovú zvučnosť. V skladbe pôsobia dve „dynamické formy“: kontrast (náhly prechod sily alebo pohybu) a gradácia (postupný prechod sily a pohybu, sem patrí aj degradácia). Dynamické formy sú rovnaké v hudbe absolútnej aj programovej;
- aspekt tematický (myšlienkový): vyjadruje usporiadanie hudobných myšlienok a zahŕňa hudobné formy v tradičnom zmysle. Uplatňuje sa v ňom princíp rozmanitosti a jednoty, t. j. kontrastu a identity. Vzhľadom na zmysel tematickej formy, teda organizáciu myšlienok, sa jej realizácia odlišuje s ohľadom na poňatie hudby absolútnej alebo programovej.²⁰

¹⁵ ROTHFARB, Lee (ed.): *Ernst Kurth: Selected Writings*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991, s. 151.

¹⁶ ROTHFARB, Lee: *Energetics*. In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008, s. 943.

¹⁷ MERSMANN, Hans: *Angewandte Musikästhetik*. Berlin : Max Hesses Verlag, 1926.

¹⁸ ŠIDLÍK, Peter: *Európska hudobná teória v 1. polovici 20. storočia (1900 – 1945)*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, 1994, s. 66-71; STRATILKOVÁ, Martina: Hans Mersmann and the Analysis of the New Music. In: *Musicologica Olomucensia*, 2015, č. 22, s. 109-119.

¹⁹ ROTHFARB, Ref. 16, s. 936.

²⁰ ZICH, Otakar: *Symfonické básně Smetanovy*. Praha : Hudební matice umělecké besedy, 1924, s. 12-19.

V rôznych podobách sa vo všetkých dynamizujúcich teóriách znovuobjavuje *schéma napätie–pokoľ*. Schéma je zhrnutím pojmov energia, intenzita a pohyb. Dialektické uplatňovanie napätia a uvoľňovania je vo viacerých prístupoch zdrojom formotvorných síl, teda pôvodcom samotnej formy. Okrem spomenutých autorov túto schému za základný formový princíp považoval aj Ernst Toch, definujúci formu ako rovnováhu napätových a uvoľňovacích síl, i keď, pravda, s väčšinovou prevahou napätia.²¹

Začiatkom 50. rokov na ideu energie v hudbe nadviazal aj poľský psychológ Stefan Szuman vo svojej muzikologickej práci. Szuman vnímal skladbu ako pohyb, ktorého charakteristikou je zloženosť z diskretných krokov, impulzov. Tie sa spájajú do buniek obsahujúcich naberať a uvoľňovať napätia. Szuman vysvetľoval tento jav ako striedanie energeticky viazaných *arsis* a *thesis*. Arsis je prípravná fáza, naberať energie; thesis jej vybitie. Táto „kinetická schéma“ je vlastná každému pohybu, ktorý sa skladá z oddelených krokov: predkrok – hlavný krok, výdych – nádych, uvoľnenie svalov – ich stiahnutie a pod. a zabezpečuje energetickú organizáciu následnosti zvukov. Szuman rozoznával tiež dva druhy pohybu podieľajúcich sa na celkovej energickosti skladby: pozdĺžny (rytmický) a zvislý (melodický).²²

Viacero náhľadov na dynamizmus hudobnej formy a jeho funkciu v spätosti s tektonikou sa formovalo aj v prostredí česko-slovenskej muzikológie. Okrem Kurthových, vplyvne tu rezonovali tiež myšlienky Borisa Asafjeva, zväčša citovaného ako autora termínu *intonácia*. Tento pojem nadväzuje na intonáciu hovorenej reči, v ktorej je nositeľom emócie a (čiastočne) významu.²³ V hudbe označuje usporiadanie myšlienky do hudobného tvaru, teda „aby sa myslenie zvukovo realizovalo, stáva sa intonáciou, intonuje sa“.²⁴ Hudobné tvary (intonácie) sa následne organizujú do dynamicky utváraných foriem. Stručne možno povedať, že intonácia v asafjevovskom chápaní je formotvorný princíp, ktorý zahŕňa prakticky všetky zložky hudobnej reči.

Podľa Asafjeva vo forme pôsobia aktívne sily, teda „príčiny pohybu“. Pri tvorbe hudby ide o konflikt síl stabilizačných a dynamizujúcich, a to nielen v kontexte jednotlivej skladby, ale tiež v historickom kontexte. Hudobná forma, ktorá je vykryštalizovaná (v istej hudobno-štyľovej epoche), t. j. všetky sily v nej sú v rovnováhe, sa stáva statickou. To sa týka aj tónových či harmonických vzťahov, napríklad dominantno-tónický spoj či terciové spoje. Na druhej strane, evolúcia prináša snahu o „maximálne intenzívne vyplnenie stále sa zväčšujúcej, prevádzkovej“ dráhy medzi východiskovým bodom a bodom obnovenia rovnováhy využitím energie tónovej väzby a vzájomnej príťažlivosti tónov.²⁵ Východiskovým bodom je tu myslený počiatkový impulz a bodom rovnováhy uzavretie pohybu, t. j. záverečná formula. Hudobný pohyb je realizáciou formotvorných síl a predstavuje stav porušenej rovnováhy.

Ladislav Burlas vnímal určitú mieru dynamizmu ako charakteristickú pre každý hudobný úsek. Dynamický oblúk považoval za formotvornú silu a definoval základné

²¹ TOCH, Ernst: *The Shaping Forces in Music*. New York : Dover Publications, 2018, s. 159.

²² SZUMAN, Stefan: *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1951, s. 32-58.

²³ Na rozdiel od európskych jazykov je intonácia kľúčovým faktorom v sémantike mandarínskej čínštiny, kde priamo určuje význam slova.

²⁴ ASAFJEV, Boris: *Hudební forma jako proces*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 215.

²⁵ ASAFJEV, Ref. 24, s. 60.

protikladné fázy: stúpajúcu krivku napätia (gradáciu, klimax) a klesajúcu krivku uvoľnenia (antiklimax), pričom na najvyššom bode oblúka stojí dynamický vrchol. Pod dynamickým oblúkom chápal nielen stránku hlasitosti, ale aj súhrn síl „patriacich do sféry emocionálnej“.²⁶ Meniaci sa pomer síl v dynamickej forme, vyplývajúci z protikladov dynamických postupov, vytvára konflikt. Burlas spájal dynamický základ rozvíjania myšlienok s evolučnosťou.²⁷

Karel Janeček významne nadviazal na prácu Zicha²⁸ (aj Kurtha) a v jeho diele badať inšpiráciu filozofiou času Henriho Bergsona. V kontexte dynamizmu je kľúčovou jeho definícia základných tektonických princípov expozičného a evolučného ako funkcií *hudobnej prítomnosti*.²⁹ Evolučná hudba zabráňuje poslucháčovi „pristaviť sa“ pri práve vypočutom prvku, postupuje stále ďalej, hudobnú prítomnosť obmedzuje na krátky moment. Naopak, v snahe predviesť myšlienku celistvo, teda celý jej priebeh akoby súčasne, expozícia svojimi kompozičnými prostriedkami vrství viaceré javy tak, že po odznení úseku si poslucháč uvedomuje celý jeho priebeh a môže ho analyticky postihnúť. Hudba, aj keď objektívne rozložená v čase, ostáva v hudobnej prítomnosti. Z hľadiska dynamizmu možno takéto tvarovanie hudobnej prítomnosti chápať ako stabilizáciu, upokojuvanie či statickosť. Naopak, dynamizmus sa zvyšuje evolučnosťou, ktorá spôsobuje napredovanie a dynamické rozvíjanie formy.

Janeček v spojitosti so základnými tektonickými funkciami (expozičnou a evolučnou) hovoril o hudobnej trajektórii – „spáde“. Spád je vyjadrený melodickými, harmonickými, kinetickými a dynamickými prostriedkami.³⁰ Expozičná hudba nemá výrazný spád, môžeme hovoriť skôr o charaktere vyrovnanosti (nulový spád). Prebieha v rovnakom registri a má stálu hlasitosť, i keď výkyvy sú prítomné.

Naopak, výrazný spád nasvedčuje evolučnosti, pričom možno hovoriť o spáde pozitívnom (zvyšovanie napätia) alebo negatívnom (znižovanie napätia). Zvlášť dôkazným znakom evolučnosti je rozdiel medzi začiatkom a koncom úseku. Napríklad, úsek začínajúci sa vo *forte* a končiaci sa v *piane* (alebo naopak) sa vyznačuje dynamickým spádom. Podobne môže ísť o spád tempový (zrýchľovanie, spomaľovanie) či melodic-
ký (zmena registra). Spád možno chápať synonymicky so zmenou napätia.

Janeček vymedzil hudobnú štruktúru ako systém, v ktorom pôsobia dve antagonisticke sily:

1. kontrasty ako odstredivé sily vzdávajú formu od poriadku a usporiadania;
2. sceľovacie prostriedky sú, naopak, dostredivými silami, ktoré usporiadanie udržu-
jú a navracajú. Predstavujú obmedzenia voľného, neriadeného vývoja skladby.³¹

Vzájomné (proti)pôsobenie týchto síl utvára hudobný dynamizmus a je bázou pre rozvíjanie dynamickej formy. Kontrasty a sceľovacie prostriedky sa prejavujú vo všet-

²⁶ BURLAS, Ladislav: *Formy a druhy hudobného myslenia*. Žilina : EDIS, 2006, s. 59.

²⁷ BURLAS, Ref. 26, s. 61.

²⁸ Vplyv to napríklad z nadviazania na Zichovo delenie formy na tematickú a dynamickú a tiež z porovnania nákresov skladieb. Bližšie pozri HONS, Miloš: Analýza jako prostředek porozumění hudebnímu dílu. Studie ke genezi tektonické analýzy Karla Janečka. In: *Hudební věda*, roč. 60, 2023, č. 3, s. 278-300.

²⁹ JANEČEK, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha : Editio Supraphon, 1968, s. 144-145.

³⁰ JANEČEK, Ref. 29, s. 149-150.

³¹ JANEČEK, Ref. 29, s. 188.

kých skladobných vrstvách „vonkajších“ (časový rozsah, členitosť, usporiadanie a priebeh skladby) a „vnútorných“ (štýl a typ, tematické a motivické sústredenie, reprízové prepojenie, tonálny plán, metrické vyváženie). Na skladbu pôsobia tiež mimohudobné scelovacie prostriedky.³² Podľa Tomáša Krejčá možno scelovacie prostriedky považovať za dôležitejšie vo vyváženej dialektike formálnej odstredivosti a dostredivosti, pretože zabezpečujú interakcie a, konzekventne, fungovanie systému.³³

Jedným z prejavov miery dynamizmu je u Janečka aj „celkový zvukový nános“, obsahujúci nielen silovú zložku (hlasitosť), ale aj „mieru štylizáčného ruchu, a to s prihliadnutím na dosahované absolútne výšky“.³⁴ Možno sa domnievať, že zvukový nános je realizáciou zichovskej dynamickej formy.

Dynamizujúce vzťahy v harmónii, presnejšie v tonalite, nazeral Karel Risinger vo svetle tonálnych funkcií, ktoré redukoval na tri základné kategórie: tonálne centrum, autentické a plagálne funkcie. Netónické funkcie Risinger vysvetľoval podľa ich (ne)závislosti od toniky, t. j. prvého stupňa: autentické sa nachádzajú v závislosti na prvom stupni a, naopak, prvý stupeň závisí od plagálnych funkcií. Autentické funkcie vznikajú na III., V. a VII. stupni a ich chromatických alteráciách, pričom najúplnejšie spĺňajú túto funkčnosť akordy obsahujúce tóny sekundovo vzdialené od prvého stupňa toniky. Typickým predstaviteľom autentických funkcií je dominanta, ale táto kategória obsahuje množstvo ďalších súzvukov, ktorých funkciou je smerovanie do tonálneho centra. Plagálne funkcie sa vyskytujú na VI., IV., prípadne II. (opäť spolu s ich chromatickými alteráciami) a zníženom VII. stupni. Akordy na nich vystavané obsahujú priamy alebo vzdialenejší základný tónický tón, čím oslabujú pôsobenie centra a prejavujú tendenciu centrum opúšťať. Pod podmienkou, že tonika je dostatočne upevnená, pôsobenie plagálnych funkcií tonalitu nerozbíja, ale vytvára v nej určité napätie.³⁵ Risingerovo poňatie troch funkčných kategórií je analogické k tradičnému chápaniu funkcií T, S, D a ich zástupcov, avšak rozšírené na harmóniu a akordiku tonality 20. storočia.

Prednostne štruktúrálnou stránkou hudobnej formy sa Risinger zaoberal v skoršej práci. Melodiku, rytmiku a tematizmus identifikoval ako primárne činitele formotvorného procesu. Ostatné zložky považoval pri tvorbe formy za druhotné (v európskej hudbe posledných troch storočí). Medzi ne zaradil harmóniu, ale aj timbre, tempový faktor, hlasitosť, faktúru, agogiku a frázovanie, každé s odlišným stupňom pôsobenia. Ich vzájomnú spoluprácu vysvetľoval pomocou Asafjevovho pojmu intonácie.³⁶

Na úrovni makroštruktúry Risinger odvodil systematiku hudobných foriem (od dvojdielných po päťdielne) z uplatnenia princípov identity a kontrastu. Odvolával sa aj na myšlienku informačnosti, ako ju skôr rozviedol Miroslav Filip, ktorý skúmal identitu a kontrast z hľadiska teórie informácie. Filip dokázal kontrast vyjadriť pojmom relatívnej entropie, teda pomerného zastúpenia prvkov (tónov) v hudobnej štruktúre. Podľa teórie informácie systém znakov (napríklad hudba) oplýva istou mierou infor-

³² JANEČEK, Ref. 29, s. 199-216.

³³ KREJČA, Ref. 11, s. 60. Porovnaj s odlišným názorom Ernsta Tocha o primárnosti napätia (vyššie).

³⁴ JANEČEK, Ref. 29, s. 205.

³⁵ RISINGER, Karel: K současnému pojetí tonality. In: RISINGER, Karel – PODEŠVA, Jaromír: *Současná hranice tonality*. Praha: Panton, 1974, s. 19-22.

³⁶ RISINGER, Karel: *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969, s. 193-199.

mačnosti, teda množstvom informácie, ktorú je schopný preniesť. Miera informačnosti je nízka vtedy, keď sa v systéme opakuje jeden alebo skupina znakov, čím nevzniká nová informácia, systém je redundantný a nachádza sa v stave nízkej entropie. Ide o maximálnu mieru identity, ktorá je v chápaní teórie informácie asociovaná s deterministickým procesom. Naopak, v prípade vysokej miery informačnosti, teda keď systém obsahuje príliš veľa rôznych znakov bez jasnej kvantitatívnej hierarchizácie, zvyšuje sa aj miera informačnosti a entropia. Vysoká entropia vyjadruje vysokú mieru kontrastu. Filip dospel k poznatku, že hudba sa musí odohrávať v stave primeranej entropie, teda že dialekticky prepojené princípy identity a kontrastu sa musia uplatňovať v primeranej miere, pretože „umelecká komunikácia je možná len v určitej ‚vzdialenosti‘ od oboch extrémov: totálnej determinovanosti a maximálnej entropie“.³⁷ V oboch prípadoch totiž, paradoxne, nastáva rovnaká situácia: rozpad hierarchizácie, a teda zánik existencie vzťahov.

Jozef Kresánek videl dynamizmus, spolu so sonoristikou a tematizmom (tvarovosťou), ako jednu zo základných sfér hudobného myslenia. Systematicky uvažoval nad dvoma typmi: senzomotorický, vyplývajúci z fyziologických daností človeka (napríklad práca hlasiviek), a hudobný dynamizmus, viazaný na tematickú sféru a prejavujúci sa najmä dynamickým porušovaním, teda uplatňovaním kontrastov.³⁸

Podľa Kresánka vo vzťahu k tektonike skladby stoja dva navzájom sa ovplyvňujúce aspekty: dynamická a tematická forma. Ide o rovnaké rozlíšenie, aké nachádzame už u Zicha, i keď Kresánek nadviazal prevažne na Burlasovu teóriu. Zatiaľ čo podstatou tematickej formy je tvarovosť (t. j. hudobné tvary a ich premeny), na dynamickej forme sa podieľajú prvky, predstavujúce presahy do mimohudobnej sféry: hlasitosť, tempo, frázovanie, agogické narušenie proporčnosti. Javy manipulujúce tieto premenné (napríklad crescendá či accelerandá) korešpondujú s podobnými javmi v psychickom živote. V krajnom prípade dynamická forma smeruje k naturalizmu, zatiaľ čo tematická forma je umelá, štylizovaná. Dynamický proces skrytý v hudbe pociťuje „muzikálny človek“ ako napätie alebo uvoľňovanie napätia.³⁹

V jednej zo svojich posledných štúdií, *Hudba a človek*, Kresánek dynamizmu pripisoval zásadný vplyv na zážitkovú oblasť a považoval ho za nositeľa výrazovosti. Nerozlučne ho spájal s procesuálnosťou hudby a, podobne ako Janeček, s evolučnosťou. Vyzdvihoval schopnosť hudby zobrazovať vznikanie a zanikanie, teda nielen bytie samotné, čím sa približuje k procesuálnosti života: „V celom živote stojíme pred skutočnosťou s akoby ‚dynamickou formou‘ – oblúkom nad priamkou; takou typickou formou v hudbe. Hudba odráža zo života práve takú podobu reality, akú iné umenia dokážu poskytnúť len ťažko.“⁴⁰

Pohyb, resp. kinetickosť možno však chápať iba relatívne voči niečomu statickému, čo v hudbe predstavuje napríklad tonálne centrum či centrum všeobecne. A ďalej, rovnako statickosť môže byť iba relatívna: centrálné tóny sa do istej miery môžu javiť ako

³⁷ FILIP, Miroslav: Zákonitosti vývoja harmónie vo svetle základných myšlienok teórie informácie. In: *Nové cesty hudby. Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 233.

³⁸ KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava: Opus, 1977, s. 38-41.

³⁹ KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava: ASCO, 1994, s. 12-15.

⁴⁰ KRESÁNEK, Ref. 13, s. 36.

kinetické voči iným, nadradenejším centrám. Z tohto princípu Kresánek vyvodil nevyhnutnosť hierarchie, o ktorú sa dynamizmus opiera a ktorá ho podmieňuje. Základom dynamizmu sú podľa neho neustále porušovania, t. j. „zápas s jestvujúcim stavom“, ktorý je predpokladom a východiskom hudobného pokroku. Následne identifikoval paradox hudby 20. storočia, počínajúc Schönbergom a neskôr sa prejavujúci v tvorbe zástancov Novej hudby, ktorých snahou bolo „rozbitie“ hierarchie a hudobného tvaru. Etablovaním atonality, t. j. zrovnoprávnením všetkých tónov chromatiky, zrušili sa vzájomné sily a vzťahy a uplatnili sa iba sónické kvality. „Teda v mene expresionizmu sa anulovala výrazovosť.“⁴¹ Kresánek tu vlastne potvrdil myšlienky Miroslava Filipa ohľadom informačnosti a vplyvu jej extrémnych hodnôt (v prípade Novej hudby maximálnych) na vzťahovosť systému, a to aj napriek tomu, že sám sa staval k informačno-teoretickým koncepciám (prebratým od Meyera) kriticky.⁴²

Koncepciou napätia sa zaoberal aj Fred Lerdahl, ktorý na základe *pravidiel gramatickej správnosti* hudobnej výstavby (*well-formedness rules*), konkrétne pravidla *redukcie prolongácie*, kvantifikoval melodickú a harmonickú tenziu v mikroštruktúre tonálnej hudby.⁴³ Podľa jeho teórie diatonicky nestabilný tón má tendenciu rozvádzať sa k najbližšiemu stabilnému tónu (stupne I, III a V), pričom tóny spadajú do niekoľkých hierarchických úrovní. Nestabilita, chápaná hierarchicky a relatívne, je činiteľom napätia: „čím nestabilnejšie sú dve udalosti voči sebe navzájom, tým je medzi nimi väčšie napätie“.⁴⁴

Na rozdiel od spomenutých teoretických prístupov John Rink vychádzal z viacmenej subjektívne vnímanej miery napätia, odpozorovaného z interpretácie. Zmeny napätia v jeho prístupe vykresľujú *krivku intenzity* (*intensity curve*), predstavujúcu „grafické zobrazenie prílivu a odlivu hudby, jej kontúr v čase, vymedzených všetkými aktívnymi elementmi (harmónia, melódia, rytmus, hlasitosť atď.), ktoré účinkujú buď nezávisle, synchronizovane, alebo vo fázovom posune medzi sebou, aby vytvorili meniaci sa stupeň energie, a tak celkový tvar“.⁴⁵ Táto definícia je porovnateľná s definíciou hudobného nánosu („sila a miera štylizáčného ruchu“), ako ho chápal a zobrazoval Janeček vo svojich tektonických grafoch, totiž pokiaľ ide o súčinnosť hudobných zložiek. Na báze aktualizovanej a rozšírenej Rinkovej metodológie Martin Elek neskôr

⁴¹ KRESÁNEK, Ref. 13, s. 38.

⁴² KRESÁNEK, Ref. 13, s. 87.

⁴³ Lerdahl a Jackendoff vymedzili spolu štyri pravidlá gramatickej správnosti, prejavujúcej sa na povrchu diela: pravidlo zoskupovania štruktúry (*grouping structure*), pravidlo metrickej štruktúry (*metric structure*), pravidlo redukcie časového rozsahu (*time-span reduction*), pravidlo redukcie prolongácie (*prolongational reduction*). LERDAHL, Fred – JACKENDOFF, Ray: *A Generative Theory Of Tonal Music*. Cambridge; London : MIT Press, 1983.

⁴⁴ LERDAHL, Fred: Calculating Tonal Tension. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 13, 1996, č. 3, s. 325. Ohľadom napätia v súvislosti s akordickými vzťahmi pozri tiež BİLGAND, Emmanuel et al.: Perception of musical tension in short chord sequences: The influence of harmonic function, sensory dissonance, horizontal motion, and musical training. In: *Perception & Psychophysics*, roč. 58, 1996, č. 1, s. 125-141.

⁴⁵ RINK, John: Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In: COOK, Nicholas – EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*. Oxford : Oxford University Press, 1999, s. 234.

analyzoval interpretačné odchýlky v chronologicky postupných uvedeniach symfónií Brahmsa a Beethovena nemeckým dirigentom Wilhelmom Furtwänglerom.⁴⁶

Ako sme videli, hudobné dynamizujúce sily sa zvyknú prirovnávať k fyzikálnym silám. Koncom 20. storočia použili teoretici model silového pôsobenia, nadväzujúci na newtonovskú fyziku, pri objasňovaní tempových zmien v hudbe neskorých romantikov, Stravinského a venezuelských Indiánov.⁴⁷ Analogicky k silám pôsobiacim na teleso Steve Larson neskôr definoval a experimentálne skúmal tri základné sily, metaforicky asociované s poslucháčskou percepciou:

- gravitácia: tendencia tónov klesať;
- magnetizmus: zhodne s Lerdahlovými myšlienkami magnetizmus predstavuje dispozíciu nestabilného tónu smerovať k najbližšiemu stabilnému tónu;
- zotrvačnosť: sklon hudobného pohybu pokračovať v rovnakom smere.⁴⁸

Uvedené sily spolupôsobia rôznou mierou na utváraní celkového účinku. I keď činiteľom a generátorom síl je hudobný tvar, sily samotné mu nemusia byť inherentne dané, keďže mu ich pripisuje percipient. Podobne definované sily riadia hudbu (alebo sa v nej prejavujú) aj v prácach autorov Seth Monahana a Matthew BaileyShea.⁴⁹ Zjednodušene možno povedať, že z pohľadu spomenutých teórií hudobných síl napätie narastá pri ich prekonávaní, teda pri rozvíjaní v „protipohybe“. Príkladom môže byť rozvádzanie nestabilného tónu do iného nestabilného tónu, pričom úlohu zohráva aj intervalová vzdialenosť. Naopak, v prípade pohybu súbežne s vektorom tej-ktorej sily dochádza k relaxácii. Prirodzene, miešanie silových polí vytvára variabilnú mieru napätia.

Dynamizmus súvisí s pohybom, presnejšie s predstavou pohybu v priestore. Zohar Eitan a Roni Granot napríklad experimentálne skúmali účinok rôznych jednoduchých hudobných tvarov (napríklad stúpajúca chromatika, stúpajúci motív, rytmická augmentácia a diminúcia) na vytváranie pohybových dojmov.⁵⁰ Jedným zo zistení bolo, že hudobno-kinetické analógie sú obvykle smerovo asymetrické. To znamená, že napríklad diminuendo vyvoláva pocit klesania, ale crescendo nevyvoláva pocit stúpania. Vo všeobecnosti podľa autorov platí, že niektoré typy hudobného umenšovania (diminuendo, ritardando, tónové klesanie) sú silne asociované s priestorovým klesaním, ale

⁴⁶ ELEK, Martin: 'Dynamic Structure' in the Performance of Symphonic Music: An Examination of Wilhelm Furtwängler's Recordings. [Dizertačná práca.] Cambridge : University of Cambridge, 2023.

⁴⁷ FELDMAN, Jacob et al.: Force Dynamics of Tempo Change in Music. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 10, 1992, č. 2, s. 185-203.

⁴⁸ LARSON, Steve – VANHANDEL, Leigh: Measuring Musical Forces. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 23, 2005, č. 2, s. 119-136. Pozri tiež LARSON, Steve: Musical Forces and Melodic Expectations: Comparing Computer Models and Experimental Results. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 21, 2004, č. 4, s. 457-498; LARSON, Steve: *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington : Indiana University Press, 2012.

⁴⁹ MONAHAN, Seth: Voice-Leading Energetics in Wagner's 'Tristan Idiom'. In: *Music Analysis*, roč. 35, 2016, č. 2, s. 171-232; BAILEYSHEA, Matthew – MONAHAN, Seth: 'Von anderem Planeten'? Gesture, Embodiment, and Virtual Environments in the orbit of (a)tonality. In: REYLAND, Nicholas – THUMPSTON, Rebecca (eds.): *Music, Analysis, and the Body: Experiments, Explorations, and Embodiments*. Leuven : Peeters Publishers, 2018, s. 31-50.

⁵⁰ EITAN, Zohar – GRANOT, Roni Y.: How Music Moves: Musical Parameters and Listeners' Images of Motion. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 23, 2006, č. 3, s. 221-248.

intenzifikácia (crescendo, accelerando, tónové stúpanie) nie je tak silno asociovaná so stúpaním. Podobne, intenzifikácia sa spája so zvyšovaním rýchlosti, avšak umenšovanie nevytvára dojem spomaľovania. Zaujímavé je tiež zistenie, že melodický pohyb nahor vyvolal u väčšiny respondentov pocit vzdalovania sa zdroja zvuku, čo je, ako poznamenali autori, v rozpore so skúsenosťou Dopplerovho efektu.

Tektonika

Reflexiu hudobnej tvorby z tektonického hľadiska sme priebežne spomenuli už v predchádzajúcej časti v kontexte myšlienok českých a slovenských muzikológov. Predmet výskumu tektoniky súvisí s dynamizmom, najmä spôsobom konkrétneho uplatnenia dynamizujúcich síl v hudobnej forme ako prejavov istých princípov formovej výstavby. Tektonika sa zaoberá hudobnou formou, jej zmenami a vnútornými vzťahmi – je to hudobnovedná disciplína zastrešujúca náuku o formách a rozširujúca jej obzory o dynamizujúci pohľad. Z tektonického hľadiska predstavuje forma hudobného diela organizmus tvorený statickými aj dynamickými zložkami. Statická stránka vyjadruje rozvrhnutie zvukového prúdu skladby do jednotlivých formálnych častíc, t. j. úsekov, dielov, častí atď., ako ich opisuje tradičná náuka o formách. Dynamická stránka sa utvára prácou s napätím a pokojom vo všeobecnom zmysle, ich rôznou mierou a vyvážením.

Prvotným predmetom tektoniky je skúmanie funkcií jednotlivých skladobných prvkov v kontexte diela a zároveň opisovanie ich priebehu. Prvky neveľkého rozmeru (napríklad motív) sú predmetom mikrotektoniky, pokúšajúcej sa „zdôvodniť logiku a nutnosť postupu skladateľa v detailoch výstavby toho-ktorého diela“.⁵¹ Skúmanie sa tiež môže zamerať na skladobné úseky širšieho rozsahu (diely, bloky, úseky a pod.), postihujúc dielo ako celok z perspektívy makrotektonickej. Zamieriava sa v takom prípade na procesy zmeny napätia, proporcionalitu, súdržnosť a ďalšie kompozičné rysy. Mikro- a makrotektonika sú navzájom previazané a nerozlučiteľné.⁵²

Tektonika ako disciplína je pojmom českej a slovenskej muzikológie. Jej základné premisy presadzovali vo svojich dielach autori od začiatku 20. storočia, okrem vyššie spomenutých aj Jaroslav Volek, Vladimír Lébl a ďalší.⁵³ V súčasnosti problematiku rozpracoval najmä Miloš Hons, Vladimír Tichý, Petr Zvěřina, Tomáš Krejča.⁵⁴ Ako ozrejmuje predchádzajúca časť textu, nazeranie hudobnej formy ako dynamického procesu sa nerozvíjalo izolovane a jedine v česko-slovenskom prostredí, ale nadviazalo na globálne snahy raného 20. storočia o analytické zachytenie hudobného priebehu a vývoja, napríklad v prácach Kurtha, Mersmanna či Asafjeva. V súčasnosti je azda najprepra-

⁵¹ ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha : Supraphon, ²1990, s. 11.

⁵² ZENKL, Ref. 51.

⁵³ Vývoj tektonického myslenia je podrobne zmapovaný v KREJČA, Tomáš: Tektonika. Koncepcie a reflexe v českém prostředí. In: *Živá hudba*, roč. 9, 2019, s. 46-69.

⁵⁴ Napríklad v HONS, Miloš: Hudební forma a architektika. In: HAVLÍK, Jaromír – HONS, Miloš (eds.): *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha : Ústav teorie hudby HAMU, 2000, s. 32-47; HONS, Miloš: *Hudba zvaná symfonie*. Praha : TOGGA, 2005; TICHÝ, Vladimír et al.: *Scelovací prostředky*. Praha : Akademie múzických umění, 2017.

covanejšou a najkomplexnejšou štúdiou formy ako dynamickej organizácie funkčných častí v rámci západného muzikologického diskurzu dielo Williama E. Caplina.⁵⁵

V slovenskej literatúre posledného obdobia podrobne vysvetlila vzťah tektoniky a dynamizmu Eva Ferková.⁵⁶ Autorka dynamizmus vymedzila vychádzajúc z fyzikálneho pojmu dynamiky a upozornila, že jeho chápanie ako pohybu je a môže byť iba metaforické. V práci opísala niektoré dynamizujúce možnosti melodické či faktúrové. V harmónii k ich uplatňovaniu dochádza prostredníctvom dostredivých (centripetálnych) a odstredivých (centrifugálnych) síl, ktoré umožňujú znižovanie napätia (napríklad rozvádzaním do centra) a jeho zvyšovanie (nerozvádzaním dominánt či odvádzaním od centra a pod.).

Ferková systematicky konceptualizovala tektonické elementy ako dynamizujúce funkcie. Ich prepojením s dynamizujúcimi možnosťami odôvodnila účinnosť schémy napätie–uvolnenie pri výstavbe formy, resp. jej vplyv na štruktúru diela.⁵⁷

Forma ako dynamický systém

Vraciame sa tak k východiskám našich úvah a tvrdíme, že v kontexte dynamizmu možno skladbu v prenesenom význame chápať ako dynamický systém a definovať ju 1) štrukturálnymi vlastnosťami stavového priestoru, 2) typom časového priestoru a 3) evolučným pravidlom, a tak vyjadriť jej rozvíjanie v čase.

ad 1) Stavový priestor je určený stavovými premennými, ktoré v našom skúmaní predstavujú konkrétne hudobné prvky: môže ísť o elementy mikroštruktúry (melodicko-rytmické tvary, akordické rozvoje a spoje, artikulácia a pod.) či makroštruktúry na rôznych úrovniach (inštrumentácia, spracovanie faktúry, kinetický charakter, rozsah, hlasitosť a i.). Prvky v tomto prípade predstavujú dynamizujúce sily a možno ich kategorizovať rozmanitými spôsobmi, ako na to poukazuje predchádzajúci historický prehľad;⁵⁸

⁵⁵ CAPLIN, William E.: *Classical Form – A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York : Oxford University Press, 1998. Caplin nepredstavil formotvorné častice v kompozíciách viedenských klasikov len ako statické stavebné bloky, ale ako dynamické jednotky vybavené formálnymi funkciami, napr. prezentáciou, pokračovaním a kadenciou (vetný typ), predvetím a závetím (periodický typ), expozíciou, kontrastnou časťou a reprízou (malá trojdielna forma) a ďalšími na rôznych úrovniach formálnej štruktúry. Pre kritickú diskusiu Caplinovej teórie vo vzťahu k česko-slovenskému muzikologickému kontextu pozri ČURDA, Martin: Od polovety k souvětí: Caplinova teorie formálních funkcí v kontextu české nauky o hudebních formách. In: *Hudební věda*, roč. 62, 2025, č. 1, s. 19-77.

⁵⁶ FERKOVÁ, Eva: *Tektonika a dynamizmus v hudbe*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2013.

⁵⁷ FERKOVÁ, Ref. 56, s. 17.

⁵⁸ Podľa uplatnenia dynamizujúcich prvkov, t. j. „parametrov dynamizmu“, a s prihliadnutím na historický kontext navrhujeme systematizáciu dynamizmu do troch oblastí: mikrodynamizmus, tektonický dynamizmus (parametrami sú expozičnosť a evolučnosť ako funkcie hudobnej prítomnosti) a sonický dynamizmus (parametrami sú zvukové vlastnosti odvodené zo základných vlastností tónu).

ad 2) Časový priestor určuje kroky a časové okná, v ktorých sa jednotlivé stavy vyskytujú. Rozmer okien je vymedzený jednak objektívnym časom a tiež časom hudobným (napríklad doba, metrum) – ide o problematiku analytickej segmentácie;

ad 3) Pokiaľ ide o evolučné pravidlo, musíme k tomuto pojmu pristupovať s obozretnosťou. Ak rozoznávame dva extrémne typy dynamických systémov, t. j. deterministický a stochastický, nemožno v absolútnom zmysle hudbu stotožniť s ani jedným. Hudobná tvorba, na rozdiel od matematiky, je totiž zásadne podmienená kreativitou skladateľa, prípadne interpreta a v neposlednom rade schopnosťami a celkovým stavom percipienta. Preto ju nemožno chápať v prísne deterministickom zmysle. Napriek tomu napríklad teória chaosu našla uplatnenie aj v súčasnej muzikológii.⁵⁹

Na druhej strane, bez toho, aby sme zachádzali hlbšie do problematiky estetiky a hudobnej historiografie, možno odmietnuť aj čisto stochastický prístup, keďže trojčlenný vzťah autor – interpret – poslucháč pôsobí v oboch smeroch. Tým máme na mysli existenciu a vplyv štýlovej paradigmy, keďže nijaké hudobné dielo nevzniká v izolácii a vzduchoprázdne: skladateľ v procese tvorby vyberá také kompozičné postupy, ktoré sú vo vzťahu k prevládajúcim štýlovým prejavom jeho súčasnosti, či už potvrdzujúcom alebo negujúcom, pričom počíta s primeranou poslucháčskou reakciou. Rozvíjaniu hudobného prúdu ako do istej miery stochastickému procesu sa venuje muzikológia od 50. rokov pomocou terminologického a metodologického aparátu teórie informácie. Nadväzuje na pojem entropie, v matematike formulovaný Claudom Shannonom.⁶⁰ Entropia tu označuje mieru náhodnosti (neistoty predpovede) systému, resp. systémového prvku: čím je entropia vyššia, tým je systém nepredvídateľnejší.

Hudobná tvorba sa teda pohybuje v istom strednom pásme medzi extrémami totálneho predurčenia a úplnej náhodnosti.⁶¹ V tomto kontexte možno tvrdiť, že evolučné

⁵⁹ Prieniku chaosu a hudby sa venoval napríklad STEINITZ, Richard: The Dynamics of Disorder. In: *The Musical Times*, roč. 137, 1996, č. 1839, s. 7-14; TICHÝ, Vladimír: Chaos a hudba. In: *Musicologica Olomucensia*, roč. 8, 2006, s. 13-42; SALTER, Jonathan R.: *Chaos in Music: Historical Developments and Applications to Music Theory and Composition*. [Dizertačná práca.] The University of North Carolina, 2009; KALIAKATSOS-PAPAKOSTAS, Maximos A. et al.: Chaos And Music: From Time Series Analysis To Evolutionary Composition. In: *International Journal of Bifurcation and Chaos*, roč. 23, 2013, č. 11.

⁶⁰ SHANNON, Claude E.: A Mathematical Theory of Communication. In: *The Bell System Technical Journal*, roč. 27, 1948, č. 3, s. 379-423. V prvotných snahách aplikácie informačnej teórie na hudbu šlo najmä o kvantifikovanie štýlových znakov. Pozri napr.: PINKERTON, Robert C.: Information Theory And Melody. In: *Scientific American*, roč. 194, 1956, č. 2, s. 77-87; MEYER, Leonard B.: Meaning in Music and Information Theory. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 15, 1957, č. 4, s. 412-424; YOUNGBLOOD, Joseph E.: Style as Information. In: *Journal of Music Theory*, roč. 2, 1958, č. 1, s. 24-35; HILLER, Lejaren – BEAN, Calvert: Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions. In: *Journal of Music Theory*, roč. 10, 1966, č. 1, s. 96-137; HILLER, Lejaren – FULLER, Ramon: Structure and Information in Webern's Symphony, Op. 21. In: *Journal of Music Theory*, roč. 11, 1967, č. 1, s. 60-115; LEWIN, David: Some Applications of Communication Theory to the Study of Twelve-Tone Music. In: *Journal of Music Theory*, roč. 12, 1968, č. 1, s. 50-84.

⁶¹ FILIP, Ref. 37. Prirodzene, tento výrok nemožno absolutizovať, keďže existujú extrémne prípady na oboch stranách spektra. Do úvahy musíme brať napríklad aleatorickú hudbu ako zástupcu „vysoko-entropickej“ štruktúry. Na druhej strane existujú diela vrcholne deterministické: príkladom môže byť *Tabula rasa* Arva Pärta (1977) alebo experimentálna skladba pre súbor

pravidlo je predmetom skúmania v zmysle vymedzovania a charakteristiky štýlových prejavov, prípadne ich deviácií.

Analýza parametrov dynamickej formy: pohybovosť, harmónia a hlasitosť

Viacero príkladov reprezentácie dynamického vývoja hudobného priebehu ako dynamického systému nachádzame v literatúre, napríklad nákrasy dynamického priebehu (Mersmann), dynamickej formy (Zich), zvukového nánosu (Janeček), krivky intenzity (Rink) a ďalšie. Vhodným vymedzením je možné dynamizujúce parametre kvantifikovať, čím sa exaktne definujú stavy systému. Nižšie uvedeným stručným analytickým exkurzom poukazujeme na dve skutočnosti: 1) každá zložka hudobného systému môže byť (a obvykle aj je) dynamizujúcim parametrom, či ide o zložku pohybovú (kinetika), štruktúrálnu (napr. harmónia), alebo zvukovú (napr. hlasitosť), a 2) ako také ich možno skúmať oddelene. Mieru ich súčinnosti pri tvorbe celkového dynamizmu je však problematické zovšeobecniť. Analýzy jednotlivých parametrov teda predstavujú iba čiastkové dimenzie dynamickej formy, ktorá je inak zložitým systémom tvoreným všetkými prítomnými parametrami.

Analyticky možno skúmať kinetický aspekt hudby určený *priemernou hustotou rytmických impulzov*, ako ju definoval Tichý. Podľa neho hustota je „počet impulzov za jednotku času (minútu). Hustota je teda matematickým vyjadrením vzťahu medzi sledom impulzov v rytmickom toku hudobnej štruktúry a absolútnym, resp. fyzikálnym časom.“⁶²

V analýze nadvižeme na uvedenú definíciu: kvantifikujeme priemerný počet rytmických impulzov (udalostí, nástupov) za časový segment. Ako uvádzame vyššie, časovým segmentom (oknom) v dynamickom systéme nemusí byť nutne jednotka objektívneho času, ale aj jednotka štruktúrálna. Tichého návrh minúty ako časového kroku vyplýva zo zamerania sa na rozľahlejšie formálne celky. Ak však chceme citlivejšie zachytiť kinetické zmeny na menších plochách, je potrebné časovú jednotku prispôbiť – ide o problematiku analytického rozlíšenia. Uskutočniť tak možno (s prihliadnutím na praktickosť) odvodením časového kroku od trvania najfrekventovanejšej dĺžky taktu v skladbe (*základný takt*, z), ktorý definujeme číslom 1. Každý iný takt je podľa vlastného trvania vo vzťahu k trvaniu základného taktu $t_i = n_i/n_z$, kde t_i je trvanie skúmaného taktu, n_i počet dób v skúmanom takte a n_z počet dób v základnom takte.

Následne sa hustota D (*density*) pre každý takt vypočíta ako počet rytmických impulzov v danom takte r_i relatívne k jeho trvaniu, teda: $D = r_i/t_i$. V izometrickej hudbe

bicích nástrojov od Jonathana Saltera *Chaos Drumming* (2009), „vykonštruovaná“ z niekoľkých vzorových rytmických tvarov, rozvíjajúcich sa podľa logistickej mapy. Skladateľka Elaine Walker vytvorila software aj hardware na produkciu chaotických melódií: WALKER, Elaine: *Chaos Melody Theory*. [Cit. 15. 7. 2025.] Dostupné na: <https://ziaspace.com/music/chaos_melody_theory/>

⁶² TICHÝ, Vladimír et al.: *Musical Kinetics*. Praha : Akademie múzických umění, 2014, s. 40-48. Autor tu nadväzuje na Janečkov pojem „hybnosť“.

pre každé t_i platí $t_i = t_z = 1$ a teda stav $D = r_i$ tak predstavuje absolútny počet impulzov v kroku.⁶³

Pri skúmaní kinetickej premenlivosti systému, inými slovami relatívnych pomerov stavových hodnôt v rámci konkrétnej skladby, postačuje navrhnutý jednoduchý a priamočiary spôsob. Prirodzene, v prípade komparatívnej analýzy s cieľom zistiť *absolútne* hodnoty dynamizmu (nech už by boli definované akokoľvek) by bolo potrebné mierku časového priestoru zjednotiť napríklad práve objektívnym časovým trvaním vypočítaným z predpísaného tempového značenia.⁶⁴

Uvedenou metódou sledujeme kinetický vývoj dvoch klavírných miniatúr: *Preludio sognante* z cyklu *Ôsmich prelúdií*, op. 30 Miloslava Kabeláča (Príklad 1) a *Impresiu* č. 6 z *Klavírných impresií* Tadeáša Salvu (Príklad 2). So zámerom demonštrácie rôznych kinetických priebehov a dynamickej formy vyberáme značne odlišné diela. *Prelúdium* je rozsiahlejšou skladbou (celkovo 54 taktov) so zreteľne a symetricky členenou dvojdielnou formou (s krátkou kódou), v ktorej oba diely obsahujú po tri frázy. Vyznačuje sa kvintolovým ostinátnym pohybom, narušaným melodicko-rytmickým zhustením, vynechaním ostinátnej skupiny či jeho „zastavením“ na konci frázy.⁶⁵ Naopak, Salvovu skladbu možno chápať ako asymetrickú trojdielnu formu odohrávajúcu sa na ploche iba šestnástich taktov. Vo všeobecnosti je skladba charakteristická kinetickou premenlivosťou bez zjavných opakujúcich sa tvarových motívov krivky. Vznikla v období skladateľovej inšpirácie Schönbergovou školou a zamýšľaná expresívnosť sa v nej dosahuje nielen výberom tónového materiálu a dynamickou „výbušnosťou“, ale aj metro-rytmickou nepredvídateľnosťou.⁶⁶ Prvý diel po odznení trojtaktovej témy je výrazne evolučný, čo sa zrkadlí aj vo zvýšení kinetickej hustoty (takty 4 – 8). V lyrickom druhom diele dochádza k poklesu kinetizmu (takty 10 – 12) a na záver sa reprízuje počiatočná téma s rovnakou hustotou ako v úvode (takty 13 – 16).

Vzhľadom na väčší rozsah *Prelúdia*, ako aj jeho charakter (*sognante* = „snový“), zdržanlivejší kinetický vývoj sa zdá byť adekvátny. Celkovo zaznamenávame jedenásť bodov, v ktorých hustota dosahuje vrcholy,⁶⁷ t. j. priemerne 0,2/takt. Dielo sa vyznaču-

⁶³ V prípade taktu neobsahujúceho rytmický impulz je možné dosiahnuť minimálnu hustotu 0. Maximálna hustota nie je určená, teoreticky je však obmedzená minimálnou mierou rozlíšiteľnosti, ktorá je obvykle daná približne 10 impulzmi za sekundu: JANEČEK, Ref. 29, s. 25; SYROVÝ, Václav: *Hudební zvuk*. Praha : Akademie múzických umění, 2014, s. 30; KRESÁNEK, Jozef: *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1980, s. 43. Tichý uvádza *limit of motion differentiation* ako 15 impulzov za sekundu: TICHÝ, Ref. 62, s. 27. Všeobecne je však táto hodnota komplikovaná rôznou mierou rozlíšiteľnosti v závislosti od frekvenčného pásma a hlasitosti.

⁶⁴ Podobná nutnosť vyplýva aj z ametrickej faktúry.

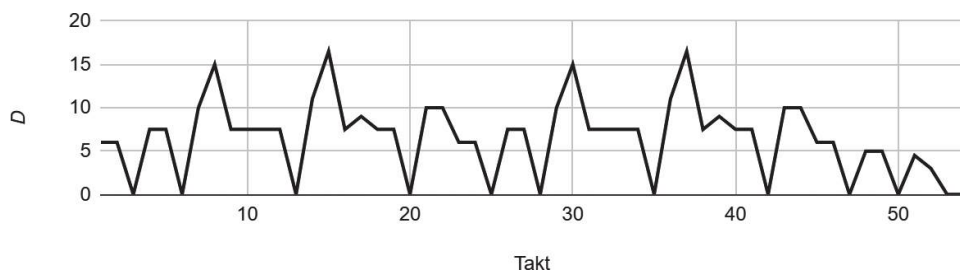
⁶⁵ Bližšie o štruktúre *Prelúdií* pozri v NOUZA, Zdeněk: *Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele*. Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010, s. 236-237.

⁶⁶ O melodicko-harmonických štruktúrach v skladbe pozri napr. ŠTÚŇ, Marián: Charakteristické tónové množiny ako zjednocujúci element *Klavírných impresií* Tadeáša Salvu. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 15 (41), 2024, č. 1, s. 29-61. Kinetickej zložke Salvovej tvorby sa venuje priestor v ŠČEPÁN, Michal: *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2020, s. 141-149.

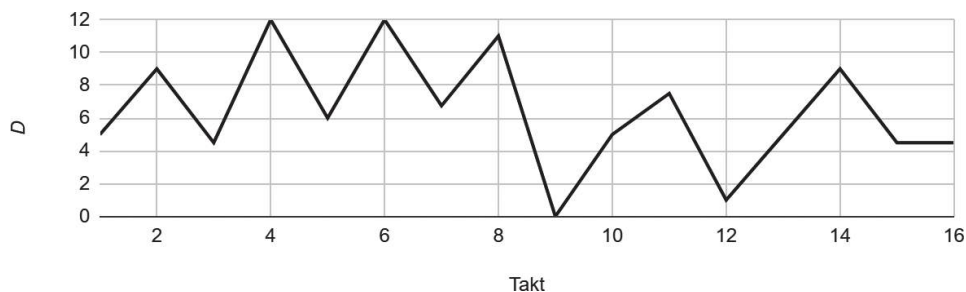
⁶⁷ Ignorujeme drobné nárasty v taktach 17 a 39, spôsobené nepatrným melodicko-rytmickým zhustením (zdvihovou osminovou notou), ktoré chápeme ako súčasť prebiehajúceho poklesu.

je tiež periodickými kinetickými „vlnami“. Naopak, v Salvovej *Impresii* sa počas šesnástich taktov odohrá šesť vrcholov, teda priemerne asi 0,38/takt, a z nich dve tretiny sa zhlukujú v prvej polovici – celkovo ide o dôkaz výrazne premenlivejšieho vývoja kinetickej zložky. V oboch skladbách evidujeme body úplného zastavenia pohybu (nulové hodnoty D), oddeľujúce jednotlivé formálne častice.

Príklad 1: Miloslav Kabeláč: *Preludium sognante* (Osem prelúdií, op. 30). D = priemerná hustota rytmických impulzov, časový krok: takt (základný takt = 2/4).



Príklad 2: Tadeáš Salva: *Impresia* č. 6 (Klavírne impresie). D = priemerná hustota rytmických impulzov, časový krok: takt (základný takt = 3/4).



Podobne možno nazerať aj na harmonickú stránku. Metóda navrhnutá Ferkovou umožňuje kvantifikovať dynamizujúci potenciál akordov v tonálnej hudbe na základe troch vlastností: 1) disonantná charakteristika, 2) vzťah k okoliu a 3) tonálna funkcia.⁶⁸

ad 1) disonantná charakteristika sa vyjadruje ako súčet dynamizujúcich potenciálov všetkých prítomných disonantných intervalov/štruktúr.⁶⁹ V prípade vyšších terciových stavieb, ale nielen v nich, sa tak niektoré charakteristiky môžu vyskytovať aj viackrát;

ad 2) ide o intervalovú vzdialenosť základného tónu akordu od základného tónu predchádzajúceho akordu. V prípade chromatických alterácií sa berie do úvahy aj po-

⁶⁸ FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza II. Stručné dejiny hudobnej analýzy*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2021, s. 155-158.

⁶⁹ Ohodnotenie disonantnosti akordu možno vykonať rôznymi spôsobmi, napríklad nadviazať na Janečkom uvádzané *charakterizační maxima*, vyplývajúce z disonantných charakteristík aj moderných súzvukov. JANEČEK, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha : Československá akademie věd, 1965, s. 73-99.

čet daných alterácií. Táto vlastnosť je viazaná na určenie diatoniky vymedzeným tonálnym priestorom;

ad 3) podobne funkcie závisia od tonálneho centra úseku. Pri analýze sa neberú do úvahy tonálne vybočenia. V prípade modulácií sa funkcia akordu určuje predchádzajúcim priebehom (t. j. pôvodným centrom), keďže vychádzame z predstavy, že poslucháč v momente znenia daného akordu nepozná pokračovanie harmonického procesu, teda nevie, či ide iba o vybočenie, alebo či sa nové centrum potvrdí. V tonálne labilných úsekoch sa skutočná funkcia obvykle odhaľuje až retrospektívne – to však tu uvedená analýza nereflektuje.

Jednotlivým vlastnostiam sa pridelujú hodnoty dynamizujúceho potenciálu:

Interval/štruktúra ⁷⁰	Dynamizujúci potenciál
3, 4, 5 (konsonancia)	0
6	1
2	2
4+4 (zv. kvintakord)	3
1	4

Vzťah k okoliu – príbuznosť	Dynamizujúci potenciál
diatonická prímová	0
diatonická kvintová	1
diatonická terciová	2
diatonická sekundová	3
chromatická s 1 chrom. postupom	4
chromatická s 2 a viac chrom. postupmi	5

Tonálna funkcia ⁷¹	Dynamizujúci potenciál
tonika	0
modifikácie toniky	1
subdominanta	2
modifikácie subdominanty	3
dominanta	4
modifikácie dominanty	5

Sčítaním dosiahnutých hodnôt dynamizujúcich potenciálov každej vlastnosti jednotlivých akordov možno definovať stavy harmonickej dimenzie *H* dynamického systému. Samotné akordy predstavujú kroky časového priestoru.

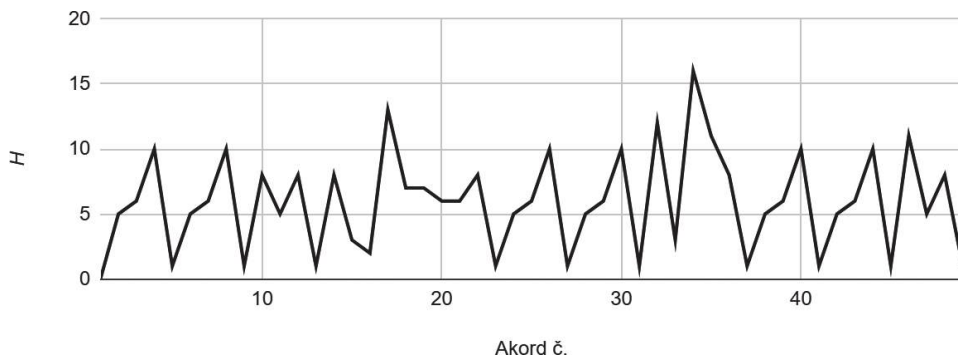
Na príklade introdukcie a prvej slohy (diel A) *Uspávanky* Mikuláša Schneidra-Trnavského (Príklad 3) možno sledovať premenlivý dynamizmus harmonických štruktúr a sledov. Takmer pravidelné opakovanie najnižších hodnôt *H* poukazuje na pe-

⁷⁰ Čísla predstavujú intervalové triedy zahŕňajúce interval vymedzený daným počtom poltónov ako aj jeho obrat, napríklad 1 = malá sekunda aj veľká septima.

⁷¹ Škálu možno rozšíriť o mimotonálne akordy s hodnotou 6, prípadne vyššou v závislosti od odľahlosti centier.

riodické návraty toniky. Najvyššie hodnoty H sú spôsobené nónovým akordom na VII. stupni (akord č. 17) a jeho chromatickou úpravou (so zvýšenou terciou a kvintou, č. 34). Podobne zvyšuje dynamizmus aj alterovaný nónový akord II. stupňa (č. 32) a durovo-malý septakord na zníženom VI. stupni (č. 46), chápané ako modifikácie subdominanty. Ďalšími nositeľmi pomerne vysokej miery dynamizmu ($H = 10$) sú dominantné septakordy.

Príklad 3: Mikuláš Schneider-Trnavský: *Uspávanka* (*Slzy a úsmevy*, op. 25), takty 1 – 14 (introdukcia a prvý diel A). H = harmonický dynamizmus, časový krok: akord.



Azda najbezprostrednejším dynamizujúcim činiteľom je hlasitosť, t. j. zvuková intenzita. Počítačovo vizualizovaný hlasitosťový profil skladieb využil pri analýze napríklad Hons⁷² a ako účinná grafická pomôcka sa vhodne uplatnil aj v popularizačnej literatúre.⁷³

Vytvorením škály z jednotlivých dynamických stupňov možno realizovať „manuálnu“ analýzu dynamizmu dimenzie hlasitosti L (*loudness*), napríklad:⁷⁴

Hlasitosť	$\leq pppp$	ppp	pp	p	mp/mf	f	ff	fff	$\geq ffff$
Hodnota (L)	0	1	2	3	5	7	8	9	10

Doplňkové označenia typu *più*, *meno* a pod. pridávajú k hodnote $L + 0,5$, resp. od nej uberajú $- 0,5$. Crescendo a decrescendo vyhodnocujeme ako aritmetický priemer počiatkovej a cieľovej hlasitosti.

Následne časový priestor odvodzujeme z metrického členenia, prípadne menších krokov (napríklad jedna doba), v závislosti od požadovaného rozlíšenia. Týmto postupom sa dopracujeme k podobným výsledkom ako pri počítačovom rozbere (Príklad 4). Prednosťou oproti počítačovej analýze, nutne závisiacej od zvukového zázna-

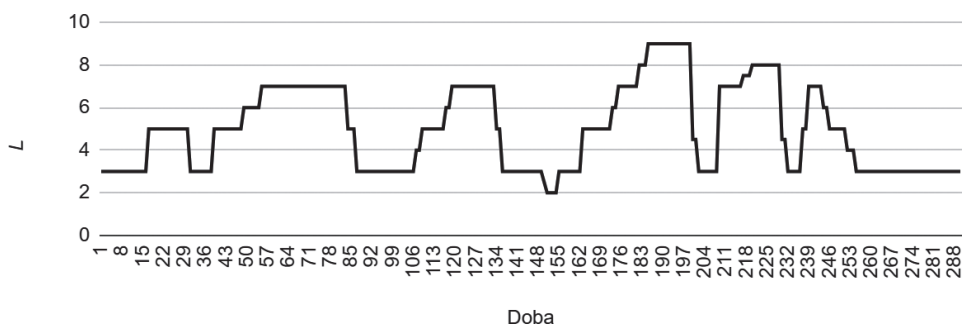
⁷² HONS, *Hudba zvaná symfonie*, Ref. 54.

⁷³ Napr. BURROWS, John (ed.): *Klasická hudba*. Bratislava : Slovart, 2008.

⁷⁴ Rozdiel medzi p a f považujeme za väčší ako, napríklad, medzi ppp a p , aj keď v oboch prípadoch je medzi stupňami rovnaká škálová vzdialenosť. Vychádzame z predstavy hudobnej praxe, kde základné hlasitosti, t. j. p , mp/mf a f , sú najjednoduchšie odlišiteľné a od nich sa odvodzujú ich ďalšie stupne („odtiene“), avšak už s menšou diferencovanosťou.

mu konkrétnej interpretácie, je dôsledné nasledovanie skladateľovej predstavy takej, ako ju zaznačil v partitúre. Na druhej strane, nevýhodou sa stávajú samotné obmedzenia symbolického zápisu, ktorý rozdeľuje hlasitostné kontinuum na oddelené segmenty a, navyše, neberie do úvahy mikrodynamické výkyvy (napríklad frázové, faktúrové, inštrumentačné).

Príklad 4: Jaromír Podešva: *IV. symfónia – komorná „Hudba Soláně“*, 3. časť: *Moderato* (Diskuvzdání). *L* = hlasitosť, časový krok: doba = ♩



Záver

Historický prehľad poukazuje na skutočnosť, že najmä v 20. storočí sa do popredia skúmania dostala dynamická stránka hudby, ktorej pôvodcom je dynamizmus. Celkový dynamizmus skladby je determinovaný súčinnosťou všetkých hudobných parametrov (dimenzií). Ich komplexné spolupôsobenie by malo byť súčasťou hlbšieho a širšieho teoretického a experimentálneho výskumu, ktorý sa v súčasnosti obmedzuje skôr na menšie melodicko-rytmické útvary.⁷⁵

Výhodou chápania a definície hudby ako dynamického systému rozvíjajúceho sa v čase je získavanie a využitie exaktných dát. Už čiastkové analýzy odhaľujú isté vzorce uplatnenia sa dynamizujúcich parametrov (napríklad periodicitu: príklady 1 a 3) a ich formotvornú funkciu (najmä príklady 1 a 4, tiež 2). Vďaka získaným dátam je možné ďalej uplatniť rôzne analytické/štatistické metódy dynamických systémov a časových sérií, napríklad data clustering (zhlukovanie dynamických vrcholov a prepádov, opakujúce sa „motivické“ výseky krivky),⁷⁶ vyhladenie (napríklad Simple Exponential

⁷⁵ Napr. v GRANOT, Roni Y. – EITAN, Zohar: Musical Tension and the Interaction of Dynamic Auditory Parameters. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 28, 2011, č. 3, s. 219-246.

⁷⁶ ERGÜNER, Özkoç, Esma: Clustering of Time-Series Data. In: *Data Mining – Methods, Applications and Systems*. IntechOpen, 2021; GUERRMI, Valerio et al.: Time Series Motif Discovery: A Comprehensive Evaluation. In: *Proceedings of the VLDB Endowment*, roč. 18, 2025, s. 2226-2239.

Smoothing na identifikáciu dynamických fáz),⁷⁷ vyjadrenie komplexnosti krivky (napríklad Permutation Entropy)⁷⁸ a i.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0127/24 „Identita a pamäť v hudbe 20. storočia: metamorfózy a interakcie“ (2024 – 2027), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Bibliografia

- ASAFJEV, Boris: *Hudební forma jako proces*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965.
- BAILEYSHEA, Matthew – MONAHAN, Seth: ‘Von anderem Planeten?’ Gesture, Embodiment, and Virtual Environments in the orbit of (a)tonality. In: REYLAND, Nicholas – THUMPSTON, Rebecca (eds.): *Music, Analysis, and the Body: Experiments, Explorations, and Embodiments*. Leuven : Peeters Publishers, 2018, s. 31-50.
- BIGAND, Emmanuel – PARNCUTT, Richard – LERDAHL, Fred: Perception of musical tension in short chord sequences: The influence of harmonic function, sensory dissonance, horizontal motion, and musical training. In: *Perception & Psychophysics*, roč. 58, 1996, č. 1, s. 125-141.
- BURLAS, Ladislav: *Formy a druhy hudobného myslenia*. Žilina : EDIS, ‘2006.
- BURROWS, John (ed.): *Klasická hudba*. Bratislava : Slovart, 2008.
- CAPLIN, William E.: *Classical Form – A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York : Oxford University Press, 1998.
- ČURDA, Martin: Od polověty k souvětí: Caplinova teorie formálních funkcí v kontextu české nauky o hudebních formách. In: *Hudební věda*, roč. 62, 2025, č. 1, s. 19-77.
- EITAN, Zohar – GRANOT, Roni Y.: How Music Moves: Musical Parameters and Listeners’ Images of Motion. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 23, 2006, č. 3, s. 221-248.
- ELEK, Martin: *‘Dynamic Structure’ in the Performance of Symphonic Music: An Examination of Wilhelm Furtwängler’s Recordings*. [Dizertačná práca.] Cambridge : University of Cambridge, 2023.
- ERGÜNER, Özkoç, Esma: Clustering of Time-Series Data. In: *Data Mining – Methods, Applications and Systems*. IntechOpen, 2021.
- FELDMAN, Jacob – EPSTEIN, David – RICHARDS, Whitman: Force Dynamics of Tempo Change in Music. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 10, 1992, č. 2, s. 185-203.
- FERKOVÁ, Eva: *Tektonika a dynamizmus v hudbe*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2013.
- FERKOVÁ, Eva: Dynamizmus hudobnej štruktúry. Úvahy o hudobnoteoretickej terminológii. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 5-18.

⁷⁷ GARDNER, Everette S. Jr.: Exponential Smoothing: The State of the Art. In: *Journal of Forecasting*, roč. 4, 1985, s. 1-28; OSTERTAGOVÁ, Eva – OSTERTAG, Oskar: Forecasting Using Simple Exponential Smoothing Method. In: *Acta Electrotechnica et Informatica*, roč. 12, 2012, č. 3, s. 62-66.

⁷⁸ SMALL, Michael: Complex networks from time series: Capturing dynamics. In: *2013 IEEE International Symposium on Circuits and Systems (ISCAS), Beijing, China*, 2013, s. 2509-2512; LOPES, António M. – MACHADO, Tenreiro J. A.: On the Complexity Analysis and Visualization of Musical Information In: *Entropy*, roč. 21, 2019, č. 7.

- FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza II. Stručné dejiny hudobnej analýzy*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2021.
- FILIP, Miroslav: Zákonitosti vývoja harmónie vo svetle základných myšlienok teórie informácie. In: *Nové cesty hudby. Sborník štúdií o novodobých skladebných smerech a vedeckých pohľadoch na hudbu*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 216-233.
- FULKA, Vladimír: Ernst Kurth (1886 – 1946). In: *Hudobný život*, roč. 53, 2021, č. 5, s. 30-32.
- GARDNER, Everette S. Jr.: Exponential Smoothing: The State of the Art. In: *Journal of Forecasting*, roč. 4, 1985, s. 1-28.
- GLEICK, James: *Chaos*. New York : Vintage, 1997.
- GRANOT, Roni Y. – EITAN, Zohar: Musical Tension and the Interaction of Dynamic Auditory Parameters. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 28, 2011, č. 3, s. 219-246.
- GUERRMI, Valerio – GERMAIN, Thibaut – TRUONG, Charles – OUDRE, Laurent – BONIOL, Paul: Time Series Motif Discovery: A Comprehensive Evaluation. In: *Proceedings of the VLDB Endowment*, roč. 18, 2025, s. 2226-2239.
- HILLER, Lejaren – BEAN, Calvert: Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions. In: *Journal of Music Theory*, roč. 10, 1966, č. 1, s. 96-137.
- HILLER, Lejaren – FULLER, Ramon: Structure and Information in Webern's Symphonie, Op. 21. In: *Journal of Music Theory*, roč. 11, 1967, č. 1, s. 60-115.
- HONS, Miloš: Hudební forma a architektura. In: HAVLÍK, Jaromír – HONS, Miloš (eds.): *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha : Ústav teorie hudby HAMU, 2000, s. 32-47.
- HONS, Miloš: *Hudba zvaná symfonie*. Praha : TOGGA, 2005.
- HONS, Miloš: Analýza jako prostředek porozumění hudebnímu dílu. Studie ke genezi tektonické analýzy Karla Janečka. In: *Hudební věda*, roč. 60, 2023, č. 3, s. 278-300.
- IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana: *Slovník cudzích slov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979.
- JANEČEK, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha : Československá akademie věd, 1965.
- JANEČEK, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha : Editio Supraphon, 1968.
- KAČALA, Ján – PISARČIKOVÁ, Mária (eds.): *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava : Veda, 1989.
- KALIAKATSOS-PAPAKOSTAS, Maximos A. – EPITROPAKIS, Michael G. – FLOROS, Andreas – VRAHATIS, Michael N.: Chaos And Music: From Time Series Analysis To Evolutionary Composition. In: *International Journal of Bifurcation and Chaos*, roč. 23, 2013, č. 11.
- KISELÁK, Jozef: *Dynamické systémy. Prednáška 4*. Košice : Prírodovedecká fakulta UPJŠ, 2024.
- KRBAŤA, Peter – KRUŠINSKÁ, Martina – ZELEIOVÁ, Jaroslava G.: *Psychológia hudby nielen pre hudobníkov*. Varín : Peter Krbaťa, 2008.
- KREJČA, Tomáš: Scelovací prostředky: Cesta k hudební struktuře. In: TICHÝ, Vladimír – KREJČA, Tomáš – ZVĚŘINA, Petr: *Scelovací prostředky*. Praha : Akademie múzických umění, 2017, s. 53-81.
- KREJČA, Tomáš: Tektonika. Koncepce a reflexe v českém prostředí. In: *Živá hudba*, roč. 9, 2019, s. 46-69.
- KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : Opus, 1977.
- KRESÁNEK, Jozef: *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1980.
- KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : ASCO, 1994.
- KRESÁNEK, Jozef: *Hudba a človek*. Bratislava : Hudobné centrum, 2000.

- LARSON, Steve: Musical Forces and Melodic Expectations: Comparing Computer Models and Experimental Results. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 21, 2004, č. 4, s. 457-498.
- LARSON, Steve – VANHANDEL, Leigh: Measuring Musical Forces. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 23, 2005, č. 2, s. 119-136.
- LARSON, Steve: *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington : Indiana University Press, 2012.
- LERDAHL, Fred – JACKENDOFF, Ray: *A Generative Theory Of Tonal Music*. Cambridge; London : MIT Press, 1983.
- LERDAHL, Fred: Calculating Tonal Tension. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 13, 1996, č. 3, s. 319-363.
- LEWIN, David: Some Applications of Communication Theory to the Study of Twelve-Tone Music. In: *Journal of Music Theory*, roč. 12, 1968, č. 1, s. 50-84.
- LOPES, António M. – MACHADO, Tenreiro J. A.: On the Complexity Analysis and Visualization of Musical Information In: *Entropy*, roč. 21, 2019, č. 7.
- MERSMANN, Hans: *Angewandte Musikästhetik*. Berlin : Max Hesses Verlag, 1926.
- MEYER, Leonard B.: Meaning in Music and Information Theory. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 15, 1957, č. 4, s. 412-424.
- MONAHAN, Seth: Voice-Leading Energetics in Wagner's 'Tristan Idiom'. In: *Music Analysis*, roč. 35, 2016, č. 2, s. 171-232.
- NAKONEČNÝ, Milan: *Úvod do psychologie*. Praha : Academia, 2003.
- NOUZA, Zdeněk: *Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele*. Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010, s. 236-237.
- OSTERTAGOVÁ, Eva – OSTERTAG, Oskar: Forecasting Using Simple Exponential Smoothing Method. In: *Acta Electrotechnica et Informatica*, roč. 12, 2012, č. 3, s. 62-66.
- PINKERTON, Robert C: Information Theory And Melody. In: *Scientific American*, roč. 194, 1956, č. 2, s. 77-87.
- PROCHÁZKA, Vladimír (ed.): *Průruční slovník naučný*. 4. díl. Praha : Academia, 1967.
- RINK, John: Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In: COOK, Nicholas – EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*. Oxford : Oxford University Press, 1999, s. 217-238.
- RISINGER, Karel: *Hierarchie hudebních celků*. Praha : Panton, 1969.
- RISINGER, Karel: K současnému pojetí tonality. In: RISINGER, Karel – PODEŠVA, Jaromír: *Současná hranice tonality*. Praha : Panton, 1974, s. 13-38.
- ROTHFARB, Lee (ed.): *Ernst Kurth: Selected Writings*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- ROTHFARB, Lee: Energetics. In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008, s. 927-955.
- SALTER, Jonathan R.: *Chaos in Music: Historical Developments and Applications to Music Theory and Composition*. [Dizertačná práca.] The University of North Carolina, 2009.
- SHANNON, Claude E.: A Mathematical Theory of Communication. In: *The Bell System Technical Journal*, roč. 27, 1948, č. 3, s. 379-423.
- SMALL, Michael: Complex networks from time series: Capturing dynamics. In: *2013 IEEE International Symposium on Circuits and Systems (ISCAS), Beijing, China*, 2013, s. 2509-2512.
- SMITH, Leonard: *Chaos: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2007.
- STEINITZ, Richard: The Dynamics of Disorder. In: *The Musical Times*, roč. 137, 1996, č. 1839, s. 7-14.

- STRATILKOVÁ, Martina: Hans Mersmann and the Analysis of the New Music. In: *Musicologica Olomucensia*, 2015, č. 22, s. 109-119.
- SYROVÝ, Václav: *Hudební zvuk*. Praha : Akademie múzických umění, 2014.
- SZUMAN, Stefan: *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1951.
- ŠČEPÁN, Michal: *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2020.
- ŠIDLÍK, Peter: *Európska hudobná teória v 1. polovici 20. storočia (1900 – 1945)*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, 1994.
- ŠTÚŇ, Marián: Charakteristické tónové množiny ako zjednocujúci element Klavírnych impresií Tadeáša Salvu. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 15 (41), 2024, č. 1, s. 29-61.
- TICHÝ, Vladimír: Chaos a hudba. In: *Musicologica Olomucensia*, roč. 8, 2006, s. 13-42.
- TICHÝ, Vladimír – KUHN, Tomáš – MATOUŠEK, Vlastislav: *Musical Kinetics*. Praha : Akademie múzických umění, 2014.
- TICHÝ, Vladimír – KREJČA, Tomáš – ZVĚŘINA, Petr: *Scelovací prostředky*. Praha : Akademie múzických umění, 2017.
- TOCH, Ernst: *The Shaping Forces in Music*. New York : Dover Publications, 2018.
- WALKER, Elaine: *Chaos Melody Theory*. [Cit. 15. 7. 2025.] Dostupné na: <https://ziaspace.com/music/chaos_melody_theory/>
- YOUNGBLOOD, Joseph E.: Style as Information. In: *Journal of Music Theory*, roč. 2, 1958, č. 1, s. 24-35.
- ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1990.
- ZICH, Otakar: *Symfonické básně Smetanovy*. Praha : Hudební matice umělecké besedy, 1924.

Summary

MUSIC AS A DYNAMICAL SYSTEM – THEORETICAL FOUNDATIONS AND AN ANALYTICAL PERSPECTIVE

The preliminaries propose that a musical work is a system of elements whose evolving form is produced by formative dynamic forces; without these, music would be static. In general, dynamism means the mobility and vitality of a system, closely tied to tension arising when a state of rest is disturbed, and associated with movement, change, energy, and intensity. Borrowed from physics, where dynamics studies forces causing motion, this notion is linked to scientific theories of dynamical systems. A dynamical system is defined as a set of states unfolding over time according to an evolution rule. The musical process is thus understood as shaped by dynamic forces into a sounding dynamic form that can be modeled, described, and explained as a theoretical dynamical system.

The text surveys how various 20th-century theorists conceptualize music as a field of energies, tensions, and forces shaping dynamic form, and how these ideas crystallize in the discipline of tectonics. Riemann's processual view of form is elaborated by Kurth's "energetics," which posits melodic, harmonic, and rhythmic energies that build and release in wave-like phases, and by Mersmann's opposition of expansive and centripetal forces acting across musical parameters. Zich distinguishes dynamic form (patterns of movement and loudness) from thematic form, treating contrast and gradation of force as universal form-building mechanisms. Szuman's *arsis-thesis* schema, Janeček's notions of expository versus evolutionary musical types, Risinger's functional categories, Asafyev's concept of intonation, Burlas's dynamic arches, and Lerdaahl's quantification of tonal tension all conceptualize form as the outcome of controlled tension between contrastive and unifying tendencies, often linked to hierarchical order. Later "force" metaphors in Larson and others extend the analogy to physics, e.g., describing perceived musical motion via gravity, magnetism, and inertia. Empirical work on musical-kinetic analogies shows systematic but asymmetric mappings between musical changes (*crescendo*, *ritardando*, pitch direction) and imagined spatial movement.

The operation of dynamic forces at micro- and macro-levels of form, integrating static segmentation with processes of tension and release, is the domain of tectonics. In Czech and Slovak scholarship tectonic elements are systematically reinterpreted as dynamizing functions, thus grounding the widespread tension-relaxation schema in a coherent theory of musical dynamism.

The text proposes a systematic import of dynamical systems theory into music theory by modeling a composition as a dynamical system defined by state space, time, and evolution rule. The state space is spanned by musical variables (from melodic-rhythmic figures and chordal successions to instrumentation, texture, kinetic character, and loudness), each treated as a dynamizing parameter whose values specify system states. Time is operationalized via analytical "windows" (measures, beats, or other structural units), so that segmentation itself becomes a choice of temporal resolution.

The evolution rule, however, cannot be cast as strictly deterministic or purely stochastic (i.e., extreme types of dynamical systems) because musical processes are shaped by compositional creativity, performance, listening habits, and stylistic conventions. Instead, the text locates "rules" in style-defining tendencies and their deviations: no work is created in a vacuum, and the tripartite relation composer-performer-listener implies expectations about acceptable procedures within a stylistic paradigm. Music thus occupies a middle ground between total predetermination and complete randomness, and dynamical language serves to describe how style constrains and yet permits variation in the unfolding of form.

Building on this framework, the author introduces concrete analytical tools that quantify specific dimensions of dynamic form as dynamical variables. Kinetic density (D) is defined as the number of rhythmic impulses per normalized time unit, yielding trajectories that visualize changes of motion across a piece. Harmonic dynamism (H), after Ferková, is computed by assigning numeric “dynamic potentials” to chords based on dissonant content, intervallic relation to the previous chord, and functional role, so that sequences of values trace a harmonic-tension state curve. Loudness (L) is treated analogously: notated dynamic levels are mapped to a numeric loudness scale and sampled in metrically defined time steps. Together, these procedures exemplify how concepts and tools from dynamical systems theory can structure a multi-parametric, state-space description of musical form as evolving patterns of tension and release.

THE FRAGILE MODERN ARTIST IN SCHREKER'S *CHRISTOPHORUS* AND BERG'S *LULU*

VANJA LJUBIBRATIĆ

Vanja Ljubibratić, PhD.; University of the Arts Helsinki, Sörnäisten rantatie 19, 00530 Helsinki, Finland; e-mail: Bayreuth85@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2145-7985>

ABSTRACT

This study presents a comparative reading of Franz Schreker's *Christophorus oder "Die Vision einer Oper"* and Alban Berg's *Lulu*, focusing on how both operas construct and dismantle the figure of the composer from within their dramatic framework. Centring on the characters Anselm and Alwa, the study shows how both libretti depict artistic ambition as increasingly compromised by the narrative systems it helps to generate. Rather than affirming creative mastery, the operas stage processes of self-implication in which the artist's authority gradually dissolves through reflexive dramaturgy, symbolic projection, and narrative constraint. By examining how creation turns back upon its originator, the study reveals a shared concern with the instability of artistic agency in the early twentieth century. Reading Schreker and Berg together highlights convergent strategies for representing the artist's vulnerability and offers a new perspective on how opera approached questions of authorship, control, and selfhood during the Weimar era.

Keywords: Alban Berg, Franz Schreker, *Lulu*, *Christophorus*, artistic autonomy, meta opera

In the volatile musical culture of the Weimar era, opera became a contested site under the pressures of modernity in which inward psychological exploration was increasingly forced to negotiate demands for clarity and immediacy. Franz Schreker (1878–1934) and Alban Berg (1885–1935) were active within overlapping cultural and institutional networks, and were aware of each other's work over many years. They were drawn to musical drama not only as a musical form, but also as a locus for considering the instability of subjectivity, authority, and desire. Their operas are both animated by an

impulse toward theatrical intensity and psychological exposure, and include characters whose inner lives are inseparable from the aesthetic worlds they inhabit. Schreker's *Christophorus oder "Die Vision einer Oper"* and Berg's *Lulu*, shaped by a shared modernist horizon, exemplify this tendency with particular force: each centres on a male artist-figure whose creative aspirations become entangled with, and ultimately compromised by, the dramatic structures he sets in motion. I examine how Schreker and Berg employ the figure of the composer within the drama to interrogate the stability of artistic authority under modernist conditions. Rather than assuming the autonomy of the creator, both operas place it under narrative pressure, a process that unfolds progressively in their dramaturgical structures.

In *Christophorus* and *Lulu*, the libretto becomes a site where the modernist crisis of artistic identity is staged through composer figures, Schreker's Anselm and Berg's Alwa, who are both undermined and destroyed by their own narrative constructions. Both operas deploy a similar dramaturgy – reflexivity, archetypal characterization, and narrative predestination – to dismantle the romantic notion of the autonomous artist. The composer in each narrative becomes victim of the representational systems he seeks to control, rather than a creator of them. As such, this study argues that Anselm and Alwa serve as parallel case studies of the modernist, self-effacing artistic subject, both dramatizing the collapse of authorial agency within the narrative they attempt to influence.

The creator–creation dynamic that generates self-destruction through artistic projection forms the central dramaturgical mechanism under which this collapse unfolds. For Anselm, his opera within an opera becomes a psychological trap. His character begins to exert narrative autonomy, but he loses agency as his creation becomes indistinguishable from his mental state. The libretto stages authorial collapse as a dramatic principle. Likewise, for Alwa, *Lulu* is the ultimate projection-object: every man “creates” an image of her. Alwa's desire to make *Lulu* into an artwork crystallizes his inability to see her outside of their joint archetypes of the covetous male and weak intellectual artist (Alwa), and the femme fatale (*Lulu*). Alwa's artistic impulse is revealed as a symptom of uncontrollable idealism, not creativity. His downfall is framed as inevitable: a victim of the material he hoped to transform into opera. Therefore, both operas depict the modern artist not as a creator, but as a consumer consumed: Anselm is devoured by the narrative world he tries to produce, while Alwa is enveloped by his predetermined narrative world around *Lulu*. The modernist creator cannot transcend the structures of representation that bind him.

The analysis underscores how the two figures – composer-characters embedded within meta-operatic structures – exemplify how both operas use reflexive dramaturgy to depict the artist as fragmented, overdetermined, and ultimately undone by the narrative systems he participates in. Through their relationships with their respective “creations” (Anselm's opera; Alwa's projected opera about *Lulu*), *Christophorus* and *Lulu* present a world in which the creator is defeated by his creation, and the narrative predestines this eventuality. Thus, *Christophorus* and *Lulu* articulate a shared modernist anxiety: the erosion of the artist within a world of deterministic narrative structures and objectifying modernity. In the following sections, the study situates each opera within its narrative world before tracing how the composer-figure becomes progressively implicated in, and

ultimately undone by, the dramatic structures he inhabits. This examination will reveal the depth of their parallel trajectories.

This investigation looks at how the reflexive dramaturgy in *Christophorus* and *Lulu* transforms the composer from a figure of creative mastery into a narrative subject whose authority is progressively eroded by the very structures he seeks to command. From these initial insights, the examination constructs an inter-opera comparative framework grounded in narrative analysis. The thematic analyses of the two operas, as derived from their libretti, suggest an overlooked affinity between Schreker and Berg's dramaturgy. Moreover, this approach reinterprets the place of the artist figure in Weimar-era opera, demonstrating a shared representation of modernist symbolisms associated with the relationship between an artist and his artwork. As this study is concerned with how artistic authority is constructed, destabilized, and narrativized, it focuses exclusively on the libretti of *Christophorus* and *Lulu*, and does not undertake musical analysis. In both operas, the crisis of the artist is staged explicitly through dramaturgy, reflexive narration, and symbolic characterization, where conflicts of agency and control are articulated with particular clarity. A libretto-centred approach thus provides a methodological framework for examining how modernist autonomy is imagined and undone in these works.

Dramaturgical Worlds and Narrative Orientation

We will first set out the dramaturgical worlds in which Anselm and Alwa exist, before giving a detailed analysis of them as composer-figures embedded in reflexive narrative structures. Both operas construct tightly controlled narrative systems whose symbolic logic, character relations, and events determine the conditions under which artistic authority is tested and ultimately destabilized. As the crisis of the modern artist in both works unfolds through dramaturgy – via plot progression, narrative entrapment, and the interaction between creator and created – concise synopses are needed for an understanding of how these structural forces operate prior to interpretive analysis. While this study focuses analytically on the composer-figures Anselm and Alwa, the narrative economy of each opera extends beyond any single character, particularly in the case of *Lulu*, whose dramaturgy is organized around a broader network of desire, projection, and predestination. A general synopsis is therefore necessary to clarify the dramatic system within which Alwa's artistic agency is formed, constrained, and ultimately effaced. These narrative outlines are not intended to replace the chronological analytical readings that follow, but rather to establish the structural framework against which moments of reflexivity, authorial collapse, and creator-creation entanglement will be examined in detail. The following synopses of *Christophorus* and *Lulu* foreground the dramaturgical mechanisms that govern the narrative trajectory of both operas, with particular attention paid to how artistic ambition becomes progressively subordinated to forces of symbolic determination.

Schreker's opera unfolds as a layered theatrical vision centred on the young composer, Anselm, whose opera gradually becomes indistinguishable from the dramatic world that surrounds him. The narrative oscillates between staged performance, imagined scenes, and psychological projection, blurring the boundaries between artistic inven-

tion and lived experience. Anselm becomes increasingly consumed by the figures and situations he has brought into being, most notably through his fixation on Lisa, whose shifting identity across reality and operatic illusion destabilizes his grasp on authorship.

As the work progresses, Anselm's creative authority erodes: characters appear to acquire autonomy, narrative events unfold with mounting inevitability, and his role shifts from controlling composer to entrapped participant. The opera-within-the-opera no longer serves as an artistic construct but rather as a dramaturgical force that dictates his psychological collapse. By the final stages of the work, Anselm's artistic vision has effectively absorbed him, staging the destruction of the creator through the mechanisms of theatrical reflexivity he initially sought to command.

Berg's *Lulu* traces the ascent and downfall of its central female figure through a rigorously symmetrical and predestined dramatic structure. Lulu moves through a succession of relationships in which she functions more as a projection surface for male desire, fantasy, and control than as a stable individual. Each man who encounters her attempts, in different ways, to define, possess, or shape her according to his own symbolic framework – as muse, wife, artwork, commodity, or object of obsession.

This network of projections generates a narrative of escalating destruction: marriages collapse, violence erupts, and social positions deteriorate, culminating in Lulu's descent into poverty and death. Throughout this process, the opera emphasizes the impersonality of its dramaturgical logic – events unfold with inevitability, as though governed by forces beyond individual agency. Within this system stands Alwa, who seeks to transform Lulu into an operatic subject, imagining her life as aesthetic material, even as he is drawn ever deeper into the deterministic machinery of the drama. His artistic impulse emerges not as an act of mastery but as another form of submission to the narrative structures that predetermine the fate of all involved. The narrative architectures of *Christophorus* and *Lulu* suggest a shared preoccupation with the compromised position of the modern artist, even before turning to their broader theoretical implications. A preliminary comparison of Anselm and Alwa will help to clarify the convergence of their dramaturgical functions and the distinct systems through which each opera stages the decline of creative authority.

Some initial similarities and differences between Anselm and Alwa will contextualize the extent of their shared situation. Both are composers attempting to create an opera within an opera.¹ Anselm is writing an opera that increasingly overtakes him, while Alwa explicitly expresses the desire to create an opera based on Lulu. Both are emotionally dependent on – and undone by – their subject: Anselm is psychologically diminished by his self-reflexive creation, and Alwa is consumed by the destructive vortex surround-

¹ Donald Bewley writes how the theme of an opera within an opera has been common throughout the genre's history, originating in the eighteenth century, where multiple dramatic works of music could be seen in a single evening and often on the same program. This blending eventually resulted in new genres within opera, such as *opera giocosa* and *opera buffa*. Bewley lists prominent works that contain operas within operas in the nineteenth and twentieth centuries: Leoncavallo's *I pagliacci* (1892), Richard Strauss's *Ariadne auf Naxos* (1912), Britten's *A Midsummer Night's Dream* (1960), and Corigliano's *The Ghosts of Versailles* (1991). See: BEWLEY, Donald: Opera within Opera: Contexts for a Metastasian Interlude. In: *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Eds. Gerhard Fischer and Bernhard Greiner. Amsterdam : Rodopi, 2007, pp. 335-346.

ing Lulu, unable to impose any shaping artistic will. Moreover, both are represented as artist-types whose sensitivity becomes paralysis: They are modern, hyper-aware, introspective, and lacking heroic agency. They both also illustrate the crisis of the male artist confronted with an uncomfortable female figure: Lisa for Anselm and Lulu for Alwa become the objects that overwhelm the artist's attempts to shape narratives. Schreker describes Anselm as "...the creative version of a young, budding, somewhat degenerate and weak, but very gifted artist, a music student..."² Additionally, the two male roles are clearly seen as narrative doppelgängers of their own composers. Anselm is a reflection of Schreker – a staunch defender of his ideals while receiving harsh personal criticisms from the press, and Alwa mirrors many of Berg's experiences in life. Heather Platt states that "like Alwa, Berg was financially dependent on his family, and his relationships to his teacher Schoenberg, his wife Helene, his mistress Hanna Fuchs-Robettin, and his lesbian sister, are all thought to have parallels with Alwa's relationships to the other characters in the opera."³ Schreker and Berg wrote their own librettos.

A key difference is that Anselm is the central character, whereas Alwa is secondary. Schreker builds an entire meta-narrative around Anselm's psyche, while Berg frames Alwa as an archetype within a larger deterministic framework. Anselm seeks to gain authority and fails, while Alwa has already lost it – he never attempts to wield control; Lulu eclipses him long before he imagines his opera about her. These differences reinforce how both operas deny the modern artist the illusion of autonomy via different dramaturgical procedures.

Associations Between Schreker and Berg

Now we will situate the operas within the historical and aesthetic currents that shaped their creation. I will compare how Schreker and Berg resisted the pressure for aesthetic anachronism in their operas using letters and prose texts expressing disagreement with the stylistic and contemporary pressures for conformity in their operatic settings. It will be seen that the modernist crises dramatized in *Christophorus* and *Lulu* were not only narrative constructions, but were deeply entangled with each composer's lived confrontation with changing operatic norms. The following text excerpts convey the extent of each composers' critical insights into the predominant operatic style of the late 1920s that caused a paradigm shift away from the inner-oriented, psychological narratives that both composers favoured.

Following World War I and the tenets of Expressionism that sought to distort reality and reflect a dark and psychological inner angst, a shift ensued where realism and lighter subjects became the prevailing trend of the most popular operas staged in the Weimar Republic. This expressive shift was known as *Neue Sachlichkeit*, or "new objectivity," and its operatic reflection was known as the *Zeitoper*. Against this cultural reorientation

² SCHREKER, Franz: Introduction to *Christophorus*. In: *Christophorus oder "Die Vision einer Oper"*. [CD booklet.] Live recording, Opernhaus Kiel June 2002–March 2003, (CPO 999 903-2), p. 66.

³ PLATT, Heather: A Jungian Analysis of Berg's Alwa. In: *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*. Ed. Siglind Bruhn. London : Routledge, 2011, p. 279.

toward immediacy, topicality, and external realism, Schreker's and Berg's continued investment in inward psychological dramaturgy increasingly appeared resistant – if not anachronistic – to contemporary institutions and audiences. This style can be described as

“Topical opera that was firstly a comic genre and typically relied on parody, social satire, and burlesque as dramatic tools. They were expressions and celebrations of modern life, where composers tried to incorporate as many attributes of contemporary life as possible into all facets of the operatic production. The libretti were set in the present; characters were typically everyday people or were presented as recognizable modern stereotypes. The action takes place in locales considered either modern or everyday: office buildings, elevators, train stations, cabarets, and private family dining rooms. Along with the modern setting, composers also relied on theatrical properties of the age: characters talk on the phone, play gramophones, take pictures, and shoot movies.”⁴

Schreker in particular lamented the state of his career due to the favoured trends of his time, which he categorizes as art being created by charlatans. He makes this clear in a letter on 4 January 1927 to his friend, the eminent music critic Paul Bekker, writing: “I am currently out of fashion. My ‘decline’ has been noted by some members of the press and sensationalized and disseminated... What I recognized as right 25 years ago, taught, and created myself, is now being confirmed. But the imitators are praised as the inventors and the heroes.”⁵ This complaint turned into an altercation when Schreker's publisher, Universal Edition (UE), refused to publish *Christophorus*. Schreker wrote a letter on 30 July 1929 to Emil Hertzka, the director of UE, stating: “There is a certain current at your publishing house that I find difficult to resist. Perhaps you will keep an eye on the publication of my new work, and even if it is somewhat more demanding than what is currently popular, success is quite possible if we find a good venue for the premiere.”⁶ A few weeks later on 23 August, he received the following reply from Hans Heinsheimer, the opera division head of UE:

“We have read the revised libretto of *Christophorus* and studied the work very carefully and conscientiously. However, we must inform you with great regret that, as far as we can judge the current attitude of theatres and the mentality of the public, we consider the potential impact of this work to be extremely problematic, and that – in our opinion, which, of course, like all judgments, is subjective – we cannot expect any success from this work.”⁷

Schreker threatened retaliation via lawsuit for a breach of UE's contractual obligations for him. Hertzka now intervened and attempted to placate Schreker, who was immovable in his conviction that *Christophorus* would succeed if given a proper chance. He travelled from Berlin to UE's offices in Vienna for a meeting with Hertzka, which

⁴ COOK, Susan C.: *Opera for a New Republic: The Zeitopern of Krenek, Weill, and Hindemith*. Rochester : University of Rochester Press, 1988, pp. 3-4.

⁵ HAILEY, Christopher: (ed.): *Paul Bekker/Franz Schreker Briefwechsel*. Aachen : Rimbaud Verlag, 1994, pp. 211-212. Unless stated otherwise, all German translations are my own.

⁶ Quoted in: ORTIZ, Janine: *Nin is alles beim Teufel: Franz Schrekers Späte Opern*. München : edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2017, p. 152.

⁷ Ibid.

resulted in the retraction of his opera with the promise that UE would work harder in the future to support Schreker's music.⁸ This situation illustrates Schreker's stubbornness regarding his refusal to compromise his compositional integrity, while also exemplifying the uphill battle he faced against convention. This event mirrors the general angst that Anselm expresses in *Christophorus*, reflecting the hardships that Schreker had to endure due to the doubts cast upon his own opera. Walter Bernhart posits that *Christophorus* is Schreker's most profound inner confession of his selfhood precisely because he composed it at the most troubled point in his life, when he was attempting to reconcile himself with the dramatically altered circumstances of the new operatic style and his own falling out of public favour.⁹ Peter Franklin agrees with this view, stating that in *Christophorus*, "Schreker's increasingly painful, almost schizophrenic ambivalence towards the very nature of the art form to which he had devoted his life finds its most remarkable terminal statement."¹⁰

In his introduction to *Christophorus*, Schreker subtly criticized the aesthetic tastes of his day, while attempting to reconcile Anselm's romanticized ideals within the more constrictive framework of the *Zeitoper*. He writes: "Today the *Räuber* is played in contemporary dress, *Hamlet* and similar things in tailcoats, and so how can it be thought surprising that the boy Anselm understands the events of a past time as modern occurrences and transfers them to the emotions of our everyday life?"¹¹ The composer further addresses his inclusion of *Zeitoper* tropes in *Christophorus*, writing:

"The fashion of the day before yesterday, the classicistic symphony (imitation of genuine 'classicism,' which the moderately gifted Christoph writes), the grief music of the tragedy of a woman who is artistically gifted and balks at the miracle of physical conception, the episode of the artistic dance, both events of the switching of music between Wagner and today into the psychological sphere, the fashion of jazz music, and finally the child's melodies resembling a folk song and resulting in redemption through absolute music."¹²

These reflections by Schreker that introduce his libretto demonstrate the extent to which he consciously sought to develop his idiom into more stylistically representational reflections of the popular trends that he was criticized for resisting. The opera was never performed during Schreker's lifetime, so the composer's ability to deliver a hit opera during the *Zeitoper* craze can only be guessed at. We need not hypothesize what could have been, but rather recognize how Schreker was grappling with ways of staying relevant.

Berg's public reactions were more muted as he took care not to express views that could be construed as antagonistic, and which would jeopardize his image. In his article *The "Problem of Opera"* from 1927, Berg writes that:

⁸ Ibid., p. 155.

⁹ BERNHART, Walter: *Christophorus oder "Die Vision einer Oper,"* Franz Schreker's Opera as a Metareferential Work. In: *Self-Reference in Literature and Other Media*. Eds. Walter Bernhart and Werner Wolf. Amsterdam : Rodopi, 2010, p. 90.

¹⁰ FRANKLIN, Peter: *The Idea of Music: Schoenberg and Others*. London : The Macmillan Press, 1985, p. 153.

¹¹ SCHREKER, Ref. 2, p. 66.

¹² Ibid., p. 67.

“The use of means ‘suited to the times’ – like cinema, revue, loudspeakers, and jazz – proves only that such a work is up-to-date. But this cannot be called real progress because we are already there and cannot go further with such things alone. To say that the art form of opera has developed further – as happened, for example, with Monteverdi, Lully, Gluck, Wagner, and finally in Schoenberg’s stage works – requires other means beyond the simple application of the latest acquisitions and things that are in fashion. But must it always ‘further develop?’ Isn’t it enough to take the opportunity to make beautiful music for good theatre, or, better said, to make music so beautiful that – in spite of it – good theatre will result?”¹³

By invoking a lineage of eminent – and strikingly innovative – opera composers, Berg constructs a continuous historical trajectory leading to his own time. He emphasizes that these figures advanced the genre by resisting the dominant tastes and formulaic expectations of their eras. For Berg, genuine artistic advancement arises from introducing elements that diverge from prevailing norms, since what is currently fashionable is already fixed and therefore incapable of pushing the art form forward. Schreker shared this sentiment as early as 1922, where in an essay titled “Führerschaft” (“Leadership”), he derided fleeting fads, stating that “the various movements spring up like mushrooms after fertilizing rain and then vanish into thin air. What is valid today will be laughed at and ridiculed tomorrow.”¹⁴

Berg took a more explicit stance against the tenets of *Neue Sachlichkeit* in his famous open letter to Schoenberg from 1925 in which he discloses some of the hidden meanings in his *Chamber Concerto*. Berg writes:

“I have smuggled into these three movements the adherents of program music – if there are any left – would be delighted, and the [representatives and defenders of the ‘New Classicism,’ and ‘New Objectivity,’] the ‘linearists,’ ‘physiologists,’ the ‘contrapuntists,’ and the ‘formalists’ would fall upon me in indignation at such ‘romantic’ tendencies – if I did not make them aware that they too, if they wanted to look, would have their hearts’ desire.”¹⁵

In his most direct declaration against the kind of formalism that he and Schreker rebelled against, Berg wrote a response in 1929 to a newspaper survey that asked the question, “Should Wagner Stagings be Modernized?” While he initially stated his agreement with new methods for renewing stage works, as Wagner and Mahler both wanted, he added: “But if you mean by ‘modernization’ to put on *Tristan und Isolde* as New Objectivity, and do *Siegfried* in tie and tails, and *Die Meistersinger* – where the connections of verse and industry (it need not be just the shoe business) is easily maintained – as *Zeitoper*, then the answer to your question is no.”¹⁶ These passages

¹³ BERG, Alban: The ‘Problem of Opera. In: *Pro Mundo – Pro Domo: The Writings of Alban Berg*. Ed. Bryan R. Simms. Oxford : Oxford University Press, 2014, p. 216.

¹⁴ Quoted in HAILEY, Christopher: Zur Entstehungsgeschichte der Oper *Christophorus*. In: *Franz-Schreker-Symposium*. Eds. Elmar Budde and Rudolf Stephan. Berlin : Colloquium Verlag, 1980, p. 115.

¹⁵ BERG, Ref. 13, p. 198. The editor of this volume, Bryan Simms, wrote in a footnote that the bracketed text was likely added or approved by Berg after the article’s publication.

¹⁶ BERG, Alban: Should Wagner Stagings Be Modernized? In: *Pro Mundo – Pro Domo*, Ref. 13, p. 392.

demonstrate an aesthetic kinship with Schreker in opposition to an operatic style that they both interpreted as superficial and pandering. Schreker mirrors these sentiments in his 1930 article “Entstehungsfragen der Oper” (“Questions of Opera’s Origins”), reflecting on the changes that had occurred to the genre. He writes: “All these purely temporal stylistic shifts have faded as quickly as they arose [...] the worst thing an artist can do is to be controlled by the times in which he lives.”¹⁷

We will now look at direct associations between the two composers and consider how their friendship led to a unity of shared values. Schreker’s influence on Berg’s musical development has been primarily analysed in the context of Berg’s first attempt at writing for the orchestra: his *Altenberg Lieder* orchestral songs.¹⁸ However, the more significant insight into Schreker’s impact on the young Berg is the fact that in 1911, Berg prepared the vocal score of Schreker’s early opera, *Der ferne Klang*, which was premiered the following year.¹⁹ As evidenced in *Der ferne Klang*, Schreker’s preoccupation with intimate chamber-like sonorities that prioritize orchestral balance and colour result in the fragmentation observable in the *Altenberg Lieder*.²⁰ Moreover, the asymmetrical rhythmic schemes and use of percussion instruments in Schreker’s opera anticipate similar patterns in much of Berg’s late works, including *Lulu*.²¹

Berg’s student and friend, the philosopher Theodor Adorno, also points out a connection between Schreker and the *Altenberg Lieder*. Adorno suggests there are similarities of tone between Berg’s songs and Schreker’s later opera, *Die Gezeichneten*.²² Nevertheless, Berg’s use of dissonance is more pronounced, Adorno argues, further adding that there is no shortage of associations between the two composers. He cites a duet between Alwa and Lulu as having a similar structure of thematic return as seen in *Gezeichneten*.²³ Adorno also notes differentiation between the two, believing it is justifiable to “call Schreker’s technique late-impressionistic, and Berg’s early-expressionistic,”²⁴ insofar as this classification applies to Berg’s sound in his orchestral songs. This dichotomous oversimplification was likely already evident in the 1920s, and it was probably a contributing factor in Berg’s far greater popularity than Schreker’s, following the premiere of *Wozzeck* in 1925.

Despite these associations, Berg was often critical of Schreker’s music in his correspondence. In 1912 and 1913, Berg was Schreker’s unofficial assistant when the latter was preparing to conduct the world premiere of Arnold Schoenberg’s gigantic *Gurrelieder*. Tension ran high as Berg considered Schreker to be an incompetent conductor, and

¹⁷ SCHREKER, Franz: Entstehungsfragen der Oper. In: *Die Bottcherstrasse* 2, no. 2 (July 1930), p. 15.

¹⁸ Cf. STENZL, Jürg: Franz Schreker und Alban Berg: Bemerkungen zu den *Altenberg-Liedern* op. 4. In: *Franz Schreker: Am Beginn der Neuen Musik*. Ed. Otto Kolleritsch. Graz : Universal Edition für Institut für Wertungsforschung, 1978, pp. 44–58.

¹⁹ CHADWICK, Nicholas: Franz Schreker’s Orchestral Style and its Influence on Alban Berg. In: *The Music Review*, vol. 35, 1974, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ *Ibid.*, p. 32.

²² ADORNO, Theodor W.: *Alban Berg: Master of the Smallest Link*. Trans. Juliane Brand and Christopher Hailey. Cambridge : Cambridge University Press, 1991, p. 64.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

wrote to Schoenberg to complain of Schreker's ego, as he did not back out of a project that was too much for him. On 10 February 1913, he wrote:

"I know too well, could have sworn that Schreker would immediately refuse this [to have Schoenberg come to conduct instead] – one chance for a good *Gurrelieder* performance. Because then he wouldn't be named, because his filthy ambition is so overpowering that he would rather conduct – no, beat time – wrong time – to a work he doesn't know – than forgo the opportunity to appear before an audience, to bow."²⁵

A few months later, on 31 October 1913, he wrote again to Schoenberg following a concert of Schreker's early music, remarking that the suite he heard was "a totally insignificant work [...] as for a real I. movement theme, Schreker is completely incapable of it! But because of his inability to write a longer melody immediately after certain fragmentary melodic beginnings it starts 'building to a climax!'"²⁶ Several years later in 1925, when Berg was in Berlin overseeing the world premiere of *Wozzeck* that was days away, he had an opportunity to see *Der ferne Klang*, and reported to his wife on 1 December 1925 that "*Der ferne Klang* had a good production, but the opera is awful."²⁷

It is difficult at times to separate Berg's honest opinion from posturing to ingratiate himself (as he often did with Schoenberg), but these remarks from his letters serve to show a more complex relationship with Schreker and his music that cannot be viewed as unanimously supportive or devoid of a wider interpretive spectrum. Indeed, Christopher Hailey astutely comments on the misleading manner in which people at this time carried themselves. He writes:

"During the entire affair Schreker probably remained unaware of the bitterness of Berg's attacks upon him and even if he had known, it is unlikely that it would have done serious damage to their friendship, such as it was. Then as now back-stabbing and duplicitous diplomacy were mainsprings of Vienna's highly intricate social and cultural mechanism. Tempers flare easily, but reconciliation – in the form of flowery formulas of courtesy and obeisance – comes just as quickly."²⁸

This sentiment is most evident in a letter that Berg wrote to Schreker on 4 April 1914, which is diametrically opposed in tone and meaning to the biting criticisms of Schreker's conducting in his letter to Schoenberg. Reflecting on Schreker's performances of *Gurrelieder* and Mahler's *Eighth Symphony*, Berg writes:

"... you, who, in an extraordinary way, are only granted the privilege of conducting an orchestra for three to four weeks a year, performed these two works with their colossal demands in such a short time, and under less than ideal conditions [...] and yet [...] the whole thing conveyed an impression of complete freedom, of musical liberation: the entire enormous ensemble responded to all the conductor's inten-

²⁵ BRAND, Juliane – HAILEY, Christopher – HARRIS, Donald (eds.): *The Berg-Schoenberg Correspondence: Selected Letters*. New York : W.W. Norton & Company, Inc., 1987, p. 156.

²⁶ PUFFETT, Kathryn – SCHINGNITZ, Barbara (eds.): *Three Men of Letters: Arnold Schönberg, Alban Berg, and Anton Webern, 1906–1921*. Vienna : Hollitzer Verlag, 2020, p. 253.

²⁷ GRUN, Bernard (ed.): *Alban Berg: Letters to his Wife*. London : Faber and Faber, 1971, p. 348.

²⁸ HAILEY, Christopher: *Franz Schreker, 1878–1934: A Cultural Biography*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 70.

tions, even to nuances that these magnificent works only truly brought to life in the atmosphere and solemnity of the actual performances.”²⁹

While both composers disdained *Zeitoper*, Berg’s views were supported by the fact that he had already produced an operatic hit, whereas Schreker had not. This may also speak to Berg’s greater ability than Schreker to ensure *Lulu* was not too antithetical to the tastes of the day. Indeed, Douglas Jarman remarks on this matter that “*Lulu* has much more in common with the music of Weill and Brecht’s ‘epic opera.’ As a man of the theatre, Berg could not afford to ignore, and could not fail to be interested in, what was happening in the ‘new opera.’”³⁰ However, this admission does not translate into aesthetic fidelity for Berg, since his prose suggests a different predisposition – an ability to bend his ideologies to acceptable stylistic parameters without compromising his authentic voice. This observation should not discount Schreker’s own attempts at adaptability. As Susan Cook notes, Schreker’s opera “contains features of the *Zeitoper*,” but also adds that “*Christophorus* lacks the comic spirit of true *Zeitoper*, although Schreker uses parody in his depiction of composition students. The work deals with the role of the contemporary artist in modern society, as does *Jonny spielt auf* [Ernst Krenek’s immensely popular *Zeitoper* from 1927], and it incorporates concrete images of modern life.”³¹ Additionally, Bernhart argues that although Schreker started *Christophorus* optimistically with the aim of succeeding in a new style, his subsequent disillusionment resulted in his recognition that he should not compromise his organic compositional voice to garner the public admiration that he so craved. As a result, Bernhart views the meta-narrative, parodistic elements of *Christophorus* as only having an “episodic character.”³² Opinions regarding Schreker’s success at stylistic conformity vary, with David Drew stating that Schreker’s “aesthetic was hopelessly at odds with the spirit of the time, and he paid dearly for his refusal to adopt a theatrical style that was foreign to him.”³³ Bernhart concurs, adding that Schreker could not aesthetically adapt to *Neue Sachlichkeit* and *Zeitoper*, because his style was predisposed to a rich tapestry of sophisticated sounds, which he was pressured to abandon in favour of rigid and brittle sonorities.³⁴ Schreker himself reflected on this, observing that “rhythm seems to dominate [and] motor impulses replace passion.”³⁵

Another similar element between *Christophorus* and *Lulu* is their categorization as metaopera. Frieder von Ammon defines this classification as “an opera in which operatic matters of any kind are commented on (whether musically, verbally, or scenically), or otherwise, in which an opera or parts of an opera are performed, whether in a rehearsal

²⁹ HELLER, Friedrich C. (ed.): *Arnold Schönberg – Franz Schreker: Briefwechsel*. Tutzing : Verlegt bei Hans Schneider, 1974, p. 11.

³⁰ JARMAN, Douglas: *Cambridge Opera Handbooks. Alban Berg: Lulu*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991, p. 95.

³¹ COOK, Ref. 4, p. 173.

³² BERNHART, Ref. 9, p. 96.

³³ DREW, David: Musical Theatre in the Weimar Republic. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 88th Sess. 1961–1962, (16 May 1962), pp. 91–92.

³⁴ BERNHART, Ref. 9, p. 88.

³⁵ Ibid.

or in a private or public performance.”³⁶ This definition accurately encapsulated the diegetic operas of both composer characters in the operas in question. Moreover, beyond Alwa’s role as a composer in *Lulu*, the opera’s prologue announces the narrative that the audience is about to witness, thereby giving the work this extra verbal cue signifying its layered meta quality of overlapping realities. This inherent feature of *Lulu* mirrors the opera within an opera trope that Ammon also notes as being a reflection of metadrama, as seen in the relationship between an overture-type opening and the opera proper.³⁷ This is certainly also evident in the prologues of *Christophorus* and *Lulu*, which have their own distinct dispositions and function as independent narrative entities before the heightened unreality of post-prologue action commences in both works. *Lulu* takes this further, as it embodies what Ammon refers to as “meta-metaopera, of opera on opera on opera, operatic metareferentiality taken to the highest degree.”³⁸ *Lulu*’s prologue is an opera; the opera proper is the opera on opera; and Alwa’s opera on Lulu is the opera on opera on opera.

Modernist Autonomy and the Fragile Artist: Conceptual Framework

The aesthetic pressures confronting Schreker and Berg – inward psychological dramaturgy and the demand for modern immediacy – reflect a broader modernist crisis surrounding artistic autonomy and creative authority. The dramaturgical crises in both operas reflect broader modernist anxieties surrounding artistic autonomy, authority, and the instability of creative subjectivity – concerns that have been theorized about in discourses on modernity and aesthetic self-definition. To organize the main themes in this study, namely the investigation of the fragile modern artist and the degeneration of autonomy, I now apply a conceptual framework to further anchor this comparative analysis of Anselm and Alwa as paradigmatic of trends that are evident in other contexts. Texts by the critics Matei Calinescu and Clement Greenberg are referenced from which I extrapolate my thematic tropes for comparing Schreker and Berg’s operas. Calinescu describes a dualistic split between two factions of modernity, where a bourgeois proliferation of advancement in science and technology during the advent of the industrial revolution, crystalized an orientation towards capitalism. This bourgeois conception of modernity held onto traditions as it embraced new pathways towards practical applications that would bring success to the middle class.³⁹ This idea is juxtaposed by Calinescu with an aesthetic notion of modernity that was predicated on extreme avant-garde views that stood antithetically to bourgeois ideals. Calinescu describes a course via “rebellion, anarchy, apocalypticism, and aristocratic self-exile” as methods of implementing aesthetic modernism.⁴⁰ This attitude morphed into what

³⁶ AMMON, Frieder von: *Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Different Genre*. In: *Self-Reference in Literature and Other Media*. Eds. Walter Bernhart and Werner Wolf. Amsterdam : Rodopi, 2010, p. 68.

³⁷ Ibid., p. 70.

³⁸ Ibid., p. 80.

³⁹ CALINESCU, Matei: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*. Durham : Duke University Press, 1987, p. 41.

⁴⁰ Ibid., p. 42.

Calinescu called an overall “consuming negative passion.”⁴¹ It is this ideological anti-bourgeois sentiment that can be seen as a catalyst for the kind of crisis, alienation, and fragmentation of experience that lead to an ontology of the “fragile modern artist,” exemplified by the character embodiments of Anselm and Alwa.

Calinescu viewed the alienation of the modern artist as stemming from romanticism. He pinpoints expressions of the imagination that gravitated towards the fantastical. Interestingly, Calinescu names E.T.A. Hoffmann and his story, *Der Goldene Topf*, with its central character Anselmus, as a representation of this influence.⁴² The work is viewed as a modern tale with an idealized sense of emotions over logic and reason. The characters live in a world of their imagination outside of reality, which is a clear prototype for the kind of existential outlook that Anselm and Alwa exemplify. The fragile artist is further defined by this level of irrational immersion in their artistic creations. But perhaps most aptly, Calinescu discusses the ideas of Charles Baudelaire and his projection of the alienated modern artist. Indeed, Calinescu recognizes Baudelaire’s conviction that “an artist needs creative imagination to give expression to modernity.”⁴³ The aesthetic split from bourgeois paradigms is facilitated by a level of imagination that is not rooted in reality.⁴⁴ These are the historical precursors for the identity of the modern artist, whom Schreker and Berg elevate in their respective narratives of composer-characters in crisis.

A second dimension of Calinescu’s framework that illuminates both *Christophorus* and *Lulu* is the degeneration of autonomy, a point he develops not by offering a single monolithic definition but by tracing modernity’s tendency to hollow out its own artistic ideals. In his account of the avant-garde, Calinescu cites Leonard B. Meyer’s description of radically self-determining art as a process that “directs us toward no point of culmination – establishes no goals.”⁴⁵ Although this line is not Calinescu’s own, its use in his argument exposes the paradox he wants us to see: the modern claim to uncompromised artistic autonomy can dissolve into directionlessness, leaving the artist without the structural or ideological ground he thought autonomy would secure. This conceptualization speaks directly to Anselm’s trajectory in *Christophorus*, where his aspiration to pure creative sovereignty becomes indistinguishable from loss of orientation, and to Alwa in *Lulu*, whose putatively independent artistic subjectivity is repeatedly absorbed, redirected, or suspended by forces he neither perceives nor controls.

A related trope emerges in Calinescu’s treatment of decadence, particularly in his discussion of Nietzsche’s attack on Wagner. Here, Calinescu recounts Nietzsche’s charge that “Wagner’s perversion of music,”⁴⁶ a formulation that crystallizes the anxiety that the artwork – or the aesthetic program animating it – may ultimately subjugate the artist, bending creative agency toward purposes no longer the artist’s own. This dynamic resonates with the operatic worlds of Schreker and Berg, where compositional and dramatic structures repeatedly confront their male artist-figures with aesthetic forces that exceed and reshape them. In this sense, the degeneration of autonomy and the

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., pp. 43-44.

⁴³ Ibid., p. 49.

⁴⁴ Ibid., p. 55.

⁴⁵ Ibid., p. 132.

⁴⁶ Ibid., p. 191.

subjugation of the artist are not separate problems, but rather two facets of the same modernist predicament, one that both composers dramatize with remarkable clarity.

Building on Calinescu's account of the fragile modern creator, whose pursuit of aesthetic self-sufficiency risks collapsing into aimlessness or internal contradiction, we can extend this framework by turning to Clement Greenberg's influential essay "Modernist Painting," which offers a complementary – though differently inflected – formulation of modernist autonomy. Whereas Calinescu traces the psychological and cultural erosion of the artist's authority, Greenberg frames autonomy as a formal ideal rooted in the artwork's self-definition, arguing that all art must "eliminate [...] any and every effect that might conceivably be borrowed from [...] any other art," becoming "self-defining with a vengeance."⁴⁷ Read together, their models expose a productive tension: Calinescu shows how the modern artist's desire for independence can degenerate into instability, while Greenberg reveals how the very procedures meant to guarantee artistic sovereignty can generate new forms of constraint. This combined perspective clarifies the modernist fantasy of the self-legitimizing, sovereign creator – a fantasy that both libretti systematically undo. In *Christophorus*, Anselm's reflexivity and quest for self-founded artistic authority ultimately overtake him; in *Lulu*, Alwa's creative agency dissolves as he attempts to mould Lulu into an aesthetic object. Both librettos thus dramatize the fragility of modernist autonomy by embedding its male creator within narrative and symbolic structures that pre-empt his control before it can ever fully materialize.

Jointly, these conceptual perspectives illuminate how modernist autonomy operates less as a guarantee of artistic sovereignty than a condition that exposes the creator to fragmentation, subjugation, and narrative predetermination. In *Christophorus* and *Lulu*, the male composer-figures do not merely inhabit modernity's crises – they enact them dramaturgically, as their creative aspirations are progressively absorbed by the symbolic systems they seek to command. With this framework in place, the following analysis turns first to Anselm, whose psychological interiorization of artistic authority becomes the mechanism through which his agency unravels in Schreker's libretto.

Anselm Characterized in the *Christophorus* Libretto

The following section provides a chronological analysis of Anselm and the sustained dramatization of collapsing artistic agency in the opera's plot. The narrative arc of *Christophorus* charts Anselm's progressive loss of authority, a decline mirrored in the libretto by the gradual erosion of his textual dominance. At the beginning of the opera, he is opinionated, argumentative, and arrogant in extended passages of dialogue. As the shape of his own diegetic opera begins to transform his sense of reality – indeed, as these lines are blurred in the narrative – Anselm becomes increasingly a bystander who participates in the progressive dismantling of his control over the ensuing situations. From the beginning, the opera's prologue appears as pseudo-theatre to the extent that specific doors are assigned to particular characters to enter through. This

⁴⁷ GREENBERG, Clement: *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism: Volume 4, Modernism with a Vengeance, 1957–1969*. Ed. John O'Brian. Chicago : The University of Chicago Press, 1993, p. 86.

initial stage direction and opening scene are choreographed to parody reality in that the setting and circumstance of events are systematized to quickly establish the ideological conflict that will act as the catalyst for subsequent episodes.

Anselm is introduced as an obsessive idealist who is most comfortable in his own imagination. He and Berg's Alwa are the first vocal entries after their respective prologues. And like Alwa who requests to enter – suggesting his movement as Berg's doppelgänger from not-narrative reality to the story of the opera – the opening of *Christophorus* mimics this obfuscation of an implied artificiality. Both operas employ layered representations of multiple superimposed realities as an unsettling feature that is meant to destabilize linear logic and conventional storytelling in both works. In *Christophorus*, the boundaries between Anselm's staged world and his creative imagination gradually dissolve, and the opera's action unfolds as an externalization of his psychological landscape. Lisa, Christoph, and Johann function less as autonomous characters than as surfaces onto which Anselm's conflicting impulses are projected; their identities appear shaped by the demands of his creative process. From his central position in the drama, Anselm directs the constellation of figures who surround him, each occupying a different chamber of his inner life. Lisa exposes the unruly, erotic forces he struggles to repress, while Christoph stands as his counter-image – embodying the moral authority, discipline, and strength Anselm feels he lacks. The tension between these two figures crystallizes a larger polarity structuring Anselm's imagination: unruly desire against the disciplining conscience, which Janine Ortiz suggests echo models of the unconscious set against the demands of the superego.⁴⁸

Opposing factions are immediately established as Anselm's fellow student composers ridicule him for fantasizing about Lisa when they meet in their composition class. We immediately see how fixation on a female induces a subjugating connotation, as the colleagues gossip about how Lisa is making a fool out of Anselm, inciting him to reimagine her. His actions are characterized as that of devilry, with further accusations of Anselm being "effeminate and silly."⁴⁹ This was the precise terminology used against Schreker in the press in the early 1920s.⁵⁰ Their mocking treatment of him as an outsider solidifies Anselm's mirroring of Schreker, and further exemplifies his recalcitrant attitude to the established status quo of the opera. This resistance will erode his agency until he abandons his pursuit of ideality at the very end, having lost everything that matters to him. Alwa experiences a similar fall, but unlike Anselm, his defeat is rendered permanent with his murder.

Subsequently, Anselm and his fellow students are given an assignment by their composition teacher, Johann, to compose a string quartet based on the legend of St. Christopher. Ortiz notes that Anselm's association with his teacher and fellow students reflects Schreker's own life as a composition teacher in the final years of the Weimar Republic. Anselm's insubordination against the quartet assignment mirrors the common rebelliousness of youth against authority figures, and Schreker perceives himself

⁴⁸ ORTIZ, Ref. 6, p. 164.

⁴⁹ SCHREKER, Franz: *Christophorus* or "The Vision of an Opera" German/English libretto. Trans. Susan Marie Praeder. In: *Christophorus* CD booklet, p. 70.

⁵⁰ HARDERS-WUTHENOW, Frank: The Birth of Tragedy from the Spirit of Decadence: Franz Schreker's Opera *Christophorus*. In: *Christophorus* CD booklet, p. 30.

as Anselm for remaining faithful to his aesthetic convictions while the other students blindly conform to shallow popularity.⁵¹ After Anselm disparages the quartet assignment, the stage direction reads: "Here a fine black veil slowly descends over the set and is suffused with an unreal, mysterious light."⁵² The physical presence of this veil implies that a change has taken place. The previous two scenes of the prologue can be seen as an extended introduction that functions as a rational exposition – a kind of home base that is rooted in heightened empiricism – after which the reality-defying centre of the opera unravels as the veil's presence testifies. This can be interpreted as the start of the opera within the opera as the narrative now becomes defined by Anselm's imagination. This phenomenon is rendered circular as at the very end of the opera, the veil is lifted, and a semblance of partial reality is restored. These matters will be addressed subsequently.

The third scene of the prologue, with the lowered veil, begins with Anselm's detailed descriptions of his imagined female operatic lead. He fantasizes: "But the female element is lacking, the sweet, tempting, devilish woman [...] I choose for the drama: Lisa, Lilith, the snake, our dear Satan. Ah, my goodness! Lisa, you most beautiful, I adore you."⁵³ Immediately after this, Lisa appears with no stage direction for her entrance. It is as if she has been manifested through the suggestion of Anselm's imagination. Her initial words underscore her femme fatale inclinations and early domination over Anselm. Ortiz concurs, describing Lisa's entry as that of a "seductress; the femme fatale who cannot resist her sensual nature and uses her charms to lead men to their doom."⁵⁴ Anselm mirrors Alwa in this moment due to his complete idealistic devotion to Lisa, who exhibits Lulu-like traits of manipulation through seduction. Following this exchange, Christoph, another composition student, and best friend of Anselm, and romantic liaison to Lisa, enters and rebukes Anselm for allowing a woman to hit him, as Lisa slaps Anselm to demonstrate her dominance over him. Ortiz posits that Christoph's entry after the lowering of the veil suggest he is a figment of Anselm's imagination.⁵⁵ Christoph's reaction is ultimately subtext for a deep jealousy of Anselm and an insecure possessiveness of Lisa. Christoph's aesthetics and desires are then immediately expressed, as he proudly states he wants to serve art, which he views as life's most virtuous pursuit. He is subsequently ridiculed as an idealist by another student, after which the prologue, with its four scenes, ends. The complex and subtly sexualized tension between Anselm, Lisa, and Christoph is established and will become a narrative paradigm as the first act ensues.

The start of the first act commences one year later in precisely the same manner as the prologue: Anselm is neurotically murmuring ideas for his opera. The structure of an entire act in his work is taking shape, which he admits is causing him distress.⁵⁶ The time jump of an entire year mirrors the same span of time that is passed over in *Lulu* within the parameters of that opera's central Film Music Interlude, which accompanies a silent film depicting Lulu's arrest, trial, incarceration, and escape from prison. These are examples of how both operas deviate from an unbroken linear narrative expression.

⁵¹ ORTIZ, Ref. 6, p. 142.

⁵² SCHREKER, *Christophorus libretto*, p. 75.

⁵³ Ibid., pp. 75-76.

⁵⁴ ORTIZ, Ref. 6, p. 163.

⁵⁵ Ibid., p. 172.

⁵⁶ SCHREKER, *Christophorus libretto*, p. 77.

Moreover, the aftermath of both time jumps can be seen as the start of a precipitous decline in the fortune of all the characters. In addition, Hailey writes that in a previous version of *Christophorus*, Schreker planned to include several film interludes.⁵⁷ Once again, we see the manner in which both composers looked to incorporate artistic innovation into their operas. Schreker likely opted against this path in his final version of *Christophorus* in an attempt to streamline the work to enhance the practicality of its performance requirements.

The second scene of the first act introduces the character Starkmann, a music critic. This individual has been characterized as the embodiment of the negative critical media attention that Schreker received in the 1920s, as stated above.⁵⁸ The older man is pushy and self-aggrandizing, and his dialogue with Anselm resembles a sort of imagined conversation between Schreker and his literary opponents in the press. The specific criticisms levied against Schreker in the press are the same comments that Anselm receives from his colleagues, further bringing Schreker and his narrative alter-egos into parallel focus. Schreker's own youthfully-inflated sense of self is characterized when he has Anselm state to Starkmann: "I don't have any money, and I'm a genius."⁵⁹ An argument follows when Starkmann praises Christoph's value as a composer, with Anselm retorting that he is talentless. Anselm adds: "Wherever in the world there was found a dilettante with modern airs, you beat the drum for him."⁶⁰ This line represents Schreker's explicit argument against the aesthetic tastes of the late 1920s, as he considers the popular styling of Neue Sachlichkeit as a fleeting and shallow preoccupation with cultural and artistic trends that do not reflect the more substantive values to which serious art should be attached. As noted earlier, this was a conviction that Berg also shared, but it did not prevent either composer from copying a few of its key trends in order to gain popularity.

After Starkmann's exit, the third scene begins with Anselm contemplating his opera, but with even greater reality-bending implications. Part of his monologue includes the following text in the opera's second act: "...the role I intended for myself is in doubt and not without danger."⁶¹ He states the challenges that lay ahead, complaining that he does not know how to complete his work. His thought process reflects the trope of an opera within an opera, with an additional self-referential layer evident in Anselm's plan to have his own doppelgänger feature in the work. One might be led to wonder if Berg's Alwa had been given more to say about his own planned opera about Lulu, whether he too would have contemplated his own presence in that narrative.

The fourth scene revisits the subtle frictions and hostilities between Anselm, Lisa, and Christoph. As they argue about the quality of Christoph's music, Lisa sides with her romantic interest, proclaiming Anselm as both their and the world's enemy.⁶² In an attempt to further provoke Anselm, Lisa seductively flaunts her body, stating: "But look! Am I not beautiful? My neck, radiating in the splendour of pearls! My arms, white and

⁵⁷ HAILEY, Ref. 28, p. 246.

⁵⁸ ORTIZ, Ref. 6, p. 142.

⁵⁹ SCHREKER, *Christophorus libretto*, p. 79.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁶¹ *Ibid.*, p. 81.

⁶² *Ibid.*, p. 84.

dazzling, like precious jewels – you’ve adorned me like a queen.”⁶³ Despite the undermining tactic, Lisa privately says to Anselm that she will bend to his will, implying her faith in the operatic role he is creating for her. At the same time, she is seducing her partner’s best friend, while outwardly denouncing him to placate Christoph. Her actions are of an opportunist who, not unlike Lulu, schemes and manipulates in her own interests. Nevertheless, when Lisa is alone with Anselm in the next scene, she expresses vulnerability amidst an inner conflict that she feels where she wishes to be good for Christoph, but feels an equally authentic inclination towards a more sinister sense of self that Anselm exacerbates within her. To this, Anselm, in his convoluted and poetically-verbose manner, admits that he is enslaved by his feelings for her: “I’ve been chained, fettered to you.”⁶⁴ He also expresses his dismay over the fact that she has chosen Anselm’s inferior, Christoph, whom he now views more antagonistically. Upon his sudden exit, Lisa is left alone in a brief scene where she confusedly calls Anselm’s previous reflection as an admission “from another world.”⁶⁵ This may be viewed as a subtle allusion to Schreker in the other world of reality, which Lisa does not understand, as she herself is a mere invention. She despairs and calls out to Christoph.

In the tenth scene of the opera, Lisa and Christoph are married. Ortiz notes that this shift for Lisa compels her to leave her role as a seductress to become a mother, which she vehemently objects to.⁶⁶ Anselm presents the bride with a gift: the first act of his tragic opera. He quotes the closing textual passage from his work, which ends with the words: “Think of the weak. The weak is eternal, and it clarifies life and the world.”⁶⁷ The endorsement of weakness, and the subsequent classification of strength as ugly, is another parodying allusion to Schreker and further testament of Anselm’s infatuation with Lisa. The scene concludes the first part of Act 1, about two thirds of the way through the opening act. Anselm’s gift presents Lisa with a way back to her former self, and an escape from her current self-loathing of marriage and childbirth. Lisa’s chance to dance again is coupled with Anselm’s subtle subversion of Christoph that plants the seeds of resentment regarding his strength in favour of weakness, namely, Anselm’s own attributes. Ortiz describes this as Anselm “reconstructing” Lisa into the archetype of the dark side of femininity, as only in this way can she serve his operatic vision, [while] Christoph stylizes his wife as a super-mother, thus invoking the oft-cited contrast between “whore and saint.”⁶⁸

The second part begins with a marital argument between Lisa and Christoph, where the dark tenets of Anselm’s opera start to find expression in the reality of the characters. Lisa is unhappy with the ageing of her body following the birth of their first child, believing that she is no longer beautiful. Christoph tells her that he wants more children, to which Lisa retorts prophetically: “Never again – even if you kill me!”⁶⁹ She then embarks on a long monologue that describes the nature of her suffering, ultimately calling herself

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., p. 87.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ ORTIZ, Ref. 6, p. 191.

⁶⁷ SCHREKER, *Christophorus libretto*, 94.

⁶⁸ ORTIZ, Ref. 6, p. 194.

⁶⁹ Ibid., p. 98.

weak while recognizing Christoph's strength and goodness. This explanation mirrors Anselm's quote from his opera of praising weakness and denouncing strength. It now becomes clear that this was Anselm's subtle ploy of driving a wedge between the married couple, emphasizing his own greater compatibility with Lisa given their shared weakness. This admission leaves Christoph crushed, prompting him to reflect: "I recognize that a dream world is crumbling away, disappearing, vanishing like a phantom."⁷⁰ The irony of Christoph's statement is that his ideality was based in reality but not truth. Anselm's opera will invert that previous dynamic by embracing truth within an abstract non-reality. When the two dualities ultimately blend into one another, the phantasmagoria of uncertain reality will fully usurp any final semblance of personal agency due to the diegetic opera's takeover of all character perceptions.

Matters reach a climax in the third scene of Act 1, Part 2. Anselm enters, and upon seeing the sleeping Lisa, he comments on her beauty and prophetically claims that "the great scene begins."⁷¹ It is almost as if Schreker is speaking from his own reality to signify the beginning of a decisive narrative moment. Anselm's extended monologue begins, building upon his reaffirmed love for Lisa. He recognizes that his love is as "creation and true being weaving together to form a unity."⁷² Tellingly, he recognizes that "when peace leaves me, the creator's cool calculation yields to the raging spirits around us and in us, to the spirits of the senses."⁷³ This is Anselm's most direct admission of the loss of his agency in context of his submission to his impulses. Furthermore, as if wishing to completely submerge into this ideality, he shuns "the material world [that] threatens."⁷⁴ As his frenzy increases, the stage direction describes his articulation as that of a "vision," amidst the complete absence of rationality. As he continues to sing to the sleeping Lisa of childlike pleasures, his waking reverie ends as he likens himself to a dance master, who could be seen as a marionette on a string in terms of his powerlessness to resist the temptation of his fantasized creation. In this moment, Ortiz suggests, Anselm reinstates Lisa's position as a seductress.⁷⁵

In the next moment, Lisa wakes, recognizes Anselm, and professes fatigue. Anselm replies: "Your weariness will disappear as soon as you give yourself to the work, to the art."⁷⁶ Lisa admits to feeling burdened, as if she's still carrying her child, to which Anselm placates her by saying: "You've passed the test, the supernatural saves you. Your body is blossoming."⁷⁷ He is essentially telling her that her salvation is coming in the embrace of non-reality. Lisa is suddenly infused with a wild energy, proclaiming a kind of rebirth of her vitality. Anselm capitalizes on the intoxicating enthusiasm, telling her that she will now dance to the scene in his opera, the command of which, as the stage direction reads, is "whispered in the manner of a hypnotist."⁷⁸ Anselm begins to recite the words

⁷⁰ Ibid., p. 100.

⁷¹ Ibid., p. 101.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid., p. 102.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ ORTIZ, Ref. 6, p. 200.

⁷⁶ SCHREKER, *Christophorus libretto*, p. 103.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid., p. 104.

from his opera, with Lisa embodying a dancing flame that “flies through space [...] a soaring dream [...] beauty, weakness, music, and song.”⁷⁹ These are all emancipatory metaphors that free Lisa from the bondage of her reality, further fuelling Anselm’s desires as a result. This moment marks a temporary illusion of authorial mastery that only accelerates Anselm’s subsequent loss of control, as his creation begins to dictate the terms of reality, rather than obey them.

Throughout the performance, Lisa dances as personifications of fire, a wave of water, and finally sin itself. While the words of Anselm’s libretto vary between guises, a few key phrases repeat, chief among them being how this new existence that Lisa is embodying is “ruinous for the strong man who resists it.”⁸⁰ Once again, a direct allusion is made to Christoph, who represents strength, reality, marital bondage, physical decay, and who resists the freedom granted by an idealized disavowal of these constricting tenets. When she becomes sin, Lisa takes over the libretto recitation from Anselm, delivering all of the sensualized allusions of an unrepentant and sexually-charged sin that empowers its avatar. As she concludes the recitation, the stage direction reads that “she throws herself into Anselm’s arms.”⁸¹ Her following remark to him ends the scene: “You’ve created me as you wanted it. You’ve called the devils dancing in me.”⁸² In a manner of speaking, the operatic performance has led to Lisa’s rebirth into a fantasy realm away from her husband.

In the final scene of the first act, Christoph appears and covertly observes Anselm and Lisa. The pair are now finally singing in unison, which was not the case prior during Lisa’s thematic enactments. With Anselm still presumably embracing Lisa as they sing of knowing lust and no limits, this moment is the closest that Schreker’s opera gets to embodying a romanticized love scene. While undoubtedly intimate, there are no additional scene descriptions or other indications to suggest that the pair are in love and planning to consummate their union. When they see Christoph, the latter begins his own monologue of distraught heartbreak. Upon seeing Lisa produce a slight smile, he is overcome by a heightened frenzy and shoots her. Lisa’s final words are: “It was only a game...”⁸³ Although Christoph is immobilized in disbelief, Anselm jumps into action. Despite calling him a madman and murderer, Anselm still whisks Christoph away to safety, telling him that he loves him. The first act ends with this admission. Interestingly, there is no indication that confirms Lisa’s death – only that she fell to the floor without a noise upon being shot.⁸⁴ Anselm states there was a murder, so it is highly likely, but one may surmise that the lack of definitiveness here is a strategic ploy to further blur the lines between reality and illusion when Lisa briefly returns in the epilogue. We are left to wonder whether it really was a game to Lisa, or a downplaying of the truth to spare Christoph. Anselm’s own reaction of proclaiming fraternal love to the man he has been disparaging and undermining for the entire opera, especially in the immediate aftermath of him murdering his wife – whom Anselm loved – adds an additional layer of absurd

⁷⁹ Ibid., p. 105.

⁸⁰ Ibid., p. 106.

⁸¹ Ibid., p. 108.

⁸² Ibid., p. 109.

⁸³ Ibid., p. 111.

⁸⁴ Ibid.

obfuscation regarding a consistency of intent, or lack thereof. Ortiz describes Anselm's emotional shift towards Christoph thus: "Within the opera's vision, Christoph can be understood as the personified superego of the young composer. For Anselm, confronted by Lisa and overwhelmed by his own unleashed drives, now turns, like a pendulum swinging equally back and forth, to the powerful Christoph. The conscience he had previously denied is now as dear to him as his own life."⁸⁵

The second act of *Christophorus* opens in a modern setting firmly rooted in reality. Anselm and Christoph are incognito, but working as a musical duo, performing at a dance bar. They are miserable, but are enduring their situation for the time being. However, the atmosphere of the setting starts to shift back to unreality when the singer, Rosita, begins to sing a text written by Anselm filled with existential angst and reflection that again reflects Schreker's personal feelings of inadequacy and neglect. The suggestive significance of the moment is rendered even more fantastical as the stage direction states that Rosita's voice gradually changes to that of Lisa's.⁸⁶ Schreker's libretto oscillates between expressions of basic, everyday dialogue when concerning the unburdened lives of subsidiary characters, to a convoluted psycho-philosophical jargon when quoting text from Anselm's opera. Therefore, whenever the narrative shifts to expressing something that Anselm created – in this case, a work of his that Rosita is performing – the modality of meaning instantly adopts this abstract ideality that invariably gravitates to an association with Lisa. Despite the lack of indication, it is clear that this event is a projection of Anselm's obsession, and is another example of his lack of agency regarding the hold that his muse still exerts over him. As such, reality fractures every time that Anselm's vocal music is diegetically performed.

In the next instance, a séance is held in an attempt to contact Lisa. Anselm and Christoph at first believe they are in the presence of ghosts. Christoph is more invested in the activity while Anselm's skepticism is growing. He cautions Christoph to be discreet regarding the information that he divulges concerning Lisa's death. He then adds: "I'm ruined. My last act turns out kitschy and sentimental!"⁸⁷ This is a fascinating admission because it demonstrates how Anselm interprets his own reality as an extension of his opera. His experience parallels his opera's narrative like some interactive installation, further blurring the lines of his work and that of Schreker's. Moreover, if Anselm is subtly admitting that he exists in an opera, this is the voice of Schreker critically commenting on his own unwanted situation, exacerbated by an unsatisfactory conclusion to his present work, *Christophorus*.

The séance is abruptly interrupted by the sudden arrival of the destitute child of Christoph and Lisa, who laments being a beggar and ill because his mother is dead and his father is "depraved."⁸⁸ Christoph goes to his son, and the second act ends with their reunion. Following this event, *Christophorus* ends with an epilogue. Reality is now entirely absent, as all of the dialogue in this scene emanates from Anselm's imagination. The epilogue begins with a dismembered voice of unknown origin that sounds from a distance, and quotes a long text. Throughout *Christophorus*, the quoted text is always

⁸⁵ ORTIZ, Ref. 6, p. 210.

⁸⁶ SCHREKER, *Christophorus libretto*, p. 119.

⁸⁷ Ibid., p. 126.

⁸⁸ Ibid., p. 130.

associated with Anselm's opera. The text resembles a kind of allegorical dénouement with a moral summation that addresses one who "recognizes his male strength and yet abides in female weakness."⁸⁹ This is the familiar voice of Schreker personifying his reflexive predilection once more in the final reflections of Anselm's opera. Upon the conclusion of the text, the stage direction discloses that the setting has returned to the scene at the start of *Christophorus* in the music room.⁹⁰ Anselm is gripped by a vision where Christoph, Lisa, and Johann, his composition teacher, are present. Anselm is experiencing a complete break with reality while contemplating his opera's narrative, likely imagining its ending. Hailey describes this moment, observing that "Anselm stands between vision and awareness of reality. His visionary figures pursue him into his own world, while Lisa and Johann penetrate his consciousness."⁹¹

Anselm seemingly admits to his inability to stop contriving his existential fantasies into narrative fodder, recognizing: "As a moth to light, I'm drawn to him. He, my wish dream, becomes my doom."⁹² The level of unreality is elevated in this epilogue to signify the most extreme disintegration of Anselm's psyche because he is imagining his characters speaking to each other now about him. Lisa states: "He's out of his mind. He's talking about someone whom I don't see."⁹³ Johann replies: "He lives in his work."⁹⁴ Anselm is aware of his own lack of agency and projects it into the observations of his characters. To compound matters, Christoph indicates that he (referring to himself), has "lived only a stage existence."⁹⁵ Anselm concurs: "Painful truth! Tragic recognition! He becomes the creator; we're only sketchy images."⁹⁶ Here the fantasy of artistic sovereignty fully inverts itself: Anselm recognizes that the creator has become subordinate to the structures of representation he imagined himself to command. The emergence of these realizations further deepens the existential ambiguity with Anselm accepting that he too is a dramatic invention of sorts. He knows he is a character in his own opera because he cannot remove himself from it. This is another subtle indication of Schreker's self-referential puppeteering in an allusion to the concept of creatorship.

Anselm is despairing over the helplessness of his imagination, which Christoph comments on thus: "all the art and artifices of my creator – he's at his wit's end."⁹⁷ Anselm knows that these projections of his opera's story are nearing their conclusion, but he is still at a loss on how to end it: "The end, the end! Help, master, help!"⁹⁸ Could this be a plea directly to Schreker for guidance? The answer partially presents itself as the child appears (with the stage direction, "in a feverish dream"⁹⁹), and beckons to Christoph to take him and put an end to his torment. As they depart, Christoph's final words are:

⁸⁹ Ibid., p. 131.

⁹⁰ Ibid., p. 132.

⁹¹ HAILEY, Ref. 14, p. 131.

⁹² SCHREKER, *Christophorus libretto*, p. 132.

⁹³ Ibid., p. 133.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., p. 134.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid., p. 135.

“The world of the theatre ends, sinks.”¹⁰⁰ Anselm observes that the voices are receding, but not before Johann interjects one last time: “Your characters live in you, become you yourself. Far away from the world of light, from the world of appearances, the end of the legend of St. Christopher becomes for you: music and nothing more – a quartet movement, my son.”¹⁰¹ In response to this, Anselm next speaks the tempo indication of “Andante con rigore” as a reference to the original string quartet assignment, which he seems to be returning to at the expense of his opera. However, the final text of *Christophorus* is a quote, meaning text from Anselm’s opera, which reads: “He carries the child, the child, who takes him, along the lonely path...”¹⁰² This ending is steeped in ambiguity. We are presumably presented with the ending of Anselm’s opera – depicting Christoph departing with his child – but after he has seemingly decided to pursue the string quartet project. It either suggests that he has found his conclusion, or that he is still enslaved by his obsession and to the work that robs him of his agency. It is difficult to imagine that he will ever be rid of the work that has defined his entire being and character, so ending *Christophorus* with a final indication of the opera within an opera is dramaturgically the most satisfying ending due to a slightly inconclusive arrival that accentuates the ethos of the entire work.

Representations of Alwa in the *Lulu* Libretto

This section presents a focused analysis of Alwa – a full linear synopsis is unnecessary due to the familiarity of the *Lulu* narrative and Alwa’s smaller dramatic role. On his entrance in the opening scene of the opera, and after visually comparing Lulu to her portrait, Alwa’s imagination immediately gravitates to creative idealization, exclaiming: “If only I could have engaged you as my leading lady!”¹⁰³ Lulu’s response is full of suggestive innuendo, remarking that “for this new piece of yours, you need more than my dancing...”¹⁰⁴ Lulu’s coy subtlety towards Alwa in the very first exchange establishes their dynamic of the wanting male artist and the seductress, who senses a self-serving opportunity. This dialogue immediately establishes Alwa’s tendency to translate desire into aesthetic fantasy, a reflex that will repeatedly substitute imagination for agency.

Alwa’s next entrance comes at the end of the second scene, just after the painter has committed suicide, with Alwa breaking down the door and finding the dead man. Lulu uses the event to feign distress and emotionally lean on Alwa to prompt his pity and to subconsciously instil a saviour complex in him towards her. As he sits with Lulu, reflecting on the painter’s suicide, Alwa suggests that the painter “didn’t want to let fate get in his way,” adding that “he had what a person can only dream of.”¹⁰⁵ This short exchange further punctuates Alwa’s inclination towards destiny and fantasy. His

¹⁰⁰ Ibid., p. 136.

¹⁰¹ Ibid., pp. 136-137.

¹⁰² Ibid., p. 137.

¹⁰³ BERG, Alban: *Lulu: Opera in 3 Acts (7 Scenes), after “Erdgeist” and “Büchse der Pandora” by Frank Wedekind, English/German Libretto*. Trans. Arthur Jacobs. Vienna : Universal Edition, 1978, p. 5.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid., p. 31.

invocation of a dream also signifies an allusion to his own predetermined fate, where the concept of dreaming will emerge as an idealized trope for Alwa. It will act as his catalyst for detaching from reality and taking refuge in his imagination. This practice will become paradigmatic, and will facilitate the forfeiture of his agency against the backdrop of his blind devotion to Lulu.

The first significant expression of Alwa's ideality as a composer merging with his fantasy of Lulu occurs in the third scene of the first act when he is with Lulu in her dressing room at the theatre where Alwa's music is playing. Lulu is revealingly dressed as a ballerina, and asks Alwa if he remembers when he first saw her. Lulu is manipulating the occasion to get Alwa to speak fondly of her, knowing the effect that she has on him. This is reinforced by the stage direction that describes Alwa's reaction to her appearance: "painfully affected, almost blinded by the sight of her, Alwa presses his hand to his heart."¹⁰⁶ He replies to her question by stating that "I saw something so infinitely superior to me in you."¹⁰⁷ His subservience in this moment demonstrates again that he has no agency in the context of his infatuation with Lulu. When she exits to perform and Alwa is left by himself to ponder, we are presented with the opera's most direct example of Alwa acting as Berg's *doppelgänger* when he states:

"Couldn't some clever composer take her story and make an opera from it? For the first scene: there's old Dr. Goll... No good! It's the same sort of howling as in a zoo when they put the food in front of the animals. – Then the next scene: The painter... that seems even worse! And the third scene: will things really go on like this?"¹⁰⁸

At the start of this short monologue, the orchestra plays a passage from *Wozzeck*, Berg's first opera, confirming that a clever composer is indeed up to the challenge of composing an opera about Lulu. The idea of the opera within an opera, with autobiographical references steeped in reality, is further crystalized by the mention of the zoo and animals. This is a subtle reference to the animal tamer's prologue, which exists outside of the narrative proper, demonstrating Alwa's multi-layered function not only as Berg's representative, but as the bridge between reality, illusion (the opera in which he himself is a character), and diegetic illusion (the fantasy that he is crafting in his own opera).

In the first scene of Act 2, Lulu is entertaining her male admirers, with Alwa among them. Lulu begins to seduce him, attesting to his strength and ability to protect her. Alwa's smitten demeanour compels him to express his emotions more openly, but not before uttering an objective truth: "The gods created you to bring the people around you to corruption. I am also flesh and blood!"¹⁰⁹ In a moment of rare clarity, Alwa admits to an awareness regarding the authentic destructiveness of Lulu's nature, yet admits to his own fallibility, as if accepting his own weakness and yielding to the temptations paraded before him in the guise of Lulu's allure. Moreover, the phrase "flesh and blood" is another reference to *Wozzeck*, where it is used to signify the truth of one's nature. With this remark, Alwa's agency is forfeited and the illusion of Lulu as a conduit for his artistic

¹⁰⁶ Ibid., p. 35.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid., p. 55.

imagination will henceforth inform all of his actions, with the sole exception coming at the end of the scene when he gives Lulu up to the police for murdering his father.

Moments later, when Lulu gives him her hand, Alwa is transported into his fantasy and speaks a reality-defying phrase that foreshadows his own death at Lulu's side. But now, the idealized ecstasy inspires him to say: "A soul rubbing the sleep from its eyes in the next world... oh, this hand."¹¹⁰ In relation to this, Calinescu remarks that "eternal half beauty" finds its afterlife only through the encounter with modern beauty,¹¹¹ which casts Alwa's reverie about the soul in a distinctly modernist light. Alwa treats Lulu not as a stable aesthetic ideal but as the volatile, fleeting medium through which an "afterlife" of beauty momentarily flares into being, revealing both his longing for transcendence and the instability that will undo his creative agency. Lulu capitalizes on his transfixed state of mind, asking what comes next. Alwa then excitedly proceeds to list Lulu's arm, then her body, and with full passion, yells out "Mignon". The moment she is called a name other than her own, Lulu realizes that Alwa is sexually objectifying her, which she finds irritating when it is done via the projection of the male gaze, and when the identity being assigned to her is accompanied by a false name. The moment she removes her hand from his grasp, Alwa's desperation surfaces, and he launches into his subservient need: "Destroy me! Finish me off," and later, "Mignon, I love you!"¹¹² Lulu's reply to Alwa's proclamations demonstrates both the absurdity of loving her, and the irrational devotion that comes with a complete loss of agency. She coldly states: "I poisoned your mother."¹¹³ Alwa is unfazed by this revelation, further attesting to a level of submission that shockingly disregards reality. Platt comments on this moment in the narrative, stating that Lulu's calculating seduction of Alwa and savage words to him when she admits that she murdered his mother equate to castration.¹¹⁴

Shortly thereafter, Dr. Schön emerges from his hiding place, having covertly observed the entire event between Lulu and his son, enraged by his wife's sexualized flaunting. During the ensuing altercation that leads to his murder, Dr. Schön unleashes a tirade foreshadowing doom, saying how Lulu's actions will result in Alwa swimming in his own blood.¹¹⁵ After additional dramatic and accusatory dialogue, Lulu shoots her husband, who in turn calls to Alwa. Before dying, the older man prophetically tells his son not to let her get away, adding that he, Alwa, will be Lulu's next victim.¹¹⁶ In a rare moment of reality-based assurance and free will, Alwa rejects Lulu's pleas not to report her to the police. It is to be the last time that Alwa acts independently of Lulu's will. The scene closes with Lulu's arrest.

Between the first and second scenes of the second act, the silent film interlude plays, the second event in the opera after the prologue to take place outside of standard narrative time. As with *Christophorus*, the action moves forward by one year, breaking linear continuity and triggering the start of a consistent unravelling, all of which was similarly

¹¹⁰ Ibid., p. 57.

¹¹¹ CALINESCU, Ref. 39, p. 50.

¹¹² BERG, Ref. 103, p. 57.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ PLATT, Ref. 3, p. 291.

¹¹⁵ BERG, Ref. 103, p. 59.

¹¹⁶ Ibid., p. 61.

evident in Schreker's opera. When the second scene begins, Alwa is eagerly awaiting Lulu's return following her escape from prison. Although he was the one who helped to put her there, it was clearly only a momentary deviation from his true identity as Lulu's idealizing acolyte. As Alwa waits, he enters into an argument with the acrobat, who accuses Alwa of general uselessness, adding: "You composed a lurid opera in which my bride's calves are the main characters, and no court theatre will stage it."¹¹⁷ This is another critical moment in the opera within an opera theme, connecting to Berg's reality and his awareness that his own *Lulu* opera is lurid and will likely face trouble from the censors.¹¹⁸ It also shows how similarly to Anselm's peers, other characters see Alwa's *Lulu* opera as a meaningless reflection of its composer's obsessiveness over a woman. The symmetry between Anselm and Alwa's operas demonstrates their shared emotional dependency on composing their respective operas, further illustrating how consumed they are by their imaginations. They wrote works that were not commissioned and that stand no chance of being performed, signifying how both composers have twisted reality to such an extent that they are incapable of seeing the truth, preferring to live in their creations. This was evident for Anselm, as his invented characters spoke to him, and is clear with Alwa when he disregards Lulu's admissions of brutality.

Alwa's blindness is at its most visceral when he is reunited with Lulu at the end of the scene. Lulu beckons for a kiss, bringing Alwa fully under her control. As his excitement grows, Lulu's cruelty emerges when she reminds him that she shot his father. Alwa predictably ignores this, saying: "Yet I still love you nevertheless for it! Come! A kiss! A kiss! A kiss!"¹¹⁹ Even amidst his euphoria, Alwa is still able to mobilize sufficient objective foresight to prophetically state: "If it were not for your two childlike eyes I look into, I should say you were the most designing of whores and bitches who ever inveigled a man to his doom."¹²⁰ In the next instance, his composer's intuition surfaces, where he again waxes poetically and covetously over Lulu's body in musical terms. He muses:

"Under this dress, I perceive your figure like music. These ankles – a grazioso. This enchanting roundness – a cantabile. Then your knees – misterioso; and then the powerful andante of lust. How peacefully the two slender rivals nestle together, aware that neither can equal the other in beauty, until the capricious mistress awakens, and the two rivals recoil like two poles. I will sing your praises until your senses are overwhelmed..."¹²¹

This is another direct allusion to Berg, as the tempo indications that Alwa names correspond to those same indications found in Berg's *Lyric Suite* – the musical testament he composed for his own illicit and secret muse – Hanna Fuchs. Greenberg's reminder that formal autonomy inevitably hardens into constraint¹²² clarifies Alwa's

¹¹⁷ Ibid., p. 69.

¹¹⁸ This subtle nod towards censorship and Berg's awareness of his opera's sordid controversies is detailed in a study of the history of *Lulu's* plight with censorship, see: NOTLEY, Margaret: "Taken by the Devil:" *The Censorship of Frank Wedekind and Alban Berg's Lulu*. New York : Oxford University Press, 2019.

¹¹⁹ BERG, Ref. 103, p. 75.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., p. 77.

¹²² GREENBERG, Ref. 47, p. 89.

impulse here: the more rigorously he tries to aestheticize Lulu according to his internal norms of beauty, the more he binds himself to the very limitations that will later erode his agency. His creative freedom contracts precisely because he attempts to secure it through a self-defined aesthetic logic. Alwa next discloses in full honesty his complete subjugation to Lulu, stating: “You’ve driven me mad,” to which Lulu replies with a cold dose of reality: “Isn’t this the sofa on which your father bled to death?”¹²³ The second act ends with Alwa imploring her to be silent as he once again rejects the reality of truth in favour of his invented unreality. Platt observes these tendencies in Alwa’s psychology, stating that “his passive attitude is also emblematic of his weak personality, and because of his willingness to let events whirl around him, like many introverts, he becomes the victim of stronger characters.”¹²⁴

The first scene of the third act is an expository event to set up the second and final scene of the opera. The large number of characters and extended dialogue characterize Lulu’s disintegrating stature as she deals with multiple blackmail threats and the loss of her (or rather Alwa’s) fortune in a botched investment, which leaves them penniless. Lulu, Alwa, Geschwitz, and Schigolch escape from this situation by fleeing to London, where Lulu works as a prostitute, becoming the group’s only source of income in an ironic twist of fate – she previously only took, and now is the only one capable of providing. There is a connection here where we can associate the fleeing Alwa and Lulu with Anselm and Christoph, as the latter pair also run from the law. After Lisa’s death, Anselm tells Christoph that he loves him – a new seducer has taken Lisa’s place and invokes the same unconditional devotion from Anselm, who now handcuffs himself to Christoph and saves the murderer, as Alwa does with Lulu.

Much like Anselm at the end of *Christophorus*, Alwa’s condition at the end of *Lulu* marks his lowest point in every regard. He is sick with a venereal disease he contracted from Lulu and jealously disapproves of her work as a prostitute. However, when Geschwitz enters carrying Lulu’s portrait – the physical manifestation of her allure onto which all observers project their lustful and possessive desires – Alwa’s demeanour changes entirely. It triggers a delusional nostalgia that reflects his previous domination by Lulu via imagery of her body parts that was previously always associated with inspirations for his music. Upon seeing the portrait, Alwa waxes: “With this picture before me, I feel my self-respect has returned. I understand the fate that compels me. Whoever stands before those lips with their promise of pleasure, before those innocent childlike eyes, before this white and rosy-ripened body, and still feels safe within his bourgeois code of rules, let such a man cast the first stone at us!”¹²⁵ Platt reflects on Alwa’s general obliviousness, citing that “although Alwa believes himself to be rational and in control, in reality he is not [...] he is governed by events and the sensations they produce, rather than by rational judgment.”¹²⁶

After further observation, Alwa continues: “The childlike expression in her eyes is still exactly the same, despite everything that she has experienced since then. But the fresh dew covering her skin, and the fragrant breath before her lips, and the radiant

¹²³ BERG, Ref. 103, p. 77.

¹²⁴ PLATT, Ref. 3, p. 286.

¹²⁵ BERG, Ref. 103, p. 105.

¹²⁶ PLATT, Ref. 3, p. 284.

light spreading from her white forehead, and that incomparable glow of youthful flesh on her neck and arms..."¹²⁷ Alwa's consistent referral to Lulu as childlike signifies the irrational extent of his ideality, as he eternally views a murderous manipulator, fugitive, and common prostitute as innocent and virtuous. His inability to reconcile himself with the truth of Lulu's character, and the dire situation in which he finds himself, demonstrates the apex of his forfeiture of agency and fundamental incapability to divert his fate from the catastrophic results that he has articulated multiple times. Lulu murdered both of his parents; perpetuated his social collapse and destitution; destroyed his health by giving him venereal disease, and yet he still views her as childlike. This acute level of denial and naiveté stems from the fact that Alwa is himself childlike in terms of his emotional development, the implications of which will soon cost him his life, and to the sorrow of no one. Moreover, this classification of Alwa's own immaturity obliquely parallels an accusation that Theodor Adorno made of Berg when he said "Berg was the most unfatherly man one could imagine; his authority was the total absence of authoritarianism. He successfully avoided becoming an adult without remaining infantile."¹²⁸ It is another interesting link to consider in the autobiographical chain that unifies Berg with his *doppelgänger*.

Prophetic allusions to Alwa's pending demise abound when he attempts to bar Lulu from returning to the streets to find another client. He tellingly states: "You shall not go down there again, not while I'm living."¹²⁹ Shortly thereafter, Lulu returns with a black man who then manhandles her. After Alwa tries to pull him away from Lulu, he is hit over the head and killed by the black man, who prophetically speaks to the dead Alwa: "Sweet dreams are coming. (To Lulu.) Dreams of you!"¹³⁰ This moment refers back to Alwa expressing the idea of a soul rubbing the sleep from its eyes in the next world. That world is now death, and Alwa will be dreaming in it permanently. The opera ends soon after with the murders of Lulu and Geschwitz by Jack the Ripper. Alwa's end in the narrative was an unavoidable event that was sealed because his creative and idealizing impulses overrode his sense of reality and self-preservation. Like Anselm, his agency was the price he paid to remain close to his destructive muse. As such, both narrative composers met with ends that emanated from their shared obsession of fantasies-turned-operatic, from which neither could contrive existential independence.

Nevertheless, Alwa differs from Anselm in regard to his ability to recognize and express Lulu's destructive nature, whereas Anselm never reaches such depths of introspection. Other characters need to verbalize it as manifestations of his subconscious. So although Anselm is cognizant of it on some level, his realization is not as explicit as Alwa's. This key difference perhaps renders Alwa as the more tragic (or pathetic) figure, as he capitulates in the wake of awareness. The severe repercussions of this – a fate that Anselm avoids – are that his murder prevents any chance for personal redemption. Anselm's survival at the end of Schreker's opera grants him a modicum of mercy, even if he exists in a fractured reality of doubtful stability.

¹²⁷ BERG, Ref. 103, p. 105.

¹²⁸ ADORNO, Ref. 22, p. 34.

¹²⁹ BERG, Ref. 103, p. 107.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 109.

Conclusion

This study examines *Christophorus* and *Lulu* as responses to a cultural moment in which opera was compelled to renegotiate its aesthetic priorities amid rapid social and artistic change. Schreker and Berg, working in close historical proximity and sustained professional awareness of each other's work, approached musical drama as a medium capable of bearing extraordinary psychological and symbolic weight. Rather than offering stable narratives of creative mastery, their operas foreground figures whose identities fracture under the pressures exerted by the dramatic worlds they inhabit. In both works, the composer-character becomes the focal point through which anxieties surrounding authorship, authority, and desire are exposed and destabilized. By bringing Schreker's and Berg's operas into dialogue through a libretto-centred approach, this study has argued that *Christophorus* and *Lulu* articulate a shared modernist anxiety: the erosion of artistic agency within worlds governed by deterministic narrative logics that the composer-figures themselves help to construct and sustain. Drawing selectively on the conceptual insights of Calinescu and Greenberg, the study frames this erosion through the intertwined dramaturgical tropes of the fragile modern artist and the degeneration of autonomy as they emerge across both operas.

The analyses of Anselm and Alwa reveal how these tropes operate not abstractly but through direct and carefully constructed dramaturgical mechanisms. Anselm's reflexive operatic project gradually absorbs him, erasing the distinction between author and artefact, while Alwa's efforts to aestheticize and control *Lulu* dissolve into a loss of creative agency as she resists fixation. In both cases, artistic authority is not violently seized from the composer-figure but quietly undermined by the structures he helps to establish. These parallels are sharpened by Schreker's and Berg's decision to fashion their protagonists as unmistakable composer-doubles, figures whose professional aspirations, aesthetic anxieties, and historical positioning mirror their creators' own negotiations with modernity. The operas thus operate on two levels simultaneously: as narratives about artistic failure and as self-reflective commentaries on the precarious position of the composer within early twentieth-century operatic culture, where creativity increasingly confronts forces of commodification, determinism, and psychological fragmentation.

Read in this light, *Christophorus* and *Lulu* participate in a broader modernist re-configuration of opera as a self-reflexive medium – one in which the act of creation becomes a subject of dramatic inquiry. Unlike earlier theatrical self-referential gestures that foregrounded illusion or satire, these works internalize reflexivity within the psychology of the artist-figure, transforming meta-operatic structure into a mechanism of existential collapse. Rather than affirming creative mastery, Schreker and Berg expose composition as a process that entangles the artist within narrative systems that exceed his control. This study reframes meta-operatic dramaturgy as a modernist exploration of agency's disintegration under aesthetic and social pressures, rather than playful self-awareness.

Considered against the stylistic climate of *Zeitoper*, the divergent yet related trajectories of *Christophorus* and *Lulu* also invite reflection on their likely reception within contemporary musical discourse. Schreker's opera, with its self-reflexive premise, sym-

bolic architecture, and sustained inward focus, was resisted by audiences and critics who were increasingly attuned to topical immediacy, technological fascination, and social legibility. Its psychological density and meta-operatic concerns stand apart from the surface accessibility often prized during the period. *Lulu*, by contrast, while no less disturbing in its implications, engages more directly with themes of circulation, spectacle, and commodification, factors that may have rendered its modernity more immediately intelligible – even as its formal rigor and moral ambiguity continued to provoke unease. Framing the two works in this way clarifies the stakes of their comparison, revealing how each negotiates contemporary stylistic pressures while arriving at a shared critique of artistic autonomy.

Finally, the comparative framework developed here suggests broader avenues for investigating artist-figures across German-language opera of the 1920s and 1930s. Works such as Hindemith's *Cardillac* (1926), Krenek's *Jonny spielt auf* (1927), and Weill's collaborations with Brecht similarly foreground creative or quasi-creative figures entangled in systems that constrain, redirect, or negate their agency. Although these operas differ markedly in idiom and ideological orientation, they share a concern with exposing the limits of artistic sovereignty under modern conditions. By emphasizing dramaturgical reflexivity and narrative predetermination, this study positions Schreker and Berg not as isolated cases, but as central participants in a wider operatic meditation on creativity, selfhood, and the structural limits of artistic authority in the early twentieth century.

Summary

THE FRAGILE MODERN ARTIST IN SCHREKER'S *CHRISTOPHORUS* AND BERG'S *LULU*

This study investigates the dramaturgical relationship between Franz Schreker's *Christophorus oder "Die Vision einer Oper"* and Alban Berg's *Lulu* through the parallel figures of Anselm and Alwa, composer-characters whose artistic identities become destabilized by the narrative worlds they inhabit. Situating both operas within the cultural climate of the Weimar period, the study argues that Schreker and Berg engage with a shared modernist concern surrounding the fragility of artistic authority under conditions of psychological fragmentation, reflexive narration, and aesthetic over determination. Through a comparative, libretto-centred methodology, the study demonstrates how both operas transform the composer into a dramatic subject whose creative aspirations gradually erode through his own imaginative projections. The study further frames these trajectories through the interconnected concepts of the fragile modern artist and the degeneration of autonomy, drawing selectively on the writings of Matei Calinescu and Clement Greenberg to illuminate how modernist self-reflexivity increasingly exposes the instability of artistic sovereignty.

The analyses of Anselm and Alwa reveal that both operas construct reflexive dramaturgies in which artistic creation assumes an autonomous force that reshapes the consciousness of the creator himself. In *Christophorus*, Anselm's opera within the opera progressively absorbs the boundaries separating imagination, reality, and authorship, producing a state in which the composer can no longer distinguish his artistic invention from his own psychological condition. In *Lulu*, Alwa's idealization of Lulu as both muse and aesthetic object gradually dismantles his capacity for judgment, leaving him entrapped within the destructive systems of desire and spectacle that structure the opera's world. By placing these figures into dialogue, the study argues that Schreker and Berg reconceive meta-operatic dramaturgy as a mechanism for exploring the collapse of agency within modern artistic culture. The argument ultimately positions *Christophorus* and *Lulu* within a broader operatic tendency of the 1920s and 1930s in which composer-figures, performers, and creative subjects become increasingly entangled in structures that redirect, fragment, and undermine their autonomy.

LISZTOVSKÉ MODELY ZVONOVEJ SONORITY A ICH TRANSFORMÁCIA V DEBUSSYHO KLAVÍRNEJ TVORBE

MARTINA KAMENSKÁ

Mgr. Martina Kamenská; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04, Bratislava 4; e-mail: martina.kamenska@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1268-8853>

ABSTRACT

The study focuses on the transformation of bell sonority in piano music from Franz Liszt to Claude Debussy. It proceeds from the premise that Liszt does not treat the bell merely as an illustrative sound-painting device, but rather develops several stable compositional models of bell sonority. These may be traced through texture, register, intervallic design, harmonic language, repetition, resonance, and semantic function. On this basis, the study analyses Liszt's pieces *Sposalizio* and *Angelus!* as representative types of bell-related sound organisation, and then sets them in relation to Debussy's works *Cloches à travers les feuilles* and *La cathédrale engloutie*. Rather than seeking to establish a direct line of influence, the study approaches Debussy's bell sonority as a possible transformation of compositional possibilities already developed in Liszt's piano music. It therefore asks how bell-related writing may move from thematically and gesturally articulated imitation towards a subtler, more colouristic, and harmonically open organisation of musical space. In this perspective, the spiritual, poetic, or symbolic functions associated with bell sonority in Liszt's works are considered in relation to Debussy's concern with space, distance, resonance, and temporal stasis. The study thus aims to delineate a field of compositional continuities within which the Romantic imitation of bells can be examined as a potential precursor to a sonorous principle for shaping piano texture.

Keywords: Franz Liszt, Claude Debussy, piano music, bell sonority, musical texture, resonance, musical space

Úvod

Zvon patrí v hudobnej kultúre 19. storočia k mimoriadne významným zvukovým i symbolickým fenoménom. Nie je iba akustickým objektom, ale aj kultúrnym znakom, ktorého účinok sa utvára na rozhraní zvuku, priestoru, rituálu a pamäti. Jeho prítomnosť v umeleckej hudbe preto nemožno redukovať na jednoduchú zvukomalebnosť. Zvon v sebe spája impulz úderu, rezonujúce doznievanie, priestorovú projekciu zvuku a zároveň celý komplex konotácií: sakrálnosť, obradovosť, spomienku, pohrebnú vážnosť, dialku, očakávanie i zastavenie času. V hudobnej štylizácii tak nevystupuje iba ako nápadný piktorálny prvok, ale ako komplexná sonórna a sémantická štruktúra.¹

Práve klavírna hudba predstavuje pre skúmanie tohto fenoménu osobitne podnetné pole. Klavír síce nedokáže reprodukovать akustické spektrum zvona v jeho fyzikálnej plnosti, disponuje však dostatkom prostriedkov na jeho umeleckú štylizáciu: akordickou údernosťou aj bohatosťou znejúcich tónov, ostinátnou návratnosťou, rozvrhnutím registrov, pedálovou rezonanciou i schopnosťou vytvárať ilúziu súčasného znenia viacerých vrstiev. V dôsledku toho sa zvon v klavírnej hudbe neobjavuje iba ako ojedinelá zvuková imitácia, ale aj ako model organizácie faktúry, harmonického priestoru a hudobného času.²

V tomto kontexte nadobúda mimoriadny význam tvorba Franza Liszta. Jeho klavírne diela inšpirované zvonmi ukazujú, že zvon možno do klavírneho média transponovať rozličnými spôsobmi: ako tematický impulz, ako intervalovo-harmonickú konfiguráciu, ako ostinátnu pulzáciu alebo ako vrstvenú sonoritu rozloženú v priestore klaviatúry. Lisztova hudba preto nestojí iba na jedinom „zvukovom znaku zvona“, ale na viacerých kompozičných modeloch, ktoré sú schopné nielen akustickú podobnosť, ale aj duchovný, symbolický a poetický význam.³

Debussyho hudba predstavuje v tomto zmysle prirodzený, hoci nie bezprostredný komparatívny protipól. Aj v jeho klavírnej tvorbe nadobúda zvon výrazné postavenie, avšak jeho funkcia a zvuková povaha sa podstatne menia. To, čo je u Liszta ešte často tematicky identifikovateľné, gesticky artikulované a späté s romantickou expresívnosťou, sa v Debussyho kompozíciách mení na jemnejšiu, farebnejšiu a menej jednoznačne lokalizovateľnú organizáciu zvukového priestoru. Zvon tu už nebýva iba predmetom imitácie; uplatňuje sa ako princíp formovania zvukového priestoru a ako model rezonancie, priestorovej perspektívy a časového spomalenia.⁴

Predmetom tejto štúdie preto nie je hľadanie lineárneho modelu vplyvu, ale sledovanie premeny kompozičných možností. Ide o otázku, či sa lisztovské modely zvonovej sonory premieňajú v Debussyho klavírnej poetike, a ak áno, čo sa z nich zachováva,

¹ CORBIN, Alain: *Village Bells: Sound and Meaning in the 19th-Century French Countryside*. New York : Columbia University Press, 1998.

² ROWLAND, David (ed.): *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

³ SHAMRAY, Konstantin: *The Piano as Kolokola, Glocken and Cloches: Performing and Extending the European Traditions of Bell-Inspired Piano Music*. [Dizertačná práca.] Adelaide : University of Adelaide, 2020, s. 64-72.

⁴ HOWAT, Roy: *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven; London : Yale University Press, 2009.

čo sa oslabuje a čo sa radikálne mení. V tomto zmysle sa ukazuje ako metodologicky presnejšie hovoriť o kontinuitách kompozičného myslenia než o priamočiarej genealogickej následnosti.

Cieľom štúdie je preto ukázať, že medzi tvorbou Liszta a Debussyho možno sledovať zreteľný posun od romanticky artikulovanej imitácie k subtilnejšej sonórnej poetike zvuku. Výskum sa sústreďuje na štyri základné otázky: ktoré Lisztove prostriedky zvonovej imitácie sú prenosné ako vzory pre analýzu Debussyho postupov; čo sa medzi kompozičnými prístupmi oboch skladateľov zachováva a čo sa mení; mení sa iba zvuková realizácia zvona, alebo aj jeho sémantická funkcia; a napokon, či možno hovoriť o kontinuitách kompozičného myslenia aj bez predpokladu priameho vplyvu.

Materiálové jadro štúdie tvoria Lisztove skladby *Sposalizio* a *Angelus!* a Debussyho diela *Cloches à travers les feuilles* a *La cathédrale engloutie*. *Sposalizio* predstavuje skorší a relatívne čitateľný model, v ktorom sa zvonová sonorita rodí z motivického a pentatonického jadra a postupne sa rozvíja do širšie koncipovanej faktúry. *Angelus!* zase ukazuje neskorší, koncentrovanejší a vrstveno-rezonančný typ zvukovosti, v ktorom sa Lisztov prístup približuje sonórnej abstrakcii. Na strane Debussyho hudby predstavuje *Cloches à travers les feuilles* zvonovosť rozptýlenú do jemného, viacvrstvého a farebne otvoreného priestoru, zatiaľ čo *La cathédrale engloutie* ponúka monumentálnu, akordickú a sakrálnu konotovanú podobu tej istej problematiky.

Takto vymedzený korpus umožňuje sledovať nielen rozdiel medzi dvoma skladateľskými poetikami, ale aj vnútornú diferenciáciu samotnej zvonovej sonority. Zvon totiž nevystupuje v analyzovaných dielach ako jednotný a nemenný fenomén. Práve naopak: raz sa objavuje ako tematický zárodok, artikulované gesto alebo symbolický znak, inokedy ako vrstvená rezonancia, difúzne zvukové prostredie alebo architektonický princíp hudobného priestoru.

Štúdia preto skúma nielen to, ako skladatelia „imitujú zvon“, ale predovšetkým to, ako ho pretvárajú na kompozičný princíp.

Analytické parametre zvonovej sonority

Pojem „zvonová sonorita“ v tejto štúdii neoznačuje iba doslovnú imitáciu úderu zvona. Rozumie sa ním širší súbor kompozičných riešení, ktoré môžu evokovať zvukovú farebnosť (vytvorenú alikvotnými tónmi), úder, rezonanciu, doznievanie, súčasné znenie viacerých zvonov, vzdialenosť, sakrálny alebo rituálny priestor a v niektorých prípadoch aj spomalenie hudobného času. Takto chápaný pojem umožňuje zachytiť nielen explicitné zvonové gestá, ale aj tie situácie, v ktorých sa „zvonovosť“ nerozpoznáva podľa jedného motívu, ale podľa celkového spôsobu organizácie faktúry a zvukového poľa.

Takéto širšie vymedzenie je potrebné aj z metodologického hľadiska. Ak by sa pojem zvonovej sonority zužoval iba na priame napodobňovanie úderu, zostala by mimo analytického záujmu veľká časť tých kompozičných riešení, ktoré síce neznejú ako „zvon“ v bezprostredne ikonickom zmysle, ale pracujú s jeho rezonanciou, návratnosťou, akustickou farebnosťou a neukotvenosťou alebo s priestorovou vrstvenosťou. Práve tieto zložky sú pritom v klavírnej hudbe často kompozične podstatnejšie než

samotný impulz úderu.⁵ V ďalšej analýze preto bude pozornosť sústredená na faktúru, register, intervalový obsah, harmonický jazyk, repetíciu, rezonanciu a sémantickú funkciu zvonovej sonority.

Prvým analytickým parametrom je faktúra. V klavírnej hudbe sa zvonovosť často artikuluje ako vzťah medzi akordickosťou a arpeggiovosťou, medzi jednotlivými údermi a ich doznievaním, ako aj medzi vrstvami s rozdielnou rytmickou hustotou. Zvonová sonorita môže byť budovaná akordicky, keď skladateľ uprednostní vertikálnu viactónovú kompaktnosť a údernosť, alebo figuratívne, keď je zvuk rozvrhnutý do pohyblivejších, plynulo vedených línií. Mimoriadny význam má viacvrstvová faktúra, ktorá umožňuje modelovať zvonenie viacerých zvonov súčasne: vyššie vrstvy môžu evokovať menšie a jasnejšie znejúce zvony, stredné vrstvy plnšie zvukové jadro a hlboké polohy veľké zvony alebo ich doznievajúci fundament. V Debussyho hudbe je táto kategória obzvlášť dôležitá aj preto, že hranica medzi témou a sprievodom sa oslabuje a samotná faktúra sa stáva nositeľkou hudobného významu.

Druhým parametrom je register. Pri zvonovej sonorite registrové rozvrhnutie neurčuje iba výšku tónov, ale aj ich zvukovú mohutnosť, spôsob doznievania a priestorový účinok. Vysoký register môže znamenať jasný, subtílnejší alebo vzdialenejší zvuk; hlboký register zasa zvukovú plnosť a tónovú bohatosť, monumentalitu a dlhšie doznievanie. Register preto nie je sekundárnym koloristickým doplnkom, ale jedným z hlavných nositeľov sonórnej identity zvona. Jeho význam sa ešte zosilňuje vtedy, keď skladateľ využíva krajné polohy klaviatúry. V takom prípade register nevytvára iba kontrast výšok, ale aj ilúziu akustického priestoru, v ktorom jednotlivé zvukové vrstvy nadobúdajú rozdielnu vzdialenosť a hustotu.

Tretím parametrom je intervalový obsah. Zvonová zvukovosť býva v klavírnej štylizácii často spojená s prázdnyimi kvintami a oktávami, so sekundovými disonanciami, s repetovanými intervalovými jadrami alebo s krátkymi konfiguráciami, ktoré sa vracajú ako akusticky rozpoznateľné modely. V Lisztovej hudbe sa opakovane objavuje aj anhemitonická pentatonika; tá nefunguje iba ako farebný doplnok, ale ako organizujúce jadro materiálu. Pentatonický útvar má v tomto kontexte osobitné postavenie, pretože vytvára jednoduchší a menej harmonicky uzavretý zvuk, ktorý sa so zvonovou sonoritou prirodzene spája. V Debussyho hudbe intervalové vzťahy častejšie nevystupujú ako samostatne profilované motivické útvary, ale uplatňujú sa v rámci širšieho zvukového kontextu; aj tu však zostáva dôležité, aké intervalové konfigurácie formujú hudobný materiál a ako sú rozvrhnuté v priestore klaviatúry.

Štvrtým parametrom je harmonický jazyk. Pri zvonovej sonorite nezohráva rozhodujúcu úlohu iba funkčná orientácia harmónie, ale aj jej zvuková kvalita: harmonická otvorenosť, oslabená tonálna ukotvenosť, splývanie súzvukov a prípadne aj intenzita disonantných napätí. U Liszta môže byť zvonová sonorita sprostredkovaná pentatonickým materiálom, akordickými útvarmi bez terciového vyplnenia i zmenšenými a polozmenšenými harmonickými útvarmi; u Debussyho vstupujú do hry celotónové štruktúry, paralelizmy a harmonické polia so slabším smerovaním k funkčne jednoznačnému záveru. Harmónia tu neplní iba funkčno-syntaktickú úlohu, ale podieľa sa aj na formovaní timbru a rezonancie. V tomto ohľade možno medzi poetikou Liszta

⁵ SHAMRAY, Ref. 3, s. 64-72.

a Debussyho pozorovať istú kontinuitu, ktorá sa však prejavuje v rozdielnom kompozičnom kontexte.

Piatym parametrom je repetícia a ostinato. Zvon je akustický objekt, ktorého účinok sa často zakladá na návratnosti úderov. Opakovanie tónu, akordu alebo krátkeho motivického segmentu preto v klavírnej hudbe vytvára dojem zvonenia obzvlášť presvedčivo. Ostinato môže modelovať pulz jedného zvona, ale aj asymetrické súznenie viacerých zvonov s rozličnou veľkosťou a rytmickou periódou. Zároveň je dôležité uvedomiť si, že repetícia pri zvonovej sonorite neznamena iba mechanické opakovanie. Môže nadobúdať aj podobu jemne varírovaného návratu, v ktorom sa rovnaký zvukový model opakuje s malými posunmi v registri, dynamike alebo harmonickom kontexte.

Šiestym parametrom je rezonancia a pedál. Klavír nedokáže reprodukovat' zvuk zvona v celej jeho komplexnosti, môže však prostredníctvom doznievania, rezonancie a spĺvania súzvukov vytvárať jeho presvedčivú sonórnu evokáciu. Práve preto je pri zvonovej sonorite dôležitý nielen samotný zápis, ale aj spôsob, akým sa zvuk necháva doznieť a spĺvať. V Debussyho hudbe nadobúda tento parameter obzvlášť centrálny význam, ale závažný je aj u neskorého Liszta, ktorého zvuková predstavivosť smerovala k čoraz jemnejšiemu a koncentrovanejšiemu narábaniu s doznievaním.

Napokon treba pripojiť aj sémantickú funkciu. Zvonová sonorita môže v diele niesť spirituálne, obradové, nostalgické, pohrebné, priestorové alebo kontemplatívne konotácie. Nie je však metodologicky vhodné chápať zvukovú a významovú rovinu ako dve oddelené vrstvy. Význam zvonovej sonority sa utvára na základe jej hudobného stvárnenia a zároveň ovplyvňuje spôsob, akým ju vnímame. Ak skladateľ pracuje s hlbokým registrom, pomalou pulzáciou a dlhším doznievaním, zvuk môže niesť konotácie majestátnosti, sakrálneho priestoru alebo pohrebnej závažnosti; ak je naopak rozvrhnutý do jemných vysokých vrstiev a rozptýlený v priestore, môže evokovať dialku, spomienku alebo prchavú atmosféru. Práve preto budú nasledujúce analýzy sledovať zvonovosť vždy na priesečníku faktúry, registra, intervalového obsahu, harmónie, repetície, rezonancie a významu.

Takto vymedzený analytický rámec nepredstavuje uzavretý súbor navzájom oddelených kategórií, ale flexibilný spôsob uchopenia skúmaného materiálu. Jednotlivé parametre sa v konkrétnej skladbe navzájom ovplyvňujú a ich význam sa mení v závislosti od kontextu. V *Sposalizii* bude napríklad kľúčová schopnosť pentatonického motívu prerásť do faktúry; v *Angelus!* zase vrstvenie a ostinátne organizácia. V Debussyho dielach sa analytické ťažisko presunie viac k vrstvenosti faktúry, harmonickej otvorenosti a k úlohe rezonancie pri formovaní hudobného priestoru.⁶

Lisztove kompozície ako východiskový model

Lisztovu klavírnú tvorbu možno z hľadiska zvonovej sonority vymedziť prostredníctvom troch základných modelov. Prvým je pentatonicko-motivický model. V ňom nevzniká zvonová zvukovosť iba ako dodatočný efekt, ale z úzkeho motivického jadra,

⁶ HEAH, Zi-Ling: *Evocations of Nature in Selected Piano Works by Debussy*. [Dizertačná práca.] Morgantown : West Virginia University, 2022, s. 31-33.

ktoré sa stáva základom širšej výstavby skladby. Pentatonika tu nemá iba koloristickú funkciu, ale je aj nositeľkou zvukovej identity, z ktorej môže vyrásť téma, sprievod aj neskoršie faktúrne rozvinutie. Takáto organizácia materiálu je podstatná preto, že zvonová sonorita tu nepôsobí ako dodatočný prvok, ale je zakotvená v samotnej materiálovej výstavbe kompozície.

Druhým je intervalovo-harmonický model. Liszt v dielach inšpirovaných zvonmi opakovane pracoval s prázdnyimi kvintami a oktávami, sekundovými vzťahmi, disonantnými súzvukmi či zmenšenými akordmi. Tieto postupy nevytvárajú iba harmóniu v tradičnom zmysle, ale podieľajú sa aj na formovaní osobitej zvukovosti. Zvonovosť sa tu preto neviaže na jedinú tematickú figúru, ale na samotnú kvalitu intervalového a akordického materiálu. Dôležité je aj to, že takéto harmonické konfigurácie oslabujú jednoznačnú funkčnú orientáciu a otvárajú priestor pre zvukovo motivované vnímanie harmónie.

Tretím je vrstveno-ostinátny model. V tomto prípade sa zvonová sonorita utvára prostredníctvom viacvrstvovej faktúry, širokého registrového rozpätia a ostinátnej pulzácie. Takéto riešenie umožňuje modelovať nielen jednotlivý zvon, ale aj súčasné znenie viacerých zvonov. Vyššie vrstvy pritom môžu evokovať menšie zvony, zatiaľ čo hlbšie polohy a dlhšie časové hodnoty sa spájajú so zvukovou predstavou väčších, pomalšie doznievajúcich zvonov. V neskoršej Lisztovej tvorbe sa tento princíp uplatňuje zreteľnejšie a potvrdzuje význam faktúry, registra a repetície pri formovaní zvonovej sonority.⁷

Tieto tri modely nemožno chápať ako navzájom oddelené typy. V konkrétnych skladbách sa často prelínajú. Pentatonické jadro môže zároveň niesť intervalovo charakteristickú zvukovosť; vrstvená faktúra môže byť podopretá harmonickým modelom, ktorý sám osebe evokuje zvon. Podstatné však je, že Liszt už v rámci klavírneho média rozvinul viacero odlišných spôsobov, akými sa zvonová sonorita môže stať kompozičným princípom.

Z týchto troch modelov vyplýva dôležitý metodologický záver. V Lisztovej hudbe nie je zvon iba predmetom imitácie, ale aj princípom organizácie hudobného materiálu. Zvonová sonorita môže vytvárať tému, podieľať sa na rozvoji faktúry, motivovať registrové rozvrhnutie i niesť symbolický význam. V tomto zmysle už nefunguje iba ako tematicky artikulovaná ilustrácia, ale ako jeden z princípov kompozičnej organizácie. Práve táto skutočnosť otvára priestor na komparáciu s Debussyho hudbou, v ktorej sa zvonovosť ďalej oddeľuje od jednorazovo identifikovateľného gesta a čoraz viac sa viaže na organizáciu priestoru a času.

Osobitný význam má pritom aj sémantická rovina zvonovej sonority. Lisztove skladby inšpirované zvonmi nemožno chápať ako čisto sonórne štúdie. Zvon sa v nich často spája s modlitbou, obradovosťou, smútkom, pamiatkou alebo kontempláciou. Tieto významové konotácie pritom nevystupujú popri hudobnom materiáli ako samostatná vrstva, ale formujú sa v úzkej väzbe s jeho kompozičným utváraním. Registrová hĺbka, ostinátna návratnosť, napätie medzi impulzom a doznievaním i sklon k statickejšiemu času sú v Lisztovej hudbe úzko späté s významovým poľom duchovnosti a poetickej introspekcie. Aj preto je prechod k Debussyho hudbe analyticky podnetný,

⁷ SHAMRAY, Ref. 3, s. 106-107.

keďže umožňuje sledovať, ako sa rovnaká kompozičná možnosť odpútala od časti svojho romantického symbolického rámca a uplatnila sa v odlišnej poetike zvuku.⁸

Od romantickej imitácie k francúzskej sonórnej poetike

Prechod od Lisztovej kompozičnej reči k Debussyho nemožno chápať ako lineárne pokračovanie. Nejde o jednoduchú genealogickú líniu, v ktorej by neskorší skladateľ iba preberal hotové techniky svojho predchodcu. Presnejšie je hovoriť o tom, že Liszt v klavírnej hudbe otvoril určité kompozičné možnosti zvonovej sonority a Debussy ich transformoval v inom harmonickom, faktúrovom a estetickom horizonte.⁹

Vo francúzskom prostredí na prelome 19. a 20. storočia sa zvonová zvukovosť nespájala iba s obrazom konkrétneho zvona či s jeho liturgickým významom, ale čoraz viac aj s farebnosťou, vzdialenosťou, pamäťou, rezonanciou a so spomaleným plynutím hudobného času. Tento posun mal viacero príčin. Súvisel so zmenou harmonického jazyka, s oslabením tonálne-funkčného smerovania, s rastúcim významom farebnosti ako kompozičnej hodnoty i s novým vnímaním hudobného priestoru, v ktorom zvuk nemusel byť chápaný iba ako nositeľ tematického výrazu, ale aj ako prostredie, stav alebo princíp organizácie hudobného času.¹⁰

Debussyho klavírna poetika je v tomto zmysle osobitne relevantná. Jej podstatou nie je iba „impresionistická farebnosť“, ale hlbšia premena vzťahu medzi zvukom, gestom a formou. Zatiaľ čo v romantickej hudbe sa expresívny a tematický impulz často stával nositeľom formového pohybu, v Debussyho hudbe môže formu niesť aj samotné rozprestieranie zvuku, jeho vnútorná pulzácia, registrové rozvrstvenie a rezonancia. Zvonová sonorita preto v jeho klavírných dielach prestáva byť iba obrazom, ktorý sa k hudbe pripája, a stáva sa jedným z princípov, prostredníctvom ktorých sa hudba vôbec organizuje.¹¹

Kým u Liszta možno často ešte pomerne presne identifikovať zvonový impulz ako motív alebo kulminačné gesto, u Debussyho sa táto sféra rozptyľuje do vrstiev a harmonických polí. Zvonovosť sa tak stáva menej lokálne vymedzenou a viac rozptýlenou v zvukovom priestore. Jej prítomnosť sa pritom neoslabuje, ale nadobúda odlišný spôsob hudobnej artikulácie. Namiesto toho, aby sa sústreďovala do jedného tematického bodu, rozptyľuje sa do faktúry, registra, jemných rytmicko-časových členení a farebných súzvukových polí.

Tento posun nemožno vyjadriť iba terminologickou opozíciou „romantizmus – impresionizmus“. Dôležitejšie je sledovať, čo sa mení v samotnom hudobnom materiáli. Debussyho zvonová sonorita sa utvára prostredníctvom subtilného vrstvenia, oslabeného tonálneho smerovania, jemnej práce s pedálom a registrovou perspektí-

⁸ SHAMRAY, Ref. 3, s. 106-107.

⁹ AUSTIN, William W.: *Music in the 20th Century: From Debussy through Stravinsky*. New York : W. W. Norton, 1966.

¹⁰ DE LEEUW, Ton: *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005.

¹¹ DEMUTH, Norman: *French Piano Music: A Survey with Notes on Its Performance*. London : Museum Press, 1959.

vou. Zvon tu často nevystupuje ako oddelený objekt, ale ako spôsob organizácie hudobného priestoru. Preto je Debussyho hudba logickým pokračovaním skúmania nie v zmysle dokazovania priameho vplyvu, ale v zmysle premeny jednej sonórnej možnosti do nového kompozičného jazyka.

Z metodologického hľadiska je preto nevyhnutné vyhnúť sa dvom krajným interpretáciám. Na jednej strane by bolo redukcionistické hovoriť o Debussym iba ako o pokračovateli lisztovských modelov; na druhej strane by bolo rovnako nepresné chápať jeho zvonovosť ako jav bez relevantného východiska. Presnejšie je sledovať, aké kompozičné možnosti Liszt stabilizoval a ako sa tie isté možnosti v Debussyho hudbe preskupili, zjemnili, harmonicky otvorili a sémanticky presunuli.

Sposalizio: od motívu k zvukovému poľu

Sposalizio plní v rámci tejto štúdie funkciu referenčného modelu. Mimoriadne zreteľne totiž ukazuje situáciu, v ktorej sa zvonová sonorita rodí z úzkeho motivického jadra a postupne prerastá do širšej faktúry. Programová súvislosť skladby s Raffaelovým obrazom je dobre známa; pre túto analýzu je však rozhodujúce nie ikonografické pozadie, ale spôsob, akým Liszt spracúva materiál v samotnej hudbe.¹²

Notová ukážka č. 1: Liszt – *Sposalizio* (hlavná téma)

V úvodnej fáze skladby je najvýraznejším znakom anhemitonická pentatonika. Táto pentatonická línia nefunguje iba ako téma v tradičnom zmysle, ale ako zvukové jadro, z ktorého sa odvodzuje ďalší materiál. Jej registrové vedenie a intervalová skladba vytvárajú zvonový účinok ešte skôr, než sa rozvinie širšia faktúrna a dynamická výstavba. Zvon je tu prítomný ako zárodok zvuku, nie ako hotový obraz. Tento

¹² CALELLA, Michele: Raphael, the Virgin Mary, and Holy Matrimony: Recontextualizing Franz Liszt's *Sposalizio*. In: *Studia Musicologica*, roč. 59, 2018, č. 1, s. 3-19.

moment je analyticky dôležitý, pretože ukazuje, že zvonovosť sa môže formovať už na úrovni počiatočného materiálového jadra.

Podstatné je, že Liszt tento materiál nenecháva zotrvať na úrovni lokálnej figúry. Pentatonické jadro sa vracia v rozličných podobách, vstupuje do sprievodných vrstiev a postupne sa rozširuje do mohutnejších zvukových blokov. Tým sa mení aj kompozičné postavenie zvonovej sonority: z individuálneho zvukového impulzu sa stáva princíp rastu celej sonority. V istom bode sa zvonová sonorita neobmedzuje iba na motív, ale stáva sa súčasťou celej faktúry skladby.

Z hľadiska faktúry je dôležitý prechod od lineárnejšie koncipovaného úvodu ku kulmináčnym pasážam, v ktorých sa zvuk zahusťuje, oktávovo spevňuje a akordicky mohutnie. Táto gradácia nepredstavuje iba romantické dynamické napätie, ale zároveň vytvára dojem simultánného zvonenia, v ktorom sa jednotlivé údery zlievajú do kompaktnej sonórnej masy. Zlievanie je dôležité aj preto, že signalizuje prechod od čistej tematickosti k zvukovému poľu, keďže zvonová sonorita sa tu neviaže iba na samotný impulz úderu, ale aj na jeho ďalšie doznievanie.

Pentatonika tu zohráva osobitú úlohu. V Lisztovej poetike nepôsobí iba ako archaizujúci alebo zvukovo otvorený prvok, ale ako štruktúrne nosný materiál, ktorý podporuje dojem otvorenosti a zvukovej neukotvenosti bez toho, aby sa skladba vzdala formovej kohézie. Tým sa *Sposalizio* odlišuje od jednoduchšej zvukomalby: zvonová kvalita nie je pridaná k hotovej hudobnej štruktúre, ale je priamo zdrojom jej rastu.

Notová ukážka č. 2: Liszt – *Sposalizio* (kulmináčny úsek)

Z hľadiska registra je dôležité, že zvonovosť sa neviaže iba na jednu polohu klaviráty. Úvodný materiál síce môže pôsobiť jemnejšie a menej monumentálne, v kulmináčnych bodoch sa však register rozširuje a zvuk nadobúda väčšiu váhu. Tým sa mení aj sémantický účinok: od meditatívneho, takmer intímneho začiatku sa skladba posúva k zvukovej monumentalizácii. Aj v tomto ohľade možno hovoriť o dvojitej povahe lisztovskej zvonovosti – na jednej strane je schopná jemnej, takmer komornej artikulácie, na druhej strane sa môže zmeniť na mohutnú, priestorovo rozvinutú sonoritu.

Práve tento pohyb medzi intimitou a monumentalitou je pre *Spotalizio* príznačný. Zvon tu nevystupuje ani ako čisto liturgický znak, ani ako neutrálna zvuková figúra. Je súčasťou takého formovania hudobného času, v ktorom sa dojem časového spomalenia spája s postupnou gradáciou zvuku. Repetitívnosť a pentatonická jednoduchosť vytvárajú dojem stálosti, kým dynamický a registrový rast prináša formový pohyb. Zvonová sonorita je preto v tejto skladbe zároveň statická aj vývinová.

Takéto chápanie *Spotalizio* je pre komparáciu s Debussyho hudbou kľúčové. Skladba ukazuje, že zvonovosť môže byť nielen tematicky identifikovateľná, ale aj kompozične nosná. Pentatonika tu nie je dekoratívna, ale formotvorná; gradácia neznamena iba zosilnenie, ale aj premenu zvuku z jednotlivého gesta na simultánnu sonoritu. To, čo je tu ešte tematicky a gesticky zrozumiteľné, sa v Debussyho hudbe stalo rozptýlenejším a menej úderovo artikulovaným, avšak princíp vzniku sonority z drobného zvukového jadra ostal podstatný.

Angelus!: vrstvenie, ostinato a duchovná koncentrácia

Kým *Spotalizio* ukazuje Lisztovu zvonovosť v modeli vyrastajúcom z pentatonického a motivického jadra, *Angelus!* predstavuje inú polohu toho istého problému. Zvon tu nevystupuje primárne ako zárodok tematického vývoja, ale ako koncentrovaná, vrstvená a duchovne nasýtená sonorita. Práve touto skladbou sa Liszt priblížil k typu klavírnemu myslenia, v ktorom sa faktúra, register a rezonancia stali nositeľmi významu rovnako silno ako tematický materiál.

Notová ukážka č. 3: Liszt – *Angelus!* (úvodný úsek)

The musical score is for Liszt's *Angelus!*, marked 'Andante pietoso'. It is written for piano (Klavier) or harmonium (Harmonium). The score is in G major (three sharps: F#, C#, G#). The first system includes the markings 'p dolce' and 'una corda'. The second system, starting at measure 6, includes the marking 'sempre p e legato'. The music is characterized by a series of chords and single notes, creating a layered, bell-like sound.

Už samotný názov *Angelus! Prière aux anges gardiens* nasmerúva poslucháča k rovine modlitby, kontemplácie a sakrálneho stíšenia. Zvonová sonorita bola preto od začiatku formovaná duchovným významovým rámcom, čo však neznamena, že by význam bol hudbe jednoducho „predurčený“. Naopak, práve hudobný materiál tento rámec vytvoril. Vrstvenie zvuku, ostinátna pulzácia, registrové odstupňovanie a dlhé doznievanie spolu vytvárajú stav pokojnej, a zároveň vnútorne koncentrovanej modlitbovosti.

Analyticky je na skladbe najvýraznejšia jej viacvrstvosť. Vyššie polohy môžu evokovať menšie, jasnejšie a jemnejšie zvoniace zvony, stredná vrstva plní tónový stred a hlboké registre pomalšie, ťažšie a rezonančne nosnejšie zvony. Nejde však iba o ilustráciu „zvonohry“. Dôležité je, že jednotlivé vrstvy majú odlišné rytmické a sonórne funkcie: niektoré nesú väčšiu pohyblivosť, iné vytvárajú stabilnejší zvukový základ. Zvonová sonorita tu preto vzniká z kombinácie vrstiev, ktoré sa líšia rytmickou aktivitou, registrovou polohou a spôsobom doznievania.

Osobitnú úlohu zohráva ostinato. Jeho význam nespočíva iba v návratnosti, ale aj v psychologickom a sémantickom účinku. Ostinátna návratnosť má v *Angelus!* blízko k modlitbovej repetícii. Opakovanie sa tu nespája s mechanickosťou, ale s koncentráciou, s rytizovaním duchovného času. Zvonová sonorita tak plní nielen zvukovú, ale aj významotvornú funkciu: spoluurčuje organizáciu hudobného času, návratnosť hudobného materiálu a kontemplatívny charakter hudobného priebehu.

Z harmonického hľadiska skladba nevyužíva otvorenosť tým istým spôsobom ako u Debussyho, predsa však vykazuje istý odstup od prísneho tonálne-funkčného smerovania. Z hľadiska zvonovosti je dôležité, že harmónia tu nevystupuje iba ako sled smerujúcich bodov, ale aj ako priestor, v ktorom jednotlivé vrstvy rezonujú a navzájom sa farebne diferencujú. Pedálová práca a doznievanie pritom zohrávajú mimoriadne významnú úlohu. Ťažisko skladby nespočíva v artikulácii jednotlivých úderov, ale v modelovaní ich doznievania.

Z hľadiska sémantiky je *Angelus!* pre túto štúdiu dôležitý aj preto, že ukazuje, ako úzko môže byť v Lisztovej hudbe zvonová sonorita spätá so spirituálnou funkciou. Zvon tu nie je iba akustický znak, je médiom modlitby, znamením transcendencie a zároveň prostriedkom vnútornej koncentrácie. Táto väzba medzi zvukom a spirituálnym významom je pre komparáciu s Debussyho hudbou osobitne dôležitá, pretože ukazuje, že sa v nej síce zachovávajú rovnaké kompozičné možnosti, ale ich významové pole sa mení.

Ak *Sposalizio* poskytuje model rastu od motívu k zvukovému poľu, *Angelus!* ponúka model, v ktorom je zvonová sonorita od začiatku organizovaná ako vrstvený priestor. V tomto zmysle predstavuje dôležitý komparatívny medzistupeň k Debussyho postupom. Nie preto, že by Debussy takúto faktúru od Liszta priamo preberal, ale preto, že tu už zvonovosť nefunguje primárne ako gesticky čitateľný výrazový prvok, ale ako konštitutívna kvalita zvukového priestoru.

Debussy: *Cloches à travers les feuilles*

V skladbe *Cloches à travers les feuilles* sa zvonovosť objavuje v podstatne odlišnej podobe. Už samotný titul naznačuje, že predmetom hudobnej evokácie nie je zvon chápaný ako samostatný zvukový objekt, ale zvuk vnímaný prostredníctvom priestoru, v ktorom sa šíri. Ide teda o zvonenie sprostredkované vzdialenosťou, priestorovým prostredím a sluchovou perspektívou. Táto okolnosť je analyticky dôležitá: Debussy nestaval do centra konkrétny zvon, ale samotný spôsob zvukového vnímania priestoru.¹³

¹³ HEAH, Ref. 6, s. 32-33.

Heah spojil skladbu s Laloyovým rozprávaním o dojme dedinského zvonenia, ktoré sa nieslo lesom na Sviatok všetkých svätých.¹⁴ Bez ohľadu na to, do akej miery možno túto súvislosť chápať ako programový podnet, dobre vystihuje sonórnu logiku diela. Zvonovosť tu nefunguje ako jednoznačne artikulované úderové gesto, ale ako zvukovosť rozptýlená vo faktúre, v ktorej zvuk nadobúda skôr povahu prostredia než samostatného objektu.

Notová ukážka č. 4: Debussy – *Cloches à travers les feuilles* (ústredný motív)

The image shows a musical score for the piece "Cloches à travers les feuilles" by Debussy. The score is written for piano and includes a tempo marking of "Lent" with a metronome marking of 92. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure is marked "pp" (pianissimo) and "douxment sonore". The second measure is marked "pp" and "m.g.". The third measure is marked "pp" and "m.g." and includes the instruction "un peu en dehors" above the treble staff. The notation includes various musical symbols such as triplets, slurs, and articulation marks.

Už v úvodných taktach je zrejmé, že Debussy tu postupoval inak než Liszt v *Sposaliziu*. Zvukovosť úvodu je vystavaná z rýchlo sa pohybujúcich celotónových konfigurácií, ktoré sa objavujú vo viacerých registroch a vytvárajú dojem pohybu bez výraznejšieho smerovania. Pohyb sa tu odohráva vo vnútri faktúry a nesmeruje k výrazne pociťovanému kadenčnému cieľu. Harmonická statickosť tu preto neznamená prázdnotu, ale osobitý spôsob hudobného trvania. Dojem spomaleného plynutia času pritom nevzniká zastavením hudobného diania, ale rozprestretím zvuku a oslabením smerovania k jednoznačnému cieľu. Z hľadiska faktúry je rozhodujúca viacvrstvosť. V *Cloches à travers les feuilles* má trojosnovový zápis dôležitú analytickú aj významotvornú funkciu. Uľahčuje vnímanie vrstvených zvukov a zároveň naznačuje, že jednotlivé hlasy nemožno chápať jednoducho ako melódiu a sprievod. Práve v tejto skladbe je táto okolnosť obzvlášť dôležitá: zvonová sonorita sa rozkladá medzi viacero vrstiev a nemožno ju viazať na jedinú z nich.¹⁵ Práve tu sa Debussyho riešenie ukazuje ako analyticky osobitné. Kým v Lisztových riešeniach bolo ešte pomerne ľahké určiť, v ktorom mieste sa zvonový impulz objavil a akým spôsobom prerástol do širšieho zvukového kontextu, v Debussyho hudbe sa jeho prítomnosť stala menej jednoznačne lokalizovateľnou. Zvonová kvalita sa nesústreďuje do jedného tematického miesta, ale je rozložená v celej faktúre. Niektoré línie majú bližšie k zvonovej artikulácii, iné k rezonujúcemu podkladu a ďalšie vytvárajú farebnú zvukovú vrstvu, v ktorej sa jednotlivé tóny čiastočne zlievajú a navzájom sa farebne modifikujú. Významné je aj registrové usporiadanie. Vyššie polohy nepôsobia iba ako jasnejšie zvuky „menších zvonov“, ale aj ako vzdialené dozvuky. Stredný register vytvára kompaktnejšiu vrstvu faktúry a hlbšie tóny čiastočne nesú funkciu tlmene rezo-

¹⁴ HEAH, Ref. 6, s. 32-33.

¹⁵ HEAH, Ref. 6, s. 31-33.

nujúcej základne. Debussy pritom nebudoval hierarchiu registrov tak jednoznačne ako Liszt. Register tu viac než veľkosť zvona artikuluje zvukovú perspektívu. Hudba tak nepôsobí, akoby vychádzala z jedného pevne lokalizovaného zdroja, ale skôr z viacerých priestorovo rozložených zvukových vrstiev, ktoré sa navzájom prekrývajú.

Osobitne dôležitá je otázka pentatoniky. V niektorých pasážach skladby sa objavujú pentatonicky organizované útvary, ktoré možno chápať ako transformáciu západoeurópskej zvonovej harmónie, nejde však o stabilné jadro typu *Sposalizio*. Pentatonické pole je v Debussyho hudbe premenlivé, splýva s celotónovou farebnosťou a neplní funkciu jedného pevného motivického jadra. Zatiaľ čo Liszt z pentatoniky často generoval štruktúru, Debussy ju používal skôr ako pohyblivú súčasť väčšieho sonórneho prostredia.¹⁶

Toto rozptýlenie má zásadný dôsledok aj pre formové vnímanie skladby. Zvukové udalosti síce nasledujú jedna po druhej, nevytvárajú však jednoznačne smerovaný dramatický vývin. Debussy dosahoval formový účinok skôr premenami hustoty hudobného materiálu, registrovej perspektívy, farebnosti a rezonancie než tradičným tematicko-motivickým vývinom. Zvonová sonorita sa tak podieľa na samotnej logike formy, pričom forma nestojí mimo sonority, ale vzniká prostredníctvom nej. K tejto premenlivosti sa pridáva aj jemná práca s mikrodynamikou a pedálom. Interpretačné označenia typu *presque rien* alebo *très égal – comme une buée irisée* smerujú k tomu, aby zvuk nestratil jemnosť a farebnú premenlivosť. Zvonovosť tu nevzniká iba z materiálu samotného, ale aj zo spôsobu, akým sa tóny nechávajú rezonovať, doznievať a vzájomne sa prekrývať. Práve v tomto bode sa Debussy najvýraznejšie vzdialil od lisztovského gesta zvonenia ako tematicky artikulovanej udalosti. Zvonovosť sa tu neuplatňuje ako samostatne artikulovaný objekt, ale ako súčasť organizácie zvukového priestoru, s čím súvisí aj sémantická premena. Kým Liszt zvon často spájal s modlitbou, spomienkou alebo výraznejšie čitateľným symbolickým významom, v *Cloches à travers les feuilles* sa význam zvonovosti presúva do roviny dialky, priestoru, akustickej pamäti a spôsobu zvukového vnímania. Nejde teda o zvuk bez významovej funkcie; význam zvonovosti sa tu neviaže na explicitne formulovaný symbolický odkaz, ale skôr na utváranie zvukového priestoru. Zvon preto nevystupuje ako samostatný objekt hudobnej evokácie, ale ako súčasť celkovej sonórnej organizácie skladby. V porovnaní so *Sposaliziom* je tu zmena viacnásobná. Oslabuje sa tematická identifikovateľnosť zvona, harmonický jazyk sa otvára, faktúra sa diferencuje a sémantická funkcia sa presúva k dialke, priestoru a akustickej pamäti. Debussy tak nevytlúčil zvonový topos; premenil ho na organizáciu hudobného priestoru. V tomto zmysle je *Cloches à travers les feuilles* paradigmatickým príkladom prechodu od „zvona ako figúry“ k „zvonu ako sonórnemu prostrediu“.

Debussy: *La cathédrale engloutie*

V kontraste s rozptýlenou, jemnou a dialkovo filtrovanou podobou zvonovosti v Debussyho skladbe *Cloches à travers les feuilles* predstavuje *La cathédrale engloutie* jej monumentálnejšiu a architektonickejšie formovanú polohu, spojenú so sakrálnym

¹⁶ HEAH, Ref. 6, s. 32-33.

priestorom. Zvonovosť tu nie je rozptýlená v lesnej atmosfére, ale podieľa sa na vytváraní obrazu masívneho, pomaly sa vynárajúceho zvukového objektu.

Notová ukážka č. 5: Debussy – *La cathédrale engloutie* (úvodný úsek)

Profondément calme dans une brume doucement sonore

doux et fluide*)

Pre analýzu tejto skladby je kľúčový vzťah medzi hlbokým registrom, akordickými blokmi a rezonanciou. Nízke tóny nenesú iba basovú oporu, ale vytvárajú akustický fundament, nad ktorým sa rozvíja vertikálne organizovaná zvuková masa. Shamray upozorňuje na miesto, kde „rôzne paralelné harmónie visia nad úderným nízkym C“.¹⁷ Táto charakteristika je výstižná, pretože vystihuje základný sonórny mechanizmus skladby: hlboký fundament a nad ním vrstvené harmonické útvary, ktorých funkciou nie je primárne vytvárať smerovanie, ale zvukový objem a rezonanciu.¹⁸

V tejto súvislosti sa mení aj povaha faktúry. Zatiaľ čo v *Sposaliziu* vyrastá zvuková masa z motívického jadra a jeho postupnej expanzie, v *La cathédrale engloutie* má už od začiatku väčšiu váhu bloková, akordická výstavba. Zvonovosť tu preto nie je modelovaná ako sled úderov, ale ako architektonicky artikulovaný zvukový priestor. Menej ide o napodobnenie mechaniky zvonenia a viac o ozvučenie monumentu.

Osobitný význam má pri tejto skladbe čas. Debussy nevytvoril dojem monumentalizácie iba prostredníctvom nízkeho registra a plných akordov, ale aj prostredníctvom spomaleného hudobného dychu. Akordické útvary zostávajú v priestore dlhšie prítomné, ich rezonancia sa prekrýva a čas akoby strácal bežnú lineárnu plynulosť. Hudobné dianie tu nepôsobí ako sled jednotlivých udalostí, ale ako postupne sa vynárajúci zvukový objekt. Zvonovosť sa tu preto nespája len s úderom, ale aj s procesom objavovania sa a zanikania.

¹⁷ SHAMRAY, Ref. 3, s. 84-86.

¹⁸ SHAMRAY, Ref. 3, s. 84-86.

Dôležitú úlohu zohráva aj harmonický jazyk. Paralelné akordické postupy, pedálové tóny a zámerné ponechávanie zlievajúcich sa rezonancií oslabujú tonálne-funkčné smerovanie. Harmónia sa správa ako hmota, ktorá sa rozprestiera v priestore, nie ako sled harmonických funkcií smerujúci k jednoznačnému tonálnemu cieľu. Čas skladby sa tak spomaľuje nielen tempom, ale aj tým, že harmonické udalosti zostávajú dlhšie „visieť“ v priestore. Podobne ako v *Cloches à travers les feuilles* aj tu ide o osobitý typ statickosti, ktorý však už nemá podobu jemne vrstvenej a farebne premenlivej zvukovosti, ale skôr monumentálnej, akordicky zahustenej sonority.

Register má v tejto skladbe osobitný význam. Hlboké polohy evokujú mohutnosť, hĺbku a zvukovú plnosť. Na rozdiel od jemne odstupňovaného registrového usporiadania v *Cloches à travers les feuilles*, tu ide o monumentálne využitie registra. Zvuk nepôsobí ako vzdialený odraz, ale ako masívny, pomaly sa vynárajúci celok. Zvonová sonorita sa tak spája so sakrálnym priestorom nie prostredníctvom explicitnej ilustrácie, ale prostredníctvom architektonicky organizovaného zvuku.

Aj sémantická rovina je odlišná. V *Cloches à travers les feuilles* bola zvonovosť spojená najmä s dialkou, lesom a tlmenou akustickou atmosférou. V *La cathédrale engloutie* sa naproti tomu viaže na monumentalitu, obradovosť a archaizujúci priestor. Obe skladby využívajú rezonanciu a otvorenejší harmonický jazyk, avšak smerujú k odlišnému typu významu. Jedna vytvára priestorové rozptýlenie zvuku, druhá jeho vertikálne a architektonicky organizované zhustenie.

Oproti Lisztovej hudbe je tu zvuková hmota menej založená na artikulácii jednotlivých úderov a viac na architektonickom modelovaní sonority. Zatiaľ čo Liszt často ešte nechával počuť gestický impulz zvonenia, Debussy v tejto skladbe transformoval zvonovú sonoritu na monumentálny zvukový objekt, v ktorom zvon už nie je iba znakom alebo imitovaným predmetom, ale princípom výstavby hudobného priestoru. Práve tým sa ukazuje druhá podoba Debussyho zvonovosti: nie rozptýlená a farebne premenlivá, ale masívna, sakrálna a rozvíjaná v spomalenom časovom plynutí.

Komparatívna syntéza: kontinuity a premeny

Komparácia Lisztovho a Debussyho prístupu ukazuje najprv to, čo medzi oboma skladateľmi pretrvávalo. V oboch poetikách je zvonová sonorita spätá s registrom, vrstvením, opakovaním a rezonanciou. Ani u jedného z autorov nešlo o čisto melodický jav. Zvonovosť vznikla zo súhry vertikálneho a horizontálneho usporiadania, z pomeru medzi vysokými a hlbokými vrstvami a zo spôsobu, akým sa zvuk necháva doznieť. V tomto ohľade možno hovoriť o určitej kontinuite kompozičných riešení. Pretrvávalo aj to, že zvon v oboch poetikách presiahol rámec jednoduchého zvukomalebného efektu. V Lisztovej hudbe bol častejšie tematicky a gesticky artikulovaný, kým v Debussyho hudbe nadobúdala rozptýlenejšiu a menej jednoznačne lokalizovateľnú podobu. V oboch prípadoch však išlo o hudobný jav, ktorý zásadne ovplyvňoval organizáciu faktúry, harmonického priestoru a hudobného času. Zvonová sonorita teda nebola doplnkovou zložkou kompozície, ale jedným z princípov jej výstavby.

Rovnako zreteľné je však aj to, čo sa zmenilo. V Lisztovej hudbe zostal zvon častejšie viazaný na tematicky rozpoznateľné a gesticky zvýraznené podoby. Aj tam, kde sa

jeho hudba priblížila zvukovému poľu, si často zachovala stopu pôvodného impulzu. Debussy tú istú sféru presunul k difúznejšiemu modelu. Zvon tu nie je menej prítomný, ale je prítomný odlišným spôsobom: menej ako gesto, viac ako kvalita priestoru. V *Cloches à travers les feuilles* to znamená zvukovosť rozptýlenú vo faktúre, v *La cathédrale engloutie* zasa architektonicky organizovanú zvukovú masu.

Podstatná zmena nastala aj v harmonickom jazyku. Liszt využil pentatonické a intervalovo charakteristické gestá na štylizáciu zvonovosti; Debussy pracoval vo väčšej miere s harmonicky otvorenými farebnými poľami, s paralelizmami a s oslabeným tonálnym smerovaním. Posun teda neviedol od „jednoduchšej“ k „zložitejšej“ harmónii, ale od charakteristického zvonového gesta k zvukovému priestoru, v ktorom bola zvonovosť rozptýlená. Kým u Liszta harmónia často slúžila ako médium tematickej alebo gestickej artikulácie, u Debussyho sa stala zvukovým prostredím, v ktorom sa gestická zreteľnosť oslabila.

Rovnako dôležitá je premena sémantickej funkcie. Liszt zvon častejšie viazal na modlitbu, spomienku, smútok, obrad či symbolicko-poetické významové zvýraznenie. Debussy význam vo väčšej miere presunul do roviny priestoru, rezonancie a kontemplatívneho hudobného času. Zvon teda nezbavil významu; jeho význam sa zmenil z naratívnejšieho a symbolickejšieho na zvukovo-priestorový a stavový. Táto premena je obzvlášť zreteľná pri porovnaní *Angelus!* a *Cloches à travers les feuilles*: v prvom prípade je zvon úzko spätý s modlitbovou koncentráciou, v druhom s akustickou dialkcou a priestorovým spôsobom zvukového vnímania.

Ďalší dôležitý rozdiel sa týka vzťahu medzi motívom a faktúrou. V Lisztovej hudbe možno zväčša sledovať cestu od motívického jadra k rozvinutej sonorite. Aj keď výsledkom môže byť mohutný zvukový priestor, pôvodný impulz býva stále čitateľný. V Debussyho hudbe je tento vzťah obrátený alebo aspoň podstatne oslabený: faktúra často predchádza jasne identifikovateľnému motívu a zvonovosť sa rodí zo samotného spôsobu vrstvenia, farebnosti a rezonancie. Debussy tak posunul zvonovosť od modelu vyrastajúceho z motívického jadra k modelu založenému na utváraní zvukového prostredia.

Podobne sa zmenil aj vzťah medzi repetíciou a časom. Lisztova repetícia bola často spojená s pulzáciou, návratnosťou a so sústredením na gestický alebo modlitbový význam. Debussy repetíciu častejšie rozptýlil do jemných obmien, do vnútornej pulzácie a do dojmu spomaleného času. Rovnaký kompozičný prostriedok tak zmenil svoj účinok: namiesto zreteľne artikulovaného návratu vytvoril plynutie a priestorové rozprestretie zvuku. Z týchto pozorovaní vyplýva aj metodologický dôsledok. Medzi Lisztovou a Debussyho hudbou možno hovoriť o kontinuite kompozičných možností, nie však o jednoduchej identite kompozičných riešení. Debussy neprebral lisztovské modely ako hotové vzory. Skôr ich transformoval v odlišnom estetickom kontexte, v ktorom sa farebnosť zvuku, priestor, rezonancia a organizácia hudobného času uplatnili ako samostatné kompozičné hodnoty.

Záver

Analýza ukázala, že Lisztovu klavírnú hudbu v oblasti zvonovej sonority možno chápať ako pole viacerých kompozičných modelov, nie ako súbor izolovaných ilustratív-

nych efektov. Pentatonicko-motivický model, intervalovo-harmonický model a vrstveno-ostinátny model predstavujú tri základné spôsoby, ktorými Liszt transformoval kultúrne aj akusticky silne nabitý fenomén zvona do klavírneho média. Už v tomto rámci pritom zvon presiahol hranice lokálneho efektu a stal sa štrukturálne účinným prvkom faktúry, harmónie a hudobného času.

Analýza *Sposalizia* ukázala, že zvonová sonorita môže v Lisztovej hudbe vyrastať z úzkeho motivického a pentatonického jadra, ktoré následne generuje širšiu faktúru i formový pohyb. Analýza *Angelus!* zasa potvrdila, že Liszt dokázal pracovať aj s koncentrovanejším, vrstveno-rezonančným modelom, v ktorom sa zvonovosť stala organizujúcim princípom zvukového priestoru a nositeľkou duchovného významu. Obe skladby tak ukázali, že lisztovská zvonovosť nie je jednotná, ale vnútorne diferencovaná.

V Debussyho hudbe sa tieto možnosti neobjavili ako doslovne prevzatý vzor, ale ako transformácia do odlišného sonórneho kontextu. *Cloches à travers les feuilles* ukazuje, že zvonovosť sa môže premeniť na rozptýlené faktúrne prostredie založené na farebnosti, viacvrstvovosti, dialke a rezonancii. *La cathédrale engloutie* zasa ukazuje druhý pól tej istej tendencie: zvonovosť ako architektonicky formovanú, monumentálnu a sakrálnu konotovanú zvukovú hmotu. V oboch prípadoch sa zvon oddeľuje od jednorazového úderového gesta a vstupuje do oblasti priestorovej organizácie zvuku.

Najpresnejšou muzikologickou formuláciou záveru preto nie je veta, že Liszt „ovplyvnil“ Debussyho v priamočiaram zmysle. Primeranejšie je konštatovať, že medzi oboma skladateľmi existovali kontinuity kompozičných možností. Liszt v klavírnej hudbe stabilizoval viacero modelov zvonovej sonority, ktoré už ňho smerovali k sonórnemu mysleniu; Debussy ich transformoval do harmonicky otvorenejšej, faktúrne jemnejšej a časovo statickejšej poetiky zvuku. Išlo teda o posun od tematizovanej imitácie k subtilnejšej organizácii hudobného priestoru.

V širšom muzikologickom zmysle tak možno hovoriť o prechode od romantickej reprezentácie zvona k modernejšiemu chápaniu zvuku ako priestoru a trvania. Liszt pri tomto prechode nefiguruje iba ako autor jednotlivých diel inšpirovaných zvonmi, ale ako skladateľ, ktorý v klavírnom médiu formuloval viacero možností, ako uvažovať o zvuku mimo čisto tematickej logiky. Debussy potom tieto možnosti posunul do iného estetického horizontu, v ktorom sa zvon neuplatňuje už predovšetkým ako samostatný objekt evokácie, ale ako spôsob utvárania zvukového priestoru.

Práve v tomto zmysle možno Debussyho vnímať nie ako jednoduchého pokračovateľa, ale ako skladateľa, ktorý lisztovské možnosti pretavil do novej sonórnej poetiky klavíra. Zvonová sonorita sa medzi oboma autormi nemenila iba kvantitatívne, teda mierou zreteľnosti či zvukovej nasýtenosti, ale kvalitatívne: menila sa jej väzba na tému, faktúru, harmóniu, priestor i význam. A práve túto kvalitatívnu premenu sme sa snažili predstaviť ako hlavný výsledok predloženej štúdie.

Bibliografia

- AUSTIN, William W.: *Music in the 20th Century: From Debussy through Stravinsky*. New York : W. W. Norton, 1966.
- BOUTIN, Aimée: "Ring out the Old, Ring in the New": The Symbolism of Bells in the Nineteenth-Century French Poetry. In: *Nineteenth-Century French Studies*, roč. 30, 2002, č. 3-4, s. 267-281.
- BRUHN, Siglind: *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Stuyvesant, NY : Pendragon Press, 1997.
- CALELLA, Michele: Raphael, the Virgin Mary, and Holy Matrimony: Recontextualizing Franz Liszt's *Sposalizio*. In: *Studia Musicologica*, roč. 59, 2018, č. 1, s. 3-19.
- COOK, Nicholas – POPLE, Anthony (eds.): *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- CORBIN, Alain: *Village Bells: Sound and Meaning in the 19th-Century French Countryside*. New York : Columbia University Press, 1998.
- DAHLHAUS, Carl: *Nineteenth-Century Music*. Prel. J. Bradford Robinson. Berkeley : University of California Press, 1989.
- DE LEEUW, Ton: *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005.
- DEMUTH, Norman: *French Piano Music: A Survey with Notes on Its Performance*. London : Museum Press, 1959.
- ELLIS, Mildred Katharine: *The French Piano Character Piece of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. [Dizertačná práca.] Bloomington : Indiana University, 1969.
- FRISCH, Walter: *Music in the Nineteenth Century*. New York : W. W. Norton and Company, 2013.
- GILLESPIE, John: *Five Centuries of Keyboard Music*. Mineola, NY : Dover Publications, 2013.
- GOOD, Edwin M.: *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*. Stanford, CA : Stanford University Press, 2002.
- HEAH, Zi-Ling: *Evocations of Nature in Selected Piano Works by Debussy*. [Dizertačná práca.] Morgantown : West Virginia University, 2022.
- HOWAT, Roy: *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven; London : Yale University Press, 2009.
- ROBERTS, Paul: *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, OR : Amadeus Press, 1996.
- ROWLAND, David (ed.): *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- SAMSON, Jim (ed.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- SCHMITZ, E. Robert: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York : Duell, Sloan and Pearce, 1950.
- SHAMRAY, Konstantin: *The Piano as Kolokola, Glocken and Cloches: Performing and Extending the European Traditions of Bell-Inspired Piano Music*. [Dizertačná práca.] Adelaide : University of Adelaide, 2020.
- ZOLTEK, Maureen A.: *The Piano Music of Debussy and Ravel: A Comparative Study of Their Conservatoire Experiences as Pianist-Composers, Musical Philosophies, Influences Pertaining to Their Piano Works, and Individual Pianistic Styles*. [Diplomová práca.] Chicago : Roosevelt University, 2007.

Summary

LISZTIAN MODELS OF BELL SONORITY AND THEIR TRANSFORMATION IN DEBUSSY'S PIANO MUSIC

This study examines the transformation of bell sonority through a comparison of selected piano works by Franz Liszt and Claude Debussy. Its point of departure is the assumption that Liszt developed several relatively stable compositional models of bell-related sound organisation, which can serve as a basis for analysing analogous procedures in Debussy's music. The paper therefore focuses not on the question of direct influence, but on the continuity and transformation of compositional possibilities between the two composers.

The analytical framework is based on the categories of texture, register, intervallic design, harmonic language, repetition, resonance, and semantic function. Within this framework, the study analyses Liszt's compositions *Sposalizio* and *Angelus!* as two distinct yet related models of bell writing. *Sposalizio* represents a type in which bell sonority grows out of a motivic and pentatonic nucleus and gradually expands into a broader sonic field. *Angelus!* presents a more concentrated and layered type of bell sonority, organised through ostinato, registral stratification, resonance, and spiritual concentration.

These Lisztian models are subsequently set in relation to Debussy's pieces *Cloches à travers les feuilles* and *La cathédrale engloutie*. The analysis shows that Debussy does not adopt Liszt's procedures literally. Instead, he transforms them into a different poetics of sound. In *Cloches à travers les feuilles*, bell sonority becomes diffused into a finely layered, colouristic, and spatially open texture in which the bell is perceived less as a distinct gesture than as an acoustic environment. In *La cathédrale engloutie*, by contrast, bell sonority takes on a monumental, chordal, and architectonic form connected with resonance, low register, and the evocation of sacred space.

The study concludes that the relationship between Liszt and Debussy is best understood not as a linear model of influence, but as a continuity of compositional possibilities. While Liszt stabilises several models of bell sonority within a Romantic horizon still closely linked to thematic articulation and symbolic meaning, Debussy transforms these models into a more colouristic, harmonically open, and temporally static organisation of musical space. The principal result of the study is therefore the identification of a qualitative shift from thematised imitation to a subtler sonorous poetics of piano sound.

STREDOVEKÉ FRAGMENTY S KVADRATICKOU NOTÁCIOU V KREMNICI

EDUARD LAZORÍK

Mgr. Eduard Lazorík, Ph.D. et PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: eduard.lazorik@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0204-917X>

ABSTRACT

Twenty-two fragments with square notation are preserved in three memory institutions in Kremnica: The Kremnica Archives Branch of the State Archives in Banská Bystrica, the Archives of the Mint, and the Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Kremnica. The first part of this article describes the period during which square notation was established in Western Europe and its subsequent spread. In Central Europe, this notation type is associated with mendicant orders as well as with the Carthusians. The Kremnica collection includes five individual fragments and seven groups consisting of two to four fragments each. Based on the liturgy used, most of the fragments originate from Franciscan manuscripts; however, there is also one group of Carmelite provenance, and one fragment can be attributed to the Augustinian Hermits, as it contains a hitherto unknown office of Saint Nicholas of Tolentino.

Keywords: Kremnica, square notation, liturgy, plainchant, Middle Ages, mendicant orders, Nicholas of Tolentino

Nasledujúca štúdia sa pokúsi prehĺbiť poznanie o fragmentoch s kvadratickou notáciou uložených v kremnických pamäťových inštitúciách. Nadväzuje, rozširuje a aktualizuje výskum publikovaný v *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Cremniciensi*.¹ Zároveň pokračuje v úsilí o podrobnejšie spracovanie niektorých fragmentov, čoho svedkom sú články o Graduáli 860 z Knížnice Evanjelickej

¹ VESELOVSKÁ, Eva – LAZORÍK, Eduard – STUDENIČOVÁ, Hana: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Cremniciensi*. (= *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*. Tomus IX.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, v. v. i., 2024. Fragmenty sú online prístupné tu: <<https://cantus.sk/town/kremnica>>

cirkvi a. v. v Kremnici² a o polyfónnych fragmentoch z Kremnice³ vydaných v tomto periodiku. V prvej časti sa text zameria na pôvod kvadratickej notácie, ďalej na rukopisy s touto notáciou z územia dnešného Slovenska, a následne pristúpi k postupnej analýze kremnických fragmentov.

Kvadratická notácia

Počiatky kvadratickej notácie stále nie sú presnejšie popísané.⁴ Vznikala postupne v priebehu celého 12. storočia a najprv sa vykryštalizovala v severnom Francúzsku. Od začiatku 13. storočia sa rozšírila do celej Európy, pričom takmer všade, okrem strednej Európy, vytlačila regionálne notácie. Jej vznik bol sprevádzaný viacerými navzájom prepojenými fenoménmi, ktoré jej pomohli k nadobudnutiu dominantného postavenia. Dajú sa rozdeliť do grafickej, hudobnoteoretickej, hudobnopractickej a historickej oblasti. V období 12. storočia sa vo výraznejšej miere začínajú notácie presúvať na linajkovú osnovu. V tomto procese sa mení do istej miery aj funkcia neum. Namiesto pripomínania priebehu melódie ukrytej v pamäti sa zdôrazňuje ich úloha definovať jednotlivé tóny. Tým sa v písaní neum oslabuje ich plynulý zápis tvorený líniami a začínajú sa používať znaky tak, aby jednoznačne definovali tón, ktorý sa má zaspievať, pričom prepojenia medzi jednotlivými tónmi sa postupne vytrácajú. Tento proces je možné sledovať vo všetkých notáciách na linajkovej osnove. V západnej Európe sa tvar neum postupne zjednodušoval až do úplne základnej podoby, keď jeden tón znázorňoval jeden samostatný štvorec. Tento proces prebiehal v 12. storočí, teda práve v čase transformácie karolínskeho písma na gotické. V tomto období sa pôvodne okrúhle tvary písmen začali postupne meniť na hranaté. Štvorcová nota tak bola v súlade s nastupujúcou estetikou. Zároveň je charakteristickým znakom gotického písma aj odlišenie tieňových (hrubých) a vlasových (tenkých) ťahov. Tento jav je viditeľný

² VESELOVSKÁ, Eva: Zlomok Graduálu 860 z Knižnice Evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 15, 2024, č. 2, s. 166-183.

³ STUDENIČOVÁ, Hana: Polyfonní fragmenty z Kremnice a jejich význam pro hudební kulturu střední Evropy v 16. století. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 15, 2024, č. 2, s. 147-165.

⁴ Krátke systematické spracovanie sa nachádza v: HILEY, David – SZENDREI, Janka: History of Western Notation. In: SADIE, Stanley – TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, zv. 18. Oxford : Oxford University Press, 2001, s. 110. Pre slovenské prostredie sú kľúčové texty: RYBARIČ, Richard: *Vývoj európskeho notopisu*. Bratislava : Opus, 1982, s. 52. VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 222-226. John Haines vo svojom článku približuje všeobecné predpoklady na vznik kvadratickej notácie a sleduje premenu (kvadratickú) tvarov neum punktu, pes a climacus. HAINES, John: From Point to Square: Graphic Change in Medieval Music Script. In: *Textual Cultures*, roč. 2, 2008, č. 3, s. 30-53. Na jeho prácu nadväzuje Kate Helsen študujúca premenu virgy, punktu a likvescentných neum. HELSEN, Kate: The Evolution of Neumes into Square Notation in Chant Manuscripts. In: *Journal of the Alamire Foundation*, roč. 5, 2013, č. 2, s. 143-174. Problematike rozoznávania písárskych rúk v kvadratickej notácii sa venuje GIRAUD, Eleanor: Differentiating hands in square chant notation. In: *Plainsong & Medieval Music*, roč. 31, 2022, č. 2, s. 99-121.

aj v kvadratickej notácii, keď sú jednotlivé štvorce viactónových neum prepojené len veľmi tenkým ťahom.

Premenou prechádzalo aj využitie notovaných kníh. Z pomôcky pre kantora sa stávali knihami, z ktorých priamo spieval zbor. V súvislosti s tým sa menil aj ich vzhľad. Predovšetkým sa zväčšovali ich rozmery, aby boli čitateľné pre väčší počet spevákov stojacich okolo nich v rôznej vzdialenosti. Z rovnakého dôvodu sa oproti rukopisom s bezlinajkovou notáciou výrazne zväčšil aj priestor pre zápis neum.

V hudobnoteoretických spisoch sa od 13. storočia explicitne spomína štvorcový tvar nôt určených pre viachlasný spev,⁵ pre ktorý sa taktiež používala kvadratická notácia. John Haines v tejto súvislosti cituje Franka Kolínskeho: „Štvorcový tvar je považovaný za prvú a základnú notu menzurálnej notácie, keďže obsahuje všetko a všetko môže byť naň redukované.“⁶

Kvadratická notácia sa rozšírila po celej Európe vďaka svojej jednoduchosti a zároveň jej šíreniu výrazne napomohli žobravé rády vznikajúce v prvej tretine 13. storočia, ktoré si ju adoptovali a dbali na jej dôsledné používanie vo svojich rehoľných domoch. Dokladujú to aj nariadenia písané v úvode liturgických kníh.⁷ Sú rozdelené do štyroch bodov, pričom prvý z nich presne špecifikuje vzhľad notácie: „Nariaďuje sa bratom, aby [...] používali štvorcovú notu a štyri línie, všetky červené alebo čierne, pričom písmo má byť jasne a zreteľne napísané tak, aby noty mohli byť správne usporiadané nad príslušnými písmenami, a aby línie boli v náležitej vzdialenosti, aby nota nebola stláčaná z jednej alebo druhej strany.“ Kvadratická notácia sa tak stala v 13. storočí dominantným spôsobom zápisu melódie v celej západnej Európe, Škandinávii a na Pyrenejskom a Apeninskom polostrove. Jej definitívne presadenie sa v Ríme je spojené s pápežom Mikulášom III. (pontifikát 1277 – 1280), ktorý ju vyhlásil za jediný notačný typ vo svojej diecéze.⁸ Od tohto obdobia sa v Ríme používa až do súčasnosti, pričom od Tridentského koncilu je súčasťou všetkých tlačených notovaných liturgických kníh.

⁵ HAINES, John: From Point to Square: Graphic Change in Medieval Music Script. In: *Textual Cultures*, roč. 2, 2008, č. 3, s. 32–33.

⁶ HAINES, John: From Point to Square, Ref. 5, s. 43.

⁷ Dostupné na: <<https://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/RulesForCopying.htm>>. Z uhorského prostredia sú tieto nariadenia zachované v úvode dvojzväzkového graduálu z neznámeho kláštora augustiniánov eremitov. H-Bu lat. 34, f. 1r.

⁸ Túto informáciu zmieňuje viacero publikácií vo veľmi podobnej forme, keď spomínajú príkaz Mikuláša III. používať kvadratickú notáciu a jeho nariadenie zničiť staré knihy, avšak v žiadnej sa necituje konkrétny pápežský dokument, napr.: HILEY – SZENDREI, Ref. 4, s. 110. RYBARIČ, Ref. 4, s. 52. Je možné, že takýto opis udalostí je založený na rozprávaní Radulpha de Rivo (cca. 1350 – 3. 11. 1403). V závere 22. kapitoly jeho spisu *De canonum observantia* sa nachádza pasáž, v ktorej opisuje, ako pápež nariadil v Ríme zaviesť františkánsku liturgiu, nechal odstrániť staré liturgické knihy a zakázal používanie ambroziánskych a nemeckých notácií. BIGNE, Margarinus de la (ed.): *Maxima bibliotheca veterum patrum et antiquorum scriptorum ecclesiasticorum*. Tomus XXVI. Lyon : Anissonios, 1677, s. 314.

Rukopisy s kvadratickou notáciou na území dnešného Slovenska

V strednej Európe a teda aj v Uhorsku sa kvadratická notácia vyskytovala len u zmienených žobravých rádov (františkáni, klarisky, dominikáni, augustiniáni eremiti a karmitáni) a aj u kartuziánov. Je tak spoľahlivým dôkazom, že prameň, ktorý ju využíva, vznikol v monastickom prostredí. Na území dnešného Slovenska sa v stredoveku nachádzalo 31 kláštorov, kde sa mohla používať.⁹ Takmer všetky ich liturgické knihy však zanikli bez stopy. Výnimkou je kartuziánsky kláštor Skala útočiska a dominikánsky kláštor v Košiciach. Z prvého sa zachoval Žaltár-graduál¹⁰ a z druhého celkovo štyri misály a jeden lekcionár. Z týchto kníh sú notované tri misály a všetky používajú kvadratickú notáciu.¹¹ Okrem týchto rukopisov sa na Slovensku nachádza aj žaltár neznámej proveniencie z roku 1512.¹² Ďalšie dva kódexy s kvadratickou notáciou sa na území Slovenska určite nepoužívali. Je to misál zo švédskej diecézy Lund¹³ a graduál z františkánskeho kláštora v Olomouci.¹⁴ Ako porovnávacia základňa pre kremnické fragmenty sú však zmienené kódexy len slabo využiteľné, pretože tie väčšinou pochádzajú z antifonárov. Neoceniteľným súborom prameňov z uhorského prostredia na komparáciu tak bude štvorica františkánskych antifonárov neznámej proveniencie zo 14. storočia uložených v Univerzitnej knižnici v Budapešti.¹⁵ Obsahujú formuláre z celého liturgického roka. Na svoje súčasné miesto uloženia sa dostali za vlády Jozefa II., teda pochádzajú z niektorého zo zrušených uhorských františkánskych kláštorov.

Kremnické fragmenty

V Kremnici sa nachádza celkovo 22 fragmentov s kvadratickou notáciou. Dva sú v Knižnici Evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici, tri sa nachádzajú v Archíve Mincovne a zvyšných 17 je uložených v Štátnom archíve v Kremnici, pracovisko Archív Kremnica. Sú súčasťou väzieb rôznych kníh. V archívoch sú to predovšetkým úradné knihy, ale v Mincovni sa nachádza aj jedna tlačaná kniha s obalom vytvoreným z fragmentu.

⁹ Číslo je odvodené zo súčtu všetkých kláštorov žobravých rádov a kartuziánov uvedených v: POMFYOVÁ, Bibiana a kol.: *Stredoveký kostol. Historické a funkčné premeny architektúry*. Bratislava : Fo art, 2015, s. 303-320.

¹⁰ Literárny archív Slovenskej národnej knižnice, sign. J 538. BEDNÁRIKOVÁ, Janka – ADAMKO, Rastislav a kol.: *Psalterium-graduale cartusiense (s. XV./XVI.)*. Liturgicko-muzikologická štúdiá a facsimile. Ružomberok : Verbum, 2023.

¹¹ V knižnici Batthyaneum v Alba Iulii je uložený lekcionár R I 19, misál R I 24, notovaný misál R I 25 a notovaný misál R I 50. V Maďarskej národnej knižnici sa nachádza notovaný misál Cod. Lat. 318.

¹² Štátny archív v Bratislave, Zbierka cirkevných písomností 1180 – 1912, EL 73.

¹³ Ústredná knižnica Slovenskej akadémie vied, rkp. zv. 387. ADAMKO, Rastislav (ed.): *Missale Notatum Lundense Pars Aestivalis*. Berlin : Peter Lang, 2022. Dostupné na: <<https://cantus.sk/source/26226>>

¹⁴ Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, MUS I 78. Dostupné na: <<https://cantus.sk/source/19263>>

¹⁵ H-Bu lat. 118, H-Bu lat. 119, H-Bu lat. 121, H-Bu lat. 122. Dostupné na: <<https://cantusdatabase.org/institution/136>>. RADÓ, Polycarpus: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1973, s. 523-527.

Podobne na tlačенých knihách sú umiestnené fragmenty z Evanjelickej knižnice. Tieto zväzky pochádzajú z časového rozmedzia od roku 1543 po rok 1673. Len jeden fragment už nie je spojený so svojím nosičom. Nachádza sa v Štátnom archíve.

Samotný pôvod fragmentov je nejasný. Pri žiadnom nie je možné predpokladať jeho používanie v Kremnici, pretože v meste sa v stredoveku nenachádzal žiadny kláštor.¹⁶ Najbližšími komunitami používajúcimi kvadratickú notáciu boli dominikáni z Banskej Štiavnice a karmelitáni z Prievidze. Transfer fragmentov medzi Kremnicou a Banskou Štiavnicou je doložený,¹⁷ avšak jednoznačné priradenie zlomkov k dominikánskemu rádu nie je možné.

Najstarším fragmentom s kvadratickou notáciou v Kremnici je Graduál G 123 (103)¹⁸ z Mincovne. Je použitý ako obal knihy *Ungarisches Stadt-Buchlein* vytlačenej v Norimbergu v roku 1684. Nenachádzajú sa v nej žiadne dobové vlastnícke poznámky. Tri slabo viditeľné pečiatky objavujúce sa na titulnom liste a poslednej strane pochádzajú pravdepodobne až z Mincovne. Nie je teda možné presnejšie stanoviť obdobie vzniku knižnej väzby, ale vzhľadom na obsah knihy nie je možné ani vylúčiť, že sa čoskoro po svojom vytlačení dostala do Uhorska.

Graduál je písaný pravidelnou gotickou minuskulou z prvej polovice 13. storočia nepoužívajúcou Meyerove oblúčikové spojenia. Na zachovanom úseku sa niekoľkokrát vyskytuje aj minuskulné „d“. Notácia fragmentu je umiestnená v čiernej štvorlinajkovej osnove. Notátor používal kľúč C. Prítomnosť custosu nie je možné overiť, keďže okraj notovej osnovy je zahnutý za hranu knihy. Notácia sa vyznačuje ešte málo štylizovanými, nie príliš pravidelnými, ale zato už plne vyvinutými tvarmi. Väčšina kvadier nie je písaná rovnobežne s notovou osnovou, ale notátor ich nakláňal doprava. Zároveň občas písal viacero kvadier jedným ťahom pera, čo im dodalo charakteristické pretiahnuté tvary. Provenienciu prameňa nie je možné určiť na základe obsahu, pretože spevy na piatok a sobotu druhého pôstneho týždňa sú uniformné pre celú Európu.

Tabuľka 1: Neumy Misála G 123

punktum	pes	clivis	scandicus	climacus	torculus	porrectus	custos	kľúč
								

¹⁶ Františkáni sem prišli až v roku 1649. LAMOŠ, Teodor: *Archív mesta Kremnice. Sprievodca po fondoch a zbierkach*. Bratislava : Slovenská archívna správa Poverenia vnútra, 1957, s. 184.

¹⁷ Ide o dva rukopisy. Z misála používajúceho českú notáciu sa zachovalo 37 fragmentov, pričom jeden pochádza z Banskej Štiavnice (v katalógu označený ako Group 3: VESELOVSKÁ – LAZORÍK – STUDENIČOVÁ, Ref. 1, s. 84-85) a z antifonára s kvadratickou notáciou, ktorý bude opísaný neskôr, sa zachovali dve fóliá obsahujúce spevy na sviatok Všetkých svätých.

¹⁸ V zátvorke uvádzame poradové čísla z kremnického katalógu.

Druhý najstarší zlomok slúži ako výstuž chrbta knihy komentárov k rímskemu právu z roku 1543.¹⁹ Tlač má v Evanjelickej knižnici signatúru 190 (105). Z fragmentu sú viditeľné len malé časti s niekoľkými náznakmi červenej štvorlinajkovej notovej osnovy s kvadratickým punktom v miestach, kde je väzba poškodená. Podľa formy kaligrafickej gotickej minuskuly používajúcej dlhé „s“ na konci slov a minuskulné „d“ je možné zlomok datovať tiež ešte do 13. storočia. Je z neho čitateľných len pár slov, na základe ktorých sa zdá, že je to pravdepodobne notovaný žaltár.²⁰

V Evanjelickej knižnici sa ešte nachádza kvadratická notácia na Antifonári 916/989 (111) z prvej polovice 15. storočia slúžiacom ako obal zväzku protestantských tlačí zo 16. storočia²¹ bez vlastníckych poznámok. Notácia je vpísaná do červenej štvorlinajkovej notovej osnovy bez vertikálneho ohraničenia. Objavuje sa v nej kľúč C aj F. Zachovaný úsek pochádza z matutína na utorok Veľkého týždňa. Najzriedkavejším spevom je responzóriový verš *Intende animae meae* (006425c), ktorý sa podľa databázy Cantus Index vyskytuje len v 14 prameňoch. Pokiaľ vylúčime tie, ktoré nemajú rovnaké poradie zvyšných spevov, tak zostane desať františkánskych rukopisov,²² jeden benediktínsky rukopis obsahujúci tradíciu označovanú ako reforma z Melku²³ a jeden rukopis z Florencie.²⁴ Tento súhrn poukazuje na to, že fragment má veľmi pravdepodobne františkánsky pôvod. Nie je vylúčená ani jeho uhorská proveniencia, keďže aj domáci františkánsky rukopis H-Bu lat. 118 zachováva rovnaké poradie spevov.

Tabuľka 2: Fragment 916 / 989 (111), porovnanie výberu spevov

Sviatok	Pozícia	Spev	Cantus ID	H-Bu lat. 118	Ostrihom	Praha	Krakov	Salzburg
Fer. 3 Maj. Hebd.	N/R2	Deus Israel propter te	006425	+	Viri impii dixerunt	Viri impii dixerunt	Insurrexerunt in me	Dixerunt impii apud se
	N/V2	Intende animae meae	006425c	+	Dixerunt impii apud se	Dixerunt impii apud se	Et dederunt in escam	Viri impii dixerunt
	N/R3	Synagoga populorum circumdederunt	007747	+	Insurrexerunt in me	Conclusit vias meas	Una hora non potuisti	Viri impii dixerunt
	N/V3	Judica me Domine	007747b	+	Et dederunt in escam	Omnes inimici mei	Quid dormitis	Dixerunt impii apud se

¹⁹ FÁBRYOVÁ, Livia: *Tlače 16. storočia v knižnici evanjelického cirkevného zboru augsburského vyznania v Kremnici, v Slovenskej pedagogickej knižnici v Bratislave, v knižniciach Nitrianskej diecézy – dodatky.* (= Generálny katalóg tlačí 16. storočia zachovaných na území Slovenska. IV. zväzok.) Martin : Slovenská národná knižnica, 2018, č. 100, s. 100-101.

²⁰ Podľa zachovaného úseku Ps (137,4n): „omnes reges [terrae, quia audierunt omnia verba] oris tui. Et ca[ntent in viis Domini, quoniam magna est] gloria Domini.“

²¹ FÁBRYOVÁ, Ref. 19, č. 179, s. 131-132.

²² H-Bu lat. 118, CH-Fco Ms. 2, D-Ma 12o Cmm 1, HR-Dsmb Cod. D Nr. 5, I-Ac 693, I-Ac 694, I-Ad 5, I-Nn vi. E. 20, US-Cn 24, V-CVbav lat. 8737.

²³ D-Mbs Clm 4303.

²⁴ CDN-Ttfl MSS 09700.

Hymnár na Účtovnej knihe Gemainer Stadt 1639 (7) zo Štátneho archívu je notovaný kvadratickou notáciou umiestnenou do červenej štvorlínajkovej osnovy. Pochádza z druhej polovice 15. storočia a zachováva záver hymnu *Proles de caelo* (830360; *Analecta carminum medii aevi* 3, 932) a takmer celý hymnus *In caelesti collegio* (830351; AH 52, 196) zostavený Tomášom Kapuánskym. Oba sú určené na sviatok svätého Františka z Assisi, pričom predovšetkým prvý je podľa dostupných údajov z databázy Cantus Index a *Analecta carminum* celkom zriedkavý. Notovaný je prvý verš hymnu *In caelesti collegio*, no väčšina neum je ukrytých pod štítkom označujúcim mestskú knihu. Notátor body jemne ohýbal do vrchu, čiže nie sú úplne štvorcové. Na základe použitia kvadratickej notácie, písma rotunda a obsahu zameraného na svätého Františka je možné konštatovať františkánsky pôvod tohto prameňa.

Antifonár Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 86, 1586 (32) obsahujúci oficium k svätému Mikulášovi Tolentínskemu bol pôvodne v katalógu priradený k väčšej skupine zlomkov predovšetkým na základe zhody rozmerov. Avšak grafická stránka fragmentu sa líši od antifonára, ktorý bude zmienený v nasledujúcich odstavcoch (viď tabuľka 3). Z tohto dôvodu bude lepšie ich vnímať ako dva samostatné rukopisy s možnosťou, že oficium k Mikulášovi bolo pripísané dodatočne. Mikuláš Tolentínsky (okolo 1245 – 10. 9. 1305) bol členom rádu augustiniánov eremitov, pôsobil v meste Tolentino v regióne Marche v strednej Itálii. Za svätého bol vyhlásený 5. 6. 1446. Jeho kult v Uhorsku dosiať nie je doložený. Avšak na území dnešného Slovenska existovali štyri augustiniánske kláštory, ktoré mohli rozšíriť povedomie o ňom.²⁵ Liturgická úcta k tomuto svätcovi ešte nebola podrobnejšie preskúmaná, kvôli čomu nie je možné fragment zaradiť konkrétnejšie. Priradenie spevov k Mikulášovi Tolentínskemu je možné na základe šťastnej náhody, keď sa v jednom z responzórií Mikuláš označuje ako augustinián eremita, čo jednoznačne vylučuje možnosť, že by sa oficium týkalo svätého Mikuláša z Myry.

Na zlomku sa zachovali celkovo štyri spevy, pričom z prvého je viditeľný len záver. Sú to responzória a k nim prislúchajúce verše, čiže je veľmi pravdepodobné, že viditeľný úsek pochádza z matutína. Ani jeden zo spevov sa neobjavuje v žiadnych edíciách ani v online databázach. Texty responzórií a veršov sú pomerne všeobecné.²⁶ Nepripomínajú žiadne konkrétne Mikulášove skutky, skôr vyzdvihujú jeho premenu pri vstupe do rádu, jeho cnostný život a zázraky. Zároveň tvorca melódie dlhou melizmou nad slovom *artiozem* (prisnejší) zdôraznil jeho dôkladné dodržiavanie pravidiel kresťanského života. Nie je známe, z čoho čerpal zostavovateľ oficiá. Rovnako nie je známy ani žiadny ďalší prameň používajúci tieto spevy. Ten istý text ako pri responzórii *Nicolaus versus Christi pauper* je použitý vo funkcii antifóny na Magnificat v pravdepodobne milánskom rukopise z druhej polovice 15. storočia, ktorý je však

²⁵ Velký Šariš, Hrabkov, Bardejov a Spišské Podhradie. HUŤKA, Miroslav: *Augustiniáni na území stredovekého Slovenska (Uhorska)*. Ružomberok : Verbum, 2015.

²⁶ V. [...] virtutum est et lucerna. R. Ordinem ingressus Nicolaus mox in virum alterum est mutatus cepitque pre ceteris in eo vitam ducere artiozem. V. Castigans corpus suum [...] se in servitute Domini redegit. R. Nicolaus versus Christi pauper virgo a Deo electus obedientiam iugiter servans heremitarum ordinem signis et virtutibus de[coravit].

nenotovaný.²⁷ V edícii *Analecta Hymnica* je uvedené odlišné oficium vyskytujúce sa len v dvoch prameňoch.²⁸ Ukazuje sa teda, že zatiaľ je pri fragmente a aj pri kulte svätého Mikuláša Tolentínskeho veľa nezodpovedaných otázok, ktoré si v budúcnosti zaslúžia hlbší výskum.

Obr. 1: Transkripcia časti oficiá k svätému Mikulášovi Tolentínskemu (Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 86, 1586)



Predchádzajúcich päť fragmentov sú jednotliviny. Zo zvyšných zlomkov je možné zostaviť sedem skupín. To znamená, že pochádzajú zo siedmich rukopisov, z ktorých sa zachovalo dve alebo viac fólií. Takéto prepojenia umožňujú vytvoriť aspoň čiastočnú rekonštrukciu pôvodnej liturgickej knihy a tým získať o nej väčšie množstvo informácií ako zo samostatných zlomkov. Najväčšia skupina pozostáva zo štyroch fragmentov zo Štátneho archívu (Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 83, 1583 [30]; Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 84, 1584 [31]; Tom. 1, Fons 36, Fasc. 11, Nro. 570–571, 1582 [43]; Tom. 2, Fons 36, Fasc. 5, Nro. 250, 1612 [80]). Sú charakteristické predovšetkým svojím písmom. Pisárska ruka používajúca kaligrafickú gotickú minuskulu sa vyznačuje rombickým útvárom ukončujúcim drieky pri základnej linajke s výrazným špicom. Taktiež používala dlhšie nasadzujúce a odsadzujúce ťahy. Notácia je umiestnená do červenej štvorlinajkovej osnove, pričom na dvoch fragmentoch je viditeľné aj slabé vertikálne ohraničenie čiernou dvojlinajkou. Neumy sú tvorené pravidelnými kvadrami bez špecifickejších znakov, ale kľúč C spolu so znakom custos majú ojedinelú podobu (viď tabuľka 3). Textové zrkadlo má pri všetkých zlomkoch šírku 248 – 251 mm, riadok 39 – 40 mm, notová osnova 20 mm a punktum 4 × 4 mm.

²⁷ Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 867, f. 18r. Dostupné na: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/2013987>>

²⁸ AH 18, č. 180, s. 185–189.

Obsahovo sú od seba jednotlivé zlomky pomerne vzdialené, čo by mohlo naznačovať, že kníhviazač nemal k dispozícii kompletný rukopis, ale len pár náhodných fólií. V Kremnici sa zachovali úseky s oficiom na Bielu sobotu, sviatok svätej Lucie (13. 12.) a spoločné časti na sviatky panien a mariánske sviatky. Hlbší pohľad na obsah poukazuje na ojedinelosť pôvodného rukopisu, aj keď spevy na Bielu Sobotu aj na sviatok svätej Lucie zodpovedajú celoeurópsky rozšírenej tradícii. Odlišnosti sa nachádzajú až pri dvoch fragmentoch obsahujúcich spoločné časti. Najmenej frekventovaný je spev *Venerandae estis virgines sanctae* (205111), ktorý sa objavuje len v dvoch prameňoch, pričom oba majú karmelitánsky pôvod. Prvý pochádza z mohučského kláštora a je súčasťou piatich rukopisov vytvorených podľa karmelitánskej liturgie medzi rokmi 1430 až 1432.²⁹ Druhý napísaný v 15. storočí zas patrí medzi šesť antifonárov používaných v karmelitánskom kláštore v Krakove.³⁰ Práve s týmto druhým rukopisom sa fragmenty zhodujú takmer vo všetkých ohľadoch. Zdá sa teda, že sa v Kremnici zachoval pre slovenské prostredie jedinečný doklad karmelitánskej liturgie, keďže z kláštorov tohto rádu v Prievidzi a v Prešove sa nezachoval žiadny rukopis.

Tabuľka 3: Porovnanie tvarov neum medzi Antifonárom Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 86, 1586 a antifonárom karmelitánskej proveniencie

	punktum	pes	clivis	scandicus	climacus	torculus	porrectus	custos	klúč
Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 86, 1586									
Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 83, 1583									

²⁹ D-MZb D. Dostupné na: <<https://cantusdatabase.org/source/123623>>

³⁰ PL-Kkar Ms.4 (rkp. Perg. 20). Dostupné na: <<https://cantusdatabase.org/source/123710>>. Viac ku krakovským rukopisom a karmelitánskej liturgii v: BOYCE, James: The Carmelite Choir Books of Krakow: Carmelite Liturgy before and after the Council of Trent. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 45, 2004, č. 1-2, s. 17-34. Rád si svoju liturgiu podrobne zadefinoval v ordinári Siberta de Beka, ktorý bol schválený na generálnej kapitule v Londýne v roku 1312.

Tabuľka 4: Liturgická tradícia antifonára karmelitánskej proveniencie

Signatúra	Sviatok	Pozícia	Spev	Cantus ID	PL-Kkar	D-MZb
Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 84, 1584	Sabbato Sancto	N2/A2	Credo videre	001948	+ Ms.2 (rkp. Perg. 14), f. 187v	+ B, f. 228v
		N2/A3	Domine abstraxisti	002325	+	+
		W	Caro mea*	007982	+ f. 188r	+ f. 229r
		N2/R1	Recessit pastor noster	007509	+	+
		V	Ante cujus conspectum	007509a	+	+ f. 230r
Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 83, 1583	Luciae (13.12.)	V	Sicut per me	007106a	+ Ms.5 (rkp. Perg. 13), f. 102r	+ D-MZb E, f. 325r
		N3/R2	Rogavi dominum meum	007550	+ f. 102v	+ f. 325v
		V	Pro eo ut me	007550a	+	+ f. 326r
		N3/R3	Grata facta est	006789	+	+
Tom. 2, Fons 36, Fasc. 5, Nro. 250, 1612	Comm. plurimorum Virginum	L/Ab	Istae sunt prudentes	202669	+ Ms.4 (rkp. Perg. 20), s. 106	+ D, f. 246v
		V2/R	Patris verbum*	601759	+	-
		V2/Am	Venerandae estis virgines	205111	+	+ f. 247v
	In commemoratione BMV	V1/R	Sicut cedrus*	007657	+ s. 107	-
		V1/R	Beata es*	006165	+	-
		H	Ave maris stella*	008272	+	+ E, f. 310v (Conceptio Mariae)
		W	Diffusa est gratia*	008014	+	+
		V1/Am	Ave regina caelorum*	001542	+	+
Tom. 1, Fons 36, Fasc. 11, Nro. 570–571, 1582	Suff. Om. Sanctorum	A	Sancti Dei omnes	204438	+ Ms.4 (rkp. Perg. 20), s. 129	+ D, f. 120r Omnium sanctorum
		W	Laetamini in domino *	008120	+	+
	Suff. Mariae	A	Sicut lilium	004937	+	-
		W	Speciosa facta es	008202	+	-
		A	Sancta Maria succurre	004703	+ s. 126	-

Do františkánskeho prostredia sa svojím obsahom jednoznačne radí trojica fragmentov (Bier Tax Register 1658 [11]; 1664 – 1666 [12]; Bier Tax Register 1669 – 1670 [13]) z rovnakého antifonára z druhej polovice 15. storočia. Rukopis sa vyznačuje mimoriadnou monumentalitou. Jeho riadky majú na výšku 5,4 cm a samotná červená štvorlinajková notová osnova má výšku 2,8 cm. Kaligrafická gotická minuskula má pravidelné tvary a je jasne viditeľné, že všetky zlomky písal jeden pisár. Z obsahového hľadiska sú všetky tri fólia veľmi blízke. Pochádzajú z letných histórií De Regum a takmer na seba nadväzujú. Chronologicky prvý je zlomok Bier Tax Register 1669 – 1670 s responzóriom a jeho veršom z druhého nokturna matutína. Fragmenty Bier Tax Register 1658 a 1664 – 1666 obsahujú antifóny na Magnificat z druhých vešpier. Tieto dva fragmenty v pôvodnom rukopise na seba presne nadväzovali. Poradové čísla antifón a responzória sú zaznačené vo forme rubriky na okrajoch fragmentov. Zhodujú sa s poradím uhorského františkánskeho antfonára H-Bu lat. 119, pričom stredo-európske diecézne tradície sú výrazne odlišné.

Tabuľka 5: Liturgia františkánskeho antfonára zloženého zo zlomkov: Bier Tax Register 1658; 1664 – 1666; Bier Tax Register 1669 – 1670

Signatúra	Sviatok	Pozícia	Obsah	Cantus ID	H-Bu lat. 119
Bier Tax Register 1669 – 1670	De Regum	M/R2.1	Percussit Saul mille	007379	+
		M/V2.1	Nonne iste est David	007379a	+
Bier Tax Register 1658		V2/A3m	Nonne iste est David	003948	+
		V2/A4m	Iratus rex Saul	003411	+
		V2/A5m	Quis enim in omnibus	004546	+
		V2/A6m	Lacuna		Puer Samuel ministrabat (004414)
1664 – 1666		V2/A7m	Saul et Jonathas	004820	+
		V2/A8m	Rex autem David	004650	+

Ďalšia trojica fragmentov (Gemainer Stadt 1643 [8]; Sivý obal č. 2 [97]; Mincovňa A6, 1638 [99]) poukazuje na medziinštitucionálnu spoluprácu v kníhviazačskej práci, keď sa zlomky z rovnakého rukopisu dostali na väzby úradných kníh kremnického magistrátu a aj mincovne. Veľmi pravdepodobne ich teda vytváral v rovnakom čase, niekedy po roku 1643, neznámy remeselník, ktorý ich mal v zásobe. Samotné zlomky pochádzajú z antfonára iluminovaného v roku 1486, o čom svedčí dátum vpísaný do jednej z kadel. Jeho pisár použil rotundu a jeho charakteristickým znakom je ozdobenie posledných driekov písmen „m“, „n“, „u“, „v“, ale aj „a“ ostrým odsadzovacím ťahom, ktorý zapríčiňuje, že driek jemne klesá pod základnú linajku. Podobne ako je písmom antfonára okrúhla rotunda, tak aj jeho kvadratická notácia používa jemne zaokrúhlené tvary. Je umiestnená do červenej štvorlinajkovej osnovy s dvojitém čiernym rámovaním. Predovšetkým v prípade zložených neum sú vyššie položené tóny znázornené kvadrami zaokrúhlenými nahor. Kľúč C je vytvorený z dvoch zaokrúhlených kvadier, pričom niekedy je vrchná kvadra menej okrúhla ako spodná. Výzdoba

je tvorená modrými a červenými lombardami s modrým, červeným, ale aj zeleným fleuronée a kadely s čiernym fleuronée.

Zachované texty obsahujú spevy pre tri od seba vzdialené temporálové sviatky. Prvý z nich je Narodenie Pána na fragmente Sivý obal č. 2. Vyskytuje sa na ňom úsek z konca tretieho nokturna matutína a začiatku ranných chvál. Nasledujúci zlomok Gemainer Stadt 1643 má na sebe antifóny na Magnificat pre dni po tretej veľkonočnej nedeli. Na poslednom zlomku A6, 1638 je antifóna na Magnificat pre sviatok Božieho Tela a antifóna na prvú nedeľu po Turíciach. Zachované spevy jasne dokumentujú františkánsku liturgickú tradíciu, avšak s niekoľkými výnimkami, ako je viditeľné pri porovnaní s rukopismi H-Bu lat. 118 a H-Bu lat. 119 v tabuľke 6.

Vianočný formulár obsahuje aj incipit responzória *Et vidimus* zo záveru matutína, ktoré sa nenachádza v žiadnom z prameňov uvedených v databáze Cantus Index. Nebolo dohľadané ani vo františkánskych rukopisoch. Podobne neidentifikovaným spevom je aj prvá antifóna z vianočných ranných chvál. V takmer všetkých prameňoch je na tomto mieste spev *Quem vidistis pastores* končiaci sa slovami *Salvatorem Dominum alleluia alleluia*. Na zlomku sa však nachádzajú slová *dantes Dominum alleluia alleluia* neprináležiace žiadnej známej antifóne. Zvyšok zachovaného formulára je už zhodný s uhorským františkánskym antifonárom, až na prítomnosť sviatku Božieho tela, ktorý však do H-Bu lat. 119 ešte nestihol byť zapísaný, ale v mladších františkánskych rukopisoch sa už nachádza.

Tabuľka 6: Formulár františkánskeho antifonára zloženého zo zlomkov Gemainer Stadt 1643; Sivý obal č. 2; Mincovňa A6, 1638

Signatúra	Sviatok	Pozícia	Obsah	Cantus ID	H-Bu lat.
Sivý obal č. 2	Nativitas Domini	M/R3.2	Verbum caro factum est	007840	+ 118, f. 58r
		M/V3.2	Omnia per ipsum	007840c	+
		M/R3.3	Et vidimus*		–
		M/V3.3	Gloria patri		–
			Lacuna		
		L/A1	[...] dantes Dominum alleluia alleluia		Quem vidistis pastores (004455)
		L/A2	Genuit puerpera regem	002938	+ f. 58v
		L/A3	Angelus ad pastores ait	001404	+
Gemainer Stadt 1643	Dom. 3 p. Pascha	V2/Am6	Iterum autem videbo	003465	+ 119, f. 33r
		V2/Am7	Mulier cum parit	003818	+
		V2/Am8	Haec locutus sum	003010	+ f. 33v
Mincovňa A6, 1638	Corpus Christi	V2/Am	O sacrum convivium	203576	–
		L/A	Alleluia*	001327	+ 119, f. 66v
	Dominica prima post Pentecosten (De Regum)	L/H	Nocte surgentes*	008349	+
		L/H	Ecce iam noctis*	008297	+
		V2/Am	Cognoverunt omnes	001849	+

Spoluprácu kremnického magistrátu a Mincovne v kníhviazačskej práci dokladuje aj dvojica fragmentov z rovnakého antifonára (Wein Khuffen geldt unnd Pier Tax Verraittung Register 1671 – 1673 [14]; A 22, 1660 [102]). Táto liturgická kniha z druhej polovice 15. storočia písaná gotickou minuskulou používa špecifickú kvadratickú notáciu. Je písaná v štvorlinajkovej červenej notovej osnove vertikálne ohraničenej dvoma červenými linajkami. Jej charakteristickou črtou je naklonený tvar ligatúry kvadier v porrecte. Oba fragmenty sú zdobené kadelami s fleuronné. Nesú na sebe responzoriá a verše z druhej a štvrtej pôstnej nedele, pričom ich výber je jednoznačne františkánsky a tomu zodpovedajú aj použité melódie.³¹

Tabuľka 7: Neumy antifonára zloženého zo zlomkov Wein Khuffen geldt unnd Pier Tax Verraittung Register 1671 – 1673; A 22, 1660

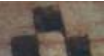
punktum	pes	clivis	scandicus	climacus	torculus	porrectus	custos	klúč
								

Dva fragmenty z rovnakého antifonára dokazujú kníhviazačské prepojenie aj medzi Kremnicou a Banskou Štiavnicou. Na úradnej knihe kremnického magistrátu Tom. 2, Fons 41, Fasc. 4, Nro. 89, 1615 (84) sa totiž nachádza zlomok podobný obalu banskoštiavnickej mestskej knihy Insleth Berechnung 1574.³² Pohľad na písmo, notáciu aj rozmery textového zrkadla jednoznačne potvrdzuje ich pôvod v rovnakom rukopise. Ich kvadratická notácia je vpísaná do siedmich riadkov červenej štvorlinajkovej osnovy bez vertikálneho ohraničenia. Notátor používal custos a klúče C aj F, pričom charakteristicky je tvorené najmä F zložené z dvoch prepojených kvadier, ktoré majú na ľavej strane pridaný lichobežníkový útvar. Obsahovo sú dokonca tiež veľmi blízke, keďže na sebe nesú texty zo sviatku Všetkých svätých a svätého Martina. Ich liturgická tradícia presne zodpovedá františkánskemu rukopisu H-Bu lat. 121 a aj ďalším františkánskym rukopisom vyhľadateľným na Cantus Index, pričom stredoeurópske diecézne tradície sú odlišné. Fragmenty teda jednoznačne pochádzajú z františkánskeho antifonára zo 14. storočia. Na oboch sa nachádzajú ešte minuskulné „d“, čo by naznačovalo, že mohli vzniknúť aj v prvej polovici 14. storočia.

³¹ Zhoduje sa úplne s H-Bu lat. 118; R, 1010*; 4036.

³² VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Schemnitzensis*. (= *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*. Tomus II.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, č. 66.

Tabuľka 8: Porovnanie Antifonára Tom. 2, Fons 41, Fasc. 4, Nro. 89, 1615 s Antifonárom 1574
Insleth Berechnung

Signatúra	punktum	pes	clivis	scandicus	climacus	torculus	porrectus	custos	klúč
Tom 2, Fons 41, Fasc. 4, Nro. 89, 1615									
Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Banská Štiavnica, 1574 Insleth Berechnung									

Tabuľka 9: Liturgická tradícia Antifonára Tom. 2, Fons 41, Fasc. 4, Nro. 89, 1615 a 1574 Insleth
Berechnung

Signatúra	Sviatok	Pozícia	Obsah	Cantus ID	H-Bu lat. 121
Insleth Berechnung 1574	Omnium Sanctorum	M/R1.3	Sancta et immaculata	007569	+ f. 43v
		M/V1.3	Benedicta tu in mulieribus	007569a	+ f. 44r
		M/A2.1	Domine qui operati sunt	002369	+
		M/A2.2	Haec est generatio	002999	+ f. 44v
		M/A2.3	Laetamini in Domino	003564	+
		M/R2.1	In conspectu angelorum	006894	+
Tom. 2, Fons 41, Fasc. 4, Nro. 89, 1615		L/Ab	Te gloriosus apostolorum	005118	+ f. 49r
		V2/A	Vidi turbam magnam*	005409	+
		V2/H	Christe redemptor*	008276	+
		V2/W	Exsultabunt sancti in gloria*	008068	-
		V2/Am	O quam gloriosum	004063	+
	Martini	V/Am	O beatum virum	004005	+ f. 49v

Na zlomkoch misála Tom. 1, Fons 36, Fasc. 11, Nro. 593–594, 1583 (44) a Tom. 1, Fons 36, Fasc. 11, Nro. 601, 1584 (45) sú zachované Lukášove pašie používané v stredu vo Veľkom týždni. Ich pôvod v rovnakom rukopise je na základe grafickej stránky fragmentov jednoznačný. Sú písané kaligrafickou bastardou nepoužívajúcou slučky, v nomenklatúre Alberta Deroleza označovanou ako hybrida.³³ Neumy sú zapísané

³³ DEROLEZ, Albert: *The Palaeography of Gothic Manuscript Books from the Twelfth to the Early Sixteenth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, s. 163.

v červenej štvorlinajkovej notovej osnove bez vertikálneho ohraničenia. Na zachovaných úsekoch sa vyskytuje len punktum a clavis. Notátor používal kľúč C aj custos v tvare zúženého rombu. Zachované verše z 23. kapitoly Lukášovho evanjelia (8 – 14; 50 – 53) obsahujú len hlas rozprávača a Piláta. Prvý je položený na tóne *c*, pričom v intermediálnej kadencii klesá na tón *a* a finálna kadencia je zložená z tónov *g – h – a – g – f*. Hlas Piláta je položený na tóne *f*.³⁴ Zo slovenského prostredia ide o jediný známy exemplár stredovekých notovaných pašíí. Bližšie provenienčne zaradenie pôvodného rukopisu však nie je zatiaľ možné.

Posledná dvojica fragmentov (Tom. 1, Fons 41, Fasc. 2, Nro. 33, 1568 [55] a Tom. 1, Fons 41, Fasc. 2, Nro. 34, 1568 [56]) pochádza dokonca z rovnakého fólia. Kníhviazač z neho odstrihol spodnú časť a tú následne rozdelil na dve polovice, ktoré boli použité na dve úradné knihy. Zlomky sú z antifonára z druhej polovice 15. storočia. Je písaný rotundou a používa kvadratickú notáciu vpísanú do červenej štvorlinajkovej notovej osnovy. Zachovali sa z neho antifóny z piatku po tretej pôstnej nedeli a zo štvrtej pôstnej nedele, pričom antifóna náležiaci k prvému zmienenému sviatku *Aqua quam ego dedero* opäť ukazuje na františkánsku provenienciu.³⁵ Jeho inšpiračné zdroje by mohlo určiť aj ukončenie zmienenej antifóny. Ukazuje sa totiž, že medzi rukopismi existuje variabilita v závere tejto antifóny. Samotný text pochádza z Jánovho evanjelia (4,13), kde je ukončený slovami *in aeternum*. Takýto záver má aj H-Bu lat. 118. Na zlomku sa však nachádza slovo *unquam*. Databáza Cantus Index uvádza ako posledné slovo *ultra*, avšak v indexovaných prameňoch sa nachádzajú všetky tri možnosti, pričom *ultra* je najčastejšia. *Unquam* nie je použité v ani jednom dostupnom prameni z Uhorska, Poľska alebo českých krajín. Najbližšie pramene pochádzajú zo Švajčiarska, medzi ktorými sa nachádza aj Hartkerov antifonár zo Sankt Gallen (Cod. Sang. 390). Ukončenie antifóny slovom *unquam* bolo teda známe už na konci 10. storočia. Bolo použité aj v niektorých prameňoch z Francúzska a Portugalska. Avšak nie je možné medzi nimi nájsť spoločnú charakteristiku.

Záver

Predstavené zlomky s kvadratickou notáciou síce jednoznačne nevznikli v Kremnici a ani sa v meste nepoužívali, avšak predstavujú dôležitú sondu do notovaných rukopisov z kláštorného prostredia. Nachádzajú sa v troch inštitúciách. V Štátnom archíve Banská Bystrica, pracovisko Archív Kremnica vo fonde Magistrát mesta Kremnica, v Archíve Mincovne a v Knížnici Evanjelického zboru a. v. v Kremnici. Väčšinu z nich je možné zaradiť do františkánskeho prostredia. Okrem nich sa v Kremnici nachádzajú aj fragmenty z karmelitánskeho antifonára, čo je rarita v rámci uhorských prameňov. Úplne jedinečné je officium svätého Mikuláša Tolenťínskeho pochádzajúce pravdepodobne z antifonára určeného pre kláštor augustiniánov eremitov. Prekvapivá je absencia akéhokoľvek dominikánskeho prameňa,

³⁴ Bližšie k spevu pašíí v: FISCHER, Kurt von – BRAUN, Werner: *Passion*. In: SADIE, Stanley – TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. zv. 19. Oxford : Oxford University Press, 2001, s. 200-211.

³⁵ Výskyt v H-Bu lat. 118. MMA/A, č. 8205*.

pričom v Banskej Štiavnici tento rád pôsobil a v jednom prípade bola identifikovaná aj zhoda medzi fragmentmi z banskoštiavnického a kremnického magistrátu, avšak tieto zlomky pochádzajú z františkánskeho kláštora. Identifikované fragmenty aspoň čiastočne nahrádzajú straty liturgických rukopisov z kláštorov pôsobiacich na území dnešného Slovenska.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VV-MVP-24-0083 Hudobné centrá na Slovensku pred rokom 1650: inštitúcie – repertoár – paralely, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Bibliografia

- ADAMKO, Rastislav (ed.): *Missale Notatum Lundense Pars Aestivalis*. Berlín : Peter Lang, 2022.
- BEDNÁRIKOVÁ, Janka – ADAMKO, Rastislav a kol.: *Psalterium-graduale cartusiense (s. XV./XVI.). Liturgicko-muzikologická štúdia a faksimile*. Ružomberok : Verbum, 2023.
- BIGNE, Margarinus de la (ed.): *Maxima bibliotheca veterum patrum et antiquorum scriptorum ecclesiasticorum*. Tomus XXVI. Lyon : Anissonios, 1677.
- BOYCE, James: The Carmelite Choir Books of Krakow: Carmelite Liturgy before and after the Council of Trent. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 45, 2004, č. 1-2, s. 17-34.
- DEROLEZ, Albert: *The Palaeography of Gothic Manuscript Books from the Twelfth to the Early Sixteenth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- FÁBRYOVÁ, Lívia: *Tlače 16. storočia v knižnici evanjelického cirkevného zboru augsburského vyznania v Kremnici, v Slovenskej pedagogickej knižnici v Bratislave, v knižniciach Nitrianskej diecézy – dodatky*. (= Generálny katalóg tlačí 16. storočia zachovaných na území Slovenska. IV. zväzok.) Martin : Slovenská národná knižnica, 2018.
- FISCHER, Kurt von – BRAUN, Werner: Passion. In: SADIE, Stanley – TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 19. Oxford : Oxford University Press, 2001, s. 200-211.
- GIRAUD, Eleanor: Differentiating hands in square chant notation. In: *Plainsong & Medieval Music*, roč. 31, 2022, č. 2, s. 99-121.
- HAINES, John: From Point to Square: Graphic Change in Medieval Music Script. In: *Textual Cultures*, roč. 2, 2008, č. 3, s. 30-53.
- HELSEN, Kate: The Evolution of Neumes into Square Notation in Chant Manuscripts. In: *Journal of the Alamire Foundation*, roč. 5, 2013, č. 2, s. 143-174.
- HILEY, David – SZENDREI, Janka: History of Western Notation. In: SADIE, Stanley – TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 18. Oxford : Oxford University Press, 2001, s. 84-119.
- HUŤKA, Miroslav: *Augustiniáni na území stredovekého Slovenska (Uhorska)*. Ružomberok : Verbum, 2015.
- LAMOŠ, Teodor: *Archív mesta Kremnice. Sprievodca po fondoch a zbierkach*. Bratislava : Slovenská archívna správa Povereníctva vnútra, 1957.
- POMFYOVÁ, Bibiana a kol.: *Stredoveký kostol. Historické a funkčné premeny architektúry*. Bratislava : Fo art, 2015.
- RADÓ, Polycarpus: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1973.

- RYBARIČ, Richard: *Vývoj európskeho notopisu*. Bratislava : Opus, 1982.
- STUDENIČOVÁ, Hana: Polyfonní fragmenty z Kremnice a jejich význam pro hudební kulturu střední Evropy v 16. století. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 15, 2024, č. 2, s. 147-165.
- VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Schemnitzensi*. (= *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*. Tomus II.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011.
- VESELOVSKÁ, Eva: Zlomok Graduálu 860 z Knižnice Evanjelickej cirkvi a. v. v Kremnici. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 15, 2024, č. 2, s. 166-183.
- VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017.
- VESELOVSKÁ, Eva – LAZORÍK, Eduard – STUDENIČOVÁ, Hana: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Cremniciensi*. (= *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*. Tomus IX.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, v. v. i., 2024.

Summary

MEDIEVAL FRAGMENTS WITH QUADRATIC NOTATION IN KREMNICA

Square notation, which is still used in liturgical books today, gradually developed in Western Europe during the 12th century and spread throughout the Western Christian world. It reached the Kingdom of Hungary via mendicant orders and the Carthusians. In the territory of present-day Slovakia, there were as many as 31 religious communities that used this notation during the Middle Ages. However, only a small fraction of their manuscripts has survived: three notated missals from the Dominican monastery in Košice and one Psalter-Gradual from the Carthusian monastery on the Skala útočišťa (Lapis Refugii). Since multiple types of notation were used simultaneously in the Kingdom of Hungary and throughout Central Europe, the use of square notation in this environment serves as a clear indicator of provenance of the source. It is, therefore, quite surprising that as many as 22 fragments with this notation were discovered in Kremnica, where no monastery operated during the Middle Ages. They are housed in the Kremnica Archives Branch of the State Archives in Banská Bystrica, the Archives of the Mint, and the Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Kremnica.

An analysis of these fragments has revealed several significant findings. Although their origin in a specific monastery could not be confirmed in any single case, based on liturgical specifics, it can be argued that the majority originate from a Franciscan milieu. In addition, one group of fragments clearly points to Carmelite liturgy, which makes them exceptional among sources from Slovakia, as nothing has survived from the local Carmelite monasteries. Other significant fragment documents hitherto unknown office chants for the feast of Saint Nicholas of Tolentino, who was an Augustinian Hermit. This fragment likely originated in a monastery of that order. Surprisingly, no Dominican sources have been identified.

Almost all the fragments date from the 15th century, with one explicitly mentioning the year 1486 inscribed by an illuminator in an initial. However, two fragments can be dated as early as the 13th century, and one originated in the first half of the 14th century. Bookbinders who repurposed them for the bindings of administrative records likely had access to larger portions of the original manuscripts, as a number of these fragments can be sorted out into seven groups. The largest of these consists of four fragments. Furthermore, these links demonstrate that the same craftsmen worked for both the Kremnica and Banská Štiavnica city chanceries, as well as for the Mint. Thus, the Kremnica fragments expand our knowledge of monastic manuscripts and their subsequent recycling.

MISSALE STRIGONIENSE 1512: PRAMEŇ GREGORIÁNSKEHO CHORÁLU V KONTEXTE LEVOČSKEJ ZBIERKY HUDOBNÍN

SYLVIA URDOVÁ

Mgr. Sylvia Urdová, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: sylvia.urdova@gmail.com

ABSTRACT

The notated *Missale Strigoniense* / *Ostrihomský misál* (*Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*, shelfmark MUS A 8, olim 13778) from the Levoča/Leutschau Lutheran Music Collection, Cirkevný zbor Evanjelickej cirkvi a. v. Levoča, printed in Venice on 3 August 1512, represents an important source for the study of medieval Gregorian chant in Slovakia and Central Europe within the context of the Mass repertoire. The missal was published by Urban (Urbanus) Keym of Buda and printed by Peter (Petrus) Liechtenstein, originally from Cologne. To date, it has not been comprehensively examined in musicological scholarship. The present study analyses the missal with regard to its contents and formal characteristics, situates it within the broader context of the relevant musical-liturgical tradition, and presents the results of research into the musical repertoire preserved within it.

Keywords: Levoča, Spiš, Slovakia, Hungary, Esztergom, Middle Ages, Mass, missal, Exsultet/Exultet, preface, communion, medieval music, 16th-century music, the Levoča Music Collection, Gregorian chant/plainchant, musical print, Messine-Gothic notation

Úvod

Levočská zbierka hudobnín uložená v súčasnosti na chóre nového Evanjelického kostola a. v. v Levoči má kľúčové postavenie pre výskum dejín hudby 16. a 17. storočia nielen na Spiši a na Slovensku, ale v širšom kontexte vtedajšieho Uhorska a Európy. Vyznačuje sa širokým záberom dobového európskeho repertoára v oblasti chrámovej aj svetskej hudby zo 16. a 17. storočia, pričom v súvislosti so zachovanými prameňmi

v rámci Európy sa tu viaceré diela vyskytujú ako unikáty.¹ Takmer všetky pramene v zbierke zaznamenávajú viachlasnú hudbu renesancie a baroka, pričom väčšina hudobného materiálu sa zachovala vo forme rukopisov. Zo 16. storočia sa v nej do súčasnosti zachovali len dve tlačené jednotky. Je to notovaná kniha *Missale Strigoniense / Ostrihomský misál* (*Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*, sign. MUS A 8, olim 13778), ktorá vyšla tlačou v roku 1512 v Benátkach u vydavateľa Urbana (Urbanusa) Keyma z Budy v tlačiarňi Petra (Petrusa) Liechtensteina, a zbierka duchovných piesní *Kirchengesang aus dem Wittenbergischen* (sign. 13745, RISM B/VIII/1 1569) vydaná v roku 1569 vo Frankfurte nad Mohanom. Zbierka pôvodne obsahovala aj ďalšie tlačené hudobniny zo 16. storočia, o čom svedčí záznam v katalógu levočskej knižnice evanjelickej cirkvi a. v.²

Ostrihomský misál z roku 1512 v *Levočskej zbierke hudobnín* doposiaľ nebol komplexnejšie reflektovaný v muzikologickej spisbe. Predložený text ho prezentuje z hľadiska jeho obsahových a formálnych parametrov, pričom sa zameriava na hudobný notovaný repertoár, ktorý obsahuje, a vníma ho v kontexte príslušnej hudobnoliturgickej tradície. Misál predstavuje neskoršie vydanie prvého tlačeného misála s oficiálne kodifikovanou omšovou liturgiou ostrihomského úzu, ktorý vyšiel v roku 1484 v Norimbergu v tlačiarenskej dielni Antona Koburgra.³

Chcela by som sa úprimne poďakovať Cirkevnému zboru Evanjelickej cirkvi a. v. Levoča za poskytnutie knihy *Missale Strigoniense / Ostrihomský misál* (*Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*, sign. MUS A 8, olim 13778), vydaney v roku 1512 v Benátkach a pochádzajúcej z *Levočskej zbierky hudobnín*, na študijné, výskumné a hudobnointerpretačné účely a za možnosť vyhotovenia a publikovania fotokópií z nej.

Opis prameňa

Missale Strigoniense / Ostrihomský misál (*Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*) z roku 1512 v *Levočskej zbierke hudobnín* je tlačenou knihou v koženej väzbe s kovovými sponami. Má rozmery cca 320 x 215 mm. Väzba je pôvodná: ide o Budínsku uhorskú väzbu vyhotovenú v Budíne.⁴ Je poškodená a vonkajší vzhľad knihy, ako aj pohľad na jej vnútorné papierové stránky (fóliá) prezrádzajú časté používanie. Kniha je signovaná evidenčným číslom „13.778“. Na chrbte väzby v hornej časti sa nachádza staré označenie „A. / 29.“, pod tým novšie číslovanie „8 A“. Niektoré fóliá sú opatrené pergamenovými uškami, pravdepodobne kvôli lepšej orientácii v knihe a jednoduchšiemu pretácaniu fólií.

¹ HULKOVÁ, Marta: Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobnín. In: *Slovenská hudba*. Revue pre hudobnú kultúru. Bratislava : Hudobné centrum, 1999, roč. 25, č. 2-3, s. 150.

² HULKOVÁ, Ref. 1, s. 155.

³ Kritickú edíciu tohto misála publikoval Balász Déri na základe zachovaného exemplára Inc. 177 v Národnej Széchényiho knižnici v Budapešti (Országos Széchényi Könyvtár Budapest). DÉRI, Balász (ed.): *Missale Strigoniense 1484*. Budapest : Argumentum Kiadó, 2009.

⁴ Za informáciu ohľadom väzby ďakujem Mgr. Martinovi Balogovi, knihovníkovi Slovenskej národnej knižnice v Martine.

Na titulnej strane je jemne stvárnená čiernobiela drevorezba. V jej strede je zobrazená Panna Mária, Božia Matka, s dieťaťom v náručí, jej synom Ježišom. Sedí na tróne zdobenom a obklopenom mnohými kvetmi a po jej pravici a ľavici sú zástupcovia cirkevnej a svetskej moci. Drevorezba je v architektonickom ráme a nad ním je názov knihy *Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*. Pod ním je uvedený údaj o vydavateľovi a tiež kníhkupecká značka. Na fol 292v je vytlačený erb Petra Liechtensteina aj s jeho menom.

Z informácií na titulnej strane a na kolofóne vzadu v knihe na fol 292r. vyplýva, že ide o misál podľa zvyku Ostrihomu, resp. ostrihomskej cirkvi, ktorý bol vytlačený v Benátkach 3. augusta 1512 v tlačiarňi Petra Liechtensteina z Kolína z Nemecka, na náklady Urbana Keyma, kníhkupca z Budy. Tlačiar Peter (Petrus) Liechtenstein pôsobil v Benátkach v Taliansku v rokoch 1497 – 1528.⁵ Tlačiarenskú firmu prevzal po svojom strýkovi Hermannovi Liechtensteinovi, keď od neho v roku 1497 zdedil tlačiarenský lis, a rozvinul ju do úspešnej podoby: v 16. storočí sa z nej stal prestížny podnik. Peter Liechtenstein vytlačil veľa liturgických kníh, medzi nimi aj niekoľko misálov pre Uhorsko. Chronologicky prvým z nich bol misál určený pre chorvátsku diecézu Záhreb, ktorý vyšiel v roku 1511 na náklady Joannesa Müera, občana Záhrebu. Samotnému vydaniu predchádzali dva roky práce. Nasledujúci misál bol určený pre diecézu Ostrihom a išlo o liturgickú publikáciu, ktorá mala dvoch vydavateľov. Boli to kníhkupci v Budíne Štefan (Stephanus) Heckel a Urban (Urbanus) Keym. Misál vyšiel 3. augusta 1512 a mal 2 verzie definované dvomi vydavateľmi. Vydavateľom jednej verzie bol Štefan (Stephanus) Heckel a vydavateľom druhej Urban (Urbanus) Keym. Peter Liechtenstein odlišil obe verzie pomocou titulnej strany (podľa vyobrazenia a kníhkupeckých značiek) a pomocou kolofónu.⁶ V Heckelovom vydaní je na titulnej strane portrét sv. Štefana, uhorského kráľa. Keym si na titulnú stranu svojho vydania zvolil vyššie spomínané vyobrazenie Panny Márie s dieťaťom Ježišom. Ide o drevorezbu, ktorá bola použitá už predtým v inej liturgickej knihe: nachádzala sa na titulnej strane würzburského breviára.⁷ Ilona Hubay v rámci súpisu misálov z Uhorska z roku 1938 udáva Heckelovo vydanie pod číslom 19 (*Missale Strigoniense*) a Keymovo vydanie pod číslom 19a (*Missale Strigoniense*)⁸ a uvádza tiež výskyt exemplárov oboch tlačí na území Maďarska v čase publikovania jej publikácie. Keymovo vydanie evidujú viaceré publikácie z konca 19. a z prvej tretiny 20. storočia,⁹ a tiež dvojzväzková zbier-

⁵ *Usuarium. A Digital Library and Database for the Study of Latin Liturgical History in the Middle Ages and Early Modern Period*. Dostupné na internete: <<https://usuarium.elte.hu/printer/234/view>> [Cit. 3. 2. 2026.]

⁶ Porov.: HUBAY, Ilona: *Missalia Hungarica. Régi magyar misekönyvek*. Budapest : Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtára, 1938, s. 30-31, 58.

⁷ HUBAY, Ref. 6, s. 31-32.

⁸ HUBAY, Ref. 6, s. 57-58.

⁹ DANKÓ, Josephus: *Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungáriáé*. Budapest : Arte chalcotypa in aed. Franklinianis descriptum, 1893, s. 122. RIVOLI, Dúc de: *Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600*. Paris : J. Rothschild, 1896, s. 277 (č. 227). WEALE, W. H. *Jacobus: Catalogus Missalium ritus latini... iterum edidit H. Bohatta*. London : Bernard Quaritch, 1928, s. 198. Podľa Ilony Hubay sú o Keymovom vydaní zmienky aj v publikáciách autorov: Aladár Ballagi (*Buda és Pest a világirodalomban, 1473-1711. I. köt.* Budapest 1925, s. 143), Pál Gulyás (*A könyvnyomtatás Magyarországon a XV. és XVI. Században. I. – II. füzet*. Budapest 1929 – 1931, s. 29) a Nán-

ka biografických náčrtov uhorských a sedmohradských lekárov *Succincta Medicorum Hungariae Et Transylvaniae Biographia* vydaná v poslednej tretine 18. storočia, ktorá obsahuje cenné informácie z oblasti kultúrnych a intelektuálnych dejín v Uhorsku a Sedmohradsku.¹⁰

Kniha pozostáva z 292 číslovaných fólií. Text je zaznamenaný gotickým písmom čiernej a červenej farby. Je členený zväčša do 2 stĺpcov. Obsahuje rubriky. Iniciály majú čiernu a červenú farbu. Pomáhajú členiť text a orientovať sa v ňom. V texte sa nachádzajú početné drevorezby malých rozmerov: zvýraznené čiernobiele iniciály s rôznymi vyobrazeniami, na niektorých miestach boli dodatočne farebne kolorované rukou. Pozoruhodne pôsobia figuratívne motívy a vinety v architektonickom ráme, ktoré ilustrujú obsah tých-ktorých textov, pričom zachytávajú aj jemné detaily (napríklad v súvislosti so životom a pôsobením Ježiša Krista a jeho učeníkov).

Kniha je liturgickou knižnou jednotkou. Obsahuje texty modlitieb, spevov a čítaní na slávenie omše, ako aj inštrukcie týkajúce sa jej stvárnenia (rubriky). Niektoré modlitby/spevy disponujú aj notovým záznamom. Na základe analýzy obsahu knihy možno konštatovať, že kniha predstavuje typ jednoduchého misála určeného pre kňaza.¹¹ Predpoklad, že nebola určená pre kantora, resp. pre spevákov duchovných laikov, potvrdzuje aj fakt, že v nej notáciou zaznamenané spevy, ktorých koncept vznikol v súvislosti s tlačou knihy, sú spevy celebrujúceho kňaza (resp. v prípade veľkonočného chválospevu na Veľkonočnú vigíliu aj diakona). Spevy schóly sú v knihe vytlačené ako texty bez notového záznamu, ktoré sú od ostatného materiálu odlišné odlišnou veľkosťou písma a tiež iniciálou, ako aj údajmi červeným písmom pred spevmi.

Obsah knihy je v latinčine. Nachádza sa tu veľa dodatočných rukopisných poznámok k liturgickým sláveniam, okrem prevažujúcej latinčiny aj v nemčine, resp. aj v predpisovnej slovenčine? (slovakizovanej češtine?). Sú písané rôznymi rukami. Veľa z nich nesie znaky kurzívneho písma 16. storočia. Vzhľadom na túto skutočnosť a tiež v súvislosti s Budínskou uhorskou väzbou misála realizovanou v Budíne možno podľa Martina Balogu konštatovať, že sa misál používal v 16. storočí v cirkevnom prostredí v Uhorsku s predpokladom priamo v meste Levoča.¹²

V úvode misála sa štandardne nachádza liturgický kalendár, po ňom nasledujú fóliá s exorcizmom, prehľadom obsahu misála a ďalšie modlitby a liturgické údaje. Temporal je štruktúrovaný podľa priebehu liturgického roka: od 1. adventnej nedele začínajúcej sa na fol. 1r až po 24. nedeľu v období cez rok končiacu sa na fol. 162v. Iniciála „A“ antifóny na introit 1. adventnej nedele *Ad te levavi animam meam* je kres-

dor Knauz (*A magyar egyház régi mise- és zsolozsmakönyvei*. Ostrihom 1870; Körtan. Budapest, 1876). Porov.: HUBAY, Ref. 6, s. 58.

¹⁰ WESZPRÉMI, Stephanus: *Succincta Medicorum Hungáriáé et Transylvaniae Biographia*. Centuria I. Lipsiae 1774. Centuria II—III. Viennae 1778 – 1787. Leipzig; Wien: Ex Officina Sommeria, 1774, 1778 – 1787, s. 408.

¹¹ Slovo misál je odvodené od latinských slov „*liber cantus missae*“, teda omšová kniha. In: HUGLO, Michel: Liturgische Gesangbücher [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Ed.: Ludwig Finscher. Sachteil 2. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter; J. B. Metzler, 1996, Sp. 1425.

¹² Za odbornú konzultáciu ďakujem Mgr. Martinovi Balogovi, knihovníkovi Slovenskej národnej knižnice v Martine.

liarsky zvýraznená v podobe drevorezby s figurálno-prírodným motívom a je zväčšená. Drevorezba bola dodatočne ručne kolorovaná a ozdobená aj zlátеныm rámom (ručné kolorovanie dokladá napríklad aj iniciála antifóny na introit na Vianoce na sviatok Narodenia Pána *Puer natus est nobis* na fol. 10r). Od fol 163r sa začína sanktorál (*sanctorale*), kalendár sviatkov svätých. Obsahuje vlastnú časť s konkrétnymi menami svätých *proprium sanctorum* (vlastný kalendár sviatkov svätých) a spoločnú časť *commune sanctorum*, ktorá má všeobecný charakter. Nachádzajú sa tu omšové formuláre na sviatky viacerých svätcov, ktorí sú typickí pre ostrihomský liturgický úzus: napríklad sv. Vojtech, sv. Štefan uhorský kráľ, sv. Ladislav uhorský kráľ, sv. Svorad-Andrej.

Príslušnosť knihy ku knižnici Evanjelického kostola a. v. v Levoči potvrdzujú pečiatky na viacerých miestach v knihe, napríklad na titulnej strane je pečiatka s textom „A LÖCSEI ÁG. H.EV. EGYHAZ 1885 KÖNYVTÁRA“, ktorá svedčí o tom, že kniha bola koncom 19. storočia jej súčasťou.

Pomenovanie predmetnej knihy *Missale Strigoniense* je prevzaté z latinského názvu vydania, ktorého jedným z exemplárov je aj táto kniha, evidovaného v rámci súpisu misálov z Uhorska z roku 1938 od Ilony Hubay.¹³ Ekvivalent v slovenčine *Ostrihomský misál* je jeho slovenským prekladom. Na titulnej strane misála je názov *Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*. V tejto podobe ho uvádza aj Marta Hulková vo vyššie zmienenom texte z roku 1999.¹⁴ Tento názov sa nachádza aj pri dvoch exemplároch misála z roku 1512 v knižne publikovanom katalógu tlači 16. storočia zo Slovenskej národnej knižnice v Martine a tiež pri exemplároch Keymovho benátskeho vydania tohto misála z roku 1512 v databáze tlačenej knižnej produkcie v Taliansku v 16. storočí v rokoch 1501 až 1600 *EDIT16*.¹⁵

Ostrihomská hudobnoliturgická tradícia

Titulná strana *Ostrihomského misála* z roku 1512 z Levoče sa odvoláva na ostrihomskú liturgickú tradíciu. Jej charakteristické znaky z hudobného hľadiska vo všeobecnosti možno vidieť v členení repertoára jednohlasného stredovekého chorálu v rámci omšového a ofciového cyklu a počas liturgického roka, ako aj v melodických a textových variantoch a použitej (ostrihomskej) notácii. Prejavuje sa aj v zastúpení spevov na

¹³ HUBAY, Ref. 6, s. 57-58.

¹⁴ HULKOVÁ, Ref. 1, s. 155.

¹⁵ SAKTOROVÁ, Helena – KOMOROVÁ, Klára – PETRENKOVÁ, Emília – AGNET, Ján: *Tlače 16. storočia vo fondoch Slovenskej národnej knižnice Matice slovenskej*. Martin, 1993, s. 270. Exemplár pod signatúrou SNKIB 53499 s katalógovým číslom 1374 je defektný, nekompletný, chýba značná časť fólií, chýba aj titulný list. Používal sa na liturgické účely v Kostole sv. Martína na Spišskej Kapitule. V katalógu sa uvádza, že ide o Keymovo vydanie, ale keďže sa nezachoval titulný list ani kolofón, nie je aktuálne možné identifikovať, o ktoré vydanie ide (Keym alebo Heckel). Exemplár so signatúrou SNK IB 38224 a katalógovým číslom 1375 je v katalógu evidovaný ako Keymovo vydanie: tento údaj je však potrebné v budúcnosti overiť pramenným výskumom. Databáza *EDIT16* uvádza, že ďalšie exempláre tohto vydania sú uložené v Miláne (Biblioteca nazionale Braidense) a v Londýne (British Library). Dostupné na: <https://edit16.iccu.sbn.it/en/> [Cit. 15. 12. 2025.]

sviatky domácich uhorských svätcov (napríklad sv. Svorad-Andrej a sv. Benedikt, sv. Gerard, sv. Štefan, sv. Imrich), ako aj svätcov, ktorí boli v ranom Uhorsku zvlášť utievani (napr. sv. Vojtech, sv. Alexius, sv. Václav, sv. Margita, sv. Demeterius, sv. Mikuláš).¹⁶ Výskumom hudobných prameňov s ostrihomskou liturgickou tradíciou sa zaoberali najmä odborníci z oblasti liturgiky, dejín liturgie, muzikológie, hudobnej paleografie a kodikológie. V minulosti to bol napríklad József Dankó (1829 – 1895), Nándor Knauz (1831 – 1898), Kabos Kandra (1843 – 1905), Dragutin (Károly) Kniewald (1889 – 1979), Polikárp Radó OSB (1899 – 1974), Benjámín Rajeczky OCist (1901 – 1989), László Mezey (1918 – 1984), László Dobszay (1935 – 2011), Janka Szendrei (1938 – 2019), zo súčasných autorov najmä József Török, Déri Balázs, Ilona Ferenczi, Zsuzsa Czagány, Andrea Kovács, Miklós István Földváry, Gábor Szoliva a Eva Veselovská. Treba tiež spomenúť aktivity Muzikologického inštitútu Maďarskej akadémie vied v Budapešti (*Zenetudományi Intézet, Régi Zenetörténeti Osztály Budapest*), realizované najmä od 80. rokov 20. storočia: projekty *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae*¹⁷ a *Melodiarum Hungariae Medii Aevi Digitale*,¹⁸ ako aj kritickú edíciu prameňov *Musicalia Danubiana*.

V kontexte omše bol ostrihomský rítus písomne doložený už pred koncom 11. storočia v liturgickej knihe zostavenej podľa vzoru rímsko-germánskeho pontifikálu, ktorá sa, žiaľ, nezachovala.¹⁹ Za najstarší prameň dokumentujúci špecifiká ostrihomskej omšovej liturgie sa považuje *Prayov kódex* – sakramentár z 12. storočia uložený v Budapešti²⁰ – a jedným z jej najvýznamnejších reprezentantov je kódex vytvorený približne o dve storočia neskôr, ktorý sa používal pri bohoslužbách v Bratislave v Kostole (dnes Katedrále) sv. Martina. Je to *Bratislavský misál I* EC Lad. 3 z bratislavskej Kapitulskej knižnice zo začiatku 14. storočia.²¹ Jeho jedinečnú historickú hodnotu podčiarkuje skutočnosť, že ide o najstarší takmer úplne zachovaný prameň s omšovým repertoárom gregoriánskeho chorálu z Uhorska. V staršej muzikologickej literatúre bol datovaný pred rokom 1341, podľa najnovších výskumov slovenského paleografa Juraja Šedivého možno predpokladať, že mohol byť vytvorený oveľa skôr, a to na prelome 13. a 14. storočia (vznikol pravdepodobne v rámci ostrihomskej skriptorskej dielne²²). Ide o typ misála, ktorý integruje aj notované spevy z graduála určené pre spev schóly.

¹⁶ VESELOVSKÁ, Eva: Notatio Strigoniensis – ostrihomská notácia na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 1, s. 48. DOBSZAY, László – KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae*. V/A ESZTERGOM / STRIGONIUM (Temporale). Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2004, s. 34.

¹⁷ Jeho výsledky boli publikované v knižnej podobe a na internete: <http://www.zti.hu/earlymusic/CAO-ECE/CAO_titlepage.htm> [Cit. 15. 1. 2026.]

¹⁸ Dostupné na internete: <<https://melodiarium.zti.hu/en/>> [Cit. 15. 1. 2026.]

¹⁹ FÖLDVÁRY, Miklós István: The use of Esztergom (Ritus Strigoniensis). In: Ref. 3, s. XIV.

²⁰ Národná Széchényiho knižnica v Budapešti (Országos Széchényi Könyvtár Budapest), Mny 1.

²¹ Uloženie: Archív mesta Bratislavy: EC Lad. 3, EL 18, EC Lad. 1/21; Múzeum mesta Bratislavy: A/9, Spolok sv. Vojtecha: Fasc. 322/10, Fasc. 200 c.15c TR.A.61. RYBARIČ, Richard – SZENDREI, Janka (eds.): *Missale notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1982.

²² VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 101, 103.

Ostrihomská tradícia sa vykryštalizovala do klasickej podoby na prelome 13. a 14. storočia, čo dokladá stvárnenie textov a melódií v reprezentatívnych rukopisných knihách v oblasti officia (*Notovaný breviár z 13. storočia*)²³ a omše (vyššie spomínaný *Bratislavský misál I* EC Lad. 3).

Ostrihomskú liturgickú tradíciu uchovali kontinuálne s malými zmenami aj tlačené knihy z 15. a 16. storočia. S príchodom kníhtlače sa zmeny dotkli obsahu len minimálne. Inovácie sa prejavili predovšetkým vo vizuálnom riešení kníh, v rozložení textov a melódií a v ich dizajne.²⁴ Obdobie vlády uhorského kráľa Mateja Korvína v rokoch 1458 – 1490 sa premietlo do rozvoja knižnej kultúry v Uhorsku. V roku 1480 vyšli tlačou v talianskych dielňach oficiálne liturgické publikácie pre slávenie officia a omše: *Ostrihomský breviár* (*Breviarium Strigoniense*) vydaný v Benátkach u Erharda Ratdolta a misál *Missale ad usum dominorum Ultramontanorum*, ktorého vydavateľom bol Pierre Maufer vo Verone. O štyri roky neskôr, v roku 1484, vyšiel tlačou *Ostrihomský misál* v nemeckom Norimbergu u Antona Konergera a v tom istom meste tiež druhé vydanie *Ostrihomského breviára* vydavateľa Georga Stuchsa.²⁵

Ostrihomský misál vyšiel do roku 1518 vo viac ako 20 vydaniach. Ak rátame aj *Missale ad usum dominorum Ultramontanorum* z roku 1480, je to spolu 22 vydání, z toho 9 inkunábul a 13 vydání po roku 1500.²⁶ V rámci tlačených liturgických kníh v 15. storočí v Uhorsku mal *Ostrihomský misál* najviac vydání.²⁷ Keymovo vydanie z 3. 8. 1512 predstavuje 17. vydanie knihy, ktorá má v názve explicitne uvedené, že ide o *Ostrihomský misál* (počnúc norimberským vydaním z roku 1484) – ak do vydání zahrnieme aj spomínaný misál *Missale ad usum dominorum Ultramontanorum* z roku 1480, je to 18. vydanie. Podľa Balásza Dériho prvý tlačou vydaný *Ostrihomský misál* z roku 1484 vznikol ako kópia rukopisného kódexu, ktorý reprezentoval vykryštalizovanú, stabilnú liturgickú tradíciu. Konštatuje to na základe komparácie s *Bratislavským misálom I* EC Lad. 3, keďže pôvodný rukopisný kódex sa nezachoval.²⁸

Politicko-spoločenská situácia po bitke pri Moháči v roku 1526 v súvislosti s turecko-osmanskou okupáciou Uhorska negatívne zasiahla aj do knižno-vydavateľskej činnosti. Tlačenie liturgických kníh s ostrihomským úzom sa zastavilo. Čiastočne sa ho podarilo obnoviť až v období Tridentského koncilu (1545 – 1563), resp. po ňom.²⁹

V rámci ostrihomskej arcidiecézy sa ostrihomská hudobnoliturgická tradícia neuplatňovala všade rovnako dôsledne: v stredných a severných regiónoch historického Uhorska sa používala s výraznejšími odchýlkami, pričom na Spiši a v prostredí rehole paulínov sa prejavovali väčšie rozdiely s prvkami autonómnosti.³⁰

Zánik ostrihomského liturgického úzu súvisí s rozhodnutím národnej uhorskej synody konanej v rokoch 1630 – 1633 prijať rímsku kuriálnu liturgickú formu. Udialo sa

²³ Je uložený v Prahe: Strahovská Knihovna, DE. I. 7. SZENDREI, Janka: *Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII.* Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1998.

²⁴ FÖLDVÁRY, Ref. 19, s. XIV.

²⁵ DÉRI, Balász: The 1484 Missal in the book culture of Hungary. In: Ref. 3, s. XV–XVIII.

²⁶ HUBAY, Ref. 6, s. 37–63.

²⁷ SAJÓ, Géza – SOLTÉSZ, Erzsébet: *Catalogus incunabulorum quae in bibliothecis publicis Hungariae asservantur ediderunt.* Vol. 1. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1970, s. LXVI.

²⁸ DÉRI, Ref. 25, s. XXIV, XXV.

²⁹ Porov.: FÖLDVÁRY, Ref. 19, s. XIV, XV.

³⁰ FÖLDVÁRY, Ref. 19, s. XII – XIV.

to na základe návrhu Petra Pázmaňa³¹ (1570 – 1637), ostrihomského arcibiskupa, kardinála, uhorského katolíckeho reformátora, jezuitu a zakladateľa Trnavskej univerzity.³²

Notovaný záznam spevov v prameni

Notovaná zložka predmetného misála bola koncipovaná ako kombinácia tlačeneho a rukopisného grafického záznamu. Odzrkadľovala v tom období štandardnú tlačiarensko-užívateľskú prax publikovania gregoriánskeho chorálu, ktorá mala dve fázy vzniku textovo-notového záznamu. V tlačiarenskej dielni boli hudobné časti liturgických kníh vytlačené vo forme textov spevov a príslušných prázdnych notových linajok. Noty sa zaznamenávali do prázdnych linajkových osnov dodatočne po vytlačení knihy buď rukopisným zápisom,³³ alebo vtláčaním špeciálnych razítok. Rukopisné dopĺňanie notácie spevov realizoval vlastník, resp. užívateľ alebo distribútor knihy (kňaz, pisár v skriptorskej dielni a pod.). Súviselo to aj so skutočnosťou, že tlač notového písma bola v tom období časovo a technologicky náročná. Mnohé knihy nemali vytlačené ani notové osnovy: tie sa mali neskôr dopísať ručne rovnako ako notačné znaky (neumy). Vďaka modernizácii tlačiarenskej technológie Ulrichom Hanom z Ingolstadtu bolo možné od polovice 70. rokov 15. storočia tlačiť notový záznam kompozícií súbežne s ich textom.³⁴ Typ tlačených čiastočne rukou písaných notovaných kníh sa však uplatňoval pomerne dlho: dokumentujú ho aj liturgickohudobné pramene používané v 18. storočí.³⁵

V skúmanej knihe sú na niekoľkých miestach dodatočne rukopisne zapísané melódie spevov neumami métsko-gotickej notácie³⁶ do vytlačenej notovej osnovy. Notová osnova má červenú farbu a pozostáva zo 4 linajok. Použitý atrament notácie má čiernu (tmavohnedú?) farbu. Notácia používa kľúče „c“ a „f“ a taktiež custos. Niektoré spevy v knihe sú bez dodatočne vpísanej notácie: iba s vytlačenou notovou osnovou nad vytlačeným textom. Hudobná zložka misála s vytlačenou notovou osnovou s notáciou neumami alebo bez nich je nasledovná:

- *Exultet* (fol. 88r-91v): s notáciou;
- dialóg pred prefáciou (fol. 99v): bez notácie;
- *Descendat in hanc* (fol. 100v): s notáciou;
- dialóg pred prefáciou (fol. 102v): bez notácie;
- prefácie (fol. 102v-108v): s notáciou;

³¹ FÖLDVÁRY, Ref. 19, s. XV. Niektoré prvky kalendára a sviatky uhorských svätých zostali, avšak ich textová stránka bola zmenená: nahradená inými textami. Tamže.

³² PIRICKÝ, Gabriel: Peter Pázmaň a protiislámske polemiky v zápasoch jezuitov s protestantizmom v habsburskom Uhorsku v období raného novoveku (16 – 17. storočie). In: *Axis Mundi*, roč. 17, 2022, č. 1, s. 59.

³³ Takýmto spôsobom boli vytvorené viaceré liturgické inkunábuly s hudobným obsahom vydané v Taliansku. Porov.: DUGGAN, Mary Kay: *Italian Music Incunabula: Printers and Type*. Berkeley : University of California Press, 1992, s. 42.

³⁴ VOIT, Petr: Ulrich Han [heslo]. In: *Encyklopedie knihy v českém středověku a raném novověku*. Dostupné na: <https://encyklopedieknihy.cz/index.php/Ulrich_Han> [Cit. 3. 2. 2026.]

³⁵ HILEY, David: *Western Plainchant / A Handbook*. Oxford : Clarendon Press Publication, 1993, s. 287, 395.

³⁶ Odborné konzultácie notácie: PhDr. Eva Veselovská, PhD., vedecká pracovníčka Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied.

- incipity *Gloria in excelsis deo* (fol. 108v-109r): s notáciou aj bez notácie;
- incipity *Credo in unum Deum* (fol. 109r): s notáciou;
- incipity *Ite missa est* (fol. 109r-109v): s notáciou;
- dialóg a modlitba pred *Pater noster* a *Pater noster* (fol. 115r-116r): bez notácie;
- modlitba a dialóg pred znakom pokoja (fol. 116v): bez notácie.

V prípade notácie spevov možno konštatovať dominantný podiel jednej skriptorskej ruky a zároveň predpokladať prítomnosť ďalšieho zapisovateľa (zapisovateľov?), resp. zapísanie jednou rukou v rôznych časových obdobiach. Na zodpovedanie týchto otázok bude potrebné realizovať v budúcnosti hlbší paleografický výskum.

Najrozsiahlejším notovaným spevom v misáli je veľkonočný chválospev *Exultet*³⁷ (Cantus ID 850202³⁸), ktorý sa spieva počas veľkonočnej vigílie. Pre liturgiu tejto vigílie je určené aj krátke jednoduché zvolanie *Descendat in hanc* (*Descendat in hanc plenitudinem fontis virtus Spiritus Sancti*, Cantus ID?). Notovaných prefácií je 11 a sú určené na rôzne príležitosti v rámci liturgického roka. Spevy *Gloria in excelsis deo* sú zaznamenané iba ako incipity a majú nasledovné liturgické zaradenie: *Paschale*, *Feriale in pascha*, *De beata Maria virgine*, *Fons bonitatis*, *Magne deus*, *Cunctipotens*, *Laetabundus post nativitatem*, *Dominicale*, *Aliud dominicale*, *De apostolis*, *De uno martyre*, *De confessoribus*, *De virginibus* (niektoré z nich nemajú vpísané neумы do notových osnov). Ako incipity sú graficky zachytené aj dva spevy *Credo in unum deum* a záverečná omšová formula *Ite missa est*, ktorá má nasledovné liturgické zaradenia: *Paschale*, *Feriale in pascha*, *Dominicale*, *De beata Maria virgine*, *Fons bonitatis*, *Magne deus*, *Cunctipotentis*, *Laetabundus post nativitatem*, *De apostolis*, *De uno martyre*, *De confessoribus*, *De virginibus*. Na spodnom margu fólií 108v a 109r sú rukopisne dopísané textovo-melodické incipity: *Gloria in excelsis deo* a *Ite missa est* kurzívnym písmom métsko-gotickou notáciou na 5-linajkovej osnove. Sú však ťažko čitateľné, nápevy sa nepodarilo identifikovať.

Na niektorých stranách levočského misála sa nachádzajú notované spevy zaznamenané dodatočne rukou na margách (okrajoch). Texty, neумы a notové linajky sú zapísané atramentom čiernej (tmavohnedej?) farby. Možno ich považovať za dôkaz toho, že sa misál nepoužíval (len) počas súkromne slávených omší.³⁹ Melódie spevov sú notované métsko-gotickou notáciou, ktorá má v porovnaní s notáciou použitou vo vytlačených notových osnovách kurzívnejší charakter. Je menej dekoratívny, čo korešponduje s praktickými dôvodmi realizácie záznamu pre potreby konkrétnych liturgických slávení. Najdlhšie notované jednotky medzi týmito rukopisnými záznamami predstavujú dva spevy: antifóna na Veľký Piatok *Hoc corpus quod pro vobis tradetur* (Cantus ID g00808) a hymnus na Bielu Sobotu *Rex sanctorum angelorum* (Cantus ID a00176). Sú notované na 5-linajkovej notovej osnove.

³⁷ Názov tohto spevu v tejto štúdii uvádzam podľa názvu textu (encyklopedického hesla) od Kataríny LIVLJANIC: *Exultet* [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Ed. Ludwig Finscher. Sachteil 3. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter; J. B. Metzler, 1995, Sp. 253. Incipit spevu uvádzame podľa podoby v databáze *Slovak Early Music Database* (prvé slovo: *Exsultet*). Dostupné na: <<https://cantus.sk/id/850202>> [Cit. 15. 3. 2026.]

³⁸ Elektronická databáza: *CANTUS – A Database for Latin Ecclesiastical Chant*. Dostupné na: <<https://cantusdatabase.org/chant/535114>> [Cit. 25. 2. 2026.]

³⁹ Porov.: BALÁZS, Déri: The 1484 Missal as a liturgical source. In: Ref. 3, s. XLVIII.

V ďalšom texte sa venuje pozornosť notovaným spevom zaznamenaným ako kombinácia tlače a rukopisu, ktoré majú ucelenú podobu – *Exultet* a prefácie – a tiež antifón s notáciou zapísanej rukou na spodnom okraji fol. 86v *Hoc corpus quod pro vobis tradetur*. Boli predmetom analýzy v súvislosti s komparáciou a hľadaním konkordancií v zachovaných stredovekých prameňoch zo Slovenska a Uhorska evidovaných v databáze *Slovak Early Music Database – Cantus Planus in Slovakia* a na stránke *Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale*.⁴⁰

Spev *Exultet* je pomenovaný podľa začiatočného slova textu *Exsultet jam angelica turba caelorum* (v preklade Zaplesaj, nebeský chór anjelov) a jeho obsahom je zvestovanie veľkonočného tajomstva Paschy a Kristovho Zmŕtvychvstania, ktoré je pretavené do textu prózy majstrovskej umeleckej hodnoty.⁴¹ Spieva ho diakon alebo kňaz. Je známy aj pod názvami: *Praeconium paschale*, *Consecratio cerei*, *Benedictio cerei*, *Luas cerei*, *Carmen cerei*. Tvoria ho dve časti: prológ a prefácia, pred ktorou je dialóg speváka a zhromaždenia veriacich.⁴²

V stredovekom Uhorsku, podobne ako v celej Európe s výnimkou niektorých oblastí Talianska, sa *Exultet* používal ako text fransko-rímskej proveniencie, pričom mohol podliehať určitým drobným zmenám, najmä v záverečných pasážach prológu a prefácie, v prosbách za predstavených (zmeny sa mohli týkať napríklad zmeneného slovosledu, vynechania slov a pod.). Z hľadiska melodického stvárnenia sa uplatňoval ako fransko-rímsky melodický variant, so striednejším (strohejšim) charakterom meliziem. Dokladajú ho rukopisné pramene širšej rodiny ostrihomskej hudobnoliturgickej tradície do obdobia šírenia kníhtlače, teda do prvej polovice 16. storočia, so začiatkom pravdepodobne už v 11. storočí (je zaznamenaný aj v prameňoch z prostredia paulínskej rehole a zo Záhrebu). Ide o podobu *Exultetu*, ktorá má stabilnú formálno-obsahovú kostru, pričom grafický textovo-melodický záznam v jednotlivých rukopisných knihách vykazuje variabilné riešenia (textové a melodické varianty).⁴³ V prameňoch ostrihomskeho rítu má prológ *Exultetu* zvyčajne recitantu na tóne *c*, termináciu na tóne *e*, vnútorné kadencie na tónoch *g*, *a*, niekedy aj na tóne *c*, a aklamácia sa pohybuje v tónovom priestore *g-a-h*. V prípade prefácie sa melodika opiera o tónové pásmo *g-a-h*, mediácie sú položené na tóne *h* a terminácie na tóne *a*.⁴⁴ Kadencie sa odvíjajú od tónu *c* a končia na tóne *a*, pričom pred *finalisom* majú *torculus* na tretej alebo druhej slabike.⁴⁵

⁴⁰ Dostupné na: <<https://cantus.sk/>>; <<https://melodiarium.zti.hu/en/cantus-missae/communiones/>> [Cit. 10. 12. 2025 – 10. 4. 2026.]

⁴¹ BERGER, Rupert: *Exsultet* [heslo]. In: *Liturgický slovník*. Praha : Vyšehrad, spol. s r. o., 2008, s. 132, 133.

⁴² LIVIJANIC, Ref. 35, s. 253. Zavedenie tohto chválospevu do liturgie sa spája so sv. Augustínom (354 – 430), za najstarší doklad jeho melodického stvárnenia sa považuje franský prameň *Ordo* zo začiatku 9. storočia. Tamže, Sp. 253, 256.

⁴³ KOVÁCS, Andrea: Ferenc Futhaki's Gradual 1493. Monograph. In: *Musica Sacra Hungarica* 4/1. Istanbul; Budapešť : Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı; Liszt Ferenc Academy of Music; Church Music Research Group, 2021, s. 302, 303.

⁴⁴ KOVÁCS, Ref. 43, s. 303.

⁴⁵ LAZORÍK, Eduard: Two medieval fragments with Esztergom notation in the Moravian Library Musicologica Brunensia. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 60, 2025, č. 2, s. 96. Dostupné na: <<https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/MB2025-2-6.pdf>> [Cit. 10. 3. 2026.]

Z vcelku zachovaných notovaných rukopisných liturgických kníh zo stredoveku na Slovensku sa notovaný zápis kompozície *Exultet* nachádza v dvoch misáloch uložených v Bratislave. V *Misáli 387 (Missale Lundense)* z rokov 1275 – 1300 škandinávskej proveniencie a v *Bratislavskom misáli I* EC Lad. 3: záznam v tomto bratislavskom prameni zo 14. storočia je v kontexte ostrihomskej omšovej tradície esenciálnou verziou tejto kompozície. Jej ďalšie konkordancie podľa databázy *Slovak Early Music Database – Cantus Planus in Slovakia*⁴⁶ dokumentuje 6 fragmentov zo stredovekých misálov. Ide o jednu tlač z 15. storočia s ostrihomskou notáciou (*Misál/fragment 1327*⁴⁷) a päť rukopisov. Štyri rukopisy pochádzajú zo 14. storočia z Čiech a Uhorska a sú uložené v Kremnici⁴⁸ a jeden rukopis je z 15. storočia zo Slovenska/Strednej Európy (?) a nachádza sa v Trenčíne (*Misál/fragment ZH-A Sine num. sig. 19*⁴⁹).

Z komparácie kompozície *Exultet* z *Ostrihomého misálu* z roku 1512⁵⁰ z Levoče s verziou v *Bratislavskom misáli I*, EC Lad. 3 vyplýva, že textová časť prológu je v oboch prameňoch vo vzájomnom súlade a v prefácii je niekoľko drobných zmien (napríklad v doxológii v závere prefácie). V oboch misáloch sa nenachádzajú frázy *O certe necessarium* a *O felix culpa*. Vynechanie týchto dvoch fráz v kompozícii *Exultet* (v porovnaní s rímskou verzou v *Missale Romanum*) sa považuje za typický prvok ostrihomskej hudobnoliturgickej tradície.⁵¹

Melódia spevu *Exultet* v *MSLe 1512* má v prológu recitantu na tóne c, ale v porovnaní s *BA I* EC Lad. 3 má celkove pohyblivejšie stvárnenie. Vo vnútorných kadenciách sa často používa a (v prípade *BA I* EC Lad. 3 možno pozorovať tendenciu preferovať g, čím aj aklamácia nadobúda charakter kvartového „zdvihu“). V prefácii sa za typický melodický aspekt prameňov z Uhorska považuje špecifická melizma na začiatku troch fráz *O inestimabilis dilectio*, *Suscipe sancte Pater* a *Nox, in qua terrenis*.⁵² V levočskom prameni sa na týchto miestach táto melizma nenachádza, je tam iné riešenie, melodic-ky strohejšie.

Prefácia v rámci eucharistického obradu prednášaná kňazom patrí k najdôležitejším modlitbám v omšovej liturgii. Predchádza jej dialóg kňaza a spoločenstva veriacich, ktorý sa rozvinie do dlhšieho recitovaného alebo spievaného textu. Ten nemá stabilnú podobu, ale mení sa podľa tej-ktorej liturgickej príležitosti.⁵³ V 15. storočí sa v liturgickej praxi v Uhorsku šírila melodický typ prefácie, ktorá je vystavaná z dvoch recitant, zároveň sa však v niektorých lokalitách zakonzervoval archaický typ prefácie s jednou recitantou (prípadne vo všedné feriálne dni sa používali prefácie s jednou recitantou a na sviatky s dvomi recitantami). Na prelome 15. a 16. storočia sa rozvíjal typ

⁴⁶ <<https://cantus.sk/id/850202>> [Cit. 10. 3. 2026.]

⁴⁷ Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Banská Štiavnica, Bergrechnungen 1576, No. inv. 1327, 141 MMBŠ 16K137, škatuľa 29.

⁴⁸ Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, Magistrát mesta Kremnica: *Misál/fragment* Tom. 1, Fons 31, Fasc. 4, Nro. 268–269, 1583; *Misál/fragment* Tom. 1, Fons 41, Fasc. 3, Nro. 58, 1584; *Misál/fragment* Tom. 1, Fons 36, Fasc. 8, Nro. 418, 1573; *Misál/fragment* Tom. 1, Fons 32, Fasc. 9, Nro. 83, 1583.

⁴⁹ Štátny archív v Trenčíne.

⁵⁰ Ďalej aj ako skratka *MSLe 1512*.

⁵¹ LAZORÍK, Ref. 45, s. 95.

⁵² LAZORÍK, Ref. 45, s. 97.

⁵³ HILEY, Ref. 35, s. 49.

prefácií, ktoré prekračujú rámec jednoduchšej recitácie smerom k väčšej ozdobnosti (týkalo sa to veľkých sviatkov a išlo o spestrenie repertoáru starobylej tradície).⁵⁴

Ostrihomský misál z roku 1512 z Levoče obsahuje 11 prefácií. V rámci prameňov evidovaných v databáze *Slovak Early Music Database* majú najviac konkordancií v *Bratislavskom misáli* I EC Lad. 3 (v počte 10), pričom aj liturgické určenie spevov je v oboch prameňoch formulované značne podobne. Ako uvádza Tabuľka č. 1, ďalšie konkordancie sa podarilo nájsť v škandinávskom *Misáli* 387 (*Missale Lundense*) z rokov 1275 – 1300 a vo fragmentárne zachovaných misáloch zo 14. – 16. storočia, ktoré majú rôznu provenienciu: Slovensko/Uhorsko, Uhorsko, Nemecko, Nemecko/Poľsko (?), Čechy, Trnava/Bratislava. Pri pohľade na melodickú zložku prefácií možno konštatovať jednoduchší typ stvárania s jednou recitantom (fol. 102 v *Quotidianana*) alebo ozdobnejší typ (napr. fol. 105 *De resurrectione domino nostri Jesu Christi*). Výzvou pre ďalšie bádanie je hlbšia analýza týchto prefácií s cieľom ich klasifikovania.

Antifóna na Veľký Piatok *Hoc corpus quod pro vobis tradetur*, ktorej adiaستمatický zápis dokladá už *Kódex 121* (1151) *Graduale – Notkeri Sequentiae* z kláštornej benediktínskej knižnice Einsiedeln (Stiftsbibliothek) cca z rokov 960 – 970,⁵⁵ je v *MSLe 1512* v ôsmom mode (8g). Porovnávací výskum tejto antifóny v omšových prameňoch z Uhorska publikovaný na stránke *Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale*⁵⁶ poukazuje na drobnú variabilitu neumových štruktúr, najmä od slova „est“. Záznam v levočskom misáli v drobných detailoch pri tých-ktorých slabikách textu vykazuje totožnosť s rôznymi a viacerými prameňmi (okrem pasáže v *Nitrianskom graduáli* SNA 67 „*dicat dominus...commemorationem*“, kde je melodická linka v zápise posunutá o sekundu nižšie). V prípade viactónovej melizmatickej štruktúry v slove „*meam*“ v jej riešení sa javí príbuznosť s verziou v graduáloch zo Spiša, Klužu a Brašova (*Spišský graduál* Juraja z Kežmarku, Mss. No. 1, 1426, *Graduál* z Klužu / *Graduale Claudiopolense*, R. I. 1., 16. storočie a *Graduál* z Brašova II / *Graduale Brassoviense* II, Ms. 759, 15. storočie).

⁵⁴ RAJECZKY, Benjamin: *Magyarország zenetörténete I-II*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1988, s. 269.

⁵⁵ *Kódex* obsahuje najstarší kompletne zachovaný neumami notovaný omšový graduál. Dostupné na: <<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0121>> [Cit. 10. 2. 2026.]

⁵⁶ <<https://melodiarium.zti.hu/en/cantus-missae/communiones/>> – pramene: *Ostrihomský graduál* kardinála T. Bakócza / *Graduale Strigoniense cardinalis Thomae Bakócz, Archiepiscopi Strigoniensis*, MS I. 1 a-b, 15. storočie (Ostrihom, Főszékesegyházi Könyvtár), *Ostrihomský graduál* F. de Futhaka / *Graduale Strigoniense Francisci de Futhak*, 2429, 1463 (Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi), *Nitriansky graduál* / *Graduale Nitriense*, SNA 67, 16. storočie (Bratislava, Slovenský národný archív), *Graduál z Transylvánie* / *Graduale ex Transylvania*, Fol. Lat. 3815, 1534 (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár), *Graduál z Páty* / *Graduale ex Gyöngyöspata*, Fol. Lat. 3522, 16. storočie (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár), *Spišský graduál* Juraja z Kežmarku / *Graduale Scepusiense Georgii de Kesmark*, Mss. No. 1, 1426 (Spišská kapitula, Knižnica Spišskej kapituly), *Graduál z Brašova II* / *Graduale Brassoviense* II Ms. 759, 15. storočie (Sibiu, Biblioteca Muzeului Brukenthal), *Graduál z Klužu* / *Graduale Claudiopolense*, R. I. 1., 16. storočie (Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum), *Notovaný misál z Uhorska* / *Missale Notatum ex Hungaria*, Deissmann 60, 13./14. storočie (Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi). Vo väčšine prameňov z Uhorska je tento spev zapísaný v pozícii 8g, vyskytuje sa však aj transpozícia do c (*Ostrihomský graduál* kardinála T. Bakócza). Viaceré pramene ho uvádzajú na komúnio 5. pôstnej nedele. [Cit. 10. 3. 2026.]

Tabuľka č. 1: *Missale Strigoniense* / *Ostrihomský misál* (*Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*), Benátky : Urban Keym, 1512, *Levočská zbierka hudobní*n: PREFÁCIE

Incipit	fólio	Cantus ID ¹	Liturgické určenie – podľa znenia v prameni	Konkordancie na Slovensku podľa databázy <i>Slovak Early Music Database</i> ²
<i>Vere dignum et iustum est aequum</i>	102 v	g02785	Prefatio quotidiana	– <i>Misál</i> 387 (<i>Missale Lundense</i>), Bratislava, 1275-1300, rukopis,³ kvadratická notácia, proveniencia:⁴ Škandinávia, Ústredná knižnica SAV Bratislava – <i>Bratislavský misál I</i>, EC Lad. 3, Bratislava, ante 1341, rkp., ostrihomská notácia, prov. Bratislava:⁵ ďalej ako <i>Bratislavský misál I</i>, EC Lad. 3, ante 1341 – <i>Misál / Breviár?</i> / fragment Banská Bystrica, 15. storočie, rkp., métska notácia, prov.: Slovensko / Uhorsko), Štátny archív v Banskej Bystrici, Magistrát mesta Banská Bystrica Prot. praet. 1586 / 23 – <i>Misál</i> / fragment Trnava, 16. storočie, tlač, nemecká gotická notácia, prov.: Nemec-ko, Spolok sv. Vojtecha Trnava, archív a knižnica SK-TRs Fasc 154/17/44 + Fasc. 154/17/45
<i>Aeterne deus Quia per incarnati verbi</i>	103 r	g02786	De nativitate domini nostri	– <i>Bratislavský misál I</i>, EC Lad. 3, ante 1341 – <i>Misál C 980</i> / fragment, Martin, 15. storočie, rkp., česká notácia, prov. : Čechy, Slovenská národná knižnica Martin, Literárny archív, Zbierka náučných a iných prác C 980
<i>Quia cum unigenitus tuus</i>	103 v	g02787	In epiphania domini	– <i>Misál</i> / fragment, Kremnica, 15. storočie, rkp. notácia métsko-česká, prov.: Uhorsko, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Kremnica, Magistrát mesta Kremnica, Tom. 1, Fons 31, Fasc. 4, Nro. 176, 1576, ďalej ako skratka <i>MFKre</i> 1576, 15. storočie
<i>Aeterne deus Qui corporali jejunio vitia</i>	104 r	g02788	In quadragesima	– <i>Bratislavský misál I</i>, EC Lad. 3, ante 1341 – <i>Misál</i> / fragment, Bratislava, 15. storočie, rkp., česká notácia, prov.: Čechy, Slovenský národný archív Bratislava, Bibliotheca Capituli Posoniensis Haer. 3 Treuherzlige Warmungs Schrift. Wittenberg 1629, ďalej ako <i>MFBA</i> 1629, 15. storočie – <i>MFKre</i> 1576, 15. storočie

¹ Elektronická databáza: *CANTUS – A Database for Latin Ecclesiastical Chant*. <<https://cantusdatabase.org/id/100353>> [20. 1. 2026].

² <<https://cantus.sk/id/850202>>

³ Ďalej ako skratka „*rkp.*“

⁴ Ďalej ako skratka „*prov.*“

⁵ Uloženie: *Archív mesta Bratislavy*: EC Lad. 3, EL 18, EC Lad. 1/21; *Múzeum mesta Bratislavy*: A/9, *Spolok sv. Vojtecha*: Fasc. 322/10, Fasc. 200 c.15c TR.A.61. RYBARIČ, Richard – SZENDREI, Janka (ed.): *Missale notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Budapest, 1982.

Incipit	fólio	Cantus ID ¹	Liturgické určenie – podľa znenia v prameni	Konkordancie na Slovensku podľa databázy <i>Slovak Early Music Database</i> ²
<i>Aeterne deus Qui salutem humani generis</i>	104 v	g02789	In cena domini et de sancta cruce	– <i>Bratislavský misál I</i> , EC Lad. 3, ante 1341 – <i>MFBA 1629</i> , 15. storočie – <i>MFKre 1576</i> , 15. storočie
<i>Aequum et salutare Te quidem domine</i>	105 r	g02790	De resurrectione domini nostri Iesu Christi	– <i>Bratislavský misál I</i> , EC Lad. 3, ante 1341 – <i>MFKre 1576</i> , 15. storočie
<i>Aeterne deus Per Christum dominum nostrum</i>	106 r	g02791	In ascensione domini	– <i>Bratislavský misál I</i> , EC Lad. 3, ante 1341 – <i>MFKre 1576</i> , 15. storočie
<i>Aeterne deus Per Christum dominum nostrum</i>	106 v	g02792	In die penthecostes	– <i>Bratislavský misál I</i> , EC Lad. 3, ante 1341 – <i>Bratislavský misál VI</i> / fragment, Bratislava, 15. storočie, rkp., métska notácia, prov. Trnava / Bratislava, Múzeum mesta Bratislavy, f. 1r: Li(b)er Ecclesiae P(o) s(oniensi)s, 1403?, 10 ff. (notated: 6r-v / original foliation: 132, 7v/135) + 7 ff. (EC Lad. 2/34, Štátny archív v Bratislave: ďalej ako <i>BA VI</i> , 15. storočie
<i>Aeterne deus Qui cum unigenito filio</i>	107 r	g02793	De Sancta Trinitate	– <i>Bratislavský misál I</i> , EC Lad. 3, ante 1341 – <i>BA VI</i> , 15. storočie
<i>Aeterne deus Et te in veneratione</i>	107 v	g02794	De beata virgine	– <i>Bratislavský misál I</i> , EC Lad. 3, ante 1341 – <i>Aeterne deus Et te in commemoratione</i> – <i>BA VI</i> , 15. storočie – <i>Misál</i> / fragment, Betliar, 15. storočie, métska notácia, prov. : Nemecko alebo Poľsko, SK-BEt (Betliar) Slovenské národné múzeum – Múzeum Betliar 1 MISSALE Sign. K0000/00589, HK 00589 LIBER TRADENS: Abschidt der Röm Khajj: Maij: etc. und Gemeiner Ständt, auf dem Reichstag zuRegensburg, Anno Domini M. DC. III. aufgericht, Mit Röm: Khajj: Maij: etc. Genad und Freyhait. Gedruckht in der Churfurstlichen Statt Meintz, durch Johann Albium, Anno M. DC. III. [= 1603], ďalej ako <i>MFBEt K0000/00589</i> , 15. storočie
<i>Aequum et salutare Te domine suppliciter</i>	108 r	g02795	De apostolis et evangelistis	– <i>Bratislavský misál I</i> , EC Lad. 3, ante 1341 – <i>Misál</i> / fragment, Banská Štiavnica, 14. storočie, rkp., česká notácia, prov.: Čechy, Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Banská Štiavnica Copirbuch No.inv.605 54 MMBŠ 16K50 1585-1586, škatuľa 16 – <i>MFBEt K0000/00589</i> , 15. storočie – <i>BA VI</i> , 15. storočie

Záver

Missale Strigoniense / Ostrihomský misál – Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis – vydaný v roku 1512 v Benátkach a uložený v *Levočskej zbierke hudobnín* je významným prameňom k výskumu stredovekého gregoriánskeho chorálu na Slovensku a v strednej Európe v kontexte omšového hudobného repertoára. Patrí do kategórie oficiálne vytlačených liturgických kníh v 16. storočí, ktoré vypovedajú o kontinuite ostrihomského obradu (*ritus Strigoniensis*) reprezentatívne doloženého v *Bratislavskom misáli I* EC Lad. 3 z Kapitulskej knižnice z Bratislavy zo začiatku 14. storočia.

Z výskumu vybraných notovaných spevov v predmetnej benátskej tlači vyplýva, že v hudobnom repertoári sa prejavujú typické prvky ostrihomského úzu, zároveň však obsahuje riešenia, ktoré naznačujú odlišnosti. Kompozičné stvárnenia spevov v skúmanom misáli prispievajú k obrazu o variabilite gregoriánskeho chorálu fransko-rímskeho pôvodu v prostredí Uhorska v 16. storočí. V aktuálnom stave výskumu sa vynárajú otázky o podiele regionálno-lokálneho vplyvu na hudobný materiál v tomto misáli v súvislosti s oficiálnou ostrihomskou hudobnoliturgickou tradíciou. Na ich zodpovedanie bude potrebné realizovať ďalší hlbší výskum zameraný na analýzu spevov v misáli a ich komplexnejšiu komparáciu so spevmi v notovaných dobových tlačených a rukopisných prameňoch z Uhorska a Európy a v interdisciplinárnej spolupráci liturgiky, archívnictva a paleografie. Výzvou pre ďalšie bádanie je aj téma používania tejto knihy v reálnej hudobnoliturgickej praxi v kultúrnom živote v Levoči a na Spiši v 16. storočí.



fond

na podporu
umenia

Projekt podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia.

Bibliografia

- BERGER, Rupert: Exsultet [heslo]. In: *Liturgický slovník*. Praha : Vyšehrad, spol. s r. o., 2008.
- DANKÓ, Josephus: *Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungáriáé*. Budapest : Arte chalcotypa in aed. Franklinianis descriptum, 1893.
- DOBSZAY, László – KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae*. V/A ESZTERGOM / STRIGONIUM (*Temporale*). Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2004.
- DUGGAN, Mary Kay: *Italian Music Incunabula: Printers and Type*. Berkeley : University of California Press 1992.
- HILEY, David: *Western Plainchant / A Handbook*. Oxford : Clarendon Press Publication, 1993.
- HUBAY, Ilona: *Missalia Hungarica. Régi magyar misekönyvek*. Budapest : Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtára, 1938.
- HUGLO, Michel: Liturgische Gesangbücher [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Ed.: Ludwig Finscher. Sachteil 2. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter; J. B. Metzler, 1996, Sp. 1383-1442.
- HULKOVÁ, Marta: Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobnín. In: *Slovenská hudba*. Revue pre hudobnú kultúru, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 150-200.

- KOVÁCS, Andrea: Ferenc Futhaki's Gradual 1493. Monograph. In: *Musica Sacra Hungarica* 4/1. Istanbul; Budapest : Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı; Liszt Ferenc Academy of Music Church Music Research Group, 2021.
- LAZORÍK, Eduard: Two medieval fragments with Esztergom notation in the Moravian Library Musicologica Brunensia. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 60, 2025, č. 2, s. 93-109. Dostupné na: <<https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/MB2025-2-6.pdf>> [Cit. 10. 3. 2026.]
- LIVLJANIC, Katarína: Exultet [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Ed.: Ludwig Finscher. Sachteil 3. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter; J. B. Metzler, 1995, Sp. 253-260.
- PIRICKÝ, Gabriel: Peter Pázmaň a protiislámske polemiky v zápasoch jezuitov s protestantizmom v habsburskom Uhorsku v období raného novoveku (16. – 17. storočie). In: *Axis Mundi*, roč. 17, 2022, č. 1, s. 58-64.
- PITÁKOVÁ, Mária – TOMO, Mikuláš: Tlače 16. storočia vo františkánskych knižniciach uložených vo fondoch v Slovenskej národnej knižnici. Martin : Slovenská národná knižnica, 2023.
- RAJECZKY, Benjamin: *Magyarország zenetörténete I-II*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1988.
- RIVOLI, Dúc de: *Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600*. Paris : J. Rothschild, 1896.
- SAJÓ, Géza – SOLTÉSZ, Erzsébet: *Catalogus incunabulorum quae in bibliothecis publicis Hungariae asservantur ediderunt*. Zv. 1. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1970.
- SAKTOROVÁ, Helena – KOMOROVÁ, Klára – PETRENKOVÁ, Emília – AGNET, Ján: *Tlače 16. storočia vo fondoch Slovenskej národnej knižnice Matice slovenskej*. Martin : Matica slovenská, 1993.
- VESELOVSKÁ, Eva: Notatio Strigoniensis – ostrihomská notácia na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 1, s. 46-79.
- VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017.
- VOIT, Petr: Ulrich Han [heslo]. In: *Encyklopedie knihy v českém středověku a raném novověku*. Dostupné na: <https://encyklopedieknihy.cz/index.php/Ulrich_Han> [Cit. 3. 2. 2026.]
- WEALE, W. H. *Jacobus: Catalogus Missalium ritus latini... iterum edidit H. Bohatta*. London : Bernard Quaritch, 1928.
- WESZPRÉMI, Stephanus: *Succincta Medicorum Hungariae et Transylvaniae Biographia*. Centuria I. Lipsiae 1774. Centuria II—III. Viennae 1778-1787. Leipzig; Wien : Ex Officina Sommeria, 1774, 1778-1787.

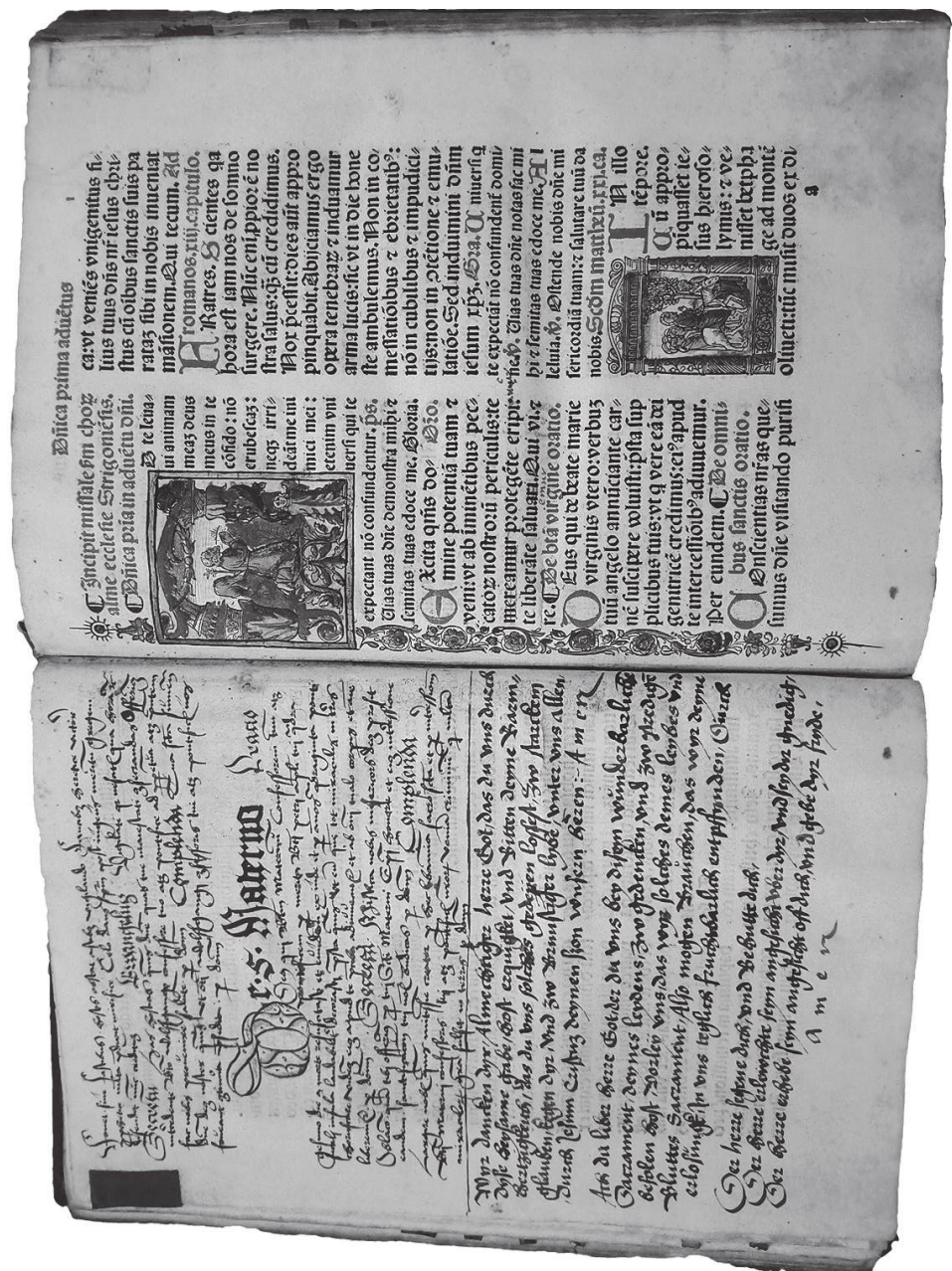
Zoznam prameňov a pramenných edícií

- Missale Strigoniense / Ostrihomský misál (Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis)*. Venetiis : Urbanus Keym, 3. 8. 1512. Levočská evanjelická zbierka hudobnín, Evanjelický kostol a. v. Levoča, sign. MUS A 8, olim 13778. Cirkevný zbor evanjelickej cirkvi a. v. Levoča.
- Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII*. Ed. Janka Szendrei. (= Musicalia Danubiana 17.) Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1998.
- Ferenc Futhaki's Gradual 1493*. Transcription. Ed. Andrea Kovács. (= Musica Sacra Hungarica 4/2.) Istanbul; Budapest : Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı; Liszt Ferenc Academy of Music Church Music Research Group, 2021.

- Graduale – Notkeri Sequentiae, Kódex 121 (1151)*. Einsiedeln : Stiftsbibliothek, cca 960 – 970.
Dostupné na <<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0121>> [Cit. 10. 2. 2026.]
- Graduale Novum De Dominicis Et Festis*. Tomus I. Regensburg – Vaticana : ConBrio; Libreria Editrice, 2011.
- Graduale Novum De Feriis Et De Sanctis*. Tomus II. Regensburg – Vaticana : ConBrio; Libreria Editrice, 2018.
- Graduale Strigoniense (s. XV/ex)*. Ed. Janka Szendrei. (= Musicalia Danubiana 12.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993.
- Graduale Triplex*. Solesmes; Paris / Tournai : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes; Desclée, 1979.
- Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis*. Tournai : Desclée & Co., 1934.
- Missale notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Eds. Richard RYBARIČ – Janka SZENDREI. (= Musicalia Danubiana 1.) Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1982.
- Missale Strigoniense 1484*. Ed. Balázs Déri. (= Monumenta Ritualia Hungarica I.) Budapest : Argumentum Kiadó, 2009.
- Spišský Graduál Juraja z Kežmarku (1426)*. Eds. Amantius AKIMJAK – Rastislav ADAMKO – Janka BEDNÁRIKOVÁ. Ružomberok, 2006.

Internetové databázy

- CANTUS – A Database for Latin Ecclesiastical Chant*. Dostupné na: <<https://cantusdatabase.org/>> [25. 3. 2026].
- Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae*. Dostupné na: <http://www.zti.hu/earlymusic/CAO-ECE/CAO_titlepage.htm> [Cit. 15. 1. 2026.]
- Melodiarum Hungariae Medii Aevi Digitale*. Dostupné na: <<https://melodiarium.zti.hu/en/>> [Cit. 15. 3. 2026.]
- Slovak Early Music Database – Cantus Planus in Slovakia*. Dostupné na: <<https://cantus.sk/>> [Cit. 10. 4. 2026.]
- Usuarium. A Digital Library and Database for the Study of Latin Liturgical History in the Middle Ages and Early Modern Period*. Dostupné na: <<https://usuarium.elte.hu/>> [Cit. 3. 2. 2026.]



Obr. 2: Missale Strigoniense / Ostrihomský misál (Missale secundum chorom alme Ecclesie Strigoniensis). Venetiis : Urbanus Keym, 3. 8. 1512. Levočská evanjelická zbierka hudobníň, Evanjelický kostol a. v. Levoča, sign. MUS A 8, olim 13778. Fol. 1r. © Cirkevný zbor ECAV na Slovensku Levoča

Dafche ss

Inuentor. Sunt de spiritibus
 sepe nocentibus penarum celeres
 sublitige ferie illa nocte sacer qua
 redijt deus sanguis ad superos
 et hac heronticis. Aderso sole.
 Quauis in numero lydere rez
 gium lunariqz polium lapade pin
 geris in cullu silicis lumina nos
 tam in monstrans fatigens senti
 ne querefe. Ne nesciret homo
 spes sibi luminis i chriso solido
 corpore condita qui dici stabiles
 feroluit petra nostris igniculis
 unde gen⁹ venit. Nunguis quos
 olei roze madentibus lignis z faci
 bus pascim⁹ aridis q z fila fanis
 stirpea floris presso mello pides
 collita ruginus. Quax flamma
 riget seu cava testula succum lin
 theolo suggerit chriso seu pinus
 piceam fert alimonis seu cera
 retem. Nunguis calens bibit. Ores
 digna deus qua tibi roscide no
 cis pncipio grex tuus offerat lu
 cem qua tribuis nil preciosius lu
 celqua reliqua premia terremus.
 Tu lux es oculis lux quodqz sen
 sibus intus tu speculum foris lu
 me quod famulas offero suscipe
 nictus pacifici chrismaffo ingia
 ne. Per xps gentium summe pa
 ter tuum in quo visibilis stat tibi
 glia qui nobis dicitur qui
 spiras de patris corde paraclitus
 Lucifacidos v⁹ diacon⁹ dicat.

Xultet ia angelica tur
 ba celorum. Xultent di
 uina mysteria: z pro tanti re
 gis victoria turba itonet sa
 lutaris. Audeat se tel
 lus tanti irradiata fulgori
 bus: z eterni regis splendo
 re illustrata: totius orbis se
 sentiat amisisse caliginem.

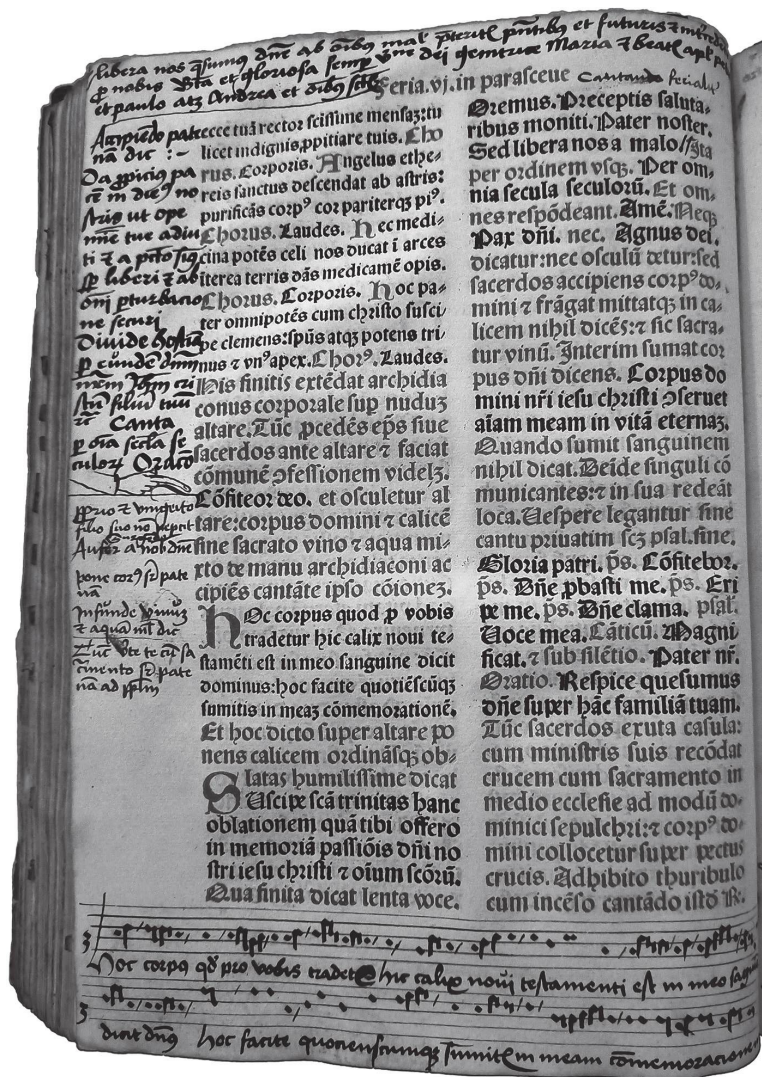
Obr. 3: Missale Strigoniense / Ostrihomský misál (Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis). Venetiis : Urbanus Keym, 3. 8. 1512. Levočská evanjelická zbierka hudobnín, Evanjelický kostol a. v. Levoča, sign. MUS A 8, olim 13778. Fol. 88r. © Cirkevný zbor ECAV na Slovensku Levoča



Obr. 4: *Missale Strigoniense* / *Ostrihomský misál* (*Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*). Venetiis : Urbanus Keym, 3. 8. 1512. Levočská evanjelická zbierka hudobnín, Evanjelický kostol a. v. Levoča, sign. MUS A 8, olim 13778. Fol 90r. © Cirkevný zbor ECAV na Slovensku Levoča



Obr. 5: *Missale Strigoniense* / *Ostrihomský misál* (*Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*). Venetiis: Urbanus Keym, 3. 8. 1512. Levočská evanjelická zbierka hudobnín, Evanjelický kostol a. v. Levoča, sign. MUS A 8, olim 13778. Fol. 107r. © Cirkevný zbor ECAV na Slovensku Levoča



Obr. 6: Missale Strigoniense / Ostrihomský misál (Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis). Venetiis : Urbanus Keym, 3. 8. 1512. Levočská evanjelická zbierka hudobní, Evanjelický kostol a. v. Levoča, MUS A 8, olim 13778. Fol. 86v. © Cirkevný zbor ECAV na Slovensku Levoča

Summary

MISSALE STRIGONIENSE (1512): A SOURCE OF GREGORIAN CHANT IN THE CONTEXT OF THE LEVOČA MUSIC COLLECTION

The notated *Missale Strigoniense* / *Ostrihomský misál* (*Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis*, shelfmark MUS A 8, olim 13778), printed in Venice on 3 August 1512, is one of two sixteenth-century printed books currently preserved in the Levoča/Leutschau Lutheran Music Collection. It is housed in the Historical Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča, Cirkevný zbor Evanjelickej cirkvi a. v. Levoča and has not yet been comprehensively discussed in musicological literature. The missal was printed by Peter (Petrus) Liechtenstein, originally from Cologne, at the expense of the Buda bookseller Urban (Urbanus) Keym. It represents a later edition of the first printed missal containing the officially codified Mass liturgy of the Esztergom rite, originally published in 1484 in Nuremberg by Anton Koberger. The volume consists of 292 numbered folios. The musical notation of the missal was conceived as a combination of printed and handwritten elements. In several places, chant melodies were subsequently added by hand in Messine-Gothic neumes within the printed staves, while more cursive notational forms (chant texts, neumes, and musical staves) also appear in the margins of the folios. The study focuses primarily on notated chants preserved in this combined printed and manuscript form that survive complete, namely the *Exsultet* and the prefaces, together with the antiphon *Hoc corpus quod pro vobis tradetur* notated by hand in the lower margin of fol. 86v. These chants were analysed through comparison and concordance identification in preserved medieval sources from Slovakia and Hungary.

The *Missale Strigoniense* / *Ostrihomský misál* – *Missale secundum chorum alme Ecclesie Strigoniensis* – preserved in the Levoča Music Collection constitutes an important source for the study of medieval Gregorian chant in Slovakia and Central Europe within the context of the Mass repertoire. It belongs to the group of officially printed liturgical books from the sixteenth century that attest to the continuity of the Esztergom rite (*ritus Strigoniensis*), as documented representatively, for example, in the *Bratislava Missal I* EC Lad. 3 from the Chapter Library in Bratislava dating from the early fourteenth century. Research into the handwritten musical notations added to the Venetian print demonstrates that the musical repertoire exhibits characteristic features of the Esztergom rite while simultaneously containing elements that indicate certain differences. The compositional treatment of the chants in the examined missal thus contributes to a broader understanding of the variability of Gregorian chant of Franco-Roman origin within the context of sixteenth-century Hungary. At the present stage of research, several questions remain concerning the extent of regional and local influences on the musical material contained in the missal within the framework of the official Esztergom musical-liturgical tradition. Addressing these issues will require further detailed research focused on the analysis of the texts and melodies of the chants and on broader comparisons with contemporary printed and manuscript notated sources from Hungary and elsewhere in Europe. Such research will necessarily involve interdisciplinary collaboration between the fields of liturgical studies, archival science, and palaeography. Another important challenge for future investigation concerns the use of this book within the actual musical-liturgical life of Levoča and the Spiš region during the sixteenth century.

JIŘÍ /JURAJ/ DRUŽECKÝ (1745 – 1819)¹ A JEHO OPERA *MECHMET* (GEORG DRUSCHETZKY, GIORGIO DRUZECHI)

JANA KUBÁŇ

Mgr. Jana Kubáň; Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Gondova 2, 811 02 Bratislava 1; e-mail: domenyova11@uniba.sk, kuban.jana90@gmail.com

ABSTRACT

This study examines the operatic oeuvre of Jiří (Juraj) Družecký (1745–1819), with particular emphasis on his opera *Mechmet*, which, together with another untitled opera, has survived in the form of a manuscript score. Both musical sources are currently preserved in the National Széchényi Library in Budapest. Although no records of performances of these operas have yet been identified, individual copies of instrumental and vocal parts have survived in addition to the score itself. The completeness of the materials for *Mechmet* suggests that the work may indeed have been performed in the past. On the basis of the surviving manuscript sources, it has been possible to analyse and partially define the composer's signature operatic style, as well as to clarify the musical specificities and compositional techniques employed in the opera *Mechmet*.

Keywords: Jiří (Georg, Giorgio, Juraj) Družecký (Druschetzky, Druzechi), opera *Mechmet*, analysis, musical classicism

Významným skladateľom stredoeurópskeho významu v období hudobného klasicizmu bol J. Družecký, ktorý pôsobil okrem iných európskych miest² i v Bratislave, najprv

¹ V hudobných lexikónoch (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) nachádzame okrem uvedených podôb jeho priezviska i ďalšie varianty: Druzeczki, Truschetzki, Druschetzki, Držeczky. V medzinárodnej databáze *RISM* je uvedená iba jedna podoba priezviska a mena: Druschetzky Georg. Česká muzikolória krstné meno píše česky: Jiří. Podľa jeho miesta narodenia ho považujú za českého skladateľa. Napr.: KOLOFÍKOVÁ, Klára: Družecký Jiří. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Dostupné na: <https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=3> [Cit. 2025-09-20.]

² Dlhšie pobyty sa spájajú s jeho pôsobením v Linzi, Pešti a Budíne.

u Antona Grassalkovicha II., neskôr aj u prímasa Jozefa Batthyányho.³ Pomerne rozsiahla tvorba⁴ Družeckého obsahuje symfonické diela, partity a serenády pre dychové nástroje, skladby pre tri basetové rohy, variácie pre dychové nástroje, komornú hudbu (sládkové kvartetá; kvartetá pre hoby, husle, violu a violončelo; serenády pre komorné obsadenia a iné), scénickú a sakrálnu hudbu.⁵ Jeho javisková tvorba pozostáva zo scénickej hudby *Adelheid von Ponthieu*, melodrámy *Andromeda und Perseus*, baletu *Inkle und Yariko* a dvoch opier *Opera* [bez názvu]⁶ a *Mechmet*.⁷ Okrem opier sa zachovala iba scénická hudba *Adelheid von Ponthieu*, ktorá je uložená v Linzi.⁸

Vzácnosťou je, že sa v kompletnom stave zachovali obe jeho opery: *Opera* [bez názvu]⁹ a *Mechmet*, ktoré sú v súčasnosti v rukopisnej podobe ako jediné exempláre uložené v Štátnej Széchényiho knižnici v Budapešti.¹⁰ V prípade opery *Mechmet* sú k dispozícii aj odpisy partov jednotlivých postáv a hudobných nástrojov. Na základe údajov od Ágnes Sas, uvedených v jej tematickom katalógu skladieb J. Družeckého, a preskúmaním vyššie spomínaných notových materiálov môžeme potvrdiť, že v prvom prípade ide o operu¹¹ bez názvu a v druhom prípade ide o operu *Mechmet*.¹² V databáze Štátnej Széchényiho knižnice sa uvádza aj jeho opera *Zemira*,¹³ ktorá sa dokonca niekedy objavovala, pravdepodobne práve kvôli tejto kategorizácii, aj v muzikologickej literatúre.¹⁴ V prípade opier *Mechmet* a *Zemira* však ide o jedno a to isté dielo. Momentálne sa môžeme oprieť aj o výskum Á. Sas,¹⁵ ktorá v tematickom katalógu uvádza správne názvy opier, a môžeme

³ SAS, Ágnes: Druschetzky Georg. In: FINSCHER, Ludwig (ed): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart : Bärenreiter – Verlag, 2001, zv. 5, s. 1446-1447.

⁴ Vychádzajúc z poznatkov z novších vydání lexikónov *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2001) a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) Družeckého tvorba zahŕňa orchestrálnu hudbu (skomponoval 27 symfónií a 2 fantázie), 150 partít a serenád pre dychové nástroje, 32 skladieb pre tri basetové rohy, variácie pre dychové nástroje, komornú hudbu (47 sládkových kvartet; 16 kvartet pre hoby, husle, violu a violončelo; serenády pre komorné obsadenia a iné), scénickú a sakrálnu hudbu (9 omší, 2 motetá, 5 graduále, 2 Te Deum, 2 Tantum ergo).

⁵ Pozri taktiež WEINMANN, Alexander – FRAME, Damian A.: Druschetzky Georg. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York : Oxford University Press, Inc., 2001, zv. 7, s. 618; Družeckého tvorbu s menšími odchýlkami pozri tiež in: WEINMANN, Alexander: Druschetzky Georg. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Maximillan Publishers Limited, 1980, zv. 5, s. 651-652. Zoznam dostupnej literatúry pozri SAS, Ref. 2, stĺp. 1448-1450.

⁶ DRUSCHETZKY, Giorgio: *Opera* [bez názvu], Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Budapest, Ms. mus. 1.618. Niekedy sa v muzikologickej literatúre mylne označuje ako opera *Zemira*.

⁷ DRUSCHETZKY, Giorgio: *Mechmet*. Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Budapest, Ms. mus. 1.620/a-1, a-2, a-3, b.

⁸ DRUSCHETZKY, Georg (1745 – 1819): *Partitas for Winds*. Ed. Dorottya Somorjay. (= *Musicalia Danubiana* 4.) Budapest : MTA Zenetudományi intézet, 1985, s. 20.

⁹ DRUSCHETZKY, Ref. 6. Je poškodená iba na úvodných stranách.

¹⁰ DRUSCHETZKY, Ref. 7.

¹¹ DRUSCHETZKY, Ref. 6.

¹² Signatúra 1.620/b, obsahujúca *Marciu*, však do opery *Mechmet* nepatrí.

¹³ DRUSCHETZKY, Giorgio: *Zemira* c. Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Budapest, Ms. mus. 1619.

¹⁴ Napríklad: WEINMANN, FRAME, Ref. 5, zv. 7, s. 618; KOLOFÍKOVÁ, Ref. 1.

¹⁵ SAS, Ágnes: Chronology of Georg Druschetzky's Works Preserved in his Estate. In: *Studia Musicologica*, roč. 31, 1989, č. 1/4, s. 214.

konštatovať, že v Družeckého tvorbe sa opera s názvom *Zemira* nevyskytuje. V tematickom katalógu sa uvádza, že pod signatúrou Ms. mus. 1619 sú zvlášť dochované odpisy inštrumentálnych a vokálnych partov z opery č. 2, čiže opery *Mechmet*, vrátane sopránového partu postavy *Zemiry*. V súčasnosti toto tvrdenie môžeme podložiť vlastným výskumom partitúry *Mechmet*, kde sa postava *Zemiry* objavuje v príbehu z osmanského prostredia. V prvej opere bez názvu sa táto ženská postava nevyskytuje.¹⁶

Je dosť neobvyklé, že sa nám nezachovali žiadne informácie o predvedeniach Družeckého opier. Túto skutočnosť zatiaľ nespochybnili ani správy z dobových periodík, ktoré sme preskúmali.¹⁷ Zatiaľ teda ostáva nezodpovedanou otázkou, či boli jeho opery niekedy uvedené pred verejnosťou. Vďaka zachovaným jednotlivým partom z opery *Mechmet* sa však môžeme domnievať, že táto opera mohla byť aj reálne uvedená.¹⁸ Prípadný dátum a miesto uvedenia sa nám doposiaľ nepodarilo zistiť.

Opera *Mechmet*

Družeckého opera pochádza z posledného desaťročia 18. storočia. Presný dátum jej vzniku nepoznáme, avšak niektoré zdroje namiesto názvu uvádzajú iba označenie *Opera Nr. 2 in 3 Akten*.¹⁹ Môžeme iba hádať, či opera *Mechmet* vznikla na objednávku niektorého z Družeckého mecénov (Anton Grassalkovich II., Jozef Batthyány,²⁰ Joseph Anton Johann),²¹ u ktorých vieme, že pôsobil. Zostavovateľka tematického katalógu Družeckého diela Á. Sas datuje vznik oboch jeho opier do obdobia 1797 – 1799.²² To by znamenalo, že mohli vzniknúť v čase, keď pôsobil v službách J. Batthyányho. Je však aj možné, že vznikli až počas jeho pobytu v Pešti. Tieto informácie nie sú doposiaľ potvrdené, pretože chýba lokalizácia a časový údaj vzniku diel. V súvislosti s objednávateľom opery sa ako najpravdepodobnejší momentálne javí uhorský prímas J. Batthyány. Túto našu domnienku podporuje fakt, že sme našli v zachovanom hudobnom katalógu a inventári J. Batthyányho z roku 1798²³ okrem iných Družeckého inštrumentálnych diel aj jeho *March*, zhodou okolností pod operami.²⁴ Potvrdiť túto hypotézu sa nám však doposiaľ nepodarilo, pretože sme nemali k dispozícii hudobný materiál z hudobného katalógu a inventára J. Batthyányho.

Súčasťou pamiatky zachovanej v Budapešti a uloženej pod signatúrou Ms. mus. 1.620/b je aj skladba *Marcia*. Zistili sme, že ide o úpravu pre komorné sláčikové kvarteto

¹⁶ Pozri tiež: KUBÁŇ, Jana: Hudobno-scénická tvorba skladateľov pôsobiacich v Bratislave (Pozsonium, Preßburg, Pozsony) v období klasicizmu a dostupnosť ich zachovaných prameňov. In: *Slovenská hudba*, roč. 48, 2022, č. 4, s. 340-358.

¹⁷ Prostredníctvom online databázy DIFMOE. [Online.]. [Cit. 2025-10-12.] Dostupné na: <<https://www.difmoe.eu/>>

¹⁸ SAS, Ref. 15, s. 182-186.

¹⁹ SAS, Ref. 3, s. 1448.

²⁰ V odbornej literatúre sa môžu objavovať aj iné podoby mena, napríklad Battyányi, Batthyányi / József / Batán Jozef.

²¹ MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II: Klasicizmus*. Bratislava : Obzor, 1980, s. 69.

²² SAS, Ref. 15, s. 188-189.

²³ BEKÉFI, Antal: Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Josef Batthyány (1798). In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 14, 1972, s. 412.

²⁴ V tomto prípade ide o názov skladby v nemčine a nie v taliančine, ako je tomu v prípade *Marcie* (Ms. mus. 1.620/b) zo Štátnej Széchényiho knižnice.

(1. husle, 2. husle, viola, violončelo) a miešaný zbor (v štvorhlasnej sadzbe S, A, T, B). Obsahom pamiatky je teda celá partitúra, ako aj jednotlivé zachované inštrumentálne a spevacké party. Skladba má variačnú formu, začína sa štandardne expozíciou témy, potom nasleduje prvá variácia, po nej druhá a tretia, po nich zaznieva opäť hlavná téma a nakoniec *Coda*. Usudzujeme, že práve táto kompozícia sa mohla aj reálne hrať, pravdepodobne v šľachtických kruhoch. Na úvodnej strane hudobniny pod dobovým záznamom *Marcia di Giorgio Druschetzky* (od neznámeho zapisovateľa) sa nachádza text v zátvorke (A „Mechmet“ c. operaból [z opery *Mechmet*]). Predpokladáme, že ide o neskorší zápis archívnych pracovníkov z 20. storočia. Podobne aj v hornej a dolnej časti prvej stany je napísaný rok 1925. Skúmaním opernej partitúry sme zistili, že hoci sa v opere *Mechmet* hneď po predohre vyskytuje hudobné číslo s označením *Marcia*, nemá žiadnu hudobnú súvislosť s *Marciou* v komornej úprave, ktorá sa dochovala zvlášť pod signatúrou 1.620/b.

Notová ukážka 1: *Marcia di Giorgio Druschetzky* – úvodná strana.

Budapest: Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Ms. mus. 1.620/b

Handwritten musical score for *Marcia di Giorgio Druschetzky* (c. operaból). The score is written on ten staves. The top staff is the title page, with the title *Marcia di Giorgio Druschetzky* and *(c. „Mechmet“ c. operaból)* written in cursive. Above the title, *1925* and *IV* are written. The staves below contain musical notation for various instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Tenore, and Basso. The Basso staff has the lyrics *Vigilans Oculis suis, mecum*. At the bottom right, there is a circular library stamp from the Országos Széchényi Könyvtár and a signature. The year *1925* and *IV* are also written at the bottom center.

Notová ukážka 2: *Marcia* z opery *Mechmet*.

Budapest: Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Ms. mus. 1.620/a-1

Predpokladáme, že Družecký túto *Marcia* skomponoval skôr, prípadne v rovnakom období ako operu. V skutočnosti však ide o dve odlišné, samostatné kompozície.

Vokálne party v partitúre opery *Mechmet* obsahujú ťažko čitateľný nemecký text. Na jeho rekonštrukcii pracujeme v spolupráci s prekladateľom. V súčasnosti je výskum sťažený skutočnosťou, že libretá obidvoch oper sú stratené a nepoznáme ani meno alebo mená libretistov. Je preto náročné určiť obsah samotnej opery. Literárny námet Družeckého oper možno určiť jednak na základe mien postáv, ktoré sú jasne uvedené v partitúre, ako aj na základe významu textov vokálnych partov. Postavy nesú predovšetkým mená typické pre osmanskú ríšu. Titulná postava opery (*Mechmet*) nesie meno niekoľkých osmanských sultánov, ďalej sa v opere vyskytujú postavy ako *Mustafa*, *Selim*, *Zemira*, *Clemente*, *Allexis*, *Haron* a *Ali*. Okrem sólových partov Družecký v opere uplatnil aj miešaný zbor v štvorhlasnej sadzbe: soprán, alt, tenor a bas. Zdá sa, že zbor je v tejto opere dôležitým činiteľom. Často sa objavuje na scéne a uzatvára aj dve veľké finále na konci prvého a tretieho dejstva.

Pokiaľ ide o inštrumentáciu, orchestrálna partitúra okrem vyššie spomenutých postáv obsahuje party sláčikových nástrojov (1. a 2. husle, violu, violončelo a kontrabas), drevených dychových nástrojov (dve flauty, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty), plechových dychových nástrojov (dva lesné rohy a dve clariná²⁵) a tympanov.

²⁵ Clarino – typ malej trúbky.

V zachovanej rukopisnej hudobnej pamiatke,²⁶ ktorá je kópiou originálu, sa nachádzajú aj samostatné party jednotlivých postáv (okrem *Zemiry*), party soprán, altu, tenoru a basu, a sú dochované aj party sláčikových nástrojov.

Momentálne nedokážeme potvrdiť, či Družecký zhudobnil námet vychádzajúci z konkrétnych historických reálií týkajúcich sa vpádu Osmanov do Európy v 16. a 17. storočí,²⁷ ktorý mohol byť v priebehu 18. storočia stále silne rezonujúcim námetom na zhudobnenie. Rovnako je tu možnosť, že ide o ľubostný námet s fiktívnym príbehom a postavami, ktorý je iba vsadený do tohto prostredia a obdobia a nesústreďuje sa na reálne spoločensko-politické udalosti. Potvrdiť niektorú hypotézu bude možné iba na základe správnej rekonštrukcie textu z partitúry, na ktorej momentálne pracujeme. Z toho, čo zatiaľ vieme, sa zdá, že príbeh by mohol byť vsadený do 17. storočia, do obdobia vlády osmanského sultána Selima II. (1524 – 1574),²⁸ respektíve do obdobia ešte pred jeho nástupom na trón. Spomedzi všetkých sultánových súrodencov (10) treba spomenúť dvoch, ktorí by mohli figurovať v danej Družeckého opere: nevlastný brat *Mustafa* (1515 – 1553) a vlastný brat *Me[c]hmet* (1521 – 1543). *Selim*²⁹ je z hľadiska početnosti hudobných čísel určite jednou z ústredných postáv. Je pravdepodobné, že dej opery je situovaný do obdobia sultánovej mladosti. Dôkazom by mohlo byť aj ľubostné dueto *Selima* so sopránovou postavou *Clemente* z finále prvého dejstva, ktorá by mohla stelesňovať jeho neskoršiu manželku Núr Banú. Pôvodom to bola benátska šľachtická Cecilia³⁰ Venier-Baffo, ktorú ako dvanásťročnú uniesli do sultánovho hárému.³¹ O ďalších možných paralelách postáv s reálnymi historickými osobnosťami sa nám doposiaľ nepodarilo nájsť relevantné informácie. Na potvrdenie našej hypotézy týkajúcej sa námetu a deja opery je predovšetkým potrebné zabezpečiť dôkladnú rekonštrukciu nemeckého textu.

Na základe skúmania partitúry vieme približne určiť, aké hlasy by mali stvárniť jednotlivé postavy. Pri diferenciácii mužských a ženských hlasov vychádzame v prvom rade zo samotného mena, sledujeme, v akom kľúči sú jednotlivé party napísané a v neposlednom rade si všímame aj ich samotnú tesitúru. Opera *Mechmet* má osem postáv. Party *Mechmeta*, *Allexisa* a *Harona* sú písané v tenorovom kľúči a boli určené pre vysoký mužský hlas – tenor. Part *Clemente* je celý v sopránovom kľúči a je pre vysoký koloratúrny soprán. Party *Mustafu*, *Selima*, *Aliho* sú napísané v basovom kľúči a sú pre nízky, resp. stredný mužský hlas. Samotný part *Zemiry* je v sopránovom kľúči a je určený sopránu.

Študovaním hudobných materiálov opery *Mechmet* sme získali celkovú predstavu o jej hudobno-formovom zložení. Dielo obsahuje okrem predohry (*Sinfonia*) aj rozsiahle finálne čísla na konci dejstiev, árie, duetá, tercety a zborové scény. Zaujímavé je, že sa tu objavuje iba zopár recitatívov *accompagnato* a jeden recitatív *secco*. Z formové-

²⁶ DRUSCHETZKY, Giorgio: *Másolt énekszólamok*. [179 – 285.] lev., 31x22 cm [Odpisy vokálnych partov. 179 – 285 listov, 31 x 22 cm], Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Budapest, Ms. mus. 1.620/a-3.

²⁷ SNOW, Peter: *Dejiny sveta mapa za mapou*. Bratislava : Ikar, 2022, s. 172-173.

²⁸ KINROSS, Patrick Balfour: IV. Seeds of decline. In: *Ottoman Centuries: The Rise and Fall of the Turkish Empire*. New York : Marrow Quill Paperbacks, 1977, s. 259-277.

²⁹ V Družeckého opere je part *Selima* označený v basovom kľúči, z čoho vyplýva, že pôjde o nižší mužský hlas, bas alebo barytón.

³⁰ *Clemente* (postava z opery) ako obmena reálneho mena Cecilia.

³¹ BABINGER, Franz: Baffo, Cecilia. In: *Dizionario Biografico*. [Online.] Dostupné na: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cecilia-baffo_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/cecilia-baffo_(Dizionario-Biografico))> [Cit. 2025-12-10.]

ho hľadiska Družecký najčastejšie v jednotlivých hudobných číslach využíva piesňovú, rondovú formu a variácie. V predohre sa vyskytujú škrty na dvoch miestach – v prvom prípade ide o päť taktov a v druhom prípade desať taktov. Na lepšiu predstavu radenia jednotlivých hudobných čísel spolu s ich tempovým označením, taktovým predznačením a tóninou prikľadáme tabuľku následnosti scén v rámci jednotlivých dejstiev. Z hľadiska počtu čísel je najrozsiahlejšie finále tretieho dejstva. Naopak, najmenší rozsah má druhé dejstvo. Zborové scény uzatvárajú finále v prvom i treťom dejstve.

I. dejstvo	
1.	<i>Sinfonia</i> (<i>Adagio</i> , 3/4 takt, C dur)
2.	<i>Marcia – Mustafa, zbor SATB</i> (<i>Moderato, Alla breve</i> , F dur)
3.	<i>Ária Mustafu</i> (<i>Andantino</i> , 6/8 takt, D dur)
4.	<i>Terzetto Allexis, Mechmet, Mustafa</i> (<i>Andante moderato, Alla breve</i> , B dur)
5.	<i>Ária Clemente</i> (<i>Andante, Alla breve</i> , G dur)
6.	<i>Ária Allexisa</i> (<i>Adagio</i> , 3/4 takt, Es dur)
7.	<i>Ária Selima</i> (<i>Andantino</i> , 2/4 takt, Es dur)
8.	<i>Ária Aliho</i> (<i>Allegretto</i> , 2/4 takt, B dur)
9.	<i>Finále – Allexis, Clemente, Selim, Mechmet, Ali, zbor SATB</i> (<i>Allegretto</i> , 6/8 takt, C dur)
II. dejstvo	
1.	<i>Ária Mustafu</i> (<i>Allegro</i> , 4/4 takt, G dur)
2.	<i>Dueto Clementy a Zemiry</i> (2/4 takt, C dur)
III. dejstvo	
1.	<i>Ária Harona</i> (<i>Largo</i> , 6/8 takt, f mol) + <i>recitativ secco Allexis, Haron</i>
2.	<i>Dueto Harona a Allexisa, zbor SATB</i> (<i>Adagio</i> , 2/4 takt, F dur)
3.	<i>Zborová scéna</i> (<i>Poco Adagio</i> , d mol)
4.	<i>Ária Clemente</i> (<i>Allegro</i> , 3/4 takt, h mol)
5.	<i>Finale – Ali, Zemira, Selim, Mustafa, zbor SATB</i> (<i>Allegro non molto</i> , 4/4 takt, A dur)

Typickým znakom Družeckého hudobného rukopisu je zmysel pre melodickosť a jasnosť motívu, ktorý dokáže následne plnohodnotne rozvíjať a podporovať tonálne-funkčnou harmóniou. Hoci ide o homofóniu v klasicistických intenciách, nie je mu cudzie ani rozvíjanie harmónie a v niektorých momentoch ani polyfonické vedenie vokálneho partu vo vzťahu k sólovému inštrumentu. Napríklad v árii *Clemente* sa takto objavuje sólová flauta. Dialóg medzi partom *Clemente* a flauty pripomína imitačné postupy a výrazným spôsobom obohacuje celé uzatvorené hudobné číslo. V Družeckého jasnej a čirej melodike sa odzrkadľuje odkaz európskeho hudobného klasicizmu, ale tiež v nej badať slovanské (české) ľudové nápevy. Nepochybný je vplyv Josepha Haydna (1732 – 1809), Vicente Martína y Solera (1754 – 1806), Wolfganga Amadea Mozarta (1756 – 1791) a Ludwiga van Beethovena (1770 – 1827). Ich diela študoval a upravoval pre rôzne komorné zoskupenia. Napríklad Družeckého úprava opery Solera *Una cosa rara* pre kvarteto (hoboj, husle, viola, violončelo)³² vyšla vo vydavateľstve *Dos Acor-*

³² Pozri tiež: VALERA, Devesa Gonzalo: *La música de Vicente Martín y Soler (1754 – 1806) a través de los ojos de Georg Druschetzky [Jirí Družecký] (1745 – 1819). Reconstrucción, registro e interpretación, a partir del estudio y análisis comparado, del „Cuarteto para oboe y cuerdas“ sobre el primer*

des.³³ Môžeme tiež spomenúť jeho úpravy dvoch Beethovenových diel, *Septeta* op. 20 pre dychové noneto³⁴ a *Sonate Pathétique*, do podoby dychového okteta,³⁵ ďalej úpravy Haydnových oratórií *Stvorenie* a *Ročné obdobia* pre dychové komorné obsadenie³⁶ alebo Mozartovu operu *Die Zauberflöte* pre dychové sexteto.³⁷

V opere *Mechmet* je výrazným spôsobom prítomná orientálna melodika a chromatické vedenie hlasov, ktoré reflektujú exotický námet opery. Vďaka svojej ľahkosti, spevnosti a tanečnosti nápadne pripomína hudbu z komických oper a spevohier. Zohľadňujúc dobu vzniku opery sa nám niektoré postupy v partitúre javia byť pozoruhodné. Napríklad, v árii *Selima* z tretieho dejstva sa vo vokálnom parte na konci árie objavujú trilky v brumende evokujúce turecký spev, respektíve nárek.

Notová ukážka 3: Ária *Selima* z 3. dejstva opery *Mechmet*. Tri brumendové náreky.

Budapest: Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Ms. mus. 1.620/a-2



acto de la Ópera „Una cosa rara“ [doctoral thesis] [Hudba Vincenta Martína y Solera (1754 – 1806) očami Georga Druschetzkého [Jiří Družický] (1745 – 1819). Rekonštrukcia, záznam a interpretácia „Kvarteta pre hoboj a sláčikové nástroje“ z prvého dejstva opery „Una cosa rara“ na základe porovnávacej štúdie a analýzy] [Dizertačná práca.] [Online.] Valencia : Universitat Politècnica de València, 2020. Dostupné na: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/155935>> [Cit. 2025-07-10.]

³³ Valera je autorom rekonštrukcie tejto pamiatky, pozri: <<https://www.dosacordes.es/web/produccion/una-cosa-rara/>> [Cit. 2025-11-10.]

³⁴ Pozri tiež WEINMANN, Ref. 5, s. 651.

³⁵ Pozri tiež WEINMANN – FRAME, Ref. 5, s. 618.

³⁶ Pozri tiež: WEINMANN, Ref. 5, s. 651.

³⁷ Pozri tiež: WEINMANN – FRAME, Ref. 5, s. 618.

Z hľadiska inštrumentácie využíva v orchestri aj obľúbený basetový roh, niekedy až tri naraz, napríklad v duete *Harona* a *Allexisa* v treťom dejstve.

Notová ukážka 4: Dueto *Harona* a *Allexisa* z 3. dejstva opery *Mechmet*. Tri basetové rohy. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Ms. mus. 1.620/a-2

The image shows a handwritten musical score for a duet. The title at the top is "Dueto *Harona* *Allexis*". The tempo marking is "Adagio". The score is written for a full orchestra, with parts for Violino 1 and 2, Viola, Flauto, Fagotto, Corno, Clarinetto, Tromba, Tromboni, Harona, Allexis, and Bassi. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. The score shows a crescendo in the woodwind section starting from the second measure, with dynamic markings like "p" and "f" indicating the volume changes. The notation is in a cursive, handwritten style.

Z dynamickej stránky je efektne riešený *Aliho* výstup na začiatku finále tretieho dejstva, kde môžeme sledovať na pomerne malej ploche rýchle striedanie crescend medzi jednotlivými drevenými dychovými nástrojmi. Táto dynamická imitácia sa objavuje najprv súbežne v klarinetoch (2) a fagotoch (2), následne ju v ďalšom takte preberajú flauty (2) a hoboje (2), potom opäť zaznieva v partoch klarinetu a fagotu a tak ďalej. Vytvára sa tu zvukomalba vzájomného dialógu, respektíve efekt zvukovej ozveny medzi nástrojmi zo sekcie drevených dychových nástrojov (flauty, hoboje, klarinety a fagoty), ktorý dotvára celkovú atmosféru a prináša napätie v hudbe.

Notová ukážka 6: Dueto *Allexisa* a *Selima* z 1. dejstva opery *Mechmet*. Koloratúrne pasáže.
Budapest: Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Ms. mus. 1.620/a-1.

Handwritten musical score for the duet of Allexisa and Selima from the opera Mehmet. The score is written on ten staves. The first four staves contain the vocal melody for Allexisa, and the next four staves contain the vocal melody for Selima. The bottom two staves contain the piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features ornate melodic lines with many trills and grace notes. The lyrics are written in Hungarian below the vocal staves.

Continuation of the handwritten musical score for the duet of Allexisa and Selima. This page contains staves 5 through 10. It continues the vocal and piano parts from the previous page, maintaining the same ornate style with complex melodic lines and piano accompaniment. The lyrics continue in Hungarian.

V partitúre sa nenápadne, ale predsa objavuje vzorec – ostinátny rytmus vo vokálnych partoch postáv v duete *Zemiry* a *Clemente* v druhom dejstve. Z hudobného hľadiska ide o tanečné číslo, pravdepodobne odohrávajúce sa v háreme sultána. Súčasťou tohto čísla preto mohol byť neustále sa opakujúci úderný rytmus vytlieskaný alebo vydupaný či zahráný pomocou iného predmetu alebo jednoduchého bicieho nástroja. V parte *Zemiry* sa objavuje tento rytmický vzorec hneď na začiatku, u *Clemente* o niečo neskôr, až po spoločnom syllabickom dospievaní prvej slohy. Túto našu domnienku by mohol podporiť aj fakt, že Družecký bol sám virtuóznym hráčom na tympanoch, čiže bicie nástroje a rozličné rytmické vzorce mu nemohli byť cudzie. Na definitívne potvrdenie našej hypotézy je však potrebný ďalší výskum v podobe rekonštrukcie nemeckého textu.

Notová ukážka 7: Dueto *Clemente* a *Zemiry* z 2. dejstva opery *Mechmet*. Ostinátny rytmus vo vokálnom parte.

Budapest: Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Ms. mus. 1.620/a-1, a-2

10. *Allo. piano sempre*

The musical score is a handwritten manuscript for a duet. It features ten staves. The top five staves are for instrumental parts: Violino I, Violino II, Viola, Corni, and Clarini. The bottom five staves are for vocal parts: Timpani, Oboe, Bassoon, Duo Clarineti, and the vocal parts of Clemente and Zemire. The tempo is marked 'Allo. piano sempre'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p.' (piano). The vocal parts show a rhythmic pattern that is characteristic of the opera's style.



Na základe skúmania originálnej hudobnej pamiatky a prepisu niektorých hudobných čísel môžeme potvrdiť, že Družeckého operný rukopis odкрýva viaceré špecifické postupy a prístupy prejavujúce sa najmä v práci s dynamikou, špecifickou rytmizáciou vo vokálnych partoch, koloratúrnymi pasážami v jednotlivých vokálnych, ale aj inštrumentálnych partoch, zvukomaľbou (nárek, dialóg), či dokonca nie celkom štandardným radením hudobných foriem v jednotlivých hudobných číslach. Evidentné je to napríklad vo finále tretieho dejstva, keď po krátkom inštrumentálnom úvode (8 taktov) nasleduje scéna Aliho. Tvorí ju striedanie *recitativu accompagnato* s osemtaktovou hudobnou témou (*a Tempo*). Po recitatíve (4 takty) nasleduje krátka hudobná myšlienka (8 taktov), ktorú preruší návrat *recitativu accompagnato* (2 takty), a vzápätí prichádza opäť osemtaktová téma. Na záver zaznieva ešte raz *accompagnato recitativ* (4 takty) a po ňom sa začína ária Aliho v predpísanom tempe *Allegretto*.

Analýza árie Clemente z 1. dejstva opery *Mechmet*

Sopránová ária *Clemente* z prvého dejstva je v tónine G dur a nesie tempové označenie *Andante*. Ide o prvé číslo postavy *Clemente*. Taktové označenie *Alla breve* má výrazný vplyv na pohyblivosť celej árie. Sólový part *Clemente* sprevádzajú sláčikové (1. a 2. husle, viola, basso) a dychové nástroje (2 lesné rohy in G, 1. a 2. hoboje, flauta). Ária sa začína sedemtaktovou predohrou, počas ktorej zaznieva charakteristické flautové sólo. Jeho téma anticipuje melodické fragmenty z hlavného melodického motívu

partu *Clemente*. Vokálna tesitúra partu je od e^1 – h^2 . Väčšinou sa pohybuje v strednej polohe, ale obsahuje aj koloratúrne pasáže v šesťnástinových rytmických hodnotách. Part obsahuje na niektorých miestach aj väčšie intervalové skoky (oktávy a kvarty). Samotný spev je zväčša sylabický, ale pri koloratúrnych pasážach skladateľ uplatňuje melizmy.

Zaujímavosťou tejto árie je, že flauta sa stáva rovnocenným partnerom sólovej vokálnej línie až do takej miery, že máme pocit, akoby tieto dva party spolu vytvárali dialóg. Napríklad v taktach 28. a 29. sa objavuje jednoduchá forma imitácie, keď v parte *Clemente* zaznieva melodicko-rytmický motív (v šesťnástinových hodnotách; proposita), a následne tento motív zaznieva vo flautovom parte o sekundu vyššie (risposta) vo forme sekvencie. Družecký takýmto postupom vytvára vzájomný dialóg medzi dvomi „sólismi“.

Notová ukážka 8: Ária *Clemente* z 1. dejstva opery *Mechmet* od J. Družeckého. Dialóg medzi sopránom a flautou, takty 28 a 29

The musical score for measures 28 and 29 of the aria 'Clemente' from the opera 'Mechmet' by J. Družecký. The score is written for Soprano (Clemente) and Flute (Fl.), with orchestral accompaniment. The Flute part features a 'solo' section with a melodic motif. The Soprano part features a 'schnel' (fast) section with a similar melodic motif. The orchestral accompaniment includes Oboe 1 and 2, Horn, Violin 1 and 2, Viola, and Cello/Double Bass.

Základnou formou danej árie je podľa nášho názoru modifikované rondo, jeho schému by sme mohli zaznačiť ako: *intro a* (8 taktov + 4 takty) *b* (12 taktov) *a1* (8 taktov) *c* (16 taktov) *d* (12 taktov) *a2* (8 taktov) *dohra*. Rondové témy a epizódne úseky sú navzájom pospájané krátkymi jednotaktovými spojkami. Hlavnou tóninou rondovej

témy je G dur a jednotlivé epizódne úseky sú v tóninách A dur (*b*), g mol (*c*), G dur (*d*). Eventuálne obidva samostatné diely (*c*, *d*) môžu predstavovať jeden veľký epizódny úsek, v ktorom by *d* diel predstavoval kódu pripravujúcu návrat rondovej témy.

Harmonický pôdorys árie sa opiera o základné harmonické funkcie a vo svojej podstate nevybočuje z tonálne-funkčného harmonického systému. Družecký pri moduláciách uplatňuje prechody do blízkych tónin sekundových príbuzností, respektíve do tónin rovnomenných. Pri moduláciách najčastejšie využíva prehodnocovanie akordov (akord *d-fis-a* predstavuje v A dur subdominantu, ale ten istý akord tvorí v G dur dominantu). Z harmonického hľadiska je najzaujímavejší epizódny diel *c*, v ktorom Družecký využíva na moduláciu z tóniny Es dur zmenšený septakord *cis-e-g-hes* (Notová ukážka 9, takt č. 61) a rozvádza ho do tónického kvartsextakordu (*d-g-hes*) tóniny g mol (Notová ukážka 9, prvé dve doby taktu č. 62). Po dominantnom septakorde *d-fis-a-c* nastupuje tonika hlavnej tóniny G dur.

Notová ukážka 9: Ária Clemente z 1. dejstva opery Mehmet od J. Družeckého. Harmonický pôdorys na konci epizódnej časti, takty 61 – 63

61

Fl.

Ob.1

Ob.2

G Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Clemente

lüst Ist er stück in mei - ner brüst

Cb. and Vc.

Dynamika tohto hudobného čísla sa pohybuje od *piana* až po *forte*. Družecký na viacerých miestach používa *sforzata*. Melodicko-rytmické motívy, ktoré nastupujú v krátkom časovom slede v jednotlivých nástrojoch, zaznievajú vždy v pianovej dynamike.

Bez zachovaného libreta je náročné určiť jednotlivé charaktery postáv. Je tomu tak aj v prípade sopránovej postavy *Clemente*, avšak vďaka úspešnej rekonštrukcii textu jej árie z prvého dejstva dokážeme aspoň definovať momentálnu náladu postavy, a následne posúdiť aj vzájomný vzťah textu a hudby.

*Nach dem Stürme folgt die Sonne
Jedem lächelt neue Wohnen
Nur für mich ist jede Freude
Neue Quall, und neues Leid*

*Po búrke vyjde slnko
Nový život sa usmieva na každého
Len mne spôsobuje každá radosť
nové muky a nový žiaľ*

*O geliebte ohne Dich
Ist kein Wahne mehr Vor mich
Selbst daß Vorgefühl der Freude
mus mit schnellen schritten scheiden*

*Ó, milovaný bez teba
už niet predou mnou žiadnej ilúzie
Aj tá predtucha radosti
musí sa rýchlymi krokmi rozlúčiť*

*und der Taumel aller lust
Ist er stück in meiner brüst
ach mein banges Junges herz
fühlt statt freude bitter schmerz*

*a opojenie všetkých túžob
je kúskom v mojej hrudi
och, moje úzkostné mladé srdce
cíti miesto radosti horkú bolesť*

Z textu *Clemente* vyplýva, že sa táto postava cíti nešťastná, opustená a nemilovaná. Podľa všetkého je nútená ukrývať svoje negatívne emócie pod maskou predstieranej radosti. Družeckého zhudobnenie sa svojím charakterom približuje k obsahu textu, respektíve významu jednotlivých slov. Na dvoch miestach sa objavujú dlhšie koloratúrne pasáže. V prvom prípade môžeme vidieť, že korelácia slova a hudby funguje. Pod šestnástinovými rytmickými hodnotami v speváckom parte nachádzame slovo *schnellen* [rýchlo].

Notová ukážka 10: Ária *Clemente* z 1. dejstva opery *Mechmet* od J. Družeckého. Korelácia slova a hudby, takty 28 – 32

28

schnel - - -

31

- - - -len

Pri druhom koloratúrnem speve sa dostáva hudba s textom do menšieho rozporu, pretože durovo ladená vokálna pasáž je vystavaná nad textom *banges* [úzkostlivo, sklúčené].

Notová ukážka 11: Ária *Clemente* z 1. dejstva opery *Mechmet* od J. Družeckého. „Banges“ na začiatku durovej koloratúrnej pasáže, takty 62 – 69

62
stückin mei-ner brüst ach mein ban -

66
- - -

69
- -ge

Záver

V štúdiu sme sa zaoberali doposiaľ neprebádanou opernou tvorbou Juraja Družeckého s dôrazom na jeho operu *Mechmet*. Rekonštrukciou niektorých čísel sa nám podarilo získať určitý obraz o jeho opernom rukopise. Ostáva verný klasicistickým konvenciám, ale zároveň prináša do melodiky zvláštne prvky: ornamentálne a exotické nápevy, nárek a dialóg. Vďaka skúmaniu partitúry a rekonštrukcii niektorých čísel môžeme konštatovať, že celkový charakter hudby svojou ľahkosťou, spevnosťou, tanečnosťou či veselosťou do značnej miery pripomína komické opery či spevohry.

V priebehu výskumu sa objavila samostatná komorná kompozícia pre sláčikové kvarteto a štvorhlas s názvom *Marcia di Giorgio Druzchetzky*³⁸ s novodobou poznámkou a „*Mechmet*“ c. *operaból* [z opery *Mechmet*]. Pôvod tejto skladby si dovoľujeme spájať s pôsobením Družeckého v službách a v kapele J. Batthyányiho, keďže sa o nej zachovala zmienka v dobovom hudobnom katalógu a inventári z roku 1798.³⁹ Na základe skúmania hudobníň môžeme konštatovať, že sa komorné dielo *Marcia* nevy-skytuje v partitúre opery *Mechmet*. Podľa nášho názoru môže toto dielo predstavovať pôvodne zamýšľané číslo z opery, ktoré napokon zostalo iba v samostatnej podobe určenej pre koncertné uvedenia.

Bez zachovaného libreta je veľmi problematické adekvátne zhodnotiť samotný námet. Otázka týkajúca sa vzniku a námetu diela opery zostáva zatiaľ otvorená. Usilovali sme sa však v rámci práce vniesť do tejto problematiky nový, subjektívny pohľad v čisto hypotetickej rovine. V štúdiu prezentujeme viaceré možné dejové varianty, avšak podľa súčasného stavu výskumu môžeme iba konštatovať, že operný námet je spoje-

³⁸ DRUSCHETZKY, Giorgio: *Marcia* (a *Mechmet* c. *operaból*) [(z opery *Mechmet*)], Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Budapest, Ms. mus. 1.620/b.

³⁹ BÉKEFI, Ref. 23, s. 412.

ný s osmanskou problematikou. Otázkou je, kde presne sa celý dej odohráva a či ide o fiktívny príbeh, alebo naopak, či zachytáva reálne spoločensko-historické udalosti. V tomto kontexte bude kľúčové správne dešifrovanie nemeckého textu z opernej partitúry, na ktorom v súčasnosti pracujeme. Vďaka tomu budeme môcť zostaviť reverzným spôsobom čiastočnú podobu libreta.

Zatiaľ sa nám nepodarilo získať žiadne dobové informácie o predvedení Družec-kého hudobno-scénických diel.⁴⁰ V tomto smere neprinieslo riešenie ani doterajšie štúdium dobových periodík. Niektoré zdroje⁴¹ sa nám podarilo preskúmať, avšak bez želaného výsledku.

Vzhľadom na skutočnosť, že J. Družecký veľmi dobre poznal a upravoval diela súdobých skladateľov do vlastných podôb pre komorné zoskupenia, mohla byť operná tvorba W. A. Mozarta a V. M. y Solera silným inšpiračným zdrojom pre vznik Družec-kého opier.

Pramene

Allgemeine musikalische Zeitung [online]. In: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften. Dostupné na: <<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aml>> [Cit. 2025-06-09.]

DRUSCHETZKY, Georg (1745 – 1819): *Partitas for Winds* (= *Musicalia Danubiana* 4). Ed. Doro-
tota Somorjay. Budapest : MTA Zenetudományi intézet, 1985. ISBN 963-01-6636-4

DRUSCHETZKY, Giorgio: *Mechmet* [Nr. 2 in 3 Akten]. Országos Széchényi Könyvtár [Štátna
Széchényiho knižnica], Budapest, Ms. mus. 1.620/a-1, a-2.

DRUSCHETZKY, Giorgio: *Másolt énekszólamok* [Odpisy spevných partov]. Országos Széch-
ényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Budapest, Ms. mus. 1.620/a-3.

DRUSCHETZKY, Giorgio: *Marcia di Giorgio Druschetzky* (a *Mechmet* c. operából [(z opery
Mechmet)], Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho knižnica], Budapest, Ms.
mus. 1.620/b.

DRUSCHETZKY, Giorgio: *Opera* [Nr. 1, bez názvu]. Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Szé-
chényiho knižnica], Budapest, Ms. mus. 1.618.

DRUSCHETZKY, Giorgio: *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà para oboe y trío de cuerda*
[online]. Ed. Devesa Gonzalo Valera. Dostupné na: <[https://www.dosacordes.es/web/pro-
ducto/una-cosa-rara/](https://www.dosacordes.es/web/producto/una-cosa-rara/)> [Cit. 2025-07-10.]

DRUSCHETZKY, Giorgio: *Zemira* c. Országos Széchényi Könyvtár [Štátna Széchényiho kniž-
nica], Budapest, Ms. mus. 1.619.

Bibliografia

BABINGER, Franz: Baffo, Cecilia [online]. In: *Dizionario Biografico*. Dostupné na: <[https://
www.treccani.it/enciclopedia/cecilia-baffo_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/cecilia-baffo_(Dizionario-Biografico))> [Cit. 2025-06-09.]

BÉKEFI, Antal: Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Josef Batthyány (1798). In:
Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, roč. 14., 1972, s. 401-421.

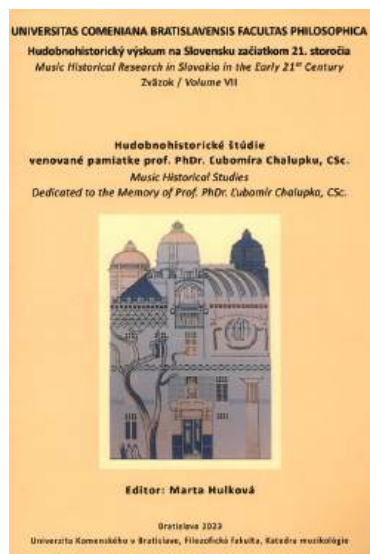
⁴⁰ Myslíme tým napríklad opery, balety, spevohry, melodrámy.

⁴¹ Online databázy DIFOME, ANNO.

- KINROSS, Patrick Balfour: IV. Seeds of decline. In: *Ottoman Centuries: The Rise and Fall of the Turkish Empire*. New York : Marrow Quill Paperbacks, 1977, s. 259-277. ISBN 0-688-03093-9
- KOLOFÍKOVÁ, Klára: Družecký Jiří. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Dostupné na: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdic-tionary&task=record.record_detail&id=1576> [Cit. 2025-07-09.]
- KUBÁŇ, Jana: Hudobno-scénická tvorba skladateľov pôsobiacich v Bratislave (Posonium, Preßburg, Pozsony) v období klasicizmu a dostupnosť ich zachovaných prameňov. In: *Slovenská hudba*, roč. 48, 2022, č. 4, s. 340-358.
- MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II: Klasicizmus*. Bratislava : Obzor, 1980. ISBN 80-966995-3-9
- SAS, Ágnes: Georg Druschetzky. In: FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel : Bärenreiter, 2. vydanie, zv. 5, 2001, stl. 1446-1452. ISBN 3-7618-1115-2
- SAS, Ágnes: Chronology of Georg Druschetzky's Works Preserved in his Estate. In: *Studia Musicologica*, roč. 31, 1989, s. 161-215.
- SNOW, Peter: *Dejiny sveta mapa za mapou*. Bratislava : Ikar, 2022, s. 172-173. ISBN 978-80-551-7915-5
- VALERA, Devesa Gonzalo: La música de Vicente Martín y Soler (1754 – 1806) a través de los ojos de Georg Druschetzky [Jiří Družecký] (1745 – 1819). Reconstrucción, registro e interpretación, a partir del estudio y análisis comparado, del „Cuarteto para oboe y cuerdas“ sobre el primer acto de la Ópera „Una cosa rara“ [doctoral thesis] [Hudba Vincenta Martina y Solera (1754 – 1806) očami Georga Druschetzkého [Jiří Družecký] (1745 – 1819). Rekonštrukcia, záznam a interpretácia „Kvarteta pre hoby a sláčiky“ prvého dejstva opery „Una cosa rara“ na základe porovnávacej štúdie a analýzy]. [Dizertačná práca.] [Online.] Valencia : Universitat Politècnica de València, 2020. Dostupné na: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/155935>> [Cit. 2025-07-10.]
- WEINMANN, Alexander: Druschetzky, Georg. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Maximillan Publishers Limited, 1980, zv. 5, s. 651-652. ISBN 1-56159-174-2
- WEINMANN, Alexander – FRAME, Damian: Druschetzky, Georg. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York : Oxford University Press, Inc., 2001, zv. 7, s. 618. ISBN 13 978-0-19-517067-2

Marta Hulková (ed.): Hudobnohistorické štúdie venované pamiatke prof. PhDr. Ľubomíra Chalupku, CSc. / Music Historical Studies Dedicated to the Memory of Prof. PhDr. Ľubomír Chalupka, CSc.

(= Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia / Music Historical Research in Slovakia in the Early 21st Century. Zväzok / Volume VII.) Bratislava : Stimul; Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Katedra muzikológie, 2023, 430 s. ISBN 978-80-8127-401-5 (tlač), ISBN 978-80-8127-402-2 (elektronická verzia)



V dňoch 27. – 28. septembra 2023 sa konala na pôde Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave medzinárodná muzikologická konferencia. Jej ústrednou myšlienkou bolo pripomenúť si osobnosť predčasne zosnulého, popredného slovenského muzikológa prof. Ľubomíra Chalupku (1945 – 2020), dlhoročného pedagóga a vedúceho Katedry muzikológie FiF UK. Konferencia bola zameraná primárne historicky, pričom rámcovo mapovala nielen doterajšie výsledky, ale aj perspektívy historickej muzikológie na Slovensku a v strednej Európe. Viaceré príspevky sa zároveň dotkli osobnosti prof. Chalupku z viacerých hľadísk – zhodno-

tili jeho odborný profil, venovali sa oblastiam, ktoré stáli v centre jeho vedeckého a pedagogického záujmu a priniesli osobné spomienky z pohľadu kolegov, bývalých študentov, spolupracovníkov, priateľov a pamätníkov.

Medzinárodný rozmer konferencie garantovali účastníci z viacerých krajín strednej Európy (Česká republika, Poľsko, Maďarsko, Nemecko, Slovinsko, Taliansko), mnohí ako dlhoroční spolupracovníci prof. Chalupku a inštitúcie, v ktorej celoživotne pôsobil – Katedry muzikológie FiF UK. Patrila k nim Ilona Ferenczi (Budapešť), Marko Motnik (Ljubljana), Marina Toffetti (Padova), Agnieszka Leszczyńska a Tomasz Jeż (Varšava), Thomas Synofzik (Zwickau), Jiří Sehnal, Petr Hlaváček, František Malý a Vladimír Maňas (Brno), Ľubomír Tyllner a Petr Daněk (Praha). Domácich účastníkov konferencie a prispievateľov do zborníka reprezentovali kolegovia z Katedry muzikológie FiF UK, zástupcovia spolupracujúcich inštitúcií (Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied) aj jednotlivci – kolegovia a bývalí študenti, ktorí sa etablovali, alebo sa postupne etablujú v muzikológii a nadväzujú na prácu prof. Chalupku v tomto vednom odbore. Dlhoročnú spoluprácu v rámci Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave si pripomenuli bývalí kolegovia z ďalších pracovísk tejto fakulty: Pavol Žigo, emeritný profesor Katedry slovenského jazyka FiFUK, a Jana Pekarovičová, ktorá pôsobila ako dlhoročná riaditeľka Studia Academica Slovaca pri Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave.

V nadväznosti na konferenciu bol publikovaný zborník s príspevkami z tohto podujatia pod názvom *Hudobnohistorické štúdie venované pamiatke prof. PhDr. Lubomíra Chalupku*, CSc. Zborník vyšiel ako VII. zväzok edičného radu *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia* pod dohľadom editorky prof. PhDr. Marty Hulkovej, CSc.

Zborník prináša podstatnú časť príspevkov, ktoré na konferencii odzneli – z celkového počtu 32 avizovaných či prednesených referátov aj programovaných diskusných príspevkov publikoval spolu 29 štúdií. Vďaka tomu sa sprístupnil obsah konferencie v takmer kompletnom zábere. Jeho vydanie predstavuje dôležitý dokument k profilu osobnosti prof. Chalupku, pričom prispieva aj k mapovaniu aktuálneho stavu hudobnohistorického bádania na Slovensku a v stredo-európskom kontexte.

V súlade s programom konferencie zborník priniesol štyri samostatné tematické bloky. **Prvý tematický blok** patril zhodnoteniu vedeckej a pedagogickej osobnosti prof. Chalupku. V profilových príspevkoch boli zmapované výsledky jeho práce v dvoch vybraných oblastiach, ktorým sa celoživotne venoval: v hudobnej teórii ako súčasť systematickej hudobnej vedy, kde patril medzi popredných špecialistov na Slovensku (Yveta Kajanová: *Profesor Lubomír Chalupka a jeho interdisciplinárny prístup k hudobnej teórii*), a v špecifických pedagogických aktivitách v rámci vzdelávania zahraničných poslucháčov – účastníkov Letnej školy slovenského jazyka a kultúry pre slovákistov zo zahraničia, organizovanej prostredníctvom Studia Academica Slovaca na pôde Filozofickej fakulty UK (Jana Pekarovičová: *Slovenská hudba a jej recepcia v kontexte Studia Academica Slovaca očami profesora Lubomíra Chalupku*).

Súčasťou prvého bloku konferencie bol okrúhly stôl – moderovaná diskusia za účasti vzácných hostí, významných osobností slovenskej muzikológie a pamätníkov (prof. PhDr. Ladislav Burlas, DrSc., prof. PaedDr. Oskár Elschek, DrSc., PhDr. Alica Elscheková, CSc.), ale aj mnohých bývalých kolegov, spolupracovníkov a bývalých študentov. Dis-

kusia bola v zborníku zverejnená formou prehľadového resumé. Stručne sa tým priblížil priebeh diskusie, predstavené témy a diskusné príspevky v spracovaní editorky.

Druhý tematický blok s názvom „Všeobecné otázky výskumu a problematika vyhodnocovania hudobnohistorických prameňov v súčasnom digitálne prepojenom svete poznatkov“ bol zameraný na predstavenie výsledkov heuristickej práce s hudobnými prameňmi. Pozornosť sa venovala vybraným materiálovým korpusom v širšom zábere hudobných druhov a žánrov za viaceré historické obdobia. V zborníku bolo publikovaných 9 príspevkov z tohto bloku.

V spoločnom príspevku Eva Veselovská a Eduard Lazorík priblížili najnovšie výsledky výskumu stredovekých hudobných prameňov zo Slovenska (*Hudobné pramene stredoveku z územia Slovenska v digitálnom svete*). Peter Ruščin prezentoval pramene viacjazyčného repertoáru cirkevného spevu v maďarskom, nemeckom a slovenskom jazyku (*Prešovský graduál a cirkevný spev slovenských evanjelikov v 1. polovici 17. storočia*). Jana Kalinayová-Bartová zverejnila nové informácie k osobnosti dosiaľ neznámeho autora, ktoré rozširujú doterajšie poznatky o hudobných skladateľoch pôsobiacich v Bratislave v 17. storočí (*Christoph G. Hilscher, neznámy skladateľ 17. storočia*). Hana Urbanová priblížila novo profilovanú špecializáciu historickej etnomuzikológie, ktorá sa venuje výskumu historických prameňov tradičnej hudby, sumarizovala jej doterajšie výsledky v medzinárodnom kontexte a naznačila možnosti jej ďalšieho vývinu v domácich podmienkach (*Historické pramene tradičnej hudby a perspektívy historickej etnomuzikológie na Slovensku*). Príspevok Karola Medňanského spojil hudobnohistorickú a organologickú problematiku nad výskumom historického typu sláčikového nástroja a hudobnej tvorby Josepha Haydna pre tento hudobný nástroj (*Barytón – sláčikový nástroj esterházyovskej kapely v Eisenstadte v 2. polovici 18. storočia*).

Účasť Jiřího Sehnala v tomto bloku symbolicky pripomenula nielen dlhoročnú úzku spoluprácu, ale aj blízke priateľské väzby tohto významného moravského hudobné-

ho historika s mnohými bádateľmi na Slovensku (*Jak sem poznával hudbu 17. stoloť*). Agnieszka Leszczyńska z Varšavskej univerzity (*A Few Remarks on the Creation Process of Gdańsk Manuscript 4003*) svojou účasťou reprezentovala intenzívnu a dlhoročnú spoluprácu poľských a slovenských muzikológov z viacerých inštitúcií.

Z ďalších zahraničných bádateľov v tomto bloku možno spomenúť maďarskú hudobnú historičku Ilonu Ferenczi, ktorá vo svojom referáte priblížila Banskobystrický kancionál uložený v Evanjelickej centrálnej knižnici v Budapešti (*The Cationale Neosoliensis /1623/*). Na tomto príklade možno ilustrovať, aká je dôležitá medzinárodná spolupráca a koordinácia pri výskume slovenských pamiatok uložených v pamäťových inštitúciách v zahraničí. Príspevok Pavla Žiga z historickej jazykovedy (*Jazyková stránka duchovných piesní v tzv. Bystrickej agende /1585/*) zasa poukázal na význam interdisciplinárnej spolupráce a využitia poznatkov z iných vedných disciplín pri komplexnom štúdiu hudobných, resp. hudobno-literárnych prameňov, zastupujúcich viaceré druhy a žánre vokálnej hudby.

Tretí tematický blok s názvom „Edície starej hudby v strednej Európe a na Slovensku a spolupráca hudobného historika a interpreta starej hudby“ sa orientoval na dve formy sprístupnenia starej hudby: jednak v podobe publikovaných pramenných edícií, jednak prostredníctvom oživovania historickej hudby v súčasnej umeleckej praxi. Dôležitou a obojstranne prínosnou je spolupráca muzikológa a hudobného umelca, hudobného historika a špecializovaného interpreta, ktorá má na Slovensku bohatú tradíciu. V tomto bloku sa publikovalo 8 príspevkov. Vyrovnané zastúpenie zahraničných a domácich účastníkov naznačuje, ako táto problematika rezonuje na Slovensku aj v širšom medzinárodnom rámci. Na príklade vybraných hudobných prameňov v časovom zábere od stredoveku po 19. storočie boli predstavené metodiky heuristickej práce a hudobnej textológie, pramennej kritiky, rekonštrukcie a editorských prístupov pri ich zverejňovaní, vrátane rôznych koncepcií interpretačnej realizácie hudobných pamiatok.

Tento blok uviedol zaujímavý aspekt práce s hudobnými pamiatkami v podobe historicky poučenej pedagogiky kompozičnej praxe, ktorý priblížila Marina Toffetti. Ďalšie príspevky predstavili výsledky výskumu, spracovania a sprístupnenia konkrétnych hudobných pamiatok. Väčšina z nich reprezentovala ukážky starej hudby. Patril k nim Kartuziánsky žaltár z prelomu 16. a 17. storočia (Janka Bednáriková), motetá Jacoba Handl-Galla – skladateľa druhej polovice 16. storočia (Marko Motnik), liturgické kompozície Nicolausa Zangia ako autora druhej polovice 16. a začiatku 17. storočia (Vladimír Maňas), skladby dosiaľ neznámych autorov organových tabulatúr Levočskej zbierky hudobní z prelomu 16. a 17. storočia (Adriana Grešová-Sekelská), žalmové kompozície Jeana Baptista Besarda (1567 – 1617) v publikovanej edícii lutnovej hudby zo začiatku 17. storočia (Michal Hottmar), skladby Matthäusa A. von Löwensterna, autora prvej polovice 17. storočia (Peter Martinček) a kompozície českých a moravských kantorov 18. a 19. storočia (František Malý).

Štvrtý tematický blok bol zameraný na „Aktuálne riešené témy a perspektívne úlohy výskumu hudobnej kultúry a hudobnej tvorby“. V rámci tohto bloku je v zborníku uverejnených 10 príspevkov. Predstavené témy sú ukážkou toho, ako široko je rozvetvený súčasný výskum v rámci hudobnohistorickej problematiky na Slovensku a v zahraničí (vzhľadom na účastníkov predovšetkým v Českej republike a v Poľsku). Mozaika prednesených tém pokrývala časové rozpätie od stredoveku po 20. storočie.

Tematický blok zahŕňa široké spektrum problematik, ktoré dnes prináša výskum v oblasti historickej muzikológie. Jeho súčasťou je štúdium hudobných prameňov, ich analýza a výklad z pohľadu hudobných štýlov, žánrov, osobností, sociálnych funkcií hudby, recepcie, identít v hudbe a pod. Príspevky v tomto bloku sú radené podľa chronológie výskumného predmetu v prezentovaných témach.

Rastislav Adamko predstavil na príklade jedného hudobného druhu výsledky identifikácie jedinečnej hudobno-liturgickej tradície v prameni z prelomu 16. a 17. storočia (*Spevy zádušnej omše v Kartuziánskom žaltári – gra-*

duáli, rkp. J 538). Hana Studeničová priblížila najnovšie výsledky štúdia rukopisných prameňov a tlačí viachlasnej hudby zo 16. a 17. storočia, ktoré sa nachádzajú vo fondoch augustiniánskeho kláštora v Rakúsku, od stredoveku významného centra hudby (*Polyfonní fragmenty z Klosterneuburgu a hledání paralel ve středoevropském prostoru*). Eva Kolesárová priniesla informáciu o bohoslužobnej knihe slovenských evanjelikov v 18. storočí, ktorej autorom bol slovenský spisovateľ, prekladateľ, vydavateľ a evanjelický kňaz Daniel Krman ml., pričom poukázala na jej význam aj pri štúdiu hudby (*Krmanova agenda /1743/ a evanjelická liturgia*).

Český etnomuzikológ Lubomír Tyllner vo svojom referáte prepojil problematiku historických prameňov tradičnej hudby s hudobnoštylovou analýzou (*K problematice hudobního stylu nejstarších písemných záznamů českých lidových písní*). Petr Hlaváček ilustroval na príklade figurálneho spevu vplyvy dobových myšlienkových prúdov a reforiem na vývin hudobného štýlu (*„Mulieres in ecclesiis taceant“ medzi josefinismem a ceciliánskou reformou*). Príspevok nemeckého muzikológa Thomasa Synofzika priblížil koncertný život Bratislavy v 19. storočí na príklade niekoľkých účasti saskkej pianistky v Uhorsku (*Clara Schumann's Concerts in Bratislava / Posonium, Preßburg, Possony*).

Problematiku hudobnej kultúry 20. storočia otvoril príspevok českého muzikológa Petra Daněka, reflektujúci dobovú hudobnú publicistiku v československom kontexte (*Kniha Hudba duševní bíd a její vliv na československou hudobní publicistiku 50. let 20. století*). Koncepcia vývinu slovenskej hudby s ústrednými pojmami sebaidentifikácie a akulturácie, ktorú rozpracoval na materiáli slovenskej hudobnej tvorby Lubomír Chalupka, dominovala vo výklade Markéty Štefkovej (*Fenomén identity a inovácie v slovenskej kompozičnej tvorbe druhej polovice 20. storočia*). Michal Ščepán sumarizoval doterajšie výsledky v oblasti hudobnej biografistiky na Slovensku a na vybraných príkladoch ilustroval rôzne prístupy k ich spracovaniu (*Skladateľské monografie ako obraz doby: medzi mýtom, naratívom a skutočnosťou*). Jana Laslavíková priniesla nové infor-

mácie z výskumu personálnej korešpondencie osobností hudby (*Osobná korešpondencia Bruna Waltera v pozostalosti Ivana Ballu: neznáme poznatky zo známeho fondu*).

Súčasťou konferencie bolo sprievodné umelecké podujatie – koncert pod názvom „Hudba z domácich kostolných chórov zo 17. storočia“, ktorý sa konal v Moyzesovej sieňi. Interpretované skladby pochádzali z viacerých významných hudobných pamiatok – z Bardejovskej zbierky hudobní, z Košického graduálu, Levočskej zbierky hudobní a Lubického spevníka. Zazneli v podaní vokálneho súboru *Ensemble ad fontes* (umelecká vedúca Sylvia Urdová). Hodnotu podujatia zvyšoval fakt, že niektoré historické kompozície boli uvedené premiérov. Koncertné podujatie bolo ukážkou toho, ako výsledky výskumnej práce hudobných historikov pri štúdiu starej hudby nachádzajú bezprostredné uplatnenie v súčasnosti na koncertných pódiiach či zvukových nosičoch, keď ich oživí hudobní interpreti v spolupráci s bádateľmi. Informácia o koncerte je zverejnená na konci zborníka ako súčasť publikovaného programu celej konferencie.

V závere zborník prináša **personálnu bibliografiu** prof. PhDr. Lubomíra Chalupku, CSc. Bibliografia obsahuje odkazy na knižné monografie, editorskú činnosť, kapitoly v monografiách a vedecké štúdie, publikované analýzy hudobných diel, spoluprácu na hudobných encyklopédiách, recenzie, odborné články, umeleckú kritiku a publicistiku, odborné preklady. Svedčí o mimoriadne bohatej publikačnej činnosti a spolu s pedagogickými a organizačnými aktivitami prof. Chalupku dokladá zásadný prínos k rozvoju slovenskej hudobnej kultúry.

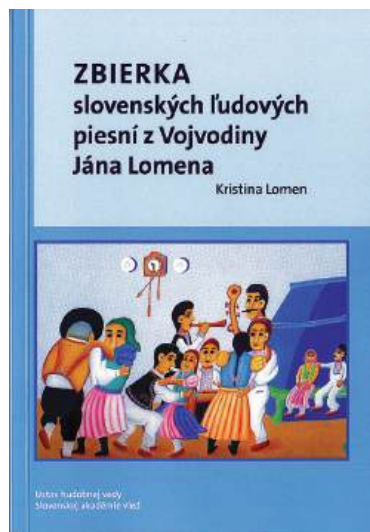
Vydanie zborníka príspevkov z medzinárodnej konferencie – podobne ako aj samotné vedecké podujatie so sprievodnými akciami – bolo dôstojným pripomenutím pamiatky slovenského muzikológa a vysokoškolského pedagóga, zameraného bádateľa slovenskej hudobnej kultúry a hudby 20. storočia.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2026.1.8>

Miriám Timková – Hana Urbancová
Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Kristina Lomen: Zbierka slovenských ľudových piesní z Vojvodiny Jána Lomena

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2024, 208 s. ISBN 978-80-89135-59-2



Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied vydal v roku 2024 monografiu pod názvom *Zbierka slovenských ľudových piesní z Vojvodiny Jána Lomena*. Jej autorkou je Kristina Lomen, ktorá sa vo svojej vedeckej práci špecializuje na tradičnú piesňovú a hudobnú kultúru Slovákov vo Vojvodine. Po prvej monografickej práci, ktorú autorka vydala v roku 2021 pod názvom *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*,¹ ide o jej druhú monografickú prácu venovanú problematike ľudovej piesne vojvodinských Slovákov. Zatiaľ čo dominantu prvej mono-

grafie tvoril vlastný výskum autorky v autentickom prostredí vojvodinských Slovákov, jej druhá monografická práca je zameraná na štúdium historických prameňov slovenských ľudových piesní vo Vojvodine, kde sa stala priekopníčkou. Totiž, tak ako aj sama v úvode tejto zbierky konštatuje, systematický výskum historických prameňov slovenských ľudových piesní vo Vojvodine sa dosiaľ neuskutočnil.² A práve v tomto kontexte vidíme neoceniteľný prínos Ústavu hudobnej vedy SAV pre rozvoj hudobnovedných disciplín a bádania v prostredí zahraničných Slovákov, v komunitách, ktoré sa v historickom kontexte formovali na území Dolnej zeme.

Vydanie rukopisnej zbierky Jána Lomena (1936 – 2004) z Kysáča napĺňa prinajmenšom dve významné funkcie. Prináša naratívnu časť, v ktorej autorka uvádza skutočnosti súvisiace s aktuálne známymi údajmi o dobových prameňoch a o stave výskumu slovenskej ľudovej piesne vo Vojvodine. Na strane druhej zverejňuje konkrétny zdroj (prameň), o ktorého existencii vedela síce len úzka odborná verejnosť, autorka mu však vďaka vlastnej odbornej skúsenosti a vedeckému výskumu vdýchla nový život. Monografia práve preto môže plniť funkciu sprístupnenia výsledkov výskumu, dokumentácie a komparácie. Jednoznačne však môže byť aj zdrojom inšpirácií pre verejné prezentovanie zapísaných piesní aj v súčasnosti. O to v konečnom dôsledku jej zberateľovi Jánovi Lomenovi išlo, keď túto

¹ LOMEN, Kristina: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2021.

² LOMEN, Kristina: K problematike historických prameňov tradičného spevu Slovákov na Dolnej zemi vo Vojvodine. In: *Dejiny kultúry vojvodinských Slovákov*. Zborník prác z medzinárodnej konferencie v Báčskom Petrovci, 19. februára 2024. Báčsky Petrovec : Slovenský kultúrny klub v Srbsku, 2025, s. 62-73. URBANCOVÁ, Hana: Historické pramene tradičnej hudby a perspektívy historickej etnomuzikológie na Slovensku. In: *Hudobnohistorické štúdie, venované pamiatke prof. PhDr. Lubomíra Chalupku, CSc. / Music Historical Studies, Dedicated to the Memory of Prof. PhDr. Lubomír Chalupka, CSc.* (= Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia. Zväzok VII.) Ed. Marta Hulková. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Katedra muzikológie; Stimul, 2023, s. 83-91.

svoju zbierku v začiatkoch druhej polovice minulého storočia zostavil a ponúkol na vydanie na Slovensku (čo sa však z rôznych príčin nerealizovalo).

Autorka sa pustila do analytickej a editorskej práce, plne si vedomá všetkých limitov, pre ktoré v 70. rokoch minulého storočia táto zbierka vo vtedajšom najväčšom slovenskom vydavateľstve nebol prijatá na vydanie. Recenzné posudky etnomuzikológa a hudobného pedagóga Ladislava Lenga (1930 – 1973) a etnografa a folkloristu Svetozára Švehláka (1938 – 1999) z tej doby sú plne pochopiteľné a akceptovateľné vzhľadom na vysoké štandardy a záujem predstaviť na Slovensku najautentickejšiu podobu zachovaných slovenských piesní v zahraničí. Rovnako tak je akceptovateľné aj presvedčenie autorky o tom, že zbierka ako taká – po polstoročí uloženia najprv v Ústave pre zahraničných Slovákov Matice slovenskej a neskôr v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine – môže priniesť širšej verejnosti významnú dokumentačno-historickú, ale aj prezentačnú hodnotu.

Ak sa zameriame na predmetný prameň, ktorý autorka spracovala, tak zistíme, že rukopisná zbierka Jána Lomena je výberom slovenských ľudových piesní spievaných prevažne v 60. a 70. rokoch minulého storočia, dokonca v niektorých prípadoch aj príkladov novej ľudovej tvorby v danej dobe. Odzrkadľuje skutočnosť, že v Kysáci ako v slovenskej lokalite vo Vojvodine bol v tom období naďalej prítomný slovenský etnický prvok, ktorý chcel autor aj vo forme zbierky ľudových piesní zachovať pre ďalšie generácie. Tak ako to aj autorka konštatuje, prevažnú väčšinu v Lomenovej zbierke tvoria piesne novej kultúry, čo plne korešponduje s pôvodným úmyslom zberateľa zabezpečiť pestrému slovenskému životu v Kysáci zachovanie a ďalší rozvoj.

Ján Lomen bol totiž dlhé roky vedúcou osobnosťou hudobného života Kysáča. Bol

oblúbeným učiteľom hudby, muzikantom, organizátorom kultúrneho života, vášnivým zberateľom a propagátorom slovenských ľudových piesní. Z jeho iniciatívy bola v roku 1965 založená prvá vojvodinská miestna rádiostanica pre Slovákov – Rádio Kysáč – s vlastným nahrávacím štúdiom. V týchto podmienkach miestni speváci a hudobníci mohli naspievať a nahráť pôvodné, ale aj tie novšie piesne, ktoré sa vysielali pre miestnych poslucháčov. Bola to doba, v ktorej slovenská ľudová pieseň zohrávala dôležitú rolu v každodennom aj sviatočnom živote obyvateľov Kysáča, počas tradičných svadiieb, uctievania si zvykov a obyčají. Bolo to obdobie, v ktorom slovenská kultúra nežila iba na javiskách kultúrnych domov, ale významné miesto jej patrilo aj pri každých rodinných a verejných, spoločenských stretnutiach. Piesne, ktoré zozbieral Ján Lomen, prevažná väčšina vojvodinských Slovákov poznala a spievala. Dnes sú svedectvom historického obdobia, ktoré bola na jednej strane dobou intenzívneho rozvoja tejto prímestskej obce, na druhej strane aj dobou silného zachovávania slovenských tradícií v Kysáci.

Autorka zanalyzovala celkový piesňový materiál zaznamenaný Jánom Lomenom. Výstupom týchto analýz sú hudobnoteoretické poznatky, ktoré zbierku sledujú v kontexte hudobnej teórie a slovenskej etnomuzikológie.³ Teoretická reflexia zhrnutá v ôsmich kapitolách je mimoriadne cenným zdrojom poznatkov o povahe tohto piesňového materiálu a je aj informáciou o jeho mieste v kontexte overených etnomuzikologických postupov. Hoci autorka zachováva základné princípy záznamu piesní tohto zberateľa, zápis nápevov bol graficky upravený a zjednotený podľa súčasných noriem etnomuzikologickej transkripcie. Súčasťou monografie je súpis piesní podľa incipitov a resumé v anglickom jazyku. Monografia je výsledkom komplexného odborného spracovania jedného historického

³ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982. ELSCEKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie*, roč. 6, 1963, s. 117-178. ELSCEKOVÁ, Alica – ELSCEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2005.

prameňa v kontexte dokumentácie piesňovej kultúry Slovákov vo Vojvodine.

Publikácia *Zbierka slovenských ľudových piesní vo Vojvodine Jána Lomena* vyšla rok po tom, ako Slovámi obývaná obec Kysáč (ktorá sa nachádza len niekoľko kilometrov od Nového Sadu), oslávila 250. výročie príchodu prvých slovenských osadníkov do tejto lokality. Dve a pol storočia tu Slováci, ktorí pôvodne prichádzali najmä z Novohradskej, Hontianskej, Peštianskej, Trenčianskej, Nitrianskej a Liptovskej stolice, ale aj zo starších dolnozemsých osád, budovali vlastnú, jedinečnú a nezameniteľnú kultúru formovanú na širších celoslovenských základoch. Pri analýze vyše 2 000 slovenských ľudových piesní z Vojvodiny si Martin Kmeť (1926 – 2011), zakladateľ slovenskej etnomuzikológie vo Vojvodine, uvedomil, že aj keď je len málo piesní identických s ich variantmi z územia Slovenska (pričom v najväčšej miere ide o textové alebo melodické varianty piesní), ich analýzou, klasifikáciou a komparáciou potvrdil, že sa zásadne nevzdialili od piesňo-

vej bázy Slovenska, vrátane slovenského hudobného cítania.⁴ Práve toho dôkazom je aj príbeh zbierky piesní Jána Lomena z Kysáča. Potvrďuje slovenské povedomie a slovenskú identitu, ktorá storočiami pretrvala aj mimo hraníc dnešného Slovenska.

Spôsob, akým bola zbierka piesní Jána Lomena spracovaná a predstavená v monografickej práci Kristiny Lomen, by mal byť príkladom, ako postupne spracovávať zhromaždené kultúrne dedičstvo našich krajanov v zahraničí a sprístupňovať ho odbornej a širšej verejnosti aj na Slovensku. Slovenská verejnosť v zahraničí vďačí Ústavu hudobnej vedy SAV ako vedeckej inštitúcii za to, že mozaiku komplexných činností na poli zberu, dokumentácie a propagácie slovenskej hudby v zahraničí postupne odborne spracúva a prináša tým cenné poznatky do verejného priestoru Slovenska a slovenského zahraničia.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2026.1.9>

Milina Sklabinská

Krajanské múzeum Matice slovenskej

⁴ SKLABINSKÁ, Milina: *Esteticko-hudobné práce Martina Kmeťa*. Báčsky Petrovec; Nový Sad : Slovenské vydavateľské centrum; Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2019. SKLABINSKÁ, Milina: Martin Kmeť (1926 – 2011) – etnomuzikológ vojvodinských Slovákov. In: *Musicalogica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 1, s. 7-45.