

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

**Komorní tvorba Sylvie Bodorové
se základem ve smyčcovém kvartetu**

Sylvie Bodorova's chamber work with string quartet basis

Bakalářská diplomová práce

Barbora Šmídlová, DiS.

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně na základě citované literatury a podkladových materiálů.

V Olomouci dne 30. dubna 2018

.....
Barbora Šmídlová, DiS.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala Doc. PhDr. Lence Křupkové, Ph.D. za odborné vedení mé práce a za cenné rady a připomínky v průběhu jejího zpracování. Další poděkování patří skladatelce Sylvii Bodorové a jejímu manželovi Prof. PhDr. Jiřímu Štilcovi, CSc. za drahocenný čas, který mi ochotně věnovali a za poskytnuté materiály a informace. Také velice děkuji mé sestře Karolíně Kučerové za anglické překlady a korektury textu a za podporu během studia.

Obsah

1. Úvod	5
2. Stav bádání	8
3. Profil skladatelky Sylvie Bodorové	10
1.1. Životopis.....	10
1.2. Skladatelský styl.....	13
1.3. Skupina Quattro.....	14
4. Analýzy	18
1.4. Smyčcový kvartet č. 1 Dignitas homini	18
1.5. Terezín Ghetto Requiem per baritono e quartetto d'archi.....	29
1.5.1. 1. věta: Lacrymosa	31
1.5.2. 2. věta: Dies irae.....	35
1.5.3. 3. věta: Libera me.....	40
1.6. Concierto de Estío	44
1.6.1. 1. věta: Zingaresca.....	45
1.6.2. 2. věta: Plegaria	50
1.6.3. 3. věta: Barbaro	53
1.7. Smyčcový kvartet č. 4 Shofarot.....	59
1.7.1. 1. věta: Teru-ah	60
1.7.2. 2. věta: Teki'ah.....	63
1.7.3. 3. věta: Shevarim.....	66
1.8. Mysterium druidum per arpa e quarteto d'archi	71
1.8.1. 1. věta: Fagus mystica	72
1.8.2. 2. věta: Vindobona	76
1.8.3. 3. věta: Daemones ignis	79
5. Závěr	84
6. Resumé	88
7. Anotace	91
8. Literatura:	92

1. Úvod

Předložená bakalářská práce si klade za cíl přiblížit a zanalyzovat pět vybraných komorních skladeb se základem ve smyčcovém kvartetu české skladatelky Sylvie Bodorové. Komorní tvorba této skladatelky dosud v žádné diplomové práci zmapována nebyla, proto mi bylo potěšením nahlédnout do dosud neprobádané oblasti.

Předmětem zájmu této práce jsou analýzy těchto kompozic: *Smyčcový kvartet č.1 Dignitas homini* (1987), jenž je jako první Bodorové kvartetní kompozice výchozím bodem této práce. Skladba určená pouze smyčcovému kvartetu vychází z tradice klasických děl, v němž se však skladatelka odvážila experimentovat s formou, fakturou i dílčími stavebními prvky. *Terezín Ghetto Requiem per baritono e quartetto d'archi* (1997), v němž se Bodorová citlivě vyjádřila k tragickému období našich dějin a svou hudbou chtěla uctít památku obětí holocaustu, je zásadním duchovním dílem v celé skladatelčině tvorbě a zároveň důležitou kompozicí, neboť se od ní odvinula řada dalších objednávek. V současné době je to také Bodorové nejčastěji hraná skladba.¹ *Concierto de Estío pro kytaru a smyčcové kvarteto* (1999) je naopak skladba plná temperamentu a efektních prvků komponovaná pro argentinskou kytaristku Mariú Isabelu Siewers.² *Smyčcový kvartet č.4 Šofarot* (2000) je dílem symbolizujícím posvátný rituální židovský nástroj šofar a duchovní svět s ním od věků spjatý.³ Kompozice je jedinečná tím, že se autorka pokusila symbolicky přenést základní způsoby hry na šofar do zvuku čtveřice smyčcových nástrojů. Práci uzavře analýza skladby *Mysterium druidum per arpa e quartetto d'archi* (2003), jež je inspirovaná starými keltskými rituály. Zkomponovaná byla pro harfistku Kateřinu Englichovou.⁴

Tato práce se věnuje pouze vybraným kompozicím se základem ve smyčcovém kvartetu. Dosavadní tvorba Sylvie Bodorové pro toto nástrojové seskupení zahrnuje také *Melodram pro mužský hlas a smyčcové kvarteto Zápas s andělem* podle básně Jaroslava Seiferta (1988, původně pro mužský hlas a smyčce z roku 1982), *Wenn wir in höchsten Nöten/Umění fugy pro dvě smyčcová kvarteta a harfu* (2004, jedná se o rozsáhlé dílo

¹ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

² Taktéž.

³ Taktéž.

⁴ Taktéž.

s transkripcemi vybraných částí Bachova díla s vlastními kompozicemi), *Concertino pro klarinet, bicí a smyčce/smyčcové kvarteto Babadag* (2010) a *Tři žalmy pro mezzosoprán a smyčcový kvartet* (2015) dedikované Evě Garajové.

Výběr kompozic, jež se staly předmětem mého zájmu, ovlivnil fakt, že v rámci jedné diplomové práce není možné obsáhnout celou komorní tvorbu Sylvie Bodorové a věnovat každému dílu tolik prostoru a péče, kolik by si zasloužilo. Rozhodla jsem se tedy z komorních děl vybrat několik příkladů, jež by reprezentovaly různé polohy tvůrčího záběru skladatelky, tedy kompozice stylově plurální, myšlenkově závažné i interpretačně a posluchačsky vděčné, nebo s nezvyklou nástrojovou kombinací. Můj výběr byl také ovlivněn četností provádění skladeb, jež může být do jisté míry zárukou již uznané hodnoty těchto děl. Další skladatelčinu komorní tvorbu tak zatím ponechávám dosud nezmapovanou dalším badatelům, kteří najdou zalíbení a smysl své práce v objevování soudobých kompozic.

S tvorbou skladatelky Sylvie Bodorové jsem se poprvé seznámila jako členka orchestru Komorní filharmonie Pardubice, který poměrně často její skladby uvádí. Vždy mě zaujaly svým atraktivním námětem, dominancí melodické složky, kombinací moderních i tradičních kompozičních prostředků a posluchačskou přístupností. Proto jsem v úvahách o tématu své bakalářské práce měla poměrně brzy jasno, že se chci věnovat dílu právě této skladatelky. Konkrétní vymezení tvorby nakonec specifikovala sama skladatelka, když mi jako aktivní hudebnici, houslistce, doporučila zajímat se o některé ze svých smyčcových kvartetů. Tím mi také projevila důvěru a dala svolení o jejím díle psát.

Skladatelka Sylvie Bodorová svou tvorbu pro smyčcový kvartet a její význam mezi ostatními kompozicemi charakterizuje těmito slovy:

„Kvartetní tvorba mi připadá jako zkouška skladatelské „dospělosti“. Je esencí hudební myšlenky, jakousi symfonií komorní hudby. Vyžaduje znalost jednotlivých nástrojů a zároveň schopnost je vnímat jako celek. Bezespору je to nástrojové seskupení, které umožňuje tlumočit ty nejnaléhavější i nejintimnější hudební myšlenky. Barva smyčcových nástrojů podtrhuje obsah skladby a neodvádí pozornost od hudební myšlenky. Tvorba pro smyčcové kvarteto je pro mne vždy svátkem i mezníkem. Poměrně dlouho jsem otálela se svým prvním smyčcovým kvartetem a byla jsem velmi ráda, když po letech objednávka z anglického Warwicku přišla právě pro toto seskupení. Těžko bych našla nástrojové seskupení, které by více odpovídalo mému záměru – snaze vyslovit se k problematice holocaustu s maximální dávkou piety, pokory, omluvy i soucitu.

(Terezín Ghetto Requiem). Spojení smyčcového kvarteta s jiným nástrojem se mi zdá nanejvýš zajímavé a dává tomuto seskupení zcela novou dimenzi. Ráda se k tomuto žánru vracím a přibíráním sólistů se snažím posunout možnosti a pro sebe otevřít nové světy. Naše země je známá skvělými soubory, které uspěly v celém světě. Vysoká úroveň kvartetních souborů je pro autora velkou inspirací. “⁵

V začátku práce se budu věnovat skladatelčině biografii, jejím uměleckým inspiracím a způsobem komponování. V průřezu přiblížím dosavadní tvorbu Sylvie Bodorové a zasadím její umělecké působení do kontextu tvůrčí skupiny Quattro, jíž je poslední žijící členkou. V dalších kapitolách přistoupím k analýzám vybraných děl. Kompozice řadím v chronologickém pořadí, v jakém vznikaly, aby bylo možné sledovat případný vývoj skladatelčina kompozičního myšlení. Skladby v úvodu vždy obecněji charakterizují, popíší jejich genezi a dále přistoupím k detailní analýze jejich hudební struktury. Na základě těchto analýz se poté pokusím určit specifika Bodorové hudebního jazyka a zjistit, do jaké míry byla ovlivněna dobovými trendy, případně co je typickým poznávacím znamením, podle něhož jsme schopni skladatelčino autorství určit. Text analýz doplním o notové ukázky z partitur skladeb.

⁵ Autorský komentář Sylvie Bodorové z e-mailové korespondence dne 10. 4. 2018.

2. Stav bádání

Osobnost skladatelky Sylvie Bodorové je v hudebním světě poměrně dost známá, teoretické práce o ní a jejím díle však dosud v komplexnějším měřítku nevznikly. O autorce doposud nebyla napsána žádná monografie, pramenů a dostupné literatury tedy není mnoho. Hlavním zdrojem informací jsou v přítomnosti převážně internet, články z hudebních časopisů, a to hlavně recenze a rozhovory, a také diplomové práce zabývající se vybranými oblastmi její tvorby. Jmenovitě to jsou práce Lucie Wendligové: „Sylvie Bodorová – hoboj v její tvorbě, tvůrčí skupina Quattro“,⁶ Terezy Valyiové: „Concerto dei fiori v kontextu tvorby Sylvie Bodorové“⁷ a Marka Štilce: „Interpretační problematika oratorií Sylvie Bodorové“⁸ a práce zmiňující skladatelku, například práce Michala Hutry: „Významní čeští skladatelé pro kytaru 2. pol. 20. stol.“⁹ a Hany Zezulové: „České skladatelky na klavírních odděleních – výzkum mezi učiteli a žáky ZUŠ“.¹⁰ Komorní smyčcové tvorbě se doposud nevěnovala žádná práce. Hlavním zdrojem poznání je však autorka sama, jež mi ze svého soukromého hudebního archivu pro tuto práci poskytla převážnou většinu potřebných informací a materiálů (zvláště pak partitury a nahrávky).

⁶ Wendligová, Lucie: Sylvie Bodorová - hoboj v její tvorbě, tvůrčí skupina Quattro. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU, Katedra dechových nástrojů. 2011. Vedoucí diplomové práce: Liběna Sequardtová.

⁷ Valyiová, Tereza: Concerto dei fiori v kontextu tvorby Sylvie Bodorové. Ostrava: Ostravská univerzita, Fakulta umění, Katedra strunných nástrojů. 2012. Vedoucí diplomové práce: MgA. Alena Čechová, ArtD.

⁸ Štilce, Marek: Interpretační problematika oratorií Sylvie Bodorové. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU, Katedra dirigování. 2011. Vedoucí diplomové práce: Leoš Svárovský.

⁹ Hutry, Michal: Významní čeští skladatelé pro kytaru 2. poloviny dvacátého století. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů. 2012. 96 s. Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Vladislav Bláha, ArtD.

¹⁰ Zezulová, Hana: České skladatelky na klavírních odděleních – výzkum mezi učiteli a žáky ZUŠ. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy. 2015. 85 s. Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Petr Hala, Ph.D. et Ph.D.

Poměrně rozsáhlé životopisné údaje o skladatelce mi dále poskytly booklety k CD¹¹ s nahranými analyzovanými komorními díly, a také pak oficiální webové stránky Sylvie Bodorové¹², webové stránky Hudebního informačního střediska¹³ a informace z Českého hudebního slovníku osob a institucí.¹⁴ Skladatelčino heslo v online slovníku Grove¹⁵ je zatím bohužel velice stručné. Soupis díla Sylvie Bodorové se nachází jak na jejích webových stránkách, tak v Českém hudebním slovníku. Skladatelčino heslo zde ale jeho autorem Petarem Zapletalem nebylo aktualizováno od 7. 12. 2009. Z rozhovoru se skladatelkou však vyplynulo, že nejaktualizovanější soupis veškeré její tvorby se nachází na Wikipedii,¹⁶ čímž informace z tohoto portálu je možno považovat v době vzniku této práce za důvěryhodné a pravdivé. Bodorová si zaznamenává informace o vzniku svých skladeb a jejich významných provedeních, bohužel však ne vždy zcela důsledně, jak sama přiznává. O skladatelce a její tvorbě najdeme rovněž stručnou zmínku v knize *Women & Music: A History* (2001).¹⁷

¹¹ Štilec, Jiří. Sleeve Note. Bodorová, Stevenson: String Quartets. [CD-ROM]. ArcoDiva. červen 2003; Štilec, Jiří. Sleeve Note. Fire Dance. [CD-ROM]. ArcoDiva. prosinec 2009; Štilec, Jiří. Sleeve Note. Prague Strings Quartets: Fišer, Bodorová, Mácha, Lukáš; Jupiter Quartet. [CD-ROM]. ArcoDiva. listopad 2001.

¹² Bodorová, Sylvie. Hudební skladatelka: Sylvie Bodorová [online]. 2015 [aktivní dne 25. 4. 2017]. Dostupné z: <<http://www.bodorova.cz>>.

¹³ Hudební informační středisko: Bodorová, Sylvie [online]. [citováno dne 24. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=14>>.

¹⁴ Petar Zapletal. Český hudební slovník osob a institucí: Sylvie Bodorová [online]. 7. 12. 2009 [aktivní dne 25. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1803>.

¹⁵ Šerých, Anna. Grove Music Online: Sylvie Bodorová [online]. 20. 1. 2001. [aktivní dne 12. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45054>>.

¹⁶ Wikipedie: Sylvie Bodorová [online]. 19. 3. 2018 [aktivní dne 20. 3. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Sylvie_Bodorová>.

¹⁷ Pendle, Karin, 2001, s. 294 – 297.

3. Profil skladatelky Sylvie Bodorové

1.1. Životopis

Sylvie Bodorová se narodila v Českých Budějovicích 31. 12. 1954, vyrůstala na Slovensku. Její matka byla Češka, otec slovenský Maďar – odtud pramení její výrazné hudební sklony k této kultuře. Ač se narodila do rodiny s lékařským zaměřením, její tvůrčí snahy se začaly projevovat již v dětském věku sedmi let.¹⁸ Navštěvovala klavír na ZUŠ, kde ji její pedagožka podporovala i v kompozičních snahách. Po dvou letech na gymnáziu však studium přerušila a nastoupila na konzervatoř v Bratislavě přímo do třetího ročníku. Po absolutoriu konzervatoře v oborech hra na klavír a skladba pokračovala v Brně na JAMU ve studiích kompozice u Ctirada Kohoutka. U stejného pedagoga absolvovala aspiranturu na hudební fakultě pražské AMU. S novodobými kompozičními technikami se důkladně seznámila na stáži v italské Sieně (Franco Donatoni), Polsku a Amsterdamu (Ton de Leeuw). V letech 1979 – 82 učila na JAMU jako odborná asistentka. V devadesátých letech pedagogicky působila jako „visiting professor“ na univerzitě v Cincinnati a na dalších místech v USA.¹⁹ Do roku 2016 působila v dozorčí radě OSA, v současné době je ve svobodném povolání.

Skladatelka Bodorová patří k nejvyhledávanějším a nejhranějším soudobým českým autorům, její skladby se prosadily v zahraničí a v podání významných interpretů a orchestrů (Thomas Hampson, Gabriela Beňačková, Soňa Červená, Štefan Margita, Ivan Kusnjer, Elmira Darvarova, Wiener Virtuosen, Izraelská filharmonie aj.) reprezentují soudobou českou hudební kulturu na významných pódii a festivalech.

Do hudebního povědomí začala tvorba Sylvie Bodorové pronikat v osmdesátých letech, kromě komorních skladeb to byly na počátku její dráhy tři významné instrumentální koncerty – *Plankty* pro violu a orchestr, *Pontem video* – koncert pro varhany a smyčce a *Tre canzoni da suonare* pro kytaru a smyčce. Na pražském jaru 1977 zazněla premiéra koncertu pro housle a smyčce *Concerto dei fiori*.²⁰ Celosvětový ohlas

¹⁸ Zezulová, Hana, 2015, s. 12.

¹⁹ Šerých, Anna. Grove Music Online: Sylvie Bodorová [online]. 20. 1. 2001. [aktivní dne 12. 3. 2018].

Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45054>>.

²⁰ Štílec, Jiří. Sleeve Note. Prague Strings Quartets: Fišer, Bodorová, Mácha, Lukáš; Jupiter Quartet. [CD-ROM]. ArcoDiva. listopad 2001.

získal smyčcový kvartet *Terezín Ghetto Requiem* s barytonovým sólem z roku 1997 – v podání Škampova kvarteta, jež se velmi zasloužilo o její zviditelnění, zněl na mnoha místech USA, ve Wigmore Hall, při oslavě „pádu zdi“ v Berlíně v Deutsche Oper, ve Warwicku, Coventry a jinde. Kvartet byl natočen i v USA (Christopheren Nomura).²¹ V podání Schidlof Quarteta bylo *Terezín Ghetto Requiem* uvedeno také na Pražském jaru v roce 2000.²² Bodorové tvorba zněla doslova na všech kontinentech – v roce 1996 hrál její *Poctu Kolumbovi* Lubomír Brabec i na Antarktidě. V roce 1999 byla v Bochumi poprvé provedena její orchestrální suite *Saturnalia* pro orchestr. V sezóně 2000/2001 byla Bodorová vybrána jako jedna ze čtyř českých skladatelů (dalšími byli Karel Husa, Petr Eben a Jan Klusák) do cyklu Symfonického orchestru FOK v Praze „Čeští skladatelé na přelomu tisíciletí“.²³ Další její významnou kompozicí bylo rozsáhlé celovečerní oratorium *Juda Maccabeus*, jež vznikla na objednávku mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro. Uvedena byla v květnu 2002 v katedrále svatého Víta v Praze. Pro festival české hudby v Leamingtonu vytvořila žesťový kvintet *Vertumnus* – pět obrazů z Rudolfské Prahy (proveden v květnu 2004).²⁴ V roce 2005 se v Bernu konala premiéra *Koncertu pro housle, violu a orchestr*, komponovaného na objednávku orchestru Camerata Bern. K jubilejnímu 50. ročníku festivalu Smetanova Litomyšl v roce 2008 zkomponovala další rozsáhlé oratorium *Mojžíš*. Na objednávku Lucemburského velvyslanectví v Praze vznikla v roce 2009 suite *Carmina lucemburgiana* pro smyčce.²⁵ V roce 2009 vytvořila projekt z oblasti balkánské a cikánské hudby *JA RA LAJ* pro tenoristu Štefana Margitu, housle, violu, klarinet, harfu, bicí a smyčce,

²¹ Wikipedie: Sylvie Bodorová [online]. 19. 3. 2018 [aktivní dne 20. 3. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Sylvie_Bodorová>.

²² Petar Zapletal. Český hudební slovník osob a institucí: Sylvie Bodorová [online]. 7. 12. 2009 [aktivní dne 25. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1803>.

²³ Štílec, Jiří. Sleeve Note. Prague Strings Quartets: Fišer, Bodorová, Mácha, Lukáš; Jupiter Quartet. [CD-ROM]. ArcoDiva. listopad 2001.

²⁴ Petar Zapletal. Český hudební slovník osob a institucí: Sylvie Bodorová [online]. 7. 12. 2009 [aktivní dne 25. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1803>.

²⁵ Bodorová, Sylvie. Hudební skladatelka: Sylvie Bodorová [online]. 2015 [aktivní dne 25. 4. 2017]. Dostupné z: <<http://www.bodorova.cz>>.

který představuje osobitý pohled na oblast world music. Soubor Luxembourg Sinfonietta objednal v roce 2010 kompozici na texty Franze Kafky – *Kafkas Träume*. V posledních letech se Bodorová věnuje rozsáhlým symfonickým a vokálně symfonickým žánrům, pro Pražské symfoniky napsala v roce 2011 *Symfonii č. 1 Con le campane*, na objednávku Thomase Hampsona napsala cyklus *Lingua angelorum pro baryton a velký symfonický orchestr* (2012), pro stejného pěvce a soubor Wiener Virtuosen upravila Dvořákovy *Cigánské melodie* (zazněly v premiéře v únoru 2013 v Musikverein).²⁶ V roce 2014 dokončila svoji první operu *Legenda o Kateřině z Redernu*.²⁷

Skladby Sylvie Bodorové byly vydány na zvukových nosičích firm Supraphon, Panton, ArcoDiva, Bonton, Aurophon, Rotag.²⁸

O svém postoji ke komponování současné klasické hudby se skladatelka vyjádřila v následujících slovech, které uvádím z jejích osobních webových stránek:

„Jaký smysl má psát vážnou hudbu na konci 20. století? Takovou otázku si určitě každý autor často klade. Svět je plný spěchu a povrchnosti a my jsme tady proto, abychom přiměli ty druhé se na chvíli zastavit a přemýšlet. Jsme tady pro to, abychom nasvítili věci z jiné stránky, abychom objevili souvislosti, které v tomto chaosu zůstávají utajeny. Jsme tady ale hlavně proto, abychom obdarovávali – chtěla bych svým posluchačům dát kousek krásy, podělit se s nimi o zázrak tvoření. Hudba je největší dar – je pořád s námi, když ji potřebujeme. Vypovídá o tom, co slovy nejsme schopni říci. Je mostem mezi nebem a zemí, Hudba je zázrak.“²⁹

²⁶ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

²⁷ Taktéž.

²⁸ Petar Zapletal. Český hudební slovník osob a institucí: Sylvie Bodorová [online]. 7. 12. 2009 [aktivní dne 25. 4. 2017]. Dostupné z:

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1803>.

²⁹ Bodorová, Sylvie. Hudební skladatelka: Sylvie Bodorová [online]. 2015 [citováno dne 25. 4. 2017]. Dostupné z: <<http://www.bodorova.cz>>.

1.2. *Skladatelství*

Skladatelka je poučena důkladným školením v technikách tvorby dvacátého století, zejména důvěrně zná polskou školu.³⁰ Ve svých skladbách kombinuje modalitu s tonalitou, vyznačují se formální přehledností a zvukovou barevností. V tvorbě využívá spojení řady různorodých elementů. Často pracuje s kontrasty (dynamickými, charakterovými, rytmickými, harmonickými – kontrast konsonance a disonance), na kterých vybudovává formu kompozice. Důležitou úlohu přikládá i prvku gradace a simplifikace. Užívá jak principu tzv. heterofonie, kdy nechává v hlasech procházet stejný vybraný tónový materiál, který upravuje a variuje, tak i principu unisona a syrrytmie, nevyhýbá se ani práci s polyrytmikou a polymelodií. Tyto jednotlivé principy kombinuje a vytváří tak různorodé hudební plochy, které jsou vůči sobě kontrastní. Klade důraz na témbrovou složku, typické je časté užívání balkánských rytmů a vůbec je pro její tvorbu charakteristická práce s parametrem metrorytmy (časté je střídání taktů, synkopický rytmus a transakcentace – přesouvání důrazů). Vytváří rytmické a melodické patterny, jejich opakováním vznikají ostinata, která skladatelka kombinuje a vrší, čímž vznikají nové úseky hudby. Zcela se tak vyhýbá periodické výstavbě motivů, touto neperiodicitou je umocňován evoluční náboj hudby. Kontrastu dociluje i tím, když střídá hudební plochy přísně rytmické s plochami s flexibilním vedením hlasů, až plochami aleatorickými. Pro její kompoziční styl je výstižné, že se skladatelka často záměrně vyhýbá terciím, a pokud je užívá, užívá je izolovaně, nebo je vede paralelně v hlasech, čímž se vyhýbá usazení kompozice či její části do konkrétní tóniny. Vertikální souzvuky často tvoří kombinacemi ostrých disonantních a prázdných nebo čistých intervalů. Harmonie se neustále vyvíjí a mění a je narušována disonancemi. Ač je většina těchto kvartetních partitur bez předznamenání a hudební motivy jsou založeny na tónových patternech, nedá se říci, že by kompozice neměly tonální centra. Skladatelka například pracuje specifickou technikou, kdy vytvoří intervalový vzorec ostinata v jednom i více hlasech (např. čistou kvartu, čistou kvintu atd.), nad kterými nechává plynout ostatní hlasy, čímž vystaví celou část skladby. Poměrně časté jsou v její tvorbě závěry vedoucí do čistých konsonancí, nebo nečekaná zakončení skladeb na nepřipravených durových akordech.

³⁰ Bodorová, Sylvie. Hudební skladatelka: Sylvie Bodorová [online]. 2015 [citováno dne 25. 4. 2017].

Dostupné z: <<http://www.bodorova.cz>>.

V její tvorbě, která v posledním období inklinuje k neoexpresionismu,³¹ se objevují i různé typy modality – v horizontále i ve vertikále. Inspiruje se také oblastí romské (vlastní studium v terénu) nebo židovské hudby (studijní pobyt na kantorských školách v Izraeli). Inspiraci nachází i v lidové (zejména východoevropské, balkánské) hudbě, ale i v dalších segmentech soudobé hudby.³² Typické pro styl její kompoziční práce je, že současně s originálem skladby vznikají i verze pro různá nástrojová nebo hlasová obsazení. Důvodem je, jak sama skladatelka přiznává, čistý pragmatismus. A pokud je do aktuální kompozice ponořená, z partitury pro velký orchestr daleko snáze vytvoří kvartetní fakturu, než kdyby na stejném kusu pracovala později.³³ Proto tak v jejím archivu lze najít tytéž skladby v různých verzích. V roce 1996 založila Sylvie Bodorová spolu s Lubošem Fišerem, Zdeňkem Lukášem a Otmarem Máchou tvůrčí skupinu „Quattro“.³⁴

1.3. Skupina Quattro

S tvorbou Sylvie Bodorové tedy souvisí i činnost skladatelské skupiny Quattro, která vznikla roku 1996 a svůj umělecký program vystavěla na přesvědčení, že současná klasická hudba může svým bohatým a naléhavým jazykem a citovým prožitkem oslovit i současné posluchače. Skupinu vytvořili čtyři skladatelé různých generací – Sylvie Bodorová, Otmar Mácha, Luboš Fišer a Zdeněk Lukáš.³⁵

³¹ Termínem směřuje k významným uměleckým trendům před, během a po první světové válce, zejména ve výtvarném umění a literatuře v Rakousku a Německu. Analogicky se expresionismus vztahuje i na hudbu té doby, v úzkém smyslu zahrnuje převážně Schönbergovo atonální období zhruba od roku 1908 do roku 1921 a některé práce jeho žáků Berga a Weberna. Obecněji však termín neoexpresionismus označuje hudbu téměř jakékoliv éry, ve které se zdá, že extravagance a intenzivní sebevyjádření skladatele převažuje nad prokazatelnou konvencí. (Fanning, David. Grove Music Online: Expressionism [online]. 20. 1. 2001 [citováno dne 30. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09141>>.)

³² Bodorová, Sylvie. Hudební skladatelka: Sylvie Bodorová [online]. 2015 [aktivní dne 25. 4. 2017]. Dostupné z: <<http://www.bodorova.cz>>.

³³ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16.4.2017.

³⁴ Štílec, Jiří. Sleeve Note. Prague Strings Quartets: Fišer, Bodorová, Mácha, Lukáš; Jupiter Quartet. [CD-ROM]. ArcoDiva. listopad 2001.

³⁵ Šerých, Anna. Grove Music Online: Sylvie Bodorová [online]. 20. 1. 2001. [aktivní dne 12. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45054>>.

Myšlenka na vznik této skladatelské skupiny se objevila poprvé v roce 1995 z popudu dvou dlouholetých a blízkých přátel – Otmara Máchy³⁶ a Luboše Fišera.³⁷ Sylvie Bodorová byla další umělkyní, kterou tito dva skladatelé oslovili a přizvali ke spolupráci. Bodorová nabídku přijala, neboť si obou svých kolegů nesmírně cenila. Dalším členem skupiny se pak stal Zdeněk Lukáš.³⁸ V roce 1996 se skladatelé vzájemně dohodli, že si do příštího setkání každý připraví návrh názvu skupiny. „Na další schůzku dorazili mezi prvními Luboš Fišer a Sylvie Bodorová a oba měli v rukou schovaný

³⁶ Otmár Mácha (22. 10. 1922 – 14. 12. 2006). Skladatelsky vyrostl z moravské a slezské nápěvnosti, dovedl spojit lidovou prostotu s vyspělou orchestrální a sborovou technikou. Jeho hudba většinou neopouští tradiční tonální vazby, je často emocionálně vypjatá a posluchačsky vděčná. Velmi početná je jeho hudba pro televizi (k seriálům, pohádkám a filmům). Z přelomu čtyřicátých a padesátých let od něj pochází též mnoho úprav lidových písní a tanců, vokální tvorba pro děti a cykly úprav vánočních písní. Pro soubor Linha Singers vznikly skladby, mezi nimi stojí zcela unikátní, dramaticky pojaté *Concerto grosso*. Z dalších jeho děl vyniká symfonická báseň *Noc a naděje*, oratorium *Odkaz Jana Amose Komenského*, opera *Jezero Ukereve*, 2. symfonieta *Ať vzejdou věci nové*, oratorium *Stará vlast*, *Sinfonia Bohemorum* a *Fantazie pro hoboj a smyčce Eiréné*, opera *Proměny Prométheovy*. (Hudební informační středisko: Otmár Mácha [online]. [citováno dne 30. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=96>.)

³⁷ Luboš Fišer (30. 9. 1935 – 22. 6. 1999). Skladatelův osobitý styl se krystalizoval pod vlivem Nové hudby po roce 1960. Patrný je již ve skladbách *Patnáct listů* a sborovém *Caprichos*. Jeho díla vynikají sóničností a aleatorně uvolněným metro-rytmickým průběhem hudebního dění, jejich páteří zůstává nosné, většinou až lapidární melodické téma, jeho opakování a harmonicko-melodické transformace. Na časově malé ploše Fišer vrší celý řetězec tempových, agogických, dynamických a dalších kontrastů. Svěbytnou kapitolou je Fišerova filmová a televizní tvorba. Od 60. let napsal přes 300 partitur – mj. hudbu k filmům *Bludiště moci* a *Zlatí úhoři*, *Golet v údolí*, *Král Ubu*. Z klasických děl vyniká opera *Věčný Faust*. (Hudební informační středisko: Luboš Fišer [online]. [citováno dne 30. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=33>.)

³⁸ Zdeněk Lukáš (21. 8. 1928 – 13. 7. 2007). Rozhodující vliv na utváření skladatelského profilu měl Miloslav Kabeláč, u nějž Lukáš v letech 1961 - 1970 konzultoval své kompozice. Lukášův skladatelský záběr sahá od úprav českých lidových písní přes díla vysoce stylizovaného přístupu k lidovému muzikantství, využití kompozičních technik tzv. Nové hudby až k osobitě tvůrčí syntéze, k jejímž hlavním rysům patří preference modálních tónových systémů, velká metroritmická vynalézavost a smysl pro využití možností lidského hlasu i nástrojovou zvukovost. Vytvořil na 350 děl všech kompozičních oblastí, z nichž vyniká 5. *symfonie*. Významný podíl v jeho tvorbě mají skladby vokální, např. *Pater noster* pro smíšený sbor, sborový cyklus *Vivat, iuventus!* a sborový cyklus *Parabola Salomonis*. (Hudební informační středisko: Lukáš, Zdeněk [online]. [citováno dne 30. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=95>.)

papírek s názvem skupiny. Na obou papírcích byl totožný název: Quattro. Tím bylo o názvu rozhodnuto.³⁹

Skupina Quattro sdružovala čtyři odlišné skladatelské osobnosti různých generací, jež se snažili reagovat na změněné podmínky hudebního života díly, která se přes svoji umírněnou modernost a výrazovou oproštěnost snaží o kontakt s širším okruhem posluchačů. Důležitým bodem v práci této skupiny byl právě kontakt s jejich publikem. Základní myšlenkou a podstatou skupiny bylo vnímání funkce umění v životě člověka, a to především v jeho duchovní rovině. Umění má podle nich význam jako jakási „ekologie duše“.⁴⁰ Svou hudbou reagovali na různé podněty zvenčí, které je k tvorbě inspirovaly. Řada skladeb těchto skladatelů byla provedena na společných koncertech. Významným úspěchem umělecké skupiny bylo provedení skladeb na festivalu Pražské jaro v roce 1997. Ve Dvořákově síni Rudolfiny zazněla *Sinfonietta da camera* Otmara Máchy, *Concerto dei fiori pro housle a smyčcový orchestr* Sylvie Bodorové, *Sbohem, láska pro soprán, klavír a smyčcový orchestr* Luboše Fišera a dílo Zdeňka Lukáše reprezentoval *Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr*.⁴¹ Sylvie Bodorová dále pokračuje v ideovém programu skupiny, v současné době však již jako její jediná žijící členka.

O pohnutkách, jež uměleckou skupinu tmelily, se blíže vyjadřuje a jejich tvorbu charakterizuje text z bookletu CD Bodorová, Stevenson: *String Quartets*, 2003:

„Problém tzv. společenské funkce hudby (a umění vůbec) – zvláště v českém společenském prostředí dlouhodobě přetřásaný, znásilňovaný, adorovaný i proklínaný – zůstává v zorném poli členů skupiny Quattro především problémem přirozeně jsoucím, nepominutelným a hodným ustavičné tvůrčí pozornosti. I přes desetiletí ideologické manipulace s kategorií komunikativnosti, která význam této kategorie umělecké tvorby v naší společnosti značně zrelativizovala, zůstává právě komunikativnost v očích členů skupiny Quattro i nadále důležitým atributem soudobé umělecké tvorby stejně tak jako originalita, individuálnost, pravdivost a přirozeně i technické mistrovství vypracování každého jednotlivého díla. Jsou zde však i další styčné momenty, které umělecký projev Sylvie Bodorové, Luboše Fišera, Zdeňka Lukáše a Otmara Máchy alespoň v nejobecnější

³⁹ Wikipedie: Quattro (skladatelská skupina) [online]. 4. 4. 2014 [citováno dne 16. 3. 2018]. Dostupné z: <[https://cs.wikipedia.org/wiki/Quattro_\(skladatelská_skupina\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Quattro_(skladatelská_skupina))>.

⁴⁰ Ryšavá, Michaela, 2010, s. 10.

⁴¹ Tamtéž, s. 11.

*rovině spojují: v rovině materiálových východisek je to především osobitě a netradičně pojetá modalita. V případě Otmarů Máchy a Zdeňka Lukáše jde o modální terén výrazně ovlivněný dlouhodobým kontaktem s folklórem, v případě Luboše Fišera a Sylvie Bodorové jde především o modální struktury vycházející jednak z historické tradice evropských modálních systémů, jednak z vlastního individuálního domýšlení možností uspořádaného výběru tónů v převážně diatonických strukturách.*⁴²

⁴² Štilec, Jiří. Sleeve Note. Bodorová, Stevenson: String Quartets. [CD-ROM]. ArcoDiva. červen 2003.

4. Analýzy

1.4. *Smyčcový kvartet č. 1 Dignitas homini*

První smyčcový kvartet skladatelky Sylvie Bodorové, nazvaný *Dignitas homini* [Důstojnost člověka], vznikl od července do listopadu roku 1987 v jejím tehdejší ateliéru na Žižkově. Premiérován byl v pražském Rudolfinu 7. 3. 1988 v provedení Stamicova kvarteta, které skladbu později uvádělo na řadě svých koncertů doma i v zahraničí. V jejich provedení skladba zazněla i na festivalu v anglickém Warwicku. Na základě tohoto koncertu byla skladatelka požádána o napsání skladby *La Speranza*, jež tak vznikla přímo pro festival. Od té doby skladatelka Bodorová napsala pro festival celou řadu dalších skladeb.

Ač je smyčcový kvartet *Dignitas homini* její první kvartetní kompozicí, jež nese určité zažité znaky podobných klasických děl, jakými jsou sonátové myšlení a kontrastní řazení hudebních celků/vět, nejedná se o tradičně pojaté dílo a není možné říci, že by se v něm skladatelka neodvážila experimentovat s formou, fakturou i dílčími stavebními prvky. Výstavba hudebních ploch se záměrně a účinně vyhýbá tradičním technikám souvislého variačního rozvíjení motivů a nahrazuje je moderně pojatá technika řazení ucelených hudebních bloků stříhem. Celek přitom nepostrádá účinný gradační tah i logické členění stavby s využitím techniky reminiscencí a variant klíčových motivů. „*Psát smyčcový kvartet je pro skladatele vždy hozená rukavice - je to jakási „symfonie“ komorní hudby a musím přiznat, že jsem k tomuto úkolu i tak přistupovala.*“ Konstatovala sama autorka a dále myšlenku rozvádí: „*Snažila jsem se s nástroji smyčcového kvarteta pracovat tak, abych představila a ve zvláštním světle nasvítla každý z nich (střídají se v prezentaci hlavní melodické linky) a zároveň neporušila kompaktní zvuk smyčcového kvarteta. Snažila jsem se posunout zvuk do neobvyklých barevných odstínů zejména prací s fakturou (syrrytické plochy versus dovětky jako stavební prvek), polohou jednotlivých nástrojů (časté využívání vysokých poloh houslí), heterofonními postupy atd. Skladba je jednovětá, členěna na několik stavebních dílů. Když jsem skladbu psala, měla jsem také na mysli dobu, ve které jsem tehdy žila a chtěla jsem apelovat na „dignitas homini - důstojnost člověka“.* Proto kvartet končí „naději“ v heterofonním postupu houslí.

*Dnes vím, že problém důstojnosti člověka dnes má zase jiné roviny a je pořád stejně naléhavý a aktuální.*⁴³

Smyčcový kvartet *Dignitas homini* je na první poslech komplikovaná skladba, která však po bližším prozkoumání překvapuje logickou stavbou a vnitřním řádem. Jedná se o jednovětou kvartetní kompozici. Autorka v ní nově přistupuje k tradiční sonátové formě a sonátovému cyklu a pojí je dohromady v jedinou hudební větu. Skladba obsahuje tři quasi části/věty sonátového cyklu – první větu v sonátové formě, klidnou druhou větu v malé dvoudílné formě da capo a finální třetí větu, po které je skladba uzavřena kodou. Soudržnost celé kompozice, poměrně rozsáhlého nepřerušovaného hudebního proudu, který se na první poslech jeví značně diferencovaný, zajišťují dílčí motivky, jež jsou derivací úvodní myšlenky, a které prostupují celým dílem.

1. věta (1 – 93) 2. věta (94 – 109) 3. věta (110 – 149) Koda (150 – 178)

1. věta: A (1 – 19), B (20 – 50), X (51 – 80), A' (81 – 93)

2. věta: a (94 – 99), b (100 – 103), a' (104 – 109)

3. věta: a (110 – 114), b (115 – 116), c (117 – 119), c' (120 – 122), b' (123 – 126), c'' (127 – 129), c''' (130 – 132), b'' (133 – 136), d (137 – 138), e (139 – 143), f (144 – 149)

Koda: velká koda (150 – 174), dílčí koda (175 – 178)

Skladba začíná uvedením hlavního tématu ve forte v unisonu dvou vrchních a dvou spodních hlasech. Téma je dvoutaktové, výrazně rytmické, synkopické s ligaturami a se závěrečnou kvintolou, je charakterizováno označením *Impetuoso* [Bouřlivě/prudce] (viz ukázka č. 1). Toto téma, obzvlášť jeho první takt, je významným motivickým zdrojem pro následující hudební děj celé skladby. Po prvním uvedení tématu v gis moll v 5/4 taktu následuje jeho nepřesná imitace v a moll, kterou podtrhuje změna taktu na 8/4. Oblast hlavního tématu dále nabývá evolučního charakteru způsobeného častými změnami taktů a uváděním dalších krátkých motivů, disonantních šestnáctinových běhů, které převáží v primu za doprovodu ostinátní figury v ostatních

⁴³ Veškeré informace a citace z úvodu této kapitoly uvádím na základě e-mailové korespondence se skladatelkou Sylvií Bodorovou ze dne 1. 4. 2018.

hlasech, jež je dekonstrukcí úvodní myšlenky. Šestnáctinová pasáž v primu (od taktu 12) se změnila v sólovou quasi kadenci, na kterou plynule naváže od taktu 20 druhá kantabilní část Spiritoso [Oduševněle]. Tu bychom mohli považovat za oblast sonátového vedlejšího tématu. Avšak skladatelka se zde odklání od dodržování tradičních tonálních vztahů mezi jednotlivými tematickými oblastmi expozice, potažmo celého cyklu. Oblast hlavního tématu se totiž záhy změnila v disonantní hudební tok a oblast vedlejšího tématu lze charakterizovat jako sled několika motivů v různých tóninách.

Ukázka č. 1: První uvedení hlavního tématu ve forte v unisonu dvou vrchních a dvou spodních hlasů.

Tato druhá část B je uvedena krátkou melodickou spojkou ve viole v c moll (taky 17 – 19). Z ní se od taktu 20 stane ostinato v ligaturovaných triolách, k němuž se přidá druhé ostinato v sekundu, plynoucí v pravidelných osminách. Oba tyto hlasy užívají stejného tónového materiálu, princip heterofonie v hlasech je charakteristický pro celou hudební část. Nad tato disharmonická ostinata v pianissimu několikrát zaznívají dva melodické motivy (např. od taktu 20 v primu a od taktu 25 v cellu označen cantabile), jež jsou odvozeny z úvodní myšlenky (viz ukázka č. 2). Později se jako třetí motiv objevuje i melodie spojky (např. viola takt 32). Motivy mají klidný a jemný charakter, jsou legatované, hrané sul tasto a ty uváděné v primu a v závěru části i v sekundu, exponované do vysokých poloh (až do gis4). Jednotlivé motivy jsou v průběhu části postupně uváděny v různých nástrojích, vršeny, propojovány a jakoby dotvářeny, melodie této části tak má evoluční charakter. Hudba je neperiodicky členěná, čemuž napomáhá i časté střídání taktů. Metrum této části však plyne v pravidelných osminových hodnotách. V závěru se hlasy spojí v harmonický tok hudby. Díl je ukončen v a moll.

Ukázka č. 2: Nad disharmonickými ostinaty v pianissimu několikrát zaznívají melodické motivy. Zde cantabile motiv v cellu, jež je odvozen z úvodní myšlenky skladby.

Následující část od taktu 51 v hybnějším tempu je možné považovat za sonátové provedení (X), neboť je výrazně modulační a přináší několik nových krátkých motivů, které jsou derivovány z úvodní myšlenky kompozice. K motivické soudržnosti zde přispívá i krátká rychlá rytmická figura ve viole (takty 53, 60, 77 a 80), která přímo odkazuje na závěry taktů 2 a 3, a propojuje tak provedení s oblastí hlavního tématu první části. Dalším ze znaků tradičního provedení, jež tato část nese, je náznak kontrapunktické práce. Jde o práci s motivem uvedeným v taktu 55 ve viole s označením *Alteramente* [Povýšeně], který prochází v pozměněné podobě a v různých hlasech ostatními úseky tohoto provedení (viz ukázka č. 3). Část je vnitřně členěna na 7 úseků v různých tóninách,

Ukázka č. 3: Výrazný motiv uvedený ve viole, který prochází v pozměněné podobě a v různých hlasech ostatními úseky provedení.

do kterých moduluje skokem. Každý úsek pracuje s jinými rytmicko-melodickými figurami a ostinaty, které nad sebe vrší a uvádí odlišnými způsoby, např. v unisonu nebo syrrytmií některých hlasů, v imitaci, změnou v jiném hlasu. Společný mají motorický charakter a rychlé tempo, které poco a poco accelerando stále stoupá. Část je tak kontrastní k předchozímu cantabile i silnější dynamikou. První úsek od taktu 51 je imitační, v f moll, a tvoří ho uvedení motivu v primu s těsnou imitací ve viole a jeho celé dvojnásobné zopakování (viz ukázka č. 4). Druhý úsek v d moll (takty 55 – 57)

Ukázka č. 4: První úsek provedení tvoří uvedení motivu v primu s těsnou imitací ve viole.

je kombinací šestnáctinových oktávových kvartol v cellu, osminových triol v sekundu a hlavního motivu ve viole. Třetí úsek (takty 58 – 62) vychází z předchozího, jen jsou přeskupeny figury v hlasech a je v h moll. Čtvrtý úsek (takty 63 – 67) je kombinací ligaturovaných not (v primu osminy, ve viole čtvrtky synkopické, v cellu čtvrtky) a melodie v sekundu, jež je v cis moll v silnější dynamice a v živějším tempu reminiscencí druhého motivu cantabile druhého dílu (takt 25, viz ukázka č. 5). Po krátkém

Ukázka č. 5: Čtvrtý úsek provedení je kombinací ligaturovaných not a melodie v sekundu, jež je reminiscencí druhého motivu cantabile druhého dílu.

úseku v d moll (takty 68 – 69), jenž vychází z druhého úseku, se vrací reminiscence cantabile s hlavní melodií v primu v gis moll (takty 70 – 74). Poslední úsek v g moll (takty 75 – 80) kombinuje figury v osminových triolách v cellu, osminové septoly ve viole, šestnáctinové kvartoly v sekundu a čtvrt'ové hodnoty v primu.

Čtvrtá část od taktu 81 je doslovnou repeticí první části (od jejího třetího taktu) o velkou tercii výš s třítaktovou tematickou dohrou, proto ji tedy lze považovat za sonátovou reprízu (A⁴), ač zde skladatelka nedodrží tradiční harmonický tonální průběh, kdy by se repríza měla vracet do původní tóniny. Následuje generál pauza, první významné zastavení v toku hudby, která tak ukončuje první větu sonátového cyklu.

Následující klidná část *Come in sogno, amabile* [Jako ve snu, líbezně] v intimní dynamice piano/pianissimo je svým charakterem odlišná od předchozí hudby. Není rozsáhlá, plyne v taktech 94 – 109, i přes to ji lze vzhledem ke zcela odlišnému výrazu považovat za krátkou druhou větu sonátového cyklu v malé dvoudílné formě s repeticí (aba⁴). Je usazena v es moll, hlasy jsou vedeny heterofonním principem, tzn. vycházejí z jedné melodické linie, kterou jakoby variují/imitují, a jsou „rejstříkově“ rozdělené do jednotlivých oktáv – viola do jednočárkové, prim do dvoučárkové a sekund do trojčárkové oktávy. Vůdčím hlasem je prim, který první uvede melodii, vůdčí motiv druhé věty, jenž je charakteristický ligaturovanými hodnotami a synkopami v kombinaci s melodicko-rytmickou figurou čtvrt'ová ligaturovaná hodnota, čtyři šestnáctiny a dvě osminy. Tato figura se dále nepravidelně objevuje v hlasech v transpozicích, v rytmické diminuci (sekund, takt 98), nebo v rytmické variaci (viola, takt 89). Naposledy pak zazní v původním znění v es moll v cellu od taktu 98 (viz ukázka č. 6). Střední část *Cantabile, ma semplice* [Zpěvně, ale jednoduše] (takty 100 – 103, díl b) je tvořena klesající sekvencovou melodií v půlových a čtvrt'ových hodnotách v primu, violovým osminovým ostinatem a doprovodem sekundu pokračujícím s motivem z úvodu s onou figurou nyní v diminuci. Takty 104 – 109 představují závěr věty (díl a⁴), který je přesnou repeticí úvodu. Rytmicky i harmonicky je narušován dvou tónovou figurou oktávy na tónech d – d1 v cellu.⁴⁴ Tato figura přemostí pomalou větu v následné finále.

⁴⁴ Na nahrávce Pontem Video. [CD-ROM]. ArcoDiva. Promo (neprodejné CD). 1995. nastupuje cellové ostinato dříve (již v taktu 107) oproti zápisu v partituře, kde má nastoupit o takt později.

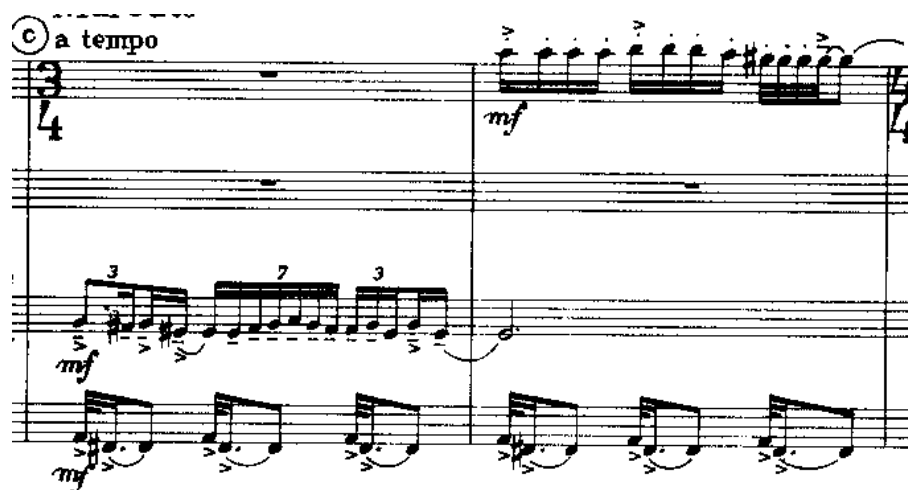
Ukázka č. 6: Motiv druhé věty uvedený v primu, jehož figura se dále nepravidelně objevuje v hlasech v transpozicích, v rytmické diminuci nebo v rytmické variaci.

Ve finální části od taktu 110 dochází k zásadní výrazové proměně oproti předchozí hudbě. Stejně jako provedení 1. části, tedy vstupní věty, je toto finále vnitřně členěno na několik kratších úseků, z nichž každý pracuje s jinými, podobnými nebo variovanými rytmickými figurami a ostinaty, které jsou nad sebe v hlasech vršeny. Některé úseky jsou opakovány. Po stránce stavby se jedná o jakousi řadovou formu. Skladatelka se zde tak znovu odváží experimentovat s formou věty i dílčími stavebními prvky, stříhem za sebe řadí ucelené hudební bloky využívající techniky derivací a variant klíčových motivů. Některé tyto motivky jsou derivovány přímo z úvodní myšlenky kompozice, čímž skladatelka zajišťuje rozsáhlé jednověté kompozici soudržnost. Společný mají opět motorický charakter, rychlé tempo, neperiodicitu a evoluční náboj, který je dán častými změnami taktů a uváděním stále nových motivů, nastupujících stříhem. V rámci celé části je patrný prvek gradace, který je docílen především zvyšující se dynamickou hladinou, zkomplikováním rytmu vršením až čtyř ostinat současně (tedy ve všech hlasech) a zahuštěním faktury o dvojzvuky ve všech hlasech. Závěr je pak ještě umocněn syrrytmií. První úsek Marcato [Důrazně] (od taktu 110, díl a) tvoří různé skupiny kvintol, sextol a triol v nízkém dynamickém stupni, které na sebe postupně navazují v jednotlivých hlasech nad cellovým ostinatem s rytmizovanou oktávou d – d1

(viz ukázka č. 7). Navazuje na něj dvoutaktová vsuvka s legatovými vzestupnými a sestupnými rozklady v kvintách ve viole v mírnějším tempu a s ritardandem v závěru, díl b. Následující část *Marcato a tempo* [Důrazně, v původním tempu] od taktu 117, již v mezzoforte, opět kombinuje různé rytmické skupiny hrané *spiccato* a *legato* střídané v hlasech, nyní nad cellovým klesajícím ostinatem na tónech a – fis, díl c. Motiv ve viole v taktu 117 je prvním zásadním motivem finální věty, který bude dále v části zaznívat v úpravách a variacích. Zároveň je to motiv odvozený z hlavní myšlenky úvodní části, i v tomto místě tedy dochází k motivickému propojení celé věty. Vzápětí v taktu 118 v primu zazní pregnantní odpověď v kvartolách, druhý výrazný motiv (viz ukázka č. 8).



Ukázka č. 7: První úsek finální věty tvořený na sebe navazujícími skupinami kvintol, sextol a triol v nízkém dynamickém stupni nad cellovým ostinatem s rytizovanou oktávou.



Ukázka č. 8: Dva výrazné motivy finální věty. První ve viole, druhý v primu.

Další úsek od taktu 120 je opakováním předchozího, díl c', motiv zazní v sekundu hned v úvodu, k cellovému ostinatu na tónech c – a se přidává druhé ostinato ve viole opakující stejné tóny v nonolách, čímž se zahustí faktura a stoupá tak zde intenzita zvuku. Od taktu 123 následuje plocha v plné sazbě hlasů, úsek syrrytických kvartol ve spodních hlasech s tečkovaným rytmem v prvních houslích, díl b', na který naváže úsek sextol ve spodních dvou smyčcích s oktolami v sekundu a kvartolovým motivem v primu, díl c''. Takt 129, v němž v unisonu zazní rytmická figura v gis moll, jež je diminucí motivu druhé věty (takt 94) a odkazem na úvodní myšlenku skladby, je náhlým přerušáním toku hudby. Další dva úseky jsou nepřesným opakováním taktů 120 – 126, díly c''' a b'', avšak v silnější dynamice, čímž se zde opět vytváří postupná gradace. Hlavní melodie úseku *Alteramente* [Povýšeně] od taktu 137 v dynamice forte v oktávovém unisonu v a moll v houslích je další připomínkou úvodní myšlenky, díl d. Motiv je v račím obratu a podložen sekundovými nonolami ve viole a rozklady a moll kvintakordu v oktolách v cellu (viz ukázka č. 9). Následující úsek *Largo* [Široce] uvede v unisonu všech hlasů rytmickou figuru odkazující na úvodní myšlenku skladby.

The image shows two musical excerpts. The top excerpt, labeled 'ch) Alteramente', is in 4/4 time and features a melody in the first violin part (treble clef) with a forte (f) dynamic. The accompaniment includes a cello part (bass clef) with a mezzo-forte (mf) dynamic and a viola part (treble clef) with a forte (f) dynamic. The bottom excerpt, labeled 'i) Largo', is in 4/4 time and features a melody in the first violin part (treble clef) with a forte (f) dynamic. The accompaniment includes a cello part (bass clef) with a forte (f) dynamic and a viola part (treble clef) with a forte (f) dynamic. Both excerpts show complex rhythmic patterns and dynamics.

Ukázka č. 9: Hlavní melodie úseku Alteramente je další připomínkou úvodní myšlenky. Motiv je v račím obratu. Úsek Largo uvádí v unisonu všech hlasů rytmickou figuru odkazující na úvodní myšlenku skladby.

rytmickou figuru v b moll odkazující na úvodní myšlenku skladby (takt 139, díl e, viz ukázka č. 9). Figura je přerušena figurou s tečkovaným rytmem (odkaz na takt 123), po které je ještě rozvinuta dvojnásobným opakováním v h moll s poco ritardandem. Takt 142, drobná rytmická figura, vsunutý mezi opakující se figury, je dalším scelujícím prvkem, odkazem na oblast úvodní myšlenky věty. Navazující díl f Larghissimo liberamente [Co nejšíře, svobodně] od taktu 144 je vrcholem třetí věty, zní již v nejsilnější dynamice fortissimo a představuje další variaci rytmické figury v čtyřhlasém unisonu se stoupající melodií tvořenou ze sekundových kroků, která acceleruje do taktů 148 a 149, v nichž syrrytmicky zazní vrcholná figura v disonantních zahuštěných akordech s klastrovým efektem. Část je zakončena klastrovým souzvukem ve fortissimo, po němž následuje druhá generální pauza.

Závěrečná cantabilní část Coralmente [Sborově], velká koda, nastupuje v taktu 150 v gis moll a představuje melodický neperiodický tok hudby v klidném tempu, jenž je tvořen postupným uváděním motivů vycházejících z oblasti úvodní myšlenky kompozice v různých hlasech. První melodický motiv, uvedený ve druhých houslích v taktech 150 – 157, jenž je augmentací a prodloužením figury 1. taktu díla, je zároveň částečnou imitací melodie znějící v primu za harmonického doprovodu cello a violového melodického ostinata v osminových hodnotách (viz ukázka č. 10). Druhý motiv uvedený ve viole od taktu 158 vychází z violového motivu z taktu 55 a je za prodlevy na tónu gis v cellu

The image shows a musical score for a piece titled "Coralmente". It consists of four staves. The top staff is the first violin part, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of "♩ = 60-63". The second staff is the second violin part, also with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is the cello part, with a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is the viola part, with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes dynamic markings such as "p" (piano) and "pp" (pianissimo), and performance instructions like "sul tasto, leg." and "pp". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Ukázka č. 10: První melodický motiv uvedený ve druhých houslích je zároveň částečnou imitací melodie znějící v primu.

propojen s uvedením Cantabile motivu z oblasti vedlejšího tématu první věty (od taktu 20 v cellu) ve druhých houslích, jenž je dále samostatně rozvíjen. Další derivované motivky nastoupí v taktu 160 v cellu a v taktu 162 ve viole. Zní současně na způsob kontrapunktů, na krátko tak zde vznikne quasi polyfonní plocha (viz ukázka č. 11). Část je ve zkrácené

The image displays a musical score for strings, consisting of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, and Cello parts. The Violin I part features a Cantabile motif. The Violin II and Cello parts introduce derived motifs. Dynamics are marked as *pp*, *p*, and *naturale*. The second system continues the quasi-polyphonic texture with similar motifs in the Violin I, Violin II, and Cello parts.

Ukázka č. 11: Quasi polyfonní plocha vzniklá uvedením motivů ve viole, v cellu a ve viole spolu s Cantabile motivu z oblasti vedlejšího tématu první věty ve druhých houslích.

verzi zopakována (takty 164 – 171) a doznívá chmurným stručným melodickým motivem v úzkém rozsahu tercie v sólové viole nad celovou prodlevou. Dílo se uzavírá dílčí kodou *Fantasticamente, molto legato* [Fantasticky, vázaně] (od taktu 175) – imitačním heterofonním dvojhlasem houslí, slovy skladatelky „uzavírá se nadějí v důstojnost člověka“.⁴⁵ Klidná evoluční melodie nového jasného tónu s ambitem od fis2 do gis3 vychází z předchozího materiálu, postupuje v osminových hodnotách, je ozvláštněna melodickými obaly v kvintolách, septolách a oktolách. Nastupuje v primu, sekund ji imituje v primě s nástupem po dvou dobách. Skladba končí souzvukem ve čtyřhlasu na tónu gis.

⁴⁵ Autorský komentář Sylvie Bodorové z e-mailové korespondence dne 1. 4. 2018.

1.5. *Terezín Ghetto Requiem per baritono e quartetto d'archi*

Skladbu *Terezín Ghetto Requiem* věnovala Sylvie Bodorová obětem holocaustu. Třívětá kompozice pro baryton a smyčcové kvarteto vznikala na objednávku ředitele festivalu ve Warwicku pro rok 1998 (Warwick & Leamington Festival) Richarda Phillipse od července do listopadu roku 1997.⁴⁶ Pod záštitou Komorního spolku České filharmonie proběhla dne 21. 1. 1998 předpremiéra skladby. Provedlo ji Škampovo kvarteto s Ivanem Kusnjerem. Stejně kvarteto se pak skladby zhostilo i při premiéře 7. 7. 1998 ve Warwicku s barytonistou Nigelem Cliffem. Od té doby skladba zazněla mnohokrát v řadě míst Evropy i USA, zásadní vliv na její rozšíření mezi posluchači ve světě mělo právě Škampovo kvarteto. V jeho provedení *Terezín Ghetto Requiem* zaznělo ve Wigmore Hall, při oslavě „pádu zdi“ v Berlíně v Deutsche Oper, v Coventry a jinde. Škampovo kvarteto stojí i za natočením skladby v USA s barytonistou Christòpherem Nomurou. Kvartet se objevil i jako hudba k dokumentárnímu filmu o Siru Nicholasu Wintonovi, který měl premiéru v lednu 2003.⁴⁷ *Terezín Ghetto Requiem* je pro skladatelku důležitá kompozice, neboť se od ní odvinula řada objednávek. Po jejím úspěšném londýnském provedení byl sponzorem Wigmore Hall Stanley Burntonem objednan smyčcový kvartet *Shofarot* (2000). V současné době je *Terezín Ghetto Requiem* Bodorové nejčastěji hraná skladba ve světě. V roce 2005 byla upraveno pro baryton a komorní orchestr.⁴⁸

Dílo je inspirováno skutečnou historickou událostí, kdy židovští hudebníci – vězni terezínského ghetta – provedli v letech 1943/44 asi dvacetkrát *Requiem* Guisepe Verdiho, navzdory hrůzným životním podmínkám i navzdory faktu, že většina z nich skončila po provedení ve vyhlazovacích táborech. Úryvky židovských a katolických liturgických textů ve vokálním partu reprezentují ve skladbě *Terezín Ghetto Requiem* dvě kultury – židovskou a křesťanskou. Synagogální zpěv užívá autorka v každé větě jiným způsobem. Bodorová tímto dílem zahájila větší sérii kompozic inspirovaných židovskou hudbou a starozákonní látkou. Vyvrcholením bylo oratorium *Juda Makabejský*. Sylvie Bodorová skladbu považuje za zásadní dílo ve své tvorbě, neboť se v ní citlivě vyjádřila

⁴⁶ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

⁴⁷ Štilec, Jiří. Sleeve Note. Bodorová, Stevenson: String Quartets. [CD-ROM]. ArcoDiva. červen 2003.

⁴⁸ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

k tragickému období našich dějin a svou hudbou chtěla uctít památku obětí holocaustu. Odkaz holocaustu totiž nenáleží pouze vězňům a obětem, ale náleží nám všem, i těm, kteří tehdy nemohli, nebo nechtěli pomoci.⁴⁹ K motivům, které ji ke kompozici vedly, se skladatelka vyjádřila v průvodním listu k partituru, otištěném i v bookletu k CD Bodorová, Stevenson: String Quartets.⁵⁰

„Často jsem se ptala sama sebe, jak mohli lidé připustit to, co se stalo v Terezíně. Kdyby byli tehdy znali ta otřesná svědectví a ještě delší seznamy mrtvých, dokázali by tomu zabránit? Proč to neudělali?“

Dlouho jsem se bála navštívit památník v Terezíně. Bála jsem se i těch zdí, které toho tolik viděly. Potom jsem si uvědomila, že zabíjel i strach těch ostatních, co žili za hranicemi ghetta. I ten zabíjel, ne jenom nacističtí „nadtí“ . Proto, když se na mne obrátil pan Richard Phillips, ředitel britského festivalu ve Warwicku, s výzvou napsat skladbu inspirovanou holocaustem, věděla jsem, že nabídku musím přijmout. Chtěla jsem se svou skladbou poklonit těm, kteří se v nejotřesnějších životních podmínkách, odsouzení na smrt, dokázali postavit svým nacistickým trýznitelům opětovným uváděním Verdiho Requiem. V září 1997, kdy jsem s kompozicí byla téměř u konce, jsem v Terezíně uslyšela totéž, co vězňové před léty: Requiem Giuseppe Verdiho. Zdi okolních cel mne svíraly, vyzářovala z nich tíha k neunesení. Kolik lidského ponížení se v nich skrývá! Jak zněla hudba, podívala jsem se na oblohu a tak jako kdysi oni, najednou jsem se cítila volná, svobodná jako pták. Potom se stalo něco, co jsem nikdy nezažila. Ve chvíli, kdy hudba dozněla a malá hrstka těch, kteří přežili, se shromáždila před pódiem, zapadající slunce je osvítilo tak oslnivě – až k nám všem přítomným ztuhla krev v žilách. Chci, aby moje skladba, byť nepatrnou měrou, malým kamínkem, přispěla k ideálu tolerance, lidskosti a snášenlivosti.“

V první větě skladby se nad kanonickým vršením krátkého citátu z Verdiho Requiem, v části *Lacrymosa*, ve smyčcích objevuje jako nezávislá vrstva základní a nejdůležitější židovská modlitba „Šema Izrael“ [Slyš, Izraeli].⁵¹

⁴⁹ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

⁵⁰ Bodorová, Stevenson: String Quartets. [CD-ROM]. ArcoDiva. červen 2003.

⁵¹ Šema Jisra'el/Israel [Slyš, Izraeli]; zkráceně Šema, je jedna z nejdůležitějších židovských modliteb a vyznání víry judaismu. Jedná se o jeden z ústředních a nejstarších prvků židovské liturgie. Čtení Šema

Druhá věta *Dies irae* je založena převážně na smyčcích. Přináší rytmicky pregnanční interjekce smyčců, nad nimiž se ve vokálním partu objevují dva krátké motivy „Dies irae“ s obrazem hrůzného okamžiku posledního soudu a v závěru pak naléhavá exklamace „Gael Izrael“ v hebrejštině s obrazem Osvoboditele a Spasitele, který je schopen i ve chvílích zdánlivé beznaděje rozdrtit všechny nepřátele.⁵²

Třetí věta *Libera me* [Osvobod' mě, Pane] je výrazově klidnější a vedle užití židovského synagogálního textu „Elokai neshama“ [Bože, duše, kterou jsi mi dal, je čistá] se v závěru objevuje úryvek textu katolické zádušní mše – „Requiem aeternam dona eis, Domine“.⁵³

1.5.1. 1. věta: *Lacrymosa*

První věta je vystavěna na volném střídání úseků čistě smyčcových, čistě vokálních a společných, vokálně instrumentálních. Úvod tvoří smyčcová předehra (takty 1 – 3), na kterou naváže zpěvák slovy židovské modlitby „Shema Izrael“ (takty 4 – 11). Vzápětí ustoupí smyčcové části (11 – 23), po které se začne odvíjet úsek s verši židovské modlitby za doprovodu smyčců, v němž se objeví kanonicky vršený citát motivu Verdiho *Requiem* (takty 24 – 54). Věta je uzavřena smyčcovou dohrou (takty 56 – 64).

Jisra'el/Israel tvoří důležitou část ranní a večerní bohoslužby. Ústředním tématem je víra v jediného a všemohoucího Boha, kterého mají Židé milovat „celým svým srdcem a celou svou duší a celou svou silou.“ (Společenství křesťanů Kunvald: Shema Israel [online]. 30. 9. 2012 [citováno dne 25. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://skk.webnode.cz/news/shema-israel/>>.)

⁵² Štilec, Jiří. Sleeve Note. Bodorová, Stevenson: String Quartets. [CD-ROM]. ArcoDiva. červen 2003.

⁵³ Tamtéž.

Úvodní část první věty zahájí smyčce souzvukem v oktávě na tónu c, od něhož sekund přednese klidný melodický motiv v c moll aiolské, jenž dokončí prim, viola opakuje sekundový krok c – b, v cellu je prodleva na tónice. Ta pokračuje ještě několik taktů po tom, co do 4. taktu vstoupí zpěvák a na slova židovské modlitby „Shema Izrael“ rozvine od dominanty melodický motiv, jenž je volnou tonální imitací předchozího (viz ukázka č. 13). Takto je zde naznačen princip heterofonie,⁵⁴ který je dále ve větě plně uplatněn jako kompoziční technika, kdy všechny hlasy užívají a vycházejí ze stejného tónového základu a jsou si navzájem rovny. Vertikální dění je tak spojeno jednotným tónovým obsahem ve všech hlasech, melodické dění je více či méně podobné. Nejedná se

The image contains two musical scores. The top score is for a string quartet, titled "Tranquillo" with a tempo marking of quarter note = 40. It features four staves: Violin I (I), Violin II (II), Viola (la), and Cello (lc). The music is in C minor and 4/4 time. The first measure shows a unison C in the octaves. The second measure shows the Violin I and II playing a descending eighth-note scale (C-B-A-G-F-E-D-C), while the Viola and Cello play a sustained C. The third measure continues the string quartet texture. The bottom score is a vocal line titled "Shema" in 4/4 time, marked "mp". It begins with a box containing the letter "B" and the text "Intonazione appassionativa". Below this, the performance instructions "Lamentando, molto rubato, con dolore" are written. The melody starts on a C and moves in a descending stepwise fashion.

Ukázka č. 13: Smyčcový úvod a vokální vstup, jenž je volnou imitací předchozího materiálu.

⁵⁴ Termín heterofonie je v současné době vykládán jako souběžná variace, náhodná nebo záměrná, jedné určité melodie. (Cooke, Peter. Grove Music Online: Heterophony [online]. 20. 1. 2001 [citováno dne 1. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12945>>.)

tedy o homofonii,⁵⁵ ovšem ani o polyfonii.⁵⁶ Vokální přednes po prvním melismatu na slově „Shema“ pokračuje po celý první vstup převážně sylabicky. Tóninu c moll utvrzuje pohyb melodie kolem tóniky a výrazná spočínutí na ní v dlouhých notách na konci verše. V taktu 11 navazují smyčce s motivickou synkopickou mezihrou v c moll s náznaky polyfonického vedení hlasů (oproti předchozí heterofonii je zde vyšší míra samostatného vedení hlasů s širším tónovým výběrem jednotlivých hlasů). Na mezihru naváže od taktu 26 část na způsob recitativu *accompagnato*. Vokální part střídá rychlá melismata s dlouhým tónem, při němž rytmickou figurou upoutají pozornost smyčce a naopak. V taktu 30 se v cellu objeví první významné téma – hlavní téma věty, a to čtyřtaktový citát z Verdiho „*Requiem*“ *Lacrymosa* (viz ukázka č. 14). Nastoupí v tónině c frygické, melodie tak reálně koresponduje s Verdiho originálem, avšak tóninově se liší. Verdiho *Lacrymosa* je v b moll a hlavní téma začíná na dominantě f. Tato dominanta se ale jakoby stává tónikou, téma je tedy v tónině mollové dominanty, kterou je f frygická.



Ukázka č. 14: Hlavní téma, citát Verdiho *Requiem Lacrymosa* uvedený v cellu.

Po prvním uvedení citátu v cellu se toto téma ve zkrácených verzích následně ve smyčcích kanonicky vrší až do dosažení čtyřhlasu v taktu 43. Pak se kánon rozpadá, až cello se svým citátem zůstane osamoceno a nakonec se po taktu 55 vytratí. Nástupy hlasů nejsou vůči sobě navzájem pravidelné, neboť každý hlas cituje jinak dlouhý úryvek tématu. Nástupy violy a primu jsou oproti ostatním hlasům, a tedy i prvnímu uvedení tématu, posunuty o osminovou hodnotu, což může naznačovat pocit polymetriky. Nad tímto citátem z Verdiho římskokatolické mše za zemřelé se line jako nezávislá vrstva základní a nejdůležitější židovská modlitba „Shema Izrael“ [Slyš, Izraeli]. Vokální part

⁵⁵ Princip, ve kterém existuje jasná diferenciacce mezi melodií a doprovodem. (Hyer, Brian. Grove Music Online: Homophony [online]. 20. 1. 2001 [citováno dne 1. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13291>>.)

⁵⁶ Princip, ve kterém se všechny nebo některé z hudebních hlasy pohybují do určité míry nezávisle. (Frobenius, Wolf; Cooke, Peter; Bithell, Caroline and Zemtsovsky, Izaly. Grove Music Online: Polyphony [online]. 20. 1. 2001 [citováno dne 1. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42927>>.)

je melismatický v c frygické, výjimečně a patrně bez hlubšího kompozičního záměru se objeví i sylabický přednes. Melismata a ozdoby vycházejí z techniky a praxe židovského zpěvu (viz ukázka č. 15). Charakterizují ji časté přírazy a ozdoby, pro vedení melodie jsou typické delší klesající nebo stoupající sekundové kroky v kombinaci se skokem kvarty, kvinty a sexty. Nápodobu žalmu naznačuje i požadavek Canto libero, indipendentemente, senza assieme [Zpívej uvolněně, svobodně, ne spolu] a rytmus střídající rychlé trioly, sextoly a septoly s kvartolami, pomalými triolami a synkopami.



Ukázka č. 15: Vokální melismatický part s nejdůležitější židovskou modlitbou „Shema Izrael“.

Po rozpadu kánonu ve smyčcích a utišení zpěvu cello dohrává od taktu 51 Verdiho citát ozvláštněný o přírazy a nátrily, naznačující propojení světa křesťanského a židovského v jeden. Závěrečná část Tranquillo nastupuje v taktu 56 po jednotaktovém spočinití na tónu c do nové, klidné atmosféry. Hlasy postupují v delších hodnotách a bez výrazných skoků, změnu charakteru hudby podpoří i změna tóniny do c moll. Krátký úvodní motiv ve druhých houslích převezme prim, čímž vytvoří imitaci v kvintě (viz ukázka č. 16).

Ukázka č. 16: Závěrečná část, imitace motivu sekundu v primu.

Melodie v primu dále klidně stoupá až do d4, melodie cella a violy v decrescendu klesá po sekundových krocích až do závěrečného souzvuku prázdné kvinty c – g v pianissimu.

Shema Yisrael adoshem elokeinu, Adoshem echad

Hu Elokeinu, hu avinu, hu malkeinu, hu moshienu,

v`hu yashmienu b`rachamov

shenis l`enei koi chai, lichyos lachem lelokim.⁵⁷

[Slyš Israeli, Pán je náš Bůh, Pán je jeden.

Je náš Bůh; je náš otec; je náš král; je náš spasitel.

Znovu se slituje a k nám před vším živým pronese: „být vaším Bohem.“]⁵⁸

1.5.2. 2. věta: *Dies irae*

Druhá věta *Dies irae* je založena převážně na smyčcích. Je tvořena střídáním dvou hudebních motivů, které se vůči sobě odlišují v používaných intervalech (první motiv pracuje převážně se zvětšenou a zmenšenou kvintou a velkou septimou, druhý pracuje s intervaly sekund a tercií), rytmicky a v motivickém obsahu hlasů (v první části jsou hlasy víceméně samostatnými nositeli motivu/figury, ve druhé se jedná o jeden motiv znějící ve všech hlasech současně). Při každém dalším opakování motivu dochází k jeho drobnější či větší variaci (rytmické či intervalové kombinaci, komplikaci, dochází také ke změně rozložení figur v hlasech, atd...). Nad těmito dvěma motivy smyčců se ve vokálním partu objevují dva krátké nápěvy – latinské „Dies irae“ s obrazem hrůzného okamžiku posledního soudu a v závěru pak naléhavá exklamace „Gael Izrael“ v hebrejštině s obrazem Osvoboditele a Spasitele, který je schopen i ve chvílích zdánlivé beznaděje rozdrtit všechny nepřátele.⁵⁹

⁵⁷ Shema Israel [Slyš, Izraeli] Deuteronomium 6, 4 – 9. (Sbor Vinohrady [online]. [citováno dne 15. 3. 2018]. Dostupné z: <<http://sborvinohrady.cz/kazani/20080119.pdf>>.)

⁵⁸ Text modlitby jsem do češtiny přeložila z anglického textu v knize Daily Prayer Book, 1949.

Anglický text:

Hear, O Israel, the Lord is our God, the Lord in One.

He is our God; he is our father; he is our King; he is our Deliverer.

He will again in his mercy proclaim to us in the presence of all the living: „...to be your God“

(Daily Prayer Book, 1949, s. 612.)

⁵⁹ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

Úvodní část (první motiv) je vystavěna zvláště na užití zmenšené kvinty gis – d a velké septimy gis – f. Souzvuk zmenšené kvinty je hlavním prvkem první dvoutaktové rytmické figury, která pak v cellu prochází i dalšími úseky věty (viz ukázka č. 17). Do cellového sólo ostinata dvakrát zazní rychlá interjekce houslí v klesajících zmenšených kvintách gis – d poprvé (takt 6) a v klesajících zvětšených kvartách podruhé (takt 8). Následně se v taktu 9 k cellovému ostinatu připojí druhý rytmický motiv ve viole taktéž ve zmenšené kvintě gis – d (viz ukázka č. 18), na něhož naváže rychlá stoupající jednotaktová pasáž houslí tvořená kombinací intervalů klesající zvětšené kvarty a malé sexty a stoupajících malých sekund a velkých septim. Úvodní část tak představuje disonantní, rytmicky různorodou oblast.



Ukázka č. 17: První motiv, disonantní rytmická figura v cellu.

Ukázka č. 18: Kombinace rytmických figur ve všech hlasech.

Oproti ní následující plochu (druhý motiv) od taktu 12 tvoří v legatu střídající se akcentované figury opakovaných malých sekund a malých tercií v kvartolách, sextolách, triolách a oktolách (viz ukázka č. 19). Plocha je přerušena ostinátním motivem z úvodu věty za stálého znění trilku na tónu e ve viole, druhého ostinata v sekundu, jež je citací

středověké sekvence Dies irae (takty 18 – 22, viz ukázka č. 20) a sestupné jednotaktové pasáže v houslích tvořené zmenšenými kvintami v primu a zvětšenými kvartami v sekundu. Od taktu 24 dále pokračuje legatová pasáž, jež je charakteristická unisono akcenty na prvních dobách triol, kvartol, sextol a oktol, které společně s častými změnami taktů způsobují nepravidelnou rytmickou pulzaci.

Ukázka č. 19: Druhý motiv, akcentované figury s nepravidelnou rytmickou pulzací (takty 24 – 28).

Ukázka č. 20: Citace středověké sekvence Dies irae ve druhých houslích.

Melodická linie je zde tvořena kombinací současně znějících malých, velkých a zvětšených sekund a malých a velkých tercií. Po jedenácti taktech (takt 35) se znovu vrátí úvodní pasáž s rytmickou figurou v cellu a ve viole, obohacená o nové figury v sekundu a v primu. Tato pasáž je oproti předchozí vystavěna na tónech es – g – a, a charakteristickým intervalem je zvětšená kvarta. Zde poprvé do dění vstoupí vokální part, jenž se zdá být ukotven do mollové tóniny (takt 35 na slově „dies“ tvoří sestupná oktáva a, mollový tónorod značí malá tercie na slově „irae“, viz ukázka č. 21), ze které pak moduluje (v taktu 37 je snižená dominanta es, která se v další taktu 38 změní v tercii v c moll tónině, další modulace je naznačena v taktu 40, kdy se objeví sestupná oktáva b a od ní malá tercie des), zakrývají ho ale disonantní souzvuky ve smyčcích. Tato pasáž je zajímavá velkým tónovým ambitem na malé ploše od velkého C do e1.

The image shows a musical score. The top part is a vocal line on a single staff. It begins with a fermata, followed by a forte (f) dynamic marking. The lyrics 'Di - es' are written below the staff. The bottom part of the image shows a multi-staff instrumental score starting at measure 35, indicated by a circled '35'. It consists of four staves with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamics and articulations.

Ukážka č. 21: Návrat prvního motivu s vokálním vstupem.

Od taktu 42 následuje legatová pasáž, ve které se znovu objevují akcentované duoly, trioly a oktoly. Ty jsou v primu občas vyplněny stupnicovou melodickou řadou, což dokládá další příklad obměny druhého motivu. Jako volná reminiscence první části věty se před závěrem naposledy objeví čtyřtaktový motiv vycházející z cellového ostinata, nyní ve čtyřhlase (takt 59). Zahuštěním sazby a obohacením zde dochází k jeho další úpravě. V prvním taktu motivu zní jako v původním uvedení zvětšená kvinta gis – d v houslích a ve viole, v cellu navíc zní zvětšená kvinta c – gis. Ve druhém taktu zní zvětšená kvinta g - dis v cellu, v ostatních hlasech zmenšená kvinta dis – a. Třetí a čtvrtý takt tvoří souzvuky zmenšené kvinty e – b ozvláštněné spiccato v primu v čisté kvartě f – b.

Závěrečná pasáž od taktu 63 je založena na kontrastu střídání úseků rychlých disonantních a konsonantních rozkladů. Disonantní rozklady (takty 63, 64, 66 a 68) probíhají ve zmenšených a zvětšených kvintách (horizontálně i vertikálně) a velké septimě v šestnáctinových hodnotách v plné sazbě hlasů kvarteta, konsonantní rozklady

probíhají pouze v primu za prodlevy v ostatních hlasech, přičemž ve vokálním partu zní sylabicky slovo „Gael!“ [Vykupitel!] (viz ukázka č. 22). Při opakování rozklady i zvolání vždy harmonicky stupňují svou intenzitu (z g moll v taktu 65 přes G dur v taktu 67 do jasné C dur, v níž věta končí, zde je navíc stupňování podpořeno rozkladem v plné sazbě smyčců). S posledním zvoláním „Gael Yisrael!“ [Vykupitel Israele] tak mají tyto akordické rozklady v C dur úlohu větu uzavřít v pozitivním duchu víry Židů v osvobození.

Con tutta la forza, con tutta espressione

Ga - el !

Ukázka č. 22: Konsonantní a disonantní rozklady a vokální zvolání Gael!.

Dies irae, Dies illa,	[Onen den, den hněvu lkavý,]
solvet saeculum in favilla:	[zruší čas, dým vzejde tmavý,]
teste David cum Sibylla.	[David, Sibylla tak praví.]

Quantus tremor est futurus,	[Strašné chvění, bázeň hrozná]
Quando Judex est venturus,	[Až se tvorstvo Soudci přizná,]
cuncta stricte discussurus! ⁶⁰	[jenž hned řeší vše pozná.] ⁶¹

⁶⁰ Tento text tvoří první dva verše z latinského hymnu *Dies irae* „Den hněvu“ ze třináctého století, jehož autorem je italský františkán Tommaso da Celano (asi 1200 – asi 1260). K veršům je připojeno židovské zvolání v hebrejštině Gael, gael Yisrael!! (Wikipedie: *Dies irae* [online]. 6. 12. 2016 [citováno dne 16. 3. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Dies_irae>.)

Gael, gael Yisrael!!

1.5.3. 3. věta: *Libera me*

Třetí věta *Libera me* [Osvobod' mě] je výrazově klidnější. Je rozdělena do čtyř částí, jež se liší hudebním zpracováním a podloženým liturgickým textem. Vedle užití křesťanského textu „*Libera me, Domine*“ a „*Dies irae*“ se ve větě objevuje úryvek židovského synagogálního textu v hebrejštině „*Elokai neshama*“ [Bože, duše, kterou jsi mi dal, je čistá]. Věta je zakončena verši z katolické zádušní mše „*Requiem aeternam dona eis, Domine*“.

První část třetí věty začíná v klidné atmosféře *Larga*. Melodické linie všech smyčcových hlasů (v nástupu hlasů B-T-A-S) jsou tvořeny tóny c – es – c – es o různých časových délkách, skladatelka zde tak opět užívá principu heterofonie. Tímto způsobem je naznačena tónina c moll, která je pak v dalším průběhu hudby utvrzována. Již ve čtvrtém taktu je souzvuk zahuštěn o sekundu d k základnímu tónu akordu. V následujících taktech jsou takto obohacovány i další stupně akordu (sedmý takt je tvořen harmonií VI. stupně c moll). Nástup vokálního partu v taktu 10 s textem „*Libera me*“ [Osvobod' mě] sylabicky v parlandu na tónice je překryt zmenšeným kvintakordem c ve smyčcích (viz ukázka č. 23). Další harmonická změna se objeví v taktu 13 se subdominantním septakordem. V taktu 16 vokální part nastoupí na tónu d, což se promítne i v doprovodu zkombinováním dur tercie d – fis k mollovému základu c – es. Tím je dosaženo takové zahuštění, až zde nakrátko dojde k bitonalitě D dur a c moll. Na závěr vokálního vstupu v tomto úseku zazní první melodicky rozvinuté „*Libera me, Domine*“ [Osvobod' mě, Pane] s rozpětím malé tercie s nejvyšším tónem na první slabice slova „*Domine*“. V taktu 19 následuje smyčcová mezihra s hlavní kantabilní melodií v primu v c moll aiolské (v závěru harmonické) a rozklady v c moll v doprovodu třech hlasů. Melodická linie všech doprovodných hlasů je zde tvořena pouze některými tóny c moll stupnice, přičemž každý hlas využívá své vlastní tónové ostinato. V taktu 34 zazní znovu hlas, nyní se silnějším apelem „*Libera me, Libera me, Domine*“.

⁶¹ Překlad do češtiny, dle Schallerova misálu, uvedený na Wikipedii. (Wikipedie: *Dies irae* [online].

6. 12. 2016 [citováno dne 16. 3. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Dies_irae>.)

The image displays a musical score for the piece 'Libera me, Domine'. The top staff is a vocal line starting with a piano (p) dynamic. It features two phrases: 'Libera me' and 'Libera me, Domine'. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. Below the vocal line are four staves of piano accompaniment. The first staff has circled measure numbers 10, 41, and 42. The piano part consists of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The overall style is classical and liturgical.

Ukázka č. 23: Nástup vokálního partu na tónice, jež je překryta smyčci.

jenž je výraznější zopakováním, užitím oktavových skoků na slově „me“ a rozpětím melodie malé decimy za doprovodu zmenšeného kvintakordu c – es – ges ve smyčcích. I další vokální vstupy jsou naléhavější, jak opakováním slov, tak i ostřejším rytmem v sextolách a triolách a vysoké poloze hlasu na c1. Závěrečné zvolání „Domine“ je tvořeno zmenšenou a zvětšenou kvintou d – as – d.

Druhá část *Con ira* [S hněvem] (od taktu 49) je oproti předchozí v příkrém kontrastu. *Con ira* je vyjádřeno disonancemi a nepravidelnou pulzací rytmu. Část je tonálně statická, převažuje souzvuk zmenšeného kvintakordu f, je tedy usazená v mollové subdominantní tónině f (vzhledem k předchozí). První čtyři takty plynou v osminách s přírazy, od taktu 54 se zapojí vokální part slovy „Dies irea, dies illa“ [Onen den, den hněvu lkavý] s výrazným skokem oktávy (viz ukázka č. 24).

Třetí část s židovským synagogálním textem od taktu 57 je od předchozí hudby oddělena generál pauzou. Hudba se navrácí do původní c moll, novou atmosféru zde tvoří vokální part, jehož melodie má charakteristický židovský nápěv s ozdobami a hybný rytmus, a barva houslí ve flageoletech. Přednes je v úvodu slabický na slovech „Elokei neshama“ [Bože můj], později melismatický za stálé prodlevy v cellu na tónice.

Úvod melodie zpěvu začíná na spodní kvintě a stoupá k tónice c, kterou drží (takt 57). Vzápětí je imitován vrchními třemi smyčci, každý o oktávu výš (prim ve flageoletech), v těsných nástupech (takt 58). Další vokální vstup (od tóniky skok malé sexty a po sekundách klesající melodie) je imitován současně znějícími houslemi v protipohybu užívajících týž tónů, čímž se zde skladatelka vrací k heterofonii úvodní věty (takty 59 – 60). Po doznění zpěvu nad prodlevou v cellu pokračuje sekund s flageoletovou dohrou tvořenou opakovanou figurou tónů es3 – c4 – es4.

The image shows a musical score for measures 53-55. At the top, there is a vocal line with lyrics "Di - es irae, di - es illa". Below it are four staves for strings. The first string staff has a circled measure number 53. The second, third, and fourth string staves also have circled measure numbers 53, 54, and 55 respectively. The score includes dynamics like "ff" and "ff".

Ukázka č. 24: Druhá disonantní část *Con ira*, takty 53 – 55.

Tato figura v sekundu se stane, avšak již v C dur, ostinatem pro závěrečnou část věty *Molto tranquillo*, *spianato* (zřejmě myšleno *spinato*) [Velmi klidně, brnkavě] od taktu 65. V ní je hlavní melodie vokálního partu v unisonu kopírována primem v primě a v tercii o oktávu níž ve viole za sestupného doprovodu cella v dlouhých hodnotách. Vokální part je zde nositelem veršů z katolické zádušní mše „Requiem aeternam dona eis, Domine“ [Odpočinutí věčné dejž jim Pane]. Přednes je sylabický a melodie se pohybuje v ambitu decimy. Od taktu 69 začne i cello tvořit volný kontrapunkt v protipohybu k hlavnímu hlasu. V dalších několika taktech, kdy se hlavní melodie stane méně rytmicky hybnou, hlasy postupují ve vertikálních akordech II., IV. a VI. stupně, záměrně se vyhýbají hlavním funkcím. Návrat do C dur nastane až tři takty před koncem,

kdy ve smyčcích zní neměnný kvintakord c – e – g a hlas slovem „Domine“ vystoupá do e2 a klesne o oktávu, na niž spočine v přednesu slov „libera me“ (viz ukázka č. 25).

Ukázka č. 25: Závěr věty se slovy Domine, libera me v C dur.

Libera me, Domine, libera me Domine!

[Osvobod' mě, Pane.]

Dies irae, dies illa ...

[Onen den, den hněvu.]

Elokei neshama, shenasata bi, tohoiru hi.

[Bože můj, duše, kterou jsi mi dal, je čistá.]

Requiem aeternam dona eis, Domine,

[Odpočinutí věčné dejž jim Pane,]

et lux perpetua luceat eis. Domine, libera me.

[a světlo věčné ať jim svítí. Pane, osvobod' mě.]

1.6. *Concierto de Estío*

Temperamentní *Concierto de Estío* pro kytaru a smyčcové kvarteto je další kompozicí, i když ve srovnání s duchovní hudbou Tereziánského requiem velmi stylově odlišnou, ve které Bodorová kombinuje smyčcové kvarteto s přidáním sólovým nástrojem, tentokrát s kytarou. Skladbu si pro premiéru v Buenos Aires objednala argentinská kytaristka Mariá Isabel Siewers. „Spolupráce s Marií Isabel Siewers začala již na přelomu osmdesátých a devadesátých let, kdy interpretka přišla se zajímavou objednávkou skladby pro sólovou kytaru. Vznikla balada *Sostar mange* natočená později v Německu pro firmu Aurophon.“⁶² Pokračováním jejich spolupráce je tato skladba pro kytaru a smyčcové kvarteto *Concierto de Estío*. Dílo vzniklo v roce 1999 a autorka se o jeho námětu vyjádřila těmito slovy: „Španělština v názvu připomíná mateřský jazyk Isabeliny rodné Argentiny. ‚Letní‘ v názvu znamená nejen označení roční doby, ale zároveň navazuje na tradiční kult jihoamerických indiánů a jejich bohů úrody a plodnosti. Je to i rituálně taneční pocta zemi samotné jako místu, kde probíhá věčná symbióza člověka a přírody.“⁶³

První věta *Zingaresca* [Cikánská] začíná sólovou kadencí s některými jihoamerickými akordickými prvky. Základním stavebným a významovým prvkem jsou taneční intonace, zejména cikánský čardáš. Velmi často se zde objevují balkánské rytmy a tzv. crossing technika, tedy střídání dvou a tří osmin, a transakcentace, čili přenášení akcentů na různé doby v taktu, čímž dochází k proměně metra. Ve druhé větě *Plegaria* [Modlitba] skladatelka navázala na starou indiánskou pověst o zrození slunce a zápasu o jeho paprsky a životadárnou sílu. Částečně neobarokní melodika je členěna a instrumentována moderními soudobými prostředky. Závěrečné *Barbaro* [Barbarský] je obrazem síly a věčné energie. Dle slov autorky je tento dionýský proud i holdem prazákladnímu rytmu země a rituálním tancem, symbolizuje ustavičný pohyb vpřed. V metroritmické struktuře se objevují některé taneční patterny a zejména nepravidelné posouvání dvou a tříčlenných osminových skupin.

Ve skladbě se chtěla autorka vyjádřit k pokoře před přírodou, která je zdrojem, rámcem i kolébkou člověka. Koncert byl napsán v roce 1999 ve dvou verzích – pro kytaru

⁶² Autorčin text z programu ke koncertu v Kutné Hoře, konaném dne 18. 5. 2001.

⁶³ Štílec, Jiří. Sleeve Note. Bodorová, Stevenson: String Quartets. [CD-ROM]. ArcoDiva. červen 2003.

a kvarteto a pro kytaru a smyčce. V září téhož roku byl premiérově proveden v Buenos Aires.⁶⁴

1.6.1. 1. věta: Zingaresca

První věta koncertu má netypickou dvoudílnou formu. První díl (takty 1 – 46) je ohraničen sólo kytarovými kadencemi. Na úvodní kadenci naváže smyčcová část (takty 22 – 44) s melodií modálního charakteru, kterou od taktu 45 převezme kytara za doprovodu smyčců vyťukávajících rytmické figury do korpusu nástrojů. Po závěrečné kytarové kadenci však od taktu 46 nečekaně následuje sled sedmi čardášů, což považují za druhý díl věty (takty 46 – 172). Je otázka, jaký umělecký záměr vedl ke spojení těchto kulturně velmi různorodých prvků, neboť první část odkazuje na španělskou Andaluzii a latinskou Ameriku (skladba vznikala pro argentinskou interpretku) a druhá část je sledem několika variací cikánských čardášů s rytmickými prvky vycházející z balkánské hudby (asymetrické rytmy) spolu s využitím efektních prvků flamencové techniky hry na kytaru.

Úvodní kytarová sólo kadence *Con violencia* [S násilím] v briskním tempu ve fortissimu je energickým zahájením kytarového koncertu. Probíhá v rychlých osminách v 2/8 a 3/8 metru, časté je pro ni střídání taktů. Kadence využívá flamencových hráčských technik, jako jsou *rasgueo* (drnknutí přes struny jedním určitým prstem: palcem – *pulgar*, označení „p“; prostředníčkem – *medio*, označení „m“; nebo malíčkem – *rosaro*, označení „x“), *rasguero abanico* (specifická kombinace drnkajících prstů), *golpe* (klepnutí do korpusu kytary).⁶⁵ Střídají se v ní tak prvky *secco*, *legato* a *arpeggio* akordů s bušením do korpusu a do strun (viz ukázka č. 26). V závěru kadence jsou užita i *glissanda* v sekvenci akordů postupujících po malých sekundách.

⁶⁴ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

⁶⁵ Megan L. TakeLessons: What is Flamenco Guitar? Terms and Techniques You Need to Know [online]. 21. 5. 2015 [aktivní dne 9. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://takelessons.com/blog/flamenco-guitar-terms-and-techniques-z01>>.

Na kadenci plynule naváže v taktu 22 smyčcová část Molto tranquillo [Velmi klidně]. Je uvedena kytarovým akordem e moll, od něhož se v primu line v pianissimu teskná legatová melodie modálního charakteru s častými nátrily, přírazy a výrazným tritonovým krokem gis – f . Nacházíme se tak v tónině E frygické s velkou tercií. Doprovod hlavní melodie spočívá v partu cello, které kráčí v dlouhých hodnotách a střídá tóny e – d. Postupně se s vlastní melodií inspirovanou primem přidá sekunda, po něm i viola, až se hlasy spojí v rovnocenný trojhlasý polyfonní tok hudby.

Ukázka č. 26: Úvodní kytarová kadence.

Následující část *Indipendentemente* [Nezávisle] nastoupí v taktu 45 v mnohonásobně rychlejším tempu a využívá smyčců jako čistě rytmických nástrojů, kdy hudebníci vyťukávají rytmus s nepravidelně akcentovanými dobami do korpusu svých nástrojů. Výsledná zvuková barva je tvořena kombinacemi aktivních nástrojů, nepravidelnými akcenty a sforzaty. Ve smyčcích je také výrazné střídání lichých a sudých taktů a střídání rytmických vzorců uvnitř taktů. Zprvu dynamicky klidný kantabilní kytarový part v a moll aiolské, melodickým obsahem navazující na smyčcovou pasáž, se později promění v dynamicky výraznější a rytmicky hybný průběh v partu kytary, který je vzhledem k metrice smyčců nezávislý a plyne ve svém vlastním rytmicko-metrickém členění (viz ukázka č. 27). Tato rytmická kytarová část, ač je značně na ostatním průběhu nezávislá, užívá stejných rytmických figur jako part smyčců. Jsou to především figury střídající osminové trioly a čtvrté hodnoty a skupiny dvou a tří osmin (tzv. crossing technika), čímž skladatelka jakoby předznamenává hudební vývoj druhého

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, 5/8 time, with various rhythmic values and accents. The lower four staves are grouped together, representing a guitar accompaniment. They feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and are marked with dynamic accents such as *sfz* (sforzando) and *sfz* (sforzando). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple stems and beams, indicating intricate rhythmic textures.

Ukázka č. 27: Rytmičtý part kytary nezávislý k metricce smyčců s nepravidelnými akcenty.

dílu věty. Melodická linie se pohybuje po opakovaných sekundových a terciových krocích a oktávových a duodecimových skocích. Pasáž je ukončena dvěma kytarovými akordy, mollového septakordu e a souzvuku tvořeném z intervalů kvart. Následuje sólo kytarová kadence *Con ira* [S hněvem], vycházející z úvodního kytarového vstupu, využívající prvků tremola, glissanda, bouchání do strun, změn taktů a dynamických rozdílů (od *piano* přes *poco* a *poco crescendo* do *fortissimo*, viz ukázka č. 28) Kadenci se uzavírá první díl věty.

Další hudba, jež představuje druhý díl věty, se odvíjí ve stylu čardáše. Následuje sedm variací čardášových melodií s narůstající hybností. Všechny mají ale klasické vnitřní členění i obvyklou harmonickou stavbu. V prvním čardáši (takt 46, viz ukázka č. 29) je basová linie postavena na tónech základních funkcích T – S – D v a moll, hlavní melodie je ve čtvrtových a osminových hodnotách v primu, první třítaktový motiv čardáše je na tónice, druhý na dominantě, sekund a viola doprovází v kvintách. Následují dvoutaktové motivy klesajících triol ve smyčcích a *secco* akordů v kytáře. Díl často střídá takty, metrum se mění z 2/8 na 3/4. Druhý čardáš (takt 60) je celý ukotven v 2/4 taktu. V basu probíhá ostinato T – D, ostatní hlasy představují kvartové souzvuky na druhých

Con ira

tremolando
p

gliss.

m.s.

m.f.

p poco a poco cresc.

Ukázka č. 28: Druhá kytarová kadence využívající prvků tremola, glissanda, bouchání do strun.

mp

mp

mp

mp

Ukázka č. 29: První čardáš v a moll.

dobách. Hlavní dvanáctitaktová melodická fráze probíhá v primu ve čtvrtových a osminových hodnotách v a moll, při opakování v d moll s doprovodem v kvintách. Díl uzavírá osmitaktová dohra, v níž se z doprovodných příznaků na druhých dobách v posledních 4 taktech metrum přesune z 2/4 do 3/4. Třetí čardáš (takt 96) svým rytmickým temperamentem zastupuje balkánský charakter (viz ukázka č. 30). Asymetrické ostinato, kombinující 4+3 osminy probíhající v kytáře s příznávkami v sekundu a ve viole, s krácejícím basem ve čtvrtových hodnotách na T – D, je

The image shows a musical score for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/8 time signature. It contains a series of chords with stems pointing down, indicating a descending melodic line. The second staff is also a treble clef, marked 'Espressivo', and contains a melodic line with eighth notes and some rests. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are various musical markings such as accents and dynamic markings.

Ukážka č. 30: *Asymetrické rytmické ostinato se samostatně metricky vedeným primem.*

obohaceno o zkrácenou melodii předchozího čardáše v primu v samostatném metru, v 4/8 taktu. Po několika taktech polyrytmiky nastane v dohře metrické sjednocení, takt se změní na 4/8. Hlavní melodii v primu nahradí dvoutaktové sestupné sekvence. Čtvrtý čardáš (takt 108) je založen na kombinaci 6/8 5/8 a 4/8 taktů, hlasy vertikálně zní v kvintách, harmonie postupuje přes T, S a D v a moll. Na rytmické unisono ostinato tří čtvrtěových hodnot a dvou osmin ve smyčcích navazují tři nebo dva secco kytarové akordy technikou rasgueo abanico (medio, pulgar, indice / medio, pulgar) a golpe. Pátý čardáš (takt 123) je variací předchozího se změněnou rytmickou figurou. Opět kombinuje 6/8, 5/8 a 4/8 takty, hlavní rytmický tok je v kytáře, úder na těžkou dobu se střídá s akordy na lehkých dobách. Vrchní smyčce v unisonu hrají příznávky, v cellu prochází ostinato T – D, II – D. Šestý čardáš (od taktu 135) je opět gradací předchozího. Dochází k zahuštění sazby pravidelným unisono rytmickým tokem v osminách ve smyčcích s rozklady akordů z kvint a kvart v osminových hodnotách s disonantním prvkem zmenšené kvinty a zvětšené kvarty. V kytáře se změní rytmická figura – akord na těžké době, úder na lehké. Metrum je kombinací 6/8 a 4/8 taktů. Čardáš je složen ze dvou čtyřtaktových motivů. Poslední čardáš (takt 145) tvoří dva melodické motivy, první s hlavní melodií v kytáře v unisonu s cellem v osminách v a moll melodické, druhý s melodií v primu

v šestnáctinách a čtvrt'ových notách. Doprovod je tvořen unisono synkopickým rytmem (viz ukázka č. 31). Závěrečné dva takty unisono 3+2 akcentovaných osmin v a moll harmonické vedou k náhlému skoku přes D dur do A dur kvintakordu, na němž je věta zakončena.

Ukázka č. 31: *Poslední čardáš se synkopickým doprovodem od taktu 163.*

1.6.2. 2. věta: *Plegaria*

Věta má tonální harmonii a logickou vnitřní stavbu. Tu také dokládají, pro skladatelku zřídka kdy užívané, předznamenáním označené větne části. Hudba plyne v klidné atmosféře Cantabile [Zpěvně]. Neobarokní styl spočívá v evidentní snaze o vícehlasou fakturu a vytváření protihlasů v harmonicky libozvučný celek. Forma věty je na způsob concerta grosso členěná bloky vyplněnými jen smyčci či jen kytarou,

nebo smyčci se sólovým nástrojem. Principem členění je také přechod od polyfonie k heterofonii, jíž se skladatelka vzdaluje od původně neobarokního charakteru. Věta obsahuje předehru, uvedení klidné kantabilní melodické části (od taktu 9), rozsáhlejší smyčcovou část (od taktu 20) motivicky vycházející z předchozí hudby, vnitřně dále členěnou na tři díly (20 – 51, 52 – 54 a 55 – 63), z nichž v prostředním dojde k rovnocennému spojení smyčců s kytarou. Věta je zakončena návratem úvodního cantabile (od taktu 64), jež se tentokrát děje v sólové kytaře, a závěrečnou dohrou (od taktu 75).

Úvodní část je ve velmi klidném tempu, melodie v c moll je tvořena všemi hlasy. První tři takty zní kytara a prim unisono, pak se vůdčím hlasem stane kytara a ostatní hlasy ji doprovází, avšak prim stále zdvojuje hlavní tóny kytary. Charakteristickým znakem této části jsou v horizontální linii velké intervalové skoky, které tvoří hlavní hlas kytary, a vertikální kvart-kvintové souzvuky ve smyčcích. Úvodní melodická část nastoupí v taktu 9 v kytaře a je tvořena třemi frázemi o 4, 3 a 4 taktech. První fráze je po rytmické stránce kombinací delších hodnot a skupinky čtyř šestnáctin v každém taktu. Prim tvoří jakýsi cantus firmus v dlouhých hodnotách, kytarová melodie

Ukázka č. 32: Kytarová melodie v kontrapunktickém stylu od taktu 9.

je v kontrapunktickém stylu, neboť postupuje po sekundových krocích, skok tercie a kvarty je následován sekundovou řadou (viz ukázka č. 32). Třetí takt je imitací předchozího taktu. Druhá fráze je sekvencemi synkopické rytmické figury čtvrtové s tečkou a osminy, jednou v sestupném a podruhé vzestupném melodickém průběhu (tento model zní po celou dobu v cellu). Třetí fráze je kombinací této figury a sledu čtyř šestnáctin v sekundových krocích za doprovodu všech smyčců. Následující smyčcová část začne od taktu 20 skokem do A dur. Její melodie motivicky vychází z melodie předchozí části a zní v unisonu vrchních třech smyčců (viola o oktávu níž), cello jí tvoří protihlas. Rytmické prvky jsou zde obohaceny o kvintoly a melodické ozdoby. Vedením hlasů v unisonu zde nastává přechod od polyfonie předchozí hudby k heterofonii (viz ukázka č. 33). Střední díl této části (od taktu 52), v němž na několik taktů dochází k rovnocennému spojení smyčců s kytarou, je modulační a stavebně je kopií druhé fáze hlavní melodie (viz takt 13).

Ukázka č. 33: Vedení hlasů v unisonu, přechod od polyfonie předchozí hudby k heterofonii.

Závěrečný díl této části (od taktu 55) je znovu pouze smyčcový a navrácí se do základní tóniny c moll s volným VI. a VII. stupněm. Melodie v unisonu je zde zasazena do tří současně znějících oktáv. Hlavní melodie věty v c moll se od taktu 64 objevuje v přesné repetici vzápětí v kytáře sólo. Závěrečnou dohru tvoří dva takty rozkladů

kvintakordu c moll v kytáře a primu nad prodlevou v ostatních smyčcích, prodleva na tónice v cellu zůstává neměnná i v posledních dvou taktech v C dur.

1.6.3. 3. věta: *Barbaro*

Základním stavebním prvkem efektní závěrečné věty je práce s metroritmikou, v níž se objevují některé rytmické patterny připomínající typický španělský kolorit, spolu s užitím flamencových technik hry na kytaru. V energickém ostinátním toku jsou použity a nepravidelně kombinovány dvou a tříčlenné skupiny osminových not. Velmi časté jsou nepravidelné změny taktů. Melodie je zde omezena na minimalistické opakování určitých intervalů nebo intervalových skupin/patternů většinou v unisonu dvou hlasů. Harmonie je ustanovována ostinátní basovou linií, jež prochází celou větou v cellu. Proměna harmonických funkcí je příčinou tektonických předělů věty. Forma je tvořena dvěma hlavními díly zrcadlově uspořádanými. První díl obsahuje stabilní část v a moll (takty 1 – 43), na kterou naváže část harmonicky proměnlivá (takty 44 – 76), jež je zakončena akordem E dur a disonantní kadencí. Druhý díl začíná částí harmonicky evoluční (takty 77 – 106), po které se následující část stabilizuje znovu v a moll (takty 107 – 128) a zakončí souzvukem čisté kvinty e – h. Následuje druhá disonantní kadence, po ní nastupuje přes spojovací díl závěrečný díl věty v a moll harmonické (od taktu 130) s posledním akordem v A dur.

První díl kombinuje arco a pizzicato ve smyčcích s drnkáním a vyťukáváním rytmu do korpusu kytary. Úvod tvoří sedmitaktová pasáž smyčců *Impetuoso ruvidamente* [Zbrkle, hrubě] v pizzicatu s hlavním marcato osminovým ostinátním motivem ve viole arco v a moll harmonické (viz ukázka č. 34), na což v taktu 14 naváže kytara sólo ťukáním a třemi takty rytmických akordů klesajících a stoupajících po půl tónech (viz ukázka č. 35). Při návratu smyčcové pasáže v taktu 20 je vůdčí úloha s osminovým motivem v primu, kytarový vstup imituje ten předchozí. V následující rozsáhlejší části od taktu 44 přebírá hlavní úlohu kytara za motorického doprovodu smyčců v rytmické figuře 3+3+2+2 osminy. Po několika taktech se v kytáře ustanoví rytmická figura – dvě čtvrt'ové, šest osminových, dvě čtvrt'ové arpeggio a tři vyťukané osminové hodnoty (viz ukázka č. 36). Melodická linie je omezena opakováním tónů a jedním až dvěma buď stoupajícími nebo klesajícími kroky v intervalu sekundy, tercie nebo kvarty v každém kytarovém vstupu. Část je členěna úseky vzniklými proměnami harmonických funkcí,

A**III. Barbaro***Impetuoso ruvidamente* ($\text{♩} \approx 192$)

Ukázka č. 34: Úvodní pizzicato s hlavním motivem arco ve viole.

Ukázka č. 35: Sólo kytara navazující na úvodní vstup.

a to úseky v akordech a moll tónického kvintakordu (například takty 44 – 52), subdominanty (například takty 53 – 59) a VI. stupně (například takty 70 – 75). První díl končí skokem do E dur v taktu 76. Navazuje na něj první sólová kytarová kadence. Její začátek je tvořen několika akordickými vstupy v klidných časových hodnotách s rytmicky aktivním závěrem (technika rasgueo). Úvodní disonantní akordy jsou vedeny

do konsonantního D dur souzvuku, avšak dále pokračují v disonancích současně znějících malých sekund, zvětšených kvint a velkých septim. Od druhé části kadence je zpět rytmický tep v osminách, jenž započne v jednohlasu v dynamice piano a postupně narůstá přes trojhlas až do šestihlasu ve forte.

Ukázka č. 36: Rytmická figura v kytáře za motorického doprovodu smyčců od taktu 49.

Z kadence se tak plynule v energickém tempu přejde do motorického toku hudby ve smyčcích opět v a moll (takt 77), jenž je počátkem druhého dílu věty. Po čtyřtaktové přechodové spojce v unisonu ve vrchních třech smyčcích se faktura navrácí k rozvržení z úvodu věty. Hlavní rytmický pulz, jenž je melodicky založen na opakování tónů e – a, převládá ve viole. Tato část má výraznější evoluční charakter, jsou zde častější harmonické změny, a tak ji lze ještě vnitřně členit na kratší úseky, podle proměny harmonických funkcí. První čtyři takty 81 – 84 jsou na tónice, následující čtyři takty 85 – 88 na subdominantě. Další nová pasáž započne od taktu 89 v 6/8 taktu a tvoří ji střídání

smyčců a kytary v tónině mollové dominanty. Motiv je imitován se změnami. V tomto místě se od taktu 93 ruší dosavadní celové ostinato na T – S. Ostinato začne na dominantě, ale mění se s každým taktom a je zahušťováno sekundami. Rytmicky se podřizuje celku, až se spojí s ostatními smyčci v rytmické unisono, v němž převládají skupiny pěti osmin v asymetrických taktech ve smyčcích a kytarová dvou a tři osminová vložka (viz ukázka č. 37). Úsek je přerušen akordem v celých notách s tóny cikánské

Ukázka č. 37: Asymetrické unisono ve smyčcích a kytarová dvou a tři osminová vložka.

mollové stupnice d (takt 106). V následující části Delirando [Blouznivě] (od taktu 107) se spojí všechny nástroje v mohutné rytmické unisono s motivem připomínajícím typický španělský kolorit (osmina, triola/dvě šestnáctiny a čtyři osminy, viz ukázka č. 38) na tónech a moll kvintakordu s akcentem na první a poslední osmině. Čtyřtaktový motiv, tři takty motorické rytmiky a čtvrtý takt se zastavením vrchních třech smyčců v souzvuku, je třikrát opakován. Kytara a cello tvoří neměnné ostinato. Od taktu 119 následuje

Delirando (♩ = 96)

The image shows a musical score for 'Delirando' with a tempo of ♩ = 96. It consists of five staves. The top staff has a complex rhythmic pattern with triplets and accents, marked with 'f' and 'sfz'. The lower four staves show a more rhythmic accompaniment with various dynamics like 'fff', 'f', and 'sfz'. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings and articulation symbols.

Ukázka č. 38: Rytmičné unisono s motívom pripomínajúcim typický španielský kolorit.

zkrácený dvoutaktový motiv s tóny zmenšeného kvintakordu d moll v opakování a čtyřtaktový úsek (takty 123 – 126), v němž je odlišná metrická struktura vrchních třech smyčců oproti motorickému ostinatu v cellu a kytáře. Díl je vygradován v dvoutaktové codě (takty 127 – 129) se závěrečným souzvukem čisté kvinty e – h. Druhá kytarová kadence přináší odlišnou atmosféru tvořenou arpeggiovými rozklady akordů v kytáře s tremolovým ponticellem v primu, později v sekundu i viole (viz ukázka č. 39).

Závěrečná část věty (od taktu 130) se z kadence napojí přes krátkou rytmickou „španělskou“ spojku ve smyčcích col legno v a moll, s nezávislým partem kytary kombinujícím drnkání a ťukání v přibližně dvojnásobném tempu oproti smyčcům. Tep závěrečné části plyne v energických osminách s hlavní melodií v primu ve skupinách po dvou nebo po třech. Od tohoto okamžiku je melodická linie znovu konstantní a je omezena pouze na tóny kvintakordu a moll. Melodie v primu je tvořena střídáním tónů v intervalech v rozsahu spodní a vrchní tercie k základnímu tónu a₂, jenž se pak

1.7. *Smyčcový kvartet č. 4 Shofarot*

Čtvrtý smyčcový kvartet je pojmenován hebrejským slovem Shofarot, což je plurál od slova shofar – česky šofar, jenž označuje posvátný rituální židovský nástroj, který si od starověku dodnes zachoval svou původní podobu beraního rohu. Šofar zní v synagogách pouze při největších židovských svátcích a hra na něj podléhá rovněž přísným rituálním pravidlům. Tři věty kvartetu jsou nadepsány třemi slovy, označujícími základní způsoby hry na šofar, *Teru-ah*, *Teki'ah* a *Shevarim*, které se autorka pokusila symbolicky přenést do zvuku čtveřice smyčcových nástrojů. Charakteristickými prvky hry na šofar jsou dlouhý držený tón s možnými mikrointervalovými výchyly, rychle repetované sekvence na jediném tónu a glissandově působící retná legata spojující dva tóny přirozené řady ve zhruba kvintové vzdálenosti. Hra způsobem Teki'ah znamená zaznění šofaru na jeden nádech. Při hře způsobem Shevarim zazní šofar třikrát krátce na tři nádechy, a při hře Teru-ah je cílem, aby zvuk šofaru zazněl co nejrychleji v opakování alespoň devětkrát.⁶⁶ Melodická struktura jednotlivých vět kvartetu je protkána myšlenkami těžícími z nápěvného terénu židovské lidové hudby. Skladba byla dokončena 31. 10. 2000. Vznikla na objednávku Stanleyho Burntona, který ji objednal po provedení dřívější skladby Bodorové *Terezín Ghetto Requiem* ve Wigmore Hall v Londýně.⁶⁷

Převážně diatonické modální východisko je pro hudební řeč Sylvie Bodorové příznačné právě tak, jako osobitý způsob práce s ním. „V principu autorka odhlíží od tradičního variačně evolučního typu práce a formuje svůj hudební materiál do relativně ohraničených, jakoby statických úseků hudby, které dospívají k žádoucímu dynamickému pohybu až při vzájemném sřetení. Primárně melodicko-rytmické prvky hudebního materiálu jsou doplněny i netradičními prvky rytmickými (rytmické údery na korpus nástrojů v úvodní větě).“⁶⁸ Skladba má symbolizovat šofar a duchovní svět s ním od věků spjatý.

⁶⁶ Mjl Staff. My Jewish Learning: What is a Shofar? [online]. 2002 [citováno dne 12. 7. 2017]. Dostupné z: <<http://www.myjewishlearning.com/article/shofar/>>.

⁶⁷ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

⁶⁸ Štílec, Jiří. Sleeve Note. Prague Strings Quartets: Fišer, Bodorová, Mácha, Lukáš; Jupiter Quartet. [CD ROM]. ArcoDiva. listopad 2001.

1.7.1. 1. věta: Teru-ah

První věta staví na barevných rozdílnostech nástrojů a užívá glissand, jež jsou typická pro hru na šofar. Skladatelka pracuje po celou větu s víceméně stejným tónovým materiálem, převážně pak s intervalem zmenšené kvinty, hudební tok tak vzniká různou kombinací a výběrem tónů a jejich vršením v intervalech. Věta je zřetelně rozdělena na dvě části, jež jsou vůči sobě kontrastní. První část *Insistendo* [Naléhavě] je rychlá, energická, založená na rytmických modech inspirovaných šofarovými figurami, repetovaných tónových figurách a disonancích. Hlasy postupují převážně v rytmickém unisonu, část se tak vyznačuje syrrytmičkou⁶⁹ sazbou. Oproti tomu je druhá část *Luccicante* [Třpytivě] začínající od taktu 36 klidná, melodická, harmonicky směřující ke konsonantním souzvukům, což vysvětluje užití principu heterofonie.⁷⁰ Hlasy jsou vedeny jakoby kontrapunkticky, avšak první hlas je vedoucí. V závěru části od taktu 47 hlasy splynou opět do konsonantního unisona. Na závěr věty od taktu 63 zazní krátká coda s reminiscencí šofarové figury z úvodu věty. Jednotlivé části jsou výrazně odděleny generální pauzou. Forma věty odpovídá velké dvojdílné formě s codou. Obě části obsahují 3 úseky:

A	B	Coda
a (1 – 12), b (13 – 25), c (26 – 35)	d (36 – 46), c' (47 – 51), e (52 – 62)	a' (63 – 70)

Věta je uvedena šofarovou figurou Teki'ah v unisonu třech vrchních smyčců ve zmenšené kvintě, jež se po dvoutaktovém glissandu, pod kterým zazní dvakrát vyťukaná figura Teru-ah ve violoncellu, změní ve dvě zmenšené kvinty s půltónovou vzdáleností mezi základními tóny (gis – d, a – es). Následuje ve vrchních hlasech figura Shevarim ve dvou zmenšených kvintách (dis – a, e – b) a figura Teki'ah na zmenšeném septakordu gis (viz ukázka č. 40). V taktu 8 se ve figuře Shevarim hlasy opět pohybují horizontálně jen po malých sekundách, od taktu 9 zahuštěné akordy postupují vertikálně po zmenšených kvintách, úsek se vyhýbá čisté konsonanci a je tvořen, až na výjimky,

⁶⁹ Syrrytmie je shodný rytmický průběh v různých hlasových pásmech. (Janeček, Karel, 1956, s. 69 – 73.)

⁷⁰ Termín heterofonie je v současné době vykládán jako souběžná variace, náhodná nebo záměrná, jedné určité melodie. (Cooke, Peter. Grove Music Online: Heterophony [online]. 20. 1. 2001 [citováno dne 1. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12945>>.)

I. Teru-ah

The image displays a musical score for the piece "I. Teru-ah". It consists of two systems of four staves each. The top staff is the Soprano line, the second is the Alto line, the third is the Tenor line, and the bottom is the Bass line. The score includes various musical notations such as dynamics (sfz, sub.p, cresc., f), articulation (gliss.), and fingerings (I, II). The first system begins with a tempo marking "Insistendo (♩ = 92)". The second system includes markings like "sub.p cresc.", "sfz", and "gliss.". The score is divided into two systems, each with four measures. The first system starts with a tempo marking "Insistendo (♩ = 92)". The second system includes markings like "sub.p cresc.", "sfz", and "gliss.".

Ukázka č. 40: Uvedení šofarových figur Teki'ah, Teru-ah, Shevarim a Teru-ah.

vedením hlasů horizontálně i vertikálně v malých a velkých sekundách. Část b od taktu 13 představuje rytmické variace šofarových figur. První je figura Teki'ah v intervalu velké septimy (1. doba taktu 13), jež sekvencovitě klesá po sekundových krocích za doprovodu rytmického ostinata ve dvou hlasech tvořeném intervaly malé sekundy a kvarty. V taktu 16 v plné sazbě v unisonu zní figura Teru-ah ve dvou zmenšených kvintách. Od taktu 18 se materiál opakuje s přidáním rytmicko-intervalové figury v cellu. Charakter části c Fermamente [Pevně] od taktu 26 je naznačen nárůstem tempa, dynamiky a agresivním střídáním taktů ve zmenšených kvintách v čtvrtových hodnotách ve spodních hlasech s taktů v rychlých disonantních sextolách ve vrchních hlasech. Změna přichází v taktu 33, kdy zní hlasy současně, každý ve své rytmicko-intervalové figuře. Výsledkem je neharmonický ruch (viz ukázka č. 41), jenž se zastaví na zahuštěném akordu d moll (d – es – f – g – a).

This musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings of 'fff' (fortississimo) throughout the piece. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Ukázka č. 41: Současné neharmonické znění hlasů ve svých rytmických figurách.

Druhý díl B nastoupí v nové atmosféře Luccicante [Třpytivě] v c moll. Ačkoliv je tato část oproti předchozímu dění melodická, i zde jsou užity techniky příznačné pro heterofonii, kdy všechny hlasy pracují se stejným tónovým materiálem (viz ukázka č. 42).

This musical score is titled 'Luccicante (♩=60) Cantabile espressivo ma sempre'. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is characterized by melodic lines with slurs and dynamic markings of 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Ukázka č. 42: Heterofonní část Luccicante.

Zvláště v doprovodných hlasech je melodie tvořena tónovými skupinami měněnými po jednom taktu, hudba vzniká kombinováním těchto konkrétních tónů v synkopickém nebo ligaturovém rytmu, nad nimiž zní melodie v primu v c moll harmonické. Jedná se o zajímavý způsob práce s doprovodnými hlasy, kdy každý taktový vzorec obsahuje tóny intervalu malé tercie, přičemž tóny vychází ze stupnice c moll harmonické se zvětšeným 4. a 5. stupněm. Další část c' Calmando [Klidně] od taktu 47 motivicky vychází z části c v dílu A, je ale v odlišné dynamice v pianissimu. Změnou charakteru tématu zde dochází

k tematické transformaci. Liché takty užívají disonancí typických pro díl A, sudé takty a takt 51 odpovídají hudebnímu materiálu z dílu předchozího (B d). Disonance tak přechází v konsonanci. Takt 48 tvoří rozložený dominantní septakord g, takt 51 s ubývající dynamikou část zakončí na zmenšeně malém septakordu gis. Část e Elevato, a tempo [Vzestupně, s postupným nárůstem tempa] od taktu 52 pracuje se synkopami a ligaturami, melodie je tvořena víceméně paralelním postupem hlasů po vybraných tónech. Tónový základ zde tvoří tóny kvintakordu E dur s přidaným fis a a. Tato část je výrazně konsonantní. Rytmus je až na drobné výjimky také stejný pro všechny hlasy. Elevato je zde představováno jak postupným přidáváním hlasů, tak nárůstem dynamiky (z pianissima přes poco a poco crescendo do forte), i tónového ambitu. Od závěrečné kody v taktu 63 je díl B oddělen pauzou. Koda představuje návrat k hlavnímu tématu z úvodu věty, avšak v pianissimu. Je uvedena rytmickým vytukáním figury Teru-ah ve viole, v sekundu, v cellu a v primu. Změny nástrojů figuře dávají i barevnou odlišnost. Následují tři arco figury Teki'ah ve třech vrchních hlasech, jež zachovávají tóninu E dur, v cellu tři figury Teru-ah. Věta končí v pianissimu akordech E dur.

1.7.2. 2. věta: Teki'ah

Skladatelka v tomto kvartetu zachovává tradiční rozvržení vět, kdy druhá se nese v klidné atmosféře, v tomto případě až tesklivé, jak napovídá označení Lamentoso, tempo rubato [Tesklivě, ve volném tempu]. Hudební stavební prostředky, kterých ve větě užívá, zde však umělecky záměrně simplifikuje na nejvyšší míru. (Jde o jednohlasé úseky, melodicko-rytmická unisona všech hlasů, dynamický plán a formu věty.) Věta obsahuje dvě kontrastní témata, která se pravidelně střídají. První konsonantní s jednohlasou chorálovou melodikou představující šofar a druhé disonantní se zahuštěnými akordy v syrrytmičké sazbě. Dalším výrazným prvkem věty je práce s dynamikou. Ta je zřejmá jak v rámci celé věty postupnou gradací z pianissima do závěrečného fortissima, tak i v dílčích úsecích, pracuje například s echo efektem v taktech 14 – 15. Forma by mohla odpovídat dvoudílnému schématu písňové formy a – b s opakováními. Díly tvoří části a (1 – 8), b (9 – 13), a' (14 – 19), b' (20 – 25), a'' (26 – 34), b'' (35 – 41), b''' (42 – 49), a''' (50 – 53).

Věta je uvedena klidnou šofarovou figurou Teki'ah v sólo viole v C dur, která je od 3. taktu zmelodizována na způsob židovského chorálu a plyne v jednohlasu v f moll

(viz ukázka č. 43). Od 9. taktu následuje syrrytmičtý díl b Molto tranquillo [Velice klidně], neharmonické unisono s tónovým rozpětím až kvinty, kdy jsou souzvuky tvořeny sekundovým postupem jednotlivých hlasů, čímž vznikají zahuštěné akordy (viz ukázka č. 44).

Ukázka č. 43: Šofarová figura Teki'ah v sólo viole v C dur, která je dále zmelodizována na způsob židovského chorálu.

V taktu 14 (díle a') zazní téma šofaru v primu v o stupeň silnější dynamice, v pianu, vzápětí je imitováno ostatními nástroji v a moll. Efekt napodobení je zde umocněn požadavkem na výrazně tišší dynamiku. Díle b' nastupuje v taktu 20 unisonem začínajícím kvintakordem a moll, jež se v dalším taktu změnil na souzvuk dvou kvint (a – e, gis – d), znovu se vrátí do a moll a přes disonance vznikající postupem hlasů po sekundách vyvrcholí až v taktu 25 zhuštěným souzvukem d – e – eis – fis. Prvek gradace je i zde patrný nárůstem dynamiky poco crescendo. V taktu 26 se vrací chorální téma v g moll v primu, díle a'', nyní v mezzopianu. V taktu 30 chorál pokračuje již v mezzoforte v pravidelnějším rytmu v unisonu v primách ve dvou hlasech, ve viole a cellu a od taktu 33 v oktávách v sekundu a ve viole. Taktem 35 začíná v dynamice forte unisono část Urgente, poco più mosso [Naléhavě, více hybněji], díle b'', jejíž melodická linie postupuje po sekundových krocích, a která od počátečního souzvuku ve velké tercii b – d inklinuje k tónině B dur (poslední doba taktu 36), od taktu 38 pokračuje v B mixolydické. V tomto úseku nastává transformace druhého tématu (představovaného syrrytmičtým, plnou sazbou hlasů) z disonantního na konsonantní, jež plynule přechází a dále graduje v následující části. Od taktu 42 (díle b''') se tak melodie unisona v oktávách v B mixolydické stylizuje do libozvučného středověkého křesťanského chorálu, tedy do hudby zcela odlišné od původního šofarového stylu. Mohutná a capella melodie ve fortissimu je oživena stupnicovou řadou v taktu 46 a následným tečkovaným rytmem v první polovině taktu 47, až vyústí do prvního harmonického souzvuku v kvintakordu

The image shows a musical score for five voices. The top section is marked 'Molto tranquillo' and 'ppp'. It consists of five staves. The first staff has a circled '3' and the second a circled '4'. The third staff has a circled '3' and the fourth a circled '3'. The fifth staff has a circled '3' and a circled '10'. The score continues with a unison melody across all voices, with circled numbers 11, 12, and 13 indicating specific measures.

Ukážka č. 44: Neharmonické unisono všech hlasů.

Es dur v druhé polovině taktu 47, od něhož se tak odvíjí harmonická závěrečná část v rytmickém unisonu. I tak je ale harmonie těchto taktů stále na pomezí Es dur/B mixolydické, protože tón es je od taktu 50 držen ve spodních hlasech jako prodleva, což předpokládá tóninu Es dur, tónina je však narušována tónem as. Závěrečné takty 50 – 52 (díl a““) představují poslední připomínku šofarové figury Teki’ah v plné sazbě hlasů. Paralelní tercie v hlase sekundu jsou vyváženy protipohybem vnějších hlasů. Věta je zakončena souzvukem Es dur.

1.7.3. 3. věta: *Shevarim*

Třetí věta kvartetu nese označení *Sonoro* [Zvučně] a představuje neustálý tok hudby v silné dynamice v plné sazbě hlasů. Je charakteristická rytmicko-melodickými ostinaty, jež jsou kombinovány s úseky flexibilního až téměř nezávislého vedení hlasů. Ostinátní řád se v jednu chvíli dokonce rozpadne v aleatorickou plochu. Pocit stálého hudebního toku se zde navíc odráží i ve formě skladby, která má evoluční charakter a dala by se nazvat řadovou, neboť všechny jednotlivé úseky věty vychází z podobných melodicko-rytmických figur, z nichž jsou jejich výběrem, kombinacemi a transformacemi tvořena ostinata. Nad těmito ostinaty v průběhu věty zaznívají dva melodické motivy, jeden signální šofarový a druhý legatový kantabilní. Tyto motivy se s odstupy střídají, až v závěru věty na sebe navazují.

První hudební úsek tvoří úvodní 4 takty představující výrazné rytmicko-melodické ostinato s pravidelnými akcenty ve spodních třech smyčcích v tónovém rozsahu malé tercie d – f. V sekundu zní volné legatové tremolo, které je flexibilnější oproti ostinátní rytmické linii spodních dvou hlasů. Toto ostinato je pak základní doprovodnou strukturou užívanou v dalších úsecích věty, nebo je východiskem pro vznik variačních struktur. Od taktu 5 je, nad stále probíhajícím ostinatem, uveden v prvních houslích signální motiv šofaru. Zazní figura *Teki'ah* a vzápětí figura *Shevarim* v rozpětí čisté kvinty d – a. Signál šofaru je prvním motivem věty. Ač je signál šofaru přesně rytmicky zapsán, v kontextu ostinátního doprovodu smyčců působí svobodným dojmem, tento princip je v dalších částech věty rozvinut až do nezávislého vedení hlasů. Domnělá d moll tónina je v taktu 8 narušena třemi disonantními, rytmicky pregnantními takty sekundu a cello, jež na okamžik přeruší dosavadní proud původního ostinata, aby ho od taktu 11 nechal znovu znít. Pokračování prvního úseku opakuje předchozí materiál s drobnými změnami (viz ukázka č. 45). Těmi jsou změna metra a změna rytmického ostinata v cello. Cello navíc nyní postupuje v sextách. Hlavní tónové rozpětí zůstává zachováno. V taktu 16 zazní v primu šofar figurou *Shevarim* v čisté kvintě e – h. Tento úsek je znovu přerušen disonantní čtyřtaktovou částí v sekundu a viole, jejíž rytmický model v altovém hlasu se stane východiskem pro ostinato tenorového hlasu následujícího úseku.

Nový úsek od taktu 24 vznikne rytmickou variací předchozího. Započne původním rytmickým modelem kombinujícím legatová tremola sekundu s rytmizovaným basem v delších hodnotách, spolu s asymetrickým ostinatem (3+3+2+2 osminy) ve viole. Intervalový rozsah ostinata v sekundu a viole je nyní čistá kvarta a – d, cello pokračuje

Ukážka č. 45: Ostinato s pravidelnými akcenty ve spodních dvou smyčcích, sekundové asymetricky akcentované tremolo a figura Shevarim v primu.

střídáním sext od tónů c a e. V taktu 27 za agogického označení *Indipendentemente Cantabile Espressivo* [Nezávisle, výrazně zpěvně] nastupuje prim v odlišném metru od ostatních hlasů, k volnému tremolovému vedení sekundu se tak přidává i rytmicky nezávislý hlas primu, s motivem stylizované židovské hudby v triolách, jenž považují za druhý výrazně se profilující motiv věty (viz ukážka č. 46). Na ten v taktu 32 naváže ve stejném hlase signální motiv šofaru s figurou Shevarim. Od taktu 34 následuje přechodná část, pro kterou jsou typické unisono dvojzvuky ve dvou hlasech, kombinující takty v triolách se střídavými tóny (vrchní střídavý v jednom a spodní střídavý v druhém hlase) s takty se třemi čtvrtovými disonantními souzvuky, imitujícími šofarovou figuru Shevarim.

Ukázka č. 46: Nástup nezávisle vedeného primu s motivem stylizované židovské hudby v triolách.

Od taktu 43 nastupuje část označena *Cantabile espressivo* [Výrazně zněle], kde je opakován předchozí úsek, nyní již s motivem v primu v totožném metru s ostatními hlasy. Nový úsek zde opět vznikl variací předchozího. Motiv v prvním houslích probíhá ve dvojzvucích – k vrchní hlavní melodii jsou připojeny spodní tóny d a a. Po zaznění šofaru v taktu 46 následuje v taktu 47 čtyřtaktová přechodná část, kdy se tři vrchní hlasy postupně vrší až hrají unisono rytmický model nad ostinatem v cellu. Postupným přidáváním hlasů vzniká efekt gradace, který dále pokračuje od taktu 51, v němž následuje další opakování části *Cantabile*. Motiv je nyní v oktávovém unisonu primu a sekundu s přidaným tónem a, čímž se zde zesiluje jeho účinek. Je podložený tremolem ve viole, rytmus ostinata v cellu se změnil. V taktu 55 a 56 je dvakrát zopakována šofarová figura Shevarim. Od 57. taktu probíhá pětitaktový melodicky stoupající spojovací díl v unisono triolách, na který opět naváže část *Cantabile* (takt 62), s motivem v primu nyní v artikulaci non legato. S touto výrazovou změnou se změní i charakter

motivu, stává se intenzivnější. Spodní hlasy v tomto úseku tvoří harmonický základ a moll. Figura Shevarim zazní v exponované podobě v taktu 70 současně v primu v noně a v sekundu ve zmenšených kvintách a následně v taktu 71 v prázdných kvintách. Hudební tok je v taktu 72 přerušen krátkou aleatorní částí Senza assieme, con tutta la forza [Ne společně, v síle] s tremoly a glissandy ve všech hlasech, čímž vyvrcholí předchozí delší gradační pasáž. V tomto místě díky částečné aleatorice zároveň dochází k zhroucení dosavadního ostinátního řádu, který se ale vzápětí navrací od taktu 73 spojovacím úsekem Sonorissimo [Ještě zvučněji] charakteristickým rytmickou asymetrií 3+3+2+2 v unisonu vnitřních hlasů v osminách a vnějších hlasů ve čtvrt'ových hodnotách s akcenty na druhé triole (viz ukázka č. 47). Tato figura se od taktu 81 stane ostitatem spodních hlasů, ke kterým se přidají oba vrchní hlasy s transformovaným non legatovým Cantabile motivem (viz ukázka č. 48).

Ukázka č. 47: Rytmičká asymetrie 3+3+2+2 v unisonu v osminách.

Melodická linie v houslích je několikrát opakována a její ambitus se stále rozšiřuje. Znovu je zde použit gradační princip. Motiv poprvé po sekundách stoupá, následně třikrát klesá vždy od vyššího tónu až do taktů 88 a 89, v nichž akordicky zazní motiv šofaru. Věta je vítězně v plné síle a zvuku (Con bravura, presto possibile, con tutta la forza [Virtuózně, co nejrychleji, v plné síle]) zakončena arpeggií podloženými glissandy vedoucími z prázdných kvint do oktáv a následným neharmonickým espressivním unisonem kombinujícím mj. zvětšené a čisté kvinty a zmenšené kvarty, jehož až poslední dva takty se usadí do optimistické tóniny C dur.

1.8. *Mysterium druidum per arpa e quarteto d'archi*

Mysterium druidum skladatelka Bodorová psala v období od října 2002 do ledna 2003 pro harfistku Kateřinu Englichovou a Festival komorní hudby (Winter Chamber Music Festival) v Tusconu (USA, Arizona), kde byla skladba premiérově provedena dva měsíce po dokončení, 9. 3. 2003.⁷¹ Jedná se o třívětou programní skladbu pro harfu a smyčcový kvartet s tématem starých keltských rituálů. Inspirací, která dala za vznik tohoto díla, skladatelce bylo nalezení keltského pokladu u Zbiroha.⁷² Volba harfy v tomto případě není náhodná, neboť Keltové⁷³ tento nástroj znali a používali, byť v jiné podobě.⁷⁴ Englichová od premiéry skladbu reprízovala mnohokrát, ve spolupráci s Wihanovým kvartetem ji v roce 2009 natočila na své live CD *Fire Dance*.⁷⁵ Skladatelčíným zvykem je, že s originálem skladby vznikají i další verze pro různá nástrojová nebo hlasová obsazení. Bylo tomu tak v tomto případě, současně se vznikem této komorní kompozice vznikla i verze pro harfu a smyčcový orchestr.⁷⁶

Skladba pracuje s principem opakování rytmických a melodických patternů, ostinát a témbků (ač sama skladatelka přiznává, že skládat pro harfu je v tomto ohledu složitější, neboť nemá tolik barevných možností, jako mají například smyčce⁷⁷). Při komponování tak zde vychází z hudební tradice lidové hudby Irska a Skotska.⁷⁸

⁷¹ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16.4.2017.

⁷² Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16.4.2017.

⁷³ Keltskou hudbou se obecně označuje lidová hudba Irska a Skotska. Charakter keltské hudby je vytvářen rytmem a nástroji, které jsou používány. (Kotalová, Marta. 2008. s. 8)

⁷⁴ DeVale, Sue Carole a kolektiv autorů. Grove Music Online: Harpe [online]. 20. 1. 2001. [aktivní dne 14. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45738>>.

⁷⁵ *Fire Dance*. [CD-ROM]. ArcoDiva. prosinec 2009.

⁷⁶ Autorka tento zvyk obhajuje čistě pragmatickými důvody. Chce tak skladbu nabídnout i větší produkci, v případě skladeb zároveň vznikajících, nebo po čase upravených, pro různá obsazení, tak podpořit její atraktivitu mezi hudebníky. (Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.)

⁷⁷ Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

⁷⁸ Keltskou hudbu charakterizuje Marta Kotalová ve své práci *Keltský fenomén v české a zahraniční hudbě* takto: „Melodie bývá hrána unisono několika nástroji (např. housle, flétna, akordeon) a občas vybočí i do vícehlasu. Typické pro melodie je zdobení, opakování, slučování a kladení důrazů na určité doby (to je zcela jiné než v naší lidové písni, kde je kladen důraz na první a třetí dobu). Skladby bývají složeny z krátkých melodických nápěvů – tzv. sety, které se neustále opakují. To je dáno především stavbou melodie, která je vybudována tak, že její začátek přirozeně navazuje na její konec. Každé opakování

Horizontální melodie je tvořena převážně sekundovými kroky a sekvencemi intervalových skupin. Pro skladatelčin kompoziční styl je výstižné, že se často záměrně vyhýbá terciím, nebo je užívá izolovaně. Toto pravidlo ale neplatí pro druhou větu kvartetu, kde naopak nešetří konsonancemi a paralelními postupy v terciích a větu tak staví do kontrastu k větě první a následující. Skladatelka v kompozici pracuje svou specifickou technikou, kdy vytvoří intervalový vzorec (čistá 4, čistá 5, rozložený kvintakord atd.), který podloží rytmickým vzorcem a dá tak za vznik ostinata v jednom až ve dvou hlasech, nad kterými probíhá melodická linie, nebo nad které vrší další ostinata. Takto pak vystaví celou část skladby. Časté je střídání taktů, synkopický rytmus a přesouvání důrazů. Ač je partitura bez předznamenání a hudební motivy jsou založeny na melodických patternech, nedá se říci, že by kompozice neměla tonální centra. Tato centra se neustále mění a jsou narušována disonancemi.

1.8.1. 1. věta: *Fagus mystica*

První věta *Fagus mystica* [Mystický buk] symbolizuje sílu stromů, ve kterou Keltové věřili. Kultovní stromy představovaly pevný bod a ochranu a Keltové užívali „stromovraždu“ jako symbol pokoření nepřátel.⁷⁹ Větu tvoří tři části a koda. Část A (takty 1 – 39), B (takty 40 – 52), C (takty 53 – 67) a koda (takty 68 – 78). Jednotlivé části využívají a dále rozvíjí použité tónové a rytmické patterny, věta působí jednotně a kompaktně.

Část A obsahuje dva motivy a harfovou kadenci. První motiv (viz ukázka č. 49) tvořený dvěma stoupajícími čistými kvintami je rytmicky výrazný a zazní ve smyčcích v taktu 3 po úvodním harfovém vstupu. Druhý motiv (viz ukázka č. 50) nastoupí

se může lišit podáním melodie v jiném nástroji, nebo naopak přidáním nástroje nebo ostinátního doprovodu.“ (Kotalová, Marta, 2008, s. 20.) O harmonii lidových písní a důvodu častého užívání kvart a kvint v doprovodu písní dodává: „Harmonizace vystavených melodií není při opakování vždy stejná a mnohdy není harmonizace ani důležitá. Je to dáno také tím, že typické melodické postupy často vycházejí z církevních modů, které nelze, nebo se dají jen stěží zachytit do dnešních dur-mollových akordů. Proto je v doprovodné kytáře využíváno tzv. irské ladění (DADGAD), kde se právě kvůli tomuto ladění zcela automaticky vypouští tercie akordu (hraje se jen zdvojená prima a kvinta). Díky tomu je ještě umocněn nejasný dur-mollový charakter melodie, podpoří se unisonový charakter melodie a vytvoří ostinátní doprovod.“ (Kotalová, Marta, 2008, s. 20 – 21.)

⁷⁹ Štílec, Jiří. Sleeve Note. Fire Dance. [CD-ROM]. ArcoDiva. prosinec 2009.

Ukázka č. 49: První motiv tvořený dvěma stoupajícími čistými kvintami a zazní ve smyčcích.

Ukázka č. 50: Druhý motiv je charakterizován rytmickou pulzací ve čtvrtových hodnotách.

od taktu 14 a je charakterizován ostinatní rytmickou pulzací ve čtvrtových hodnotách. Tónový materiál je tvořen kombinací souzvuků v čistých intervalech s disonantními souzvuky. Úvod věty Fermamente [Pevně] je tvořen harfovým sestupným rozkladem z čistých kvart a oktávových souzvuků, na něž navazují smyčce v unisonu v disonantních souzvucích s enharmonicky zaměněnými tóny. S rytmicko-melodickým motivem z 3. taktu smyčců je pak ve větě pracováno. Oblast druhého motivu je založena na ostinátu ve čtvrtových hodnotách v cellu s prodlevou ve viole na tónu d a ostinatem v harfě, kombinující úder a drnknutí, nad nimiž tvoří housle v unisonu melodický oblouk. Změnami taktů zde dochází ke změně metriky, čímž tento úsek působí evolučně. V závěru dílu dochází ke kombinaci se zjednodušeným rytmickým modelem prvního motivu ve vrchních smyčcích (takt 21). Část uzavírá harfová kadence, jež využívá řadou opakujících se melodických figurací témbrových možností nástroje. Po disonancích, převládajících v předchozí části, jsou dominantní konsonance, pracuje se zcela jiným intervalovým materiálem, v němž vítězí tercie. Současně je ale kadence uvedena sestupnými kvartami z počátku věty, čímž celou první část spojuje v jeden celek (viz ukázka č. 51).

Druhá část B je zahájena prvním melodicko-rytmickým motivem ve smyčcích z taktu 3, na který naváže nový disonantní motiv (viz ukázka č. 52). Jeho pomyslný harmonický základ je tvořen prodlevou v kvintě ve viole a cellu (tóny d – g), nad nímž v houslích a harfě probíhají motivické patterny obsahující malé sekundy. Rytmus těchto



Ukázka č. 51: Část uzavírá harfová kadence, je uvedena sestupnými kvartami z počátku věty, pokračuje řadou opakujících se melodických figurací.

patternů se stupňuje v rychlejší a koncentrovanější figury, které vygradují v následující úsek *Indipendentemente* [Nezávisle] od taktu 47. Je tvořený rychlými rytmickými figurami opakujícími malé sekundy s nepravidelnými sforzandy v unisonu ve smyčcích a metricky nezávislou harfou opakující dva třítónové modely. Melodie této témbrové plochy je vzestupná, směřuje tak do další části.

The image displays a complex musical score for the beginning of part B. It features multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several lower staves. The score is characterized by dense, rhythmic patterns and melodic lines. A specific melodic-rhythmic motif is highlighted in the strings, and a dissonant motif is introduced at measure 3. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A chord progression is indicated below the staff: G-G#-G#-G#-G# - G-G#-G#-G#-G#.

Ukázka č. 52: Zahájení části B prvním melodicko-rytmickým motivem ve smyčcích z taktu 3, na který navazuje nový disonantní motiv.

Třetí část C, resumé věty, v níž je patrný náznak *da capo*, započne v taktu 53. Část obsahuje prvky vycházející z předchozích motivů věty, které transformuje, propojuje a spojuje je dohromady. V taktu 53 tak zní figura inspirovaná takt 1, takt 54

je inspirován motivem části B (takt 42, viz ukázka č. 53), oblast od taktu 57 je reprízou druhého motivu části A (takt 14, viz ukázka č. 54). Plocha směřující do závěrečné kody je tvořena opět ostinatem ve čtvrt'ových hodnotách, napětí je zde ale stupňováno zhuštěnou fakturou ve dvou a trojzvucích v každém hlasu a accelerandem. Základem je prodleva na tónu b/cis (v úvodu v harfě b v oktávě, později v cellu na tónu cis v oktávě a pak v kvintě cis – gis).

Ukázka č. 53: V prvním taktu figura inspirovaná taktlem 1 spojená s motivem části B, viz ukázka č. 52, ve druhém taktu.

Ukázka č. 54: Repríza druhého motivu části A, viz ukázka č. 50.

Závěrečná koda nastoupí v taktu 68 v Maestoso, Tempo I. [Majestátně, v původním tempu] v dynamice fortissimo. Výrazná je zde absence disonancí, koda má jasnou úlohu větu uzavřít v pozitivní radostné atmosféře. Je tvořena ostinátními harfovými rozklady zhuštěných mollových akordů, nad kterými plyne v rytmickém unisonu ve smyčcích motiv vycházející z první oblasti části A v nepřesné augmentaci. Věta je zakončena krátkou reminiscencí prvního motivu věty (takt 75) ve Fis dur.

1.8.2. 2. věta: *Vindobona*

Kolébku Keltů byla střední Evropa a jedním z nejstarších osídlení bylo oppidum „Vindobona“ na území dnešní Vídně, po němž je pojmenovaná druhá věta. Část se nese v atmosféře čarovného opojení vševědoucích druidů a v duchu kouzla města na Dunaji, které ve větě připomíná valčíkový rytmus.⁸⁰ Věta využívá barevných možností nástrojů jako jsou harfová glissanda a rozklady, smyčcové *sul tasto*, *sul ponticello*, flageolety a *pizzicato*. S formou věty zde skladatelka pracuje naprosto tradičně. Jedná se o rondo, což dokládá hlavní valčíková melodie (jakožto díl a), jež se během věty několikrát vrací a která je prostrídávána úseky jiné hudby. Avšak trochu neobvyklé zde je, že se díl a nevrací vždy ve stejné podobě, stylizace valčíku i hlavní melodický motiv je zachován, rozdílné je rozložení v hlasech, odlišnosti v doprovodu i délka rondového dílu. Další nezvyklostí je, že se ve všech ostatních dílech střídajících valčík objevuje charakteristický ligaturový motiv. Toto rondo je tak tvořeno střídáním dvou motivů, které se samy stále vyvíjí. Takty 1 – 6 představují introdukci, následuje valčíkový díl a (7 – 18), b (19 – 23), a' (24 – 49), b' (50 – 54), a'' (55 – 74), b'' (75 – 78), a''' (79 – 98), b''' (99 – 105), a'''' (106 – 127), b'''' (128 – 130), koda (131 – 137).

Věta je uvedena krátkou introdukcí tvořenou střídáním rozložených kvintakordů v harfě s unisonem v paralelních ligaturových kvintakordech ve smyčcích. Tento rytmický motiv se stane společným prvkem pro všechny vedlejší díly věty. V taktu 7 *Cantabile danzante* [Tanečně] nastoupí díl a, jenž je stylizací valčíku. Valčíková melodie, patrná z třídobého taktu, v a moll je uvedena nejprve sólo harfou (viz ukázka č. 55).



Ukázka č. 55: Valčíková melodie *Cantabile danzante* v harfě, díl a.

⁸⁰ Štílec, Jiří. Sleeve Note. Fire Dance. [CD-ROM]. ArcoDiva. prosinec 2009.

Od taktu 19 nastupuje duet spodních smyčců v paralelních terciích se synkopickým rytmem vycházejícím z motivu smyčců v introdukci (díl b, viz ukázka č. 56) za doprovodu harfových flageoletových pizzicat. Díl a' s taneční melodií se navrácí od taktu 24 a je široce rozvinut. Hlavní legatovou melodií v primu doplňuje harfa melodickými vyhrávkami a glissandy za doprovodu pizzicato ostatních smyčců.⁸¹ Následující úsek od taktu 50 s disonantním ligaturovým motivem ve smyčcích a akordickými rozklady v harfě je charakteristický změnami taktů a nakrátko tak přerušuje třídobý valčíkový pulz.



Ukázka č. 56: Díl b, duet spodních smyčců v paralelních terciích se synkopickým rytmem vycházejícím z motivu smyčců v introdukci.

I přes toto záměrné narušení tepu hudby však zůstává valčíkový fragment zachován, ač jen jako nevýrazný prvek, v harfových triolách s akcentem na poslední době každé trioly (takt 52, viz ukázka č. 57). Plnohodnotný valčík se znovu navrácí v taktu 55 s hlavní legatovou melodií v prvních houslích, jejíž ambitus je nyní vyšší, je tak zde patrný nárůst gradace, který je podpořen i silnější dynamikou v mezzoforte s crescendem a požadavkem poco a poco accelerando od taktu 61. V tomto úseku dochází také ke změně faktury, kdy sekund a viola mají tacet. Díl b'' od taktu 75 přichází opět s disonancemi v ligaturovaném motivu ve smyčcích, narušením pulzu změnami taktů a rychlými triolami, jakožto fragmenty hlavního motivu. Valčíkový díl a''' od taktu 79 nyní představuje harfu jako nositelku hlavní melodie ve flageoletovém doprovodu prvních houslí a cello. Skladatelka touto nástrojovou změnou dosahuje zjemnění účinku melodie a získává novou barevnost. V taktu 99 nastupuje díl b''', který je oproti předchozím vedlejším dílům rozsáhlejší, a ve kterém opět dochází ke gradaci docílené rozšiřováním

⁸¹ Na nahrávce Fire Dance. [CD-ROM]. ArcoDiva. prosinec 2009. je v tomto místě hlavní melodie v primu hrána sul tasto, což přináší novou zvukovost a zajímavou barevnost. V partituře ovšem tento požadavek zanesen není, proto se domnívám, že šlo o invenci některého z hudebníků, která pak byla autorkou akceptována.

ambitu hlasů a nárůstu kinetiky častějším užitím triol. Návrat k valčíku přichází v taktu 106 s hlavní melodií v prvních houslích v dynamice forte za doprovodu harfových arpeggií a pizzicato v ostatních smyčcích. Díl přeruší taktem 128 smyčcové syrrytmičké ligaturové unisono v oktávách dvou vrchních a dvou spodních hlasů svírajících interval velké sekundy (takt 128) a interval malé tercie (takt 130), čímž plynule přechází z disonancí do konsonancí, kterých skladatelka užívá v závěrečné kodě od taktu 131. Zde hlasy tvoří interval malé tercie a - c, koda se tak navrácí do původní a moll valčíkové tóniny. Věta je zakončena valčíkovou reminiscencí v tranquillu (poslední doba taktu 136 – 137) s flažolety ve smyčcích a rozkladem v harfě s posledním souzvukem v A dur.

The image shows a musical score for Ukázka č. 57. It consists of two systems of staves. The top system shows a first violin part with a melodic line and a piano part with arpeggiated chords. The bottom system shows a second violin part and a piano part. The score is in 4/4 time and features a melodic interruption in the Cantabile danzante. The first measure is in 4/4, the second in 3/4, and the third in 5/4. The piano part is marked 'p' and 'arco'. The first violin part has a '42' marking above it. The piano part has circled numbers 51 and 52 below it.

Ukázka č. 57: Krátké přerušení melodie Cantabile danzante synkopickým motivem. I přes záměrné narušení tempu hudby zůstává valčíkový fragment zachován, ač jen jako nevýrazný prvek, v harfových triolách.

1.8.3. 3. věta: *Daemones ignis*

Třetí věta nese název *Daemones ignis* [Démoni ohně]. Vyjadřuje, jak úzce byli Keltové spjati s přírodou. Respektovali a ctili ji, četli v ní a milovali ji.⁸² Věta je založena na rytmických, intervalových a jednotónových modelech opakujících se v ostinátu. Tyto ostinátní patterny tvoří buď všechny nástroje v unisonu, nebo smyčce první a harfa druhý pattern, nebo vrchní smyčce, spodní smyčce a harfa zvlášť. Forma věty představuje řetězec částí řazených na základě kontrastu – syrrytmie (takty 1 – 23), polyrytmie (takty 24 – 64), aleatorní uvolnění (takty 65 – 79), témbrový kontrast (takty 102 – 124), pizzicato... Přičemž při pohledu na makrostrukturu věty je však patrná jakási dvoudílnost, druhý díl je postupným návratem k začátku.

A

a (1 – 23) b (24 – 64) c (65 – 79) d (80 – 101) e (102 – 124)

A'

a + b (125 – 136) a' (137 – 158) d' (159 – 176)

Koda (177 – 182)

Úvodní část věty *Presto possible, fortissimo selvaggio* [Co nejrychleji, v silné dynamice, divoce] je založena na třech opakujících se rytmických ostinátních modelech. Prvním ve smyčcích v unisonu v prvních a druhých houslích, druhým v cellu a viole a třetím v harfě. Část je tak charakteristická syrrytmií v hlasech. Melodický rozsah smyčců v rámci patternu je malý, hlavním prvkem je zde opakování tónů, střídání tónů po sekundových krocích má spíše rytmickou funkci. V rámci první hudební části je ale patrný celkový vzestup melodie (např. v primu od d1 do h3). Harfa tvoří amelodické rozklady. Typické jsou časté změny taktů (viz ukázka č. 58). Z hlediska tonálního ukotvení je od taktu 7 část postavena na střídání tónů e – a a e – h v cellu a ve viole, tedy na spodní kvartě a horní kvintě od e, tzv. irské ladění (viz poznámka 8), což lze také považovat za návaznost na tónový materiál 1. věty. Na těchto tónech jsou tvořeny rytmické vzorce a jsou doplňovány „melodickými“ sekundovými tóny. Nový motiv (díl b) nastupuje od taktu 24 (viz ukázka č. 59). Základem této části je střídání smyčců a harfy, přičemž harfa a part prvních houslí postupuje ve svém vlastním metru

⁸² Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

Ritmicamente, indipendentemente [Rytmicky, nezávisle] vůči ostatním smyčcům
 Indipendentemente con molto ritmo [Nezávisle, co možná nejvíce rytmicky]. Polyrytmie
 je zde navíc umocněna častými změnami taktů a nepravidelnou akcentací asynchronně
 v hlasech. Ostinatem v cellu jsou kvarty, kterými skladatelka stále utvrzuje keltský
 charakter hudby; tóny e – a – e (takty 24 – 32 a 47 – 51) a d – a – d (takty 34 – 45 a 54 –
 58). Jednotlivé střídající se úseky hudby jsou opakovány ve víceméně podobné figuře,

The image shows a musical score for 'III. Daemones ignis'. The top staff is marked 'Presto possibile, fortissimo selvaggio'. Below it, there are several staves of music. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets. There are dynamic markings like 'ff' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The bottom part of the score shows a more rhythmic and percussive texture with many notes and rests.

Ukázka č. 58: Díl a je založen na třech opakujících se rytmických ostinátních modelech.

gradace dílu je docílená opět stoupající melodií (např. v primu se tónový ambitus pohybuje od gis1 v úvodu do as3 v závěru) a diminucí rytmických hodnot na trioly a kvintolu před závěrem v primu v taktu 58. Následující díl c Senza assieme, con bravura [Ne spolu, bravurně] od taktu 65 znamená suverénní rezignaci dosavadního ostinátního rytmického řádu. Aleatorická rytmická volnost, tonální neurčitost plochy a samostatné metrické vedení jednotlivých hlasů je zde dosaženo asynchronními tremoly v malých sekundách, rozloženými akordy, arpeggií a glissandy, což s sebou přináší i změnu tónu této hudební části. Procitnutí do pravidelného syrrytmického ostinata přichází od taktu 80. Díl d je v příkrém kontrastu s předchozí částí, neboť po naprostém rytmickém uvolnění zde nastupuje nekompromisní pravidelné triolové ostinato v unisonu všech smyčců s akcentovanou první dobou v taktu, střídané s harfovými rozklady akordů v sextolách.

Celý díl navíc netradičně zůstává ukotven v 3/4 taktu, s výjimkou taktů 96 a 101, které jsou již předzvěstí metrických změn následující části. Kromě nich se v dílu e od taktu 102 změni i tónbr nástrojů, jenž je způsoben střídáním nemelodického úderu do rámu harfy s pizzicatem ve smyčcích v rytmickém unisonu, jehož melodie postupuje po malých sekundách (viz ukázka č. 60). Výrazná je zde i změna dynamiky. Pizzicato začne náhle v tiché dynamice piano a přes poco a poco crescendo sílí, až přejde do dalšího dílu, který nastoupí od taktu 125 opět ve forte a v arco ve smyčcích.

Ukázka č. 59: Díl b, základem této části je střídání smyčců (levý obrázek) a harfy (pravý obrázek), přičemž harfa a part prvních houslí postupuje ve svém vlastním metru vůči ostatním smyčcům. Ostinatem v cellu jsou kvarty, kterými skladatelka stále utvrzuje keltský charakter hudby.

Tento díl je jakýmsi pomyslným návratem k začátku věty, neboť kombinuje dva principy, které skladatelka užila v prvních dvou dílech věty, proto ho označuji a + b. Stejně jako v úvodu (v dílu a) zde autorka nechává současně znít tři rytmicko-melodické patterny, první v harfě, druhý v unisonu houslí a třetí ve viole a cellu (t.j. první princip), avšak rytmus těchto patternů zde převzala z motivů dílu b (t.j. druhý princip). Model harfy (takt 127) vychází z taktu 28 dílu b, model houslí (takt 126) je inspirován vedením melodie (např. v taktech 37, 43 – 44, 49 – 50, 56 – 58) a model spodních smyčců užívá stálého ostinata v intervalu kvarty a kvinty (viz ukázka č. 61). Tato část vyvrcholí krátkou harfovou „Quasi cadenza“. Hudba od taktu 137 (díle a') je motivickým návratem k prvnímu dílu a. Napětí zde má být umocněno skladatelčím požadavkem Con violenza [S násilím], dynamikou ve fortissimu, rozšířeným ambitem hlasů (prim o oktávu výš) a zahuštěním hlasů o disonantní dvojjzvuky. Navazující díl od taktu 159 (díle d') vychází

104

6/8

110

111

112

113

114

poco a poco cresce.

Ukázka č. 60: Díl e, změna tónbrů nástrojů je způsobena střídáním nemelodického úderu do rámu harfy s pizzicatem ve smyčcích v rytmickém unisonu, jehož melodie postupuje po malých sekundách.

z dílu d, tvoří ho pravidelná ostinata v osminách v 9/8 taktu. Všechny smyčcové hlasy zde postupují ve dvojzvucích, čímž narůstá hustota faktury. Skladatelka tak znovu pracuje s principem gradace. Věta vyvrcholí v závěrečné kodě od taktu 177, která je charakteristická změnami taktů, triolovým unisonem ve všech hlasech, ozvláštněným ligaturami v houslích, v prvních třech taktech v a moll a synkopickou syrrytmii za souzvuku dvou čistých kvint současně (d – a, e – h). Věta je zakončena kvintakordem A dur.

The image shows a handwritten musical score for strings, measures 125-128. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic and melodic pattern. It includes a harp part (marked 'arco') and a unison violin/cello part (marked 'f arco'). The harp part has a triplet of eighth notes in measures 126 and 127. The unison part has a triplet of eighth notes in measure 126. The score is marked with measure numbers 125, 126, 127, and 128. There are also some handwritten annotations like 'gliss.' and 'x'.

Ukázka č. 61: První díl části A' kombinuje dva principy z části A. Stejně jako v úvodu (v dílu a) zde současně zní tři rytmicko-melodické patterny, v harfě, v unisonu houslí a ve viole a cellu (t.j. první princip), avšak rytmus těchto patternů je převzat z motivů dílu b (t.j. druhý princip).

5. Závěr

V této bakalářské práci jsem se zabývala pěti vybranými komorními kompozicemi se základem ve smyčcovém kvartetu české skladatelky Sylvie Bodorové. Byly to tyto skladby v chronologickém pořadí, tak jak vznikaly: *Smyčcový kvartet č.1 Dignitas homini* (1987), *Terezín Ghetto Requiem per baritono e quartetto d'archi* (1997), *Concierto de Estío pro kytaru a smyčcové kvarteto* (1999), *Smyčcový kvartet č.4 Shofarot* (2000) a *Mysterium druidum per arpa e quarteto d'archi* (2003).

Smyčcový kvartet č.1 je na první poslech komplikovaná skladba, která po bližším prozkoumání překvapí logickou stavbou a vnitřním řádem. V jednověté kompozici autorka přistoupila k užití tradiční sonátové formy a sonátového cyklu, již naplnila soudobými skladebnými prostředky. Skladatelka se zde rozhodla pro formu vícevětosti v jednovětosti, již od experimentu klavírní sonáty h moll Ference Liszta najdeme od počátku 20. století zastoupenou rovněž v komorních dílech českých skladatelů. Soudržnost celé kompozice, poměrně rozsáhlého nepřerušovaného hudebního proudu, který se na první poslech jeví značně diferencovaný, zajišťují dílčí motivky, jež jsou derivací úvodní myšlenky, a které prostupují celým dílem. Skladba je charakteristická užíváním rytmických patternů, neperiodickým členěním motivů, jež jsou za sebou řazeny v ucelených hudebních blocích, čímž se skladatelka záměrně a účinně vyhýbá tradičním technikám souvislého variačního rozvíjení motivů. Významným tektonickým prvkem je užití gradace. Skladba pracuje s kontrastem konsonance a disonance, střídá úseky, jež jsou zasazeny do určitých tónin, do nichž modulují skokem, s úseky záměrně disonantními. Kvartet končí v durovém heterofonním postupu houslí, jenž má symbolizovat naději. Kompozice vznikala na konci osmdesátých let minulého století a skladatelka jí chtěla apelovat na „dignitas homini“ – důstojnost člověka.

Terezín Ghetto Requiem vzniklo po prvním smyčcovém kvartetu s odstupem jedné dekády. Dílo bylo věnováno obětem holocaustu, je tak naplněno hlubokým duchovním rozměrem. Inspirováno bylo skutečnou historickou událostí, kdy židovští hudebníci – vězni terezínského ghetta – provedli v letech 1943/44 asi dvacetkrát *Requiem* Giuseppe Verdiho. Pro skladatelku Bodorovou má tato kompozice značný význam jak duchovní, neboť se v ní citlivě vyjádřila k tragickému období našich dějin, tak také profesní, neboť tato kompozice v hudebním světě zaujala a odvinula se od ní řada dalších objednávek. Bodorová ve skladbě kombinuje úryvky židovských a katolických

liturgických textů zastupujících židovskou a křesťanskou kulturu, čímž chtěla přispět k ideálu tolerance, lidskosti a snášenlivosti. Ke kompozici skladatelka přistoupila s nejvyšší pokorou, jejím cílem není uchvátit posluchače efektním skladatelským umem, nýbrž v prostotě a jednoduchosti kompozičních prostředků nechat vyznít duchovní myšlenku, jež zasáhne svou hloubkou. Scelujícím prvkem kompozice, a zároveň i sémantickým prvkem, je nápodoba židovského vokálního melismatu smyčcovými nástroji. Symbolické je i užití citátu Verdiho *Requiem* v části *Lacrymosa* spolu se základní a nejdůležitější židovskou modlitbou „Šema Izrael“. Současně lze ve skladbě najít i Bodorové typické kompoziční znaky. Jedná se o heterofonní postupy, neperiodicitu, metrické změny, rytmické patterny, kontrast konsonance a disonance a střídání syrrytmických a kontrapunktických až polyfonních hudebních ploch. Věty jsou zakončeny v čistých konsonancích, což zde představuje sémantický význam naděje v osvobození, nalezení lidskosti a sblížení všech v tolerantním světě.

Concierto de Estío pro kytaru a smyčcové kvarteto je oproti dvěma předchozím kompozicím skladbou stylově odlišnou. Jedná se o třívětou kompozici, jejíž základním stavebním a významovým prvkem jsou taneční intonace. Kytara zde vystupuje nejen jako součást komorního ansámblu, ale i jako virtuózní sólový nástroj, jenž skladatelka nechá zaznít v sólových kadencích. Skladatelka v kompozici kombinuje několik na první dojem nesourodých prvků, a to temperamentní španělskou melodiku, cikánský čardáš, balkánské rytmy, tzv. crossing techniku a transakcentaci spolu s využitím efektních prvků flamencové techniky hry na kytaru. Bodorová zde pracuje s tábry nástrojů, využívá tremola, glissanda, bouchání do strun kytary, smyčců užívá i jen jako čistě rytmických nástrojů, kdy hudebníci vyťukávají rytmus do korpusu svých nástrojů. Principem tektonického členění jsou dynamické změny, změny rytmických patternů v blocích hudby a také přechod od polyfonie k heterofonii a od pětihlasého vedení hlasů k unisonu. Kompozičně se od vnějších vět odlišuje druhá kantabilní věta, jež jako jediná má předznamenání, celá plyne v tonální harmonii, jež není narušována disonancemi. Forma věty je na způsob *concerta grosso* členěná bloky vyplněnými jen smyčci či jen kytarou, nebo smyčci se sólovým nástrojem. Hudební námět kompozice vystihuje tradiční kult jihoamerických indiánů a jejich bohů úrody a plodnosti. Temperamentní skladba je poctou zemi samotné jako místu, kde probíhá věčná symbióza člověka a přírody.

Melodická struktura jednotlivých vět *Čtvrtého smyčcového kvartetu Shofarot* je protkána myšlenkami těžícími z nápěvného terénu židovské lidové hudby. V principu autorka odhlíží od tradičního variačně evolučního typu práce a formuje svůj hudební

materiál do relativně ohraničených, jakoby statických úseků hudby, které dospívají k dynamickému pohybu až při vzájemném sřetení. Primárně melodicko-rytmické prvky hudebního materiálu jsou doplněny i netradičními prvky rytmickými (rytmické úderu na korpus nástrojů v úvodní větě). Skladba má symbolizovat šofar a duchovní svět s ním od věků spjatý. Skladba byla dokončena v roce 2000 a vznikla na objednávku Stanleyho Burntona, který ji objednal na základě provedení dřívější skladby Bodorové *Terezín Ghetto Requiem*.

Mysterium druidum per arpa e quarteto d'archi je třívětá programní skladba s tématem starých keltských rituálů. Skladba pracuje s principem opakování rytmických a melodických patternů, ostinát a témbrů. Horizontální melodie je tvořena převážně sekundovými kroky a sekvencemi intervalových skupin. Pro skladatelčin kompoziční styl je i zde výstižné, že se často záměrně vyhýbá terciím, nebo je užívá izolovaně. Naopak ale ve druhé větě kvartetu nešetří konsonancemi a paralelními postupy v terciích a větu tak staví do kontrastu k větě první a následující. Bodorová ve skladbě opět pracuje svou specifickou technikou, kdy vytvoří intervalový vzorec, který podloží rytmickým vzorcem a dá tak za vznik ostinata v jednom až ve dvou hlasech, nad kterými probíhá melodická linie, nebo nad které vrší další ostinata. Takto pak vystaví celou část skladby. Časté je střídání taktů, synkopický rytmus a přesouvání důrazů. Ač jsou hudební motivy založeny na melodických patternech, nedá se říci, že by kompozice neměla tonální centra. Tato centra se neustále mění a jsou narušována disonancemi.

Jak je patrné, jedná se o skladby námětově různorodé, odlišné charakterem, závažností i nástrojovým obsazením, jež na první dojem spojuje pouze základ ve smyčcovém kvartetu. Z jednotlivých analýz však vyplynulo, že si jsou blízké hlavně způsobem kompoziční práce, jenž je pro skladatelku charakteristický. Jedná se především o vytváření rytmických a melodických patternů, jejichž opakováním vznikají ostinata, která skladatelka kombinuje a vrší. Typická je pro Bodorovou práce s parametrem metrorhythmiky, časté je u ní střídání taktů, synkopický rytmus a transakcentace. Užívá jak principu tzv. heterofonie, kdy nechává v hlasech procházet stejný vybraný tónový materiál, který upravuje a variuje, tak i principu unisona a syrrytmie, nevyhýbá se ani práci s polyrytmikou a polymelodií. Tyto jednotlivé principy kombinuje a vytváří tak různorodé hudební plochy, které jsou vůči sobě kontrastní. Kontrasty (dynamické, charakterové, rytmické, harmonické – kontrast konsonance a disonance) využívá také k budování formy kompozic, jež jsou typické logickou stavbou a přehledností. V základu vždy užívá tradičních klasických forem, i tradičního schématu řazení vět. Důležitou úlohu

přikládá i prvku gradace a simplifikace. Záměrně se vyhýbá usazení kompozice či její části do konkrétní tóniny. Vertikální souzvuky často tvoří kombinacemi ostrých disonantních a prázdných nebo čistých intervalů. Ač se harmonie neustále vyvíjí a mění a je narušována disonancemi, nedá se říci, že by kompozice neměly tonální centra. Společným znakem těchto analyzovaných skladeb je také jejich, mnohdy nečekané, ukončení v čistých konsonancích. Sylvie Bodorová netvrdí, že by byl durový závěr jejím skladatelským poznávacím znamením, avšak uznává, že jej používá velmi často. Tuto oblibu dále vysvětluje: „Je to patrně proto, že považuji vyslovenou naději v závěru skladby za něco velmi důležitého. Ráda svými skladbami dávám otázky, na některé lze najít odpovědi jen velmi těžko, přesto si myslím, že je nutné je otevírat. Umění a hlavně hudba má tu schopnost a sílu vypovědět o věcech, kde slova nestačí. Všichni potřebujeme povzbudit a najít v sobě sílu, to je možná důvodem mých častých durových závěrů.“⁸³ Za zmínku stojí i fakt, že všechny analyzované kompozice jsou nositeli nějakého mimohudebního námětu nebo významu (což je doslovně řečeno i v předchozím skladatelčině vyjádření), každá skladba tak vznikala s úmyslem vystihnout určitou náladu, vylíčit děj, vyjádřit skladatelčin postoj. Skladby nesou jasné poselství, s nímž promlouvají k posluchači. Podobný je také rozsah těchto komorních kompozic, jejichž minutáž se pohybuje mezi 12 – 17 minutami.

Předmětem zájmu této práce jsou pouze vybrané kompozice se základem ve smyčcovém kvartetu. Dosavadní tvorba Sylvie Bodorové pro toto nástrojové seskupení zahrnuje i další skladby – *Melodram pro mužský hlas a smyčcové kvarteto Zápas s andělem* (1988), *Wenn wir in höchsten Nöten/Umění fugy pro dvě smyčcová kvarteta a harfu* (2004), *Concertino pro klarinet, bicí a smyčce/smyčcové kvarteto Babadag* (2010) a *Tři žalmy pro mezzosoprán a smyčcový kvartet* (2015), jež tak ponechávám dosud nezmapované dalším badatelům, kteří najdou zalíbení a smysl své práce v objevování soudobých kompozic. A dle slov skladatelky, jež se ke komponování pro smyčcový kvartet ráda vrací a kombinacemi s přidanými nástrojovými elementy se tak snaží posunovat možnosti a otevírat nové světy, je téměř jisté, že se její komorní tvorba ještě bude rozrůstat.

⁸³ Autorský komentář Sylvie Bodorové z e-mailové korespondence dne 16. 4. 2018.

6. Resumé

Hlavním tématem této diplomové práce jsou kompozice české skladatelky Sylvie Bodorové se základem ve smyčcovém kvartetu. Práce obsahuje geneze a analýzy s notovými ukázkami pěti vybraných komorních skladeb, a to skladeb *Smyčcový kvartet č.1 Dignitas homini*, *Terezín Ghetto Requiem per baritono e quartetto d'archi*, *Concierto de Estío pro kytaru a smyčcové kvarteto*, *Smyčcový kvartet č.4 Shofarot* a *Mysterium druidum per arpa e quartetto d'archi*. Na základě analýz jsem dospěla ke zjištění, že ač se jedná o skladby námětově různorodé, odlišné charakterem, závažností, i nástrojovým obsazením, všechny si jsou blízké hlavně způsobem kompoziční práce, jenž je pro skladatelku charakteristický. Bodorová v komponování v principu odhlíží od tradičního variačně evolučního typu práce a formuje svůj hudební materiál do relativně ohraničených, jakoby statických úseků hudby, které dospívají k dynamickému pohybu až při vzájemném sřetení. Primárně melodicko-rytmické prvky hudebního materiálu doplňuje i netradičními prvky rytmickými. Práce také mapuje skladatelčinu dosavadní tvorbu, uvádí její biografické údaje, charakterizuje skladatelský styl a vysvětluje spojení s uměleckou skupinou Quattro.

Summary

This thesis deals with Sylvie Bodorova's compositions with string quartet basis. The thesis contains the formation process and analyses with score extracts of five selected chamber compositions: *String quartet n. 1 Dignitas homini*, *Terezin Ghetto Requiem per baritono e quartetto d'archi*, *Concierto de Estio for guitar and string quartet*, *String quartet n. 4 Shofarot* and *Mysterium druidum per arpa e quartetto d'archi*. Based on the analyses of these compositions, it was found out that even though each piece differs in theme, nature, overall substance and the instruments it was primarily written for, they all have very similar compositional structure, a feature typical for Bodorova. The composer deviates from the traditional variational evolution kind of work and forms her music into relatively limited, almost static-like sections of music. These sections acquire dynamics upon mutual catenation. Primary melodic-rhythmic components of the pieces are supplemented by unusual rhythmic elements. The thesis also maps Bodorova's existing work, characterizes her style of composition and explains her connection to the Quattro group.

Zusammenfassung

Das Hauptthema der vorliegenden Bachelorarbeit sind die Musikstücke der tschechischen Komponistin Sylvie Bodorová. Diese Kompositionen haben eine Grundlage im Streichquartett. Die Arbeit beinhaltet Genesen und Analysen mit den fünf gewählten Notenbeispielen: *Streichquartett Nr. 1 Dignitas homini*, *Terezien Ghetto Requiem per baritono e quartetto d'archi*, *Concierto de Estío für Gitare und Strichquartett*, *Streichquartett Nr. 4 Shofarot* und *Mysterium druidum per arpa e quarteto d'archi*. Obwohl es sich um die Kompositionen handelt, die nicht nur unterschiedliche Themen, sondern auch unterschiedliche Charaktere, Gewichtigkeit und auch instrumentale Besetzung haben, bin ich aufgrund meiner Analyse zu der Feststellung gekommen, dass alle diese Werke mit ihrer Art und Weise des Arrangements sehr nah untereinander sind, was für diese Komponistin charakteristisch ist. Bodorová kehrt im Prinzip der Komposition von den traditionellen Variations-Evolutionstypen der Arbeit ab und formt ihr eigenes Musikmaterial in den relativ begrenzten, sogar statischen Musikabschnitten, die zu der dynamischen Bewegung erst in ihrer Verkettung gelangen. Die primär melodisch-rhythmische Elemente des Musikmaterials ergänzt sie auch mit den nicht traditionellen rhythmischen Elementen. Weiter stellt die vorliegende Arbeit auch das bisherige Schaffen der Komponistin vor, präsentiert ihre biografischen Angaben, charakterisiert der Stil ihrer Komposition und erklärt die Verbindung mit der Kunstgruppe Quattro.

7. Anotace

Příjmení a jméno autora: Šmídlová Barbora

Název katedry a fakulty: Katedra muzikologie Filozofické fakulty UP

Název diplomové práce: Komorní tvorba Sylvie Bodorové se základem ve smyčcovém kvartetu / Sylvie Bodorova's chamber work with string quartet basis

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

Počet znaků: 135 384

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 47

Charakteristika bakalářské práce:

Hlavním tématem této diplomové práce jsou komorní kompozice české skladatelky Sylvie Bodorové se základem ve smyčcovém kvartetu. Práce obsahuje geneze a analýzy s notovými ukázkami pěti vybraných komorních skladeb, a to skladeb *Smyčcový kvartet č.1 Dignitas homini*, *Terezín Ghetto Requiem per baritono e quartetto d'archi*, *Concierto de Estío pro kytaru a smyčcové kvarteto*, *Smyčcový kvartet č.4 Shofarot* a *Mysterium druidum per arpa e quartetto d'archi*. Práce také mapuje skladatelčinu dosavadní tvorbu, uvádí její biografické údaje, charakterizuje skladatelský styl a vysvětluje spojení s uměleckou skupinou Quattro.

Klíčová slova:

Sylvie Bodorová, smyčcový kvartet, *Dignitas homini*, *Terezín Ghetto Requiem*, *Concierto de Estío*, *Shofarot*, *Mysterium druidum*, tvůrčí skupina Quattro.

8. Literatura:

Partitury:

Bodorová, Sylvie: Concierto de Estío for guitar and string quartet [Partitura]. ArcoDiva. 2000.

Bodorová, Sylvie: Mysterium druidum per arpa e quarteto d'archi [Partitura]. ArcoDiva. 2002/3.

Bodorová, Sylvie: String Quartet No.1 Dignitas homini [Partitura]. ArcoDiva. 1987.

Bodorová, Sylvie: String Quartet No.4 Shofarot [Partitura]. ArcoDiva. 2000.

Bodorová, Sylvie: Terezín Ghetto Requiem per baritono e quartetto d'archi [Partitura]. ArcoDiva. 1997.

Nahrávky:

Bodorová, Stevenson: String Quartets. [CD-ROM]. ArcoDiva. červen 2003.

Fire Dance. [CD-ROM]. ArcoDiva. prosinec 2009.

Prague Strings Quartets: Fišer, Bodorová, Mácha, Lukáš; Jupiter Quartet. [CD-ROM]. ArcoDiva. listopad 2001.

Sylvie Bodorová: Pontem Video. [CD-ROM]. ArcoDiva. Promo (neprodejné CD). 1995.

Elektronické zdroje:

Bodorová, Sylvie. Hudební skladatelka: Sylvie Bodorová [online]. 2015 [aktivní dne 25. 4. 2017]. Dostupné z: <<http://www.bodorova.cz>>.

Cooke, Peter. Grove Music Online: Heterophony [online]. 20. 1. 2001 [citováno dne 1. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12945>>.

Fanning, David. Grove Music Online: Expressionism [online]. 20. 1. 2001 [citováno dne 30. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09141>>.

Frobenius, Wolf; Cooke, Peter; Bithell, Caroline and Zemtsovsky, Izaly. Grove Music Online: Polyphony [online]. 20. 1. 2001 [citováno dne 1. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42927>>.

Hyer, Brian. Grove Music Online: Homophony [online]. 20. 1. 2001 [citováno dne 1. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13291>>.

Hudební informační středisko: Bodorová, Sylvie [online]. [citováno dne 24. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=14>>.

Hudební informační středisko: Fišer, Luboš [online]. [citováno dne 30. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=33>>.

Hudební informační středisko: Lukáš, Zdeněk [online]. [citováno dne 30. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=95>>.

Hudební informační středisko: Mácha, Otmar [online]. [citováno dne 30. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=96>>.

DeVale, Sue Carole a kolektiv autorů. Grove Music Online: Harpe [online]. 20. 1. 2001. [aktivní dne 14. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45738>>.

Katz, I. J. Grove Music Online: Flamenco [online]. 20. 1. 2001. [aktivní dne 2. 3. 2018]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009780?rskey=1w2qBt&result=1>>.

Megan L. TakeLessons: What is Flamenco Guitar? Terms and Techniques You Need to Know [online]. 21. 5. 2015 [aktivní dne 9. 3. 2018]. Dostupné z:

<<https://takelessons.com/blog/flamenco-guitar-terms-and-techniques-z01>>.

Mjl Staff. My Jewish Learning: What is a Shofar? [online]. 2002 [citováno dne 12. 7.

2017]. Dostupné z: <<http://www.myjewishlearning.com/article/shofar/>>.

Petar Zapletal. Český hudební slovník osob a institucí: Sylvie Bodorová [online]. 7. 12.

2009 [aktivní dne 25. 4. 2017]. Dostupné z:

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1803>.

Reittererová, Vlasta. Časopis Harmonie: Sylvie Bodorová. Terezín Ghetto Requiem, Concierto de Estío, Smyčcový kvartet "Voces vagabundae", recenze [online]. 12. 2. 2004 [citováno dne 24. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.casopisharmonie.cz/recenze/sylvie-bodorova-terezin-ghetto-requiem-concierto-de-estio-smyccovy-kvartet-voces-vagabundae.html>>.

Šerých, Anna. Grove Music Online: Sylvie Bodorová [online]. 20. 1. 2001. [aktivní dne

12. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45054>>.

The Editors of Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica: Czardas [online]. 29.

5. 2017 [aktivní dne 2. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.britannica.com/art/czardas>>.

Wikipedie: Dies irae [online]. 6. 12. 2016 [citováno dne 16. 3. 2018]. Dostupné z:

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Dies_iraе>.

Wikipedie: Quattro (skladatelská skupina) [online]. 4. 4. 2014 [citováno dne 16. 3. 2018].

Dostupné z: <[https://cs.wikipedia.org/wiki/Quattro_\(skladatelská_skupina\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Quattro_(skladatelská_skupina))>.

Wikipedie: Sylvie Bodorová [online]. 19. 3. 2018 [aktivní dne 20. 3. 2018]. Dostupné z:

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Sylvie_Bodorová>.

Tištěné publikace:

Daily Prayer Book (Ha-Siddur Ha-Shalem). Translated and Annotated with an Introduction by Philip Birnbaum. New York: Hebrew Publishing Company. 1949. 790 s.

Janeček, Karel: Melodika. Praha: SNKLHU 1956. 202 s.

Pendle, Karin. Women & Music: A History. Indiana University Press 1991, 2001. ISBN 0-253-33819-0. 516 s.

Štílec, Jiří. Sleeve Note. Bodorová, Stevenson: String Quartets. [CD-ROM]. ArcoDiva. červen 2003.

Štílec, Jiří. Sleeve Note. Fire Dance. [CD-ROM]. ArcoDiva. prosinec 2009.

Štílec, Jiří. Sleeve Note. Prague Strings Quartets: Fišer, Bodorová, Mácha, Lukáš; Jupiter Quartet. [CD-ROM]. ArcoDiva. listopad 2001.

Diplomové práce:

Hutyra, Michal: Významní čeští skladatelé pro kytaru 2. poloviny dvacátého století. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů. 2012. 96 s. Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Vladislav Bláha, ArtD.

Kotalová, Marta: Keltský fenomén v české a zahraniční hudbě. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. 2008. 57 s. Vedoucí diplomové práce: PhDr. Aleš Opekar, Csc.

Ryšavá, Michaela: Zdeněk Lukáš - Cara mihi semper eris: kompoziční a interpretační specifika skladby, provedení různých sborů a jejich porovnání. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy. 2010. 106 s. Vedoucí diplomové práce: MgA. Michal Vajda.

Štílec, Marek: Interpretační problematika oratorií Sylvie Bodorové. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU, Katedra dirigování. 2011. Vedoucí diplomové práce: Leoš Svárovský.

Valyiová, Tereza: Concerto dei fiori v kontextu tvorby Sylvie Bodorové. Ostrava: Ostravská univerzita, Fakulta umění, Katedra strunných nástrojů. 2012. Vedoucí diplomové práce: MgA. Alena Čechová, ArtD.

Wendligová, Lucie: Sylvie Bodorová - hoboj v její tvorbě, tvůrčí skupina Quattro. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU, Katedra dechových nástrojů. 2011. Vedoucí diplomové práce: Liběna Sequardtová.

Zezulová, Hana: České skladatelky na klavírních odděleních – výzkum mezi učiteli a žáky ZUŠ. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy. 2015. 85 s. Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Petr Hala, Ph.D. et Ph.D.

Ostatní:

Autorský komentář Sylvie Bodorové při osobní návštěvě dne 16. 4. 2017.

Autorský komentář Sylvie Bodorové z e-mailové korespondence dne 1. 4. 2018.

Autorský komentář Sylvie Bodorové z e-mailové korespondence dne 10. 4. 2018.

Autorský komentář Sylvie Bodorové z e-mailové korespondence dne 16. 4. 2018.

Autorčin text z programu ke koncertu v Kutné Hoře konaném dne 18. 5. 2001.