

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ**

**V BRNĚ**

**Hudební fakulta**

**Katedra kompozice a dirigování**

**Obor kompozice**

**Sofia Gubaidulina a její dílo - In tempus**

**praesens**

**Diplomová práce**

**Autor práce: BcA. Lenka Štůralová**

**Vedoucí práce: prof. PhDr. Leoš Faltus**

**Oponent práce: Jaroslav Šťastný, Ph.D.**

**Brno 2011**

## **Bibliografický záznam**

ŠTŮRALOVÁ, Lenka. *Sofia Gubaidulina a její dílo – In tempus praesens [Sofia Gubaidulina and Her Work – In Tempus Praesens]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra kompozice a dirigování, 2011. 46 s. Vedoucí diplomové práce PhDr. Leoš Faltus.

## **Anotace**

Diplomová práce *Sofia Gubaidulina a její dílo – In tempus praesens* je z valné části zaměřena na analýzu houslového koncertu jedné z nejvýznamnějších skladatelských osobností současnosti - Sofie Gubaiduliny.

Tvorba této skladatelky je všeobecně ceněna zejména pro pečlivě propracovaná formová řešení a nápaditou instrumentaci. Hlavní důraz je proto kladen na rozbor formového schématu a instrumentační zpracování analyzovaného díla, v rámci práce jsou však začleněny i kapitoly věnující se průběhu dynamiky, tónovému materiálu, práci s rytmem a symbolice. Samotnou analýzu doplňuje stručný životopis skladatelky a seznam vybraných děl.

## **Annotation**

Diploma thesis *Sofia Gubaidulina and Her Work – In Tempus Praesens* is focused on the analysis of the violin concerto of Sofia Gubaidulina, who is considered one of the most distinguished living composers of contemporary music.

Detailed construction of the form and imaginative instrumentation are especially valued in her work. Therefore, the thesis emphasizes the analysis of form structure and instrumentation of composition because they are the two main components. There are chapters that are devoted to dynamics, tonal material, rhythm and symbolism in the thesis. The analysis is supplemented by the brief curriculum vitae of the composer and the list of her works.

## **Klíčová slova**

Sofia Gubaidulina – In tempus praesens – houslový koncert – hudba 20. století – ruská hudba – analýza

## **Keywords**

Sofia Gubaidulina – In Tempus Praesens – violin concerto – 20th century music – russian music – analysis

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 5. května 2011

Lenka Štůralová

# Obsah

Úvod.....	1
1. Životopis .....	2
2. Seznam vybraných děl.....	4
3. In Tempus Praesens .....	6
3.1 Instrumentace .....	6
3.2 Makrotektonika .....	14
3.3 Forma.....	15
3.4 Tónový materiál .....	40
3.5 Práce s rytmem .....	41
3.6 Práce s dynamikou.....	42
3.7 Symbolika.....	42
Závěr .....	44
Použité informační zdroje .....	46

## Úvod

Jako téma diplomové práce jsem si vybrala houslový koncert Sofie Gubaiduliny In tempus praesens.

K výběru právě tohoto díla mne vedla především autorská osobnost a také nedávná doba vzniku, neboť tento koncert byl dokončen a poprvé uveden v roce 2007. Dále můj výběr ovlivnil fakt, že to byl právě první houslový koncert Offertorium, který Sofii Gubaidulinu celosvětově proslavil a skladba In tempus praesens jako druhý houslový koncert v pořadí se tak stala podle mnoha osobností evropské kulturní scény dlouho očekávaným dílem.

Původně bylo mým záměrem srovnat tuto skladbu s kompozicí Two Paths: A Dedication to Mary and Martha pro dvě violy sólo a orchestr. Po bližším prozkoumání obou děl jsem ale dospěla k názoru, že rozsah i důležitost skladby In tempus praesens mnohonásobně převyšuje význam dvojkoncertu Two Paths a zaslouží si samostatnou analýzu.

Skladbu In tempus praesens jsem se rozhodla rozebrat především z hlediska formy a instrumentace, protože právě tyto dvě složky patří mezi nejoceňovanější aspekty Gubaidulininých děl. Doplněním těchto analýz jsou kapitoly věnované autorčině životopisu, tónovému materiálu, rytmu, práci s dynamikou a symbolice skladby.

Předpokládám, že zkoumané dílo bude využívat prostředky soudobého hudebního jazyka, mezi které patří například nápaditá instrumentace, občasná překvapivá formová řešení a užití sólových houslí nejen k předvedení všech technických a výrazových možností nástroje a hráče, ale také k vyjádření hlubších mimohudebních myšlenek. Soudím tak podle materiálů, které tento koncert doprovázejí.

# 1. Životopis

Sofia Asgatovna Gubaidulina je jednou z nejvýznamnějších skladatelek soudobé hudby.

Získala mnoho prestižních mezinárodních ocenění a její skladby jsou interpretovány po celém světě nejvýznačnějšími interprety a hudebními tělesy.

Narodila se 24. října 1931 v Čistopolu, který leží na území autonomní republiky Ruské federace Tatarstánu.

Studovala kompozici a hru na klavír na Kazaňské konzervatoři, kterou absolvovala v roce 1954. V dalším studiu pokračovala na Moskevské státní konzervatoři P. I. Čajkovského pod vedením Nikolaje I. Pejka a od roku 1959 do roku 1963 ve třídě Vissariona J. Šebalina.

Během těchto studií byla její hudba odsuzována pro využívání alternativních ladění, ale byl to Dmitrij Šostakovič, kdo ji v její "cestě omylu" při závěrečných zkouškách podpořil.

V polovině sedmdesátých let Gubaidulina spolu s dalšími dvěma skladateli založila improvizální skupinu Astreja.

Na počátku osmdesátých let se proslavila v zahraničí, zejména díky skvělé interpretaci houslového koncertu Offertorium Gidonem Kremerem. Na konci osmdesátých let také složila skladbu Hommage à T. S. Eliot pro soprán a okteto, ve které používá text z básnickova díla Čtyři kvartety. V této básnické meditaci se Eliot zamýšlí nad bytím v čase a nezachytitelností přítomného okamžiku.

Je vidět, že toto téma, které se odráží již v názvu houslového koncertu z roku 2007 In tempus praesens Gubaidulinu oslovovalo již v roce 1987.

V roce 2000 získala velkou zakázku na kompozici skladby u příležitosti projektu Passion 2000, který se konal na oslavu památky Johanna Sebastiana Bacha.

K této příležitosti Gubaidulina zkomponovala dílo Johannes – Passion. Na tuto skladbu navázala v roce 2002 kompozicí Johannes – Ostern (Velikonoce podle Jana), která byla realizována na zakázku prestižního Hannoverského rozhlasu.

Tato dvě díla tvoří diptych na téma smrti a znovuvzkříšení Ježíše Krista a staly se prozatím Gubaidulininou nejrozsáhlejší kompozicí.

Mezi další úspěchy této skladatelky patří uvedení jejího skladatelského portrétu na Rheingau Music Festival, provedení skladby na jednom z koncertů festivalu The BBC Proms a její koncert *In tempus praesens* premiérovala na lucernském festivalu Anne-Sophie Mutter, která je považována za jednu z nejznámějších a nejuznávanějších houslistek současnosti.

Na Gubaidulininu hudební estetiku má velký vliv silná náboženská víra (hlásí se k ruské pravoslavné církvi), ale také zkušenosti z improvizální praxe a inspirace novými možnostmi zvuku elektroakustické hudby.

V melodice je hudba Sofie Gubaiduliny charakteristická častým použitím chromatických postupů. Gubaidulina chápe hudební plochu jako prostředek přímého spojení s Bohem (absolutnem), které postrádá kroky, což vyjadřuje například absencí kroků tónových, docílených užitím mikrintervalů a glissand (podle wikipedie).

Časový průběh hudební formy Gubaidulina odvozuje zpravidla z Fibonacciho či Lucasovy posloupnosti (případně dalších posloupností vyvozených z Fibonacciho řady).

Tyto základní principy se promítají do většiny skladeb sólových, komorních, koncertantních či orchestrálních, ale Gubaidulina komponovala i hudbu elektroakustickou nebo filmovou.

Jako svůj hudební vzor Sofia Gubaidulina uvádí Johanna Sebastiana Bacha. Ve skladbách tohoto velikána klasické hudby obdivuje zejména mistrné propojení hudební intuice s racionální konstrukcí. Z mimohudebních osobností tuto skladatelku údajně nejvíce ovlivnili zakladatel analytické psychologie Carl Gustav Jung a ruský teosof Nikolaj Berdiajev.

Od roku 1992 žije Sofia Gubaidulina v německém Appenu.



*Obr. 1 Sofia Gubaidulina*



## **2. Seznam vybraných děl**

Smyčcový kvartet č. 1 (1971)

Detto II pro violoncello a třináct nástrojů (1972)

Koncert pro fagot a hluboké smyčce (1975)

De Profundis pro bajaran sólo (1978)

Introitus pro klavír a komorní orchestr (1978)

In Croce pro violoncello a varhany (1979), pro bajaran a violoncello (1991)

Garten von Freuden and Traurigkeiten pro flétnu, violu, harfu a deklamátora (1980)

Houslový koncert Offertorium (poprvé uveden 1981)

Freuet euch! – sonáta pro housle a violoncello (1981)

Descensio – pro tři pozouny, tři hráče na bicí nástroje, harfu, cembalo a klavír (1981)

Sieben Worte Jesu am Kreuz pro violoncello, bajaran a smyčce (1982)

Quasi hoquetus pro violu, fagot a klavír (1984/85)

Et Exspecto – sonáta pro bajaran sólo (1985)

Symfonie Stimmen ... verstummen ... (1986)

Hommage à T. S. Eliot pro soprán a okteto (1987)

Smyčcový kvartet č. 2 (1987)

Smyčcový kvartet č. 3 (1987)

Smyčcové trio (1988)

Symfonie Alleluja (1990)

Silenzio – pro bajaran, housle a violoncello (1991)

Jetzt immer Schnee – pět kusů pro deklamátora, komorní soubor a komorní sbor na text Gennadi Aigiho (1993)

Smyčcový kvartet č. 4 (1993)

Hudba pro flétnu, smyčce a bicí (1994)

Koncert pro violu a orchestr (1997)

Der Sonnengesang pro violoncello, sbor, bicí a celestu (premiéroval Mstislav Rostropovič v roce 1998)

Johannes - Passion (2000)

Risonanza pro tři trubky, čtyři trombóny, varhany a šest smyčců (2001)

Johannes - Ostern (2001)

In Zeichen des Skorpions – variace na šest hexachordů pro bajan a orchestr (2003)

In tempus praesens – koncert pro housle a orchestr, poprvé uveden v roce 2007

Ravvedimento pro violoncello a kytarové kvarteto (2007)

Am Rande des Abgrunds

Glorious Percussion – koncert pro soubor bicích nástrojů a orchestr (poprvé uveden v roce 2008)

Fachwerk – koncert pro bajan, bicí nástroje a smyčce (2009)

Sotto voce pro violu, kontrabas a dvě kytary (2010)

### **3. In tempus praesens**

Houslový koncert In tempus praesens vznikl v letech 2006 - 2007 na zakázku Paula Sachera (švýcarský dirigent a mecenáš umění, 1906 – 1999), který touto objednávkou naplnil přání Anne-Sophie Mutter, která již v osmdesátých letech toužila interpretovat “vlastní“ houslový koncert Sofie Gubaiduliny.

V té době však tato skladatelka neměla na tak rozsáhlou práci čas a jak sama přiznala, dlouhé čekání Anne-Sophie Mutter bylo zapříčiněno také obavami napsat pokračování prvního houslového koncertu Offertorium, který byl kritikou i publikem velmi kladně přijat.

Gubaidulina se tedy dlouho odhodlávala ke kompozici dalšího houslového koncertu a zároveň hledala i nové vyjadřovací prostředky.

Jako výchozí materiál si nakonec vybrala strukturu formy posledního Bachova chorálu Vor deinen Thron tret ich hiermit, kterou převedla na Fibonacciho posloupnost (příp. Lucasovu).

Dílo mělo premiéru v roce 2007 na festivalu v Lucernu, na kterém zaznělo v podání Berlínských filharmoniků v čele se Sirem Simonem Rattlem.

#### **3.1 Instrumentace**

Instrumentace koncertu je velmi zajímavá. Mezi nejvýraznější zvláštnosti orchestrace patří absence prvních a druhých houslí. Tímto krokem autorka podpořila výlučné postavení sólových houslí a zajistila jejich rozpoznatelnost i v hlubších polohách.

Nepřítomnost prvních a druhých houslí se také odráží v poněkud vyšším počtu ostatních smyčcových nástrojů.

Ve smyčcové sekci Gubaidulina požaduje ještě pětistrunné kontrabasy (dokonce devět), což jí umožňuje rozšířit barevné možnosti nejhlubších poloh. Zároveň si tento krok mohla dovolit s vědomím, že skladba bude provedena velmi prestižním tělesem a tento požadavek nenarazí na technické obtíže.

Další zajímavostí je vysoký počet bicích nástrojů, který překračuje desítku a je určen pro šest hráčů. Mezi těmito nástroji nacházíme zejména velký počet melodických bicích nástrojů.

Dobře promyšleno je i použití mikrofonu k zesílení cembalového partu, který by jinak v husté orchestrální sazbě zcela zanikl.

Poslední pozoruhodností je využití tří wagnerovských tub, které se obvykle střídají s lesními rohy.

Notace partitury je velmi pečlivá. Nacházíme v ní velmi podrobně popsanou dynamiku a artikulaci, stejně jako změny barvy či tempa. Náhodě nenechává Gubaidulina dokonce ani pauzy v rytmicky volnějším úsecích, neboť graficky rozlišuje hned tři různé délky těchto pomlk.

V průběhu skladby často dochází k dělení jednotlivých nástrojů do vícehlasu. Nejčastěji do tří- nebo čtyřhlasu, v případě viol se lze dočkat dokonce i šestihlasu. Často se také mnohé nástroje ocitají v extrémních rozsahových polohách či interpretují technicky náročné prvky.

*Orchestrace skladby je následující:*

Flauto piccolo

3 Flauti

3 Oboi

3 Clarinetti in B

Clarinetto basso in B

3 Fagotti

Contrafagotto

3 Corni in F

3 Trombe in B

4 Tromboni:

Trombone I (tenore)

Tromboni II, III, IV (tenori/bassi in B/F)

3 Tube wagneriane:

Tuba wagneriana I in B anche Cr. IV

Tuba wagneriana II in B anche Cr. V

Tuba wagneriana III in F anche Cr. VI

Tuba

Percussione (6 esecutori):

Timpani

Triangolo, Bar chimes, Frusta, Tamburo, Tom-tom, Gran cassa,

6 Piatti sospesi (2 esec.), 2 Tam-tam (2 esec.), Crotali, Campanelli,

Xilofono, Vibrafono, Marimbafono, Campane, Campane in lastra di metallo (E, e, f)

2 Arpe

Celesta

Cembalo (con microfono)

Piano

Violino solo

Viole (15)

Violoncelli (12)

Contrabbassi con 5 corde (9)

## Role jednotlivých nástrojů v rámci orchestrální sazby:

### Housle

Part sólových houslí je v této kompozici samozřejmě nejvýznamnější a ve skladbě je mu ponechán i příslušný prostor.

Housle se v průběhu kompozice příliš neodmlčují a v jejich partu se nachází kromě jedné kadence i několik míst, která tvoří jakési dílčí oblasti kadenčního charakteru. Pohybují se ve velkém rozsahu od nejnižšího tónu *g* až do extrémně vysokého *hes*<sup>4</sup> (=flažolet).

Materiál houslového partu je technicky i výrazově velmi obtížný.

Výrazově jsou v houslích zřejmě nejnáročnější rytmicky volné, expresivní pasáže bez doprovodu orchestru, které se navíc často skládají ze skupinek dvou či tří not, oddělených pauzami, ve kterých hráč musí udržet napětí a správně odhadnout délku pomlky.

Technická obtížnost je zapříčiněna zejména množstvím velkých intervalových skoků, glissand, chromatických postupů, rozložených akordů, dvojhmatů, flažoletů, ale také obtížných smyků jako je *ricochet*. Zároveň se v houslovém partu vyskytuje mnoho témbrových efektů jako jsou tremola, trylky, hra *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno* a tak dále.

### Pikola

Pikola má ve skladbě hned několik úloh. Často zvýrazňuje rytmické modely, pomáhá spoluvytvářet barevné plochy, podporuje harmonii, provádí rychlé pasáže a dodává lesk tektonickým vrcholům.

Pohybuje se téměř po celém svém rozsahu od *as*<sup>2</sup> po *a*<sup>4</sup> a nejčastěji se pojí s xylofonem, flétnami a klarinetu.

### Flétny

Flétny lze přiřadit k nejvšestranněji použitým nástrojům v průběhu této kompozice z hlediska množství a pestrosti vykonávaných funkcí. Je jim svěřována interpretace částí ústředního motivu, zdvojují rytmické modely, zahušťují pohyb a v neposlední řadě obohacují témbro.

Jsou spojovány s mnoha dalšími nástroji jako jsou klarinety, hoboje, pikola či violy.

### **Hoboje**

Hoboje se v partituře nevyskytují tak často jako například klarinety, ale jejich role je poměrně významná. Mnohokrát je v nich přinášen materiál odvozený z motivu úvodu. K jejich dalším funkcím patří zejména spoluvytváření souzvukového pozadí.

Nejčastěji se pojí s violami, flétnami a klarinety a velmi zajímavě jsou hoboje zdvojeny s vibrafonem v oddílech 181 – 185 (ve 185 už jen na první době), ve kterých společně rytmicky akcentují začátky krátkých chromatických běhů ve flétnách a klarinetech.

### **Klarinety**

Klarinety jsou v partituře skladby *In tempus praesens* jedním z nejčastěji se objevujících nástrojů orchestru.

Poprvé nastupují v oddílu 4 (takt 36), ve kterém, zdvojeny s klavírem, interpretují rytmický model šestnáctinové kvintoly a tečkovaného rytmu. V dalších oddílech se ale podílí i na tvorbě souzvukového a témbrového pozadí a zvyšování hustoty pohybu.

Tyto nástroje se nejčastěji pojí nebo jsou přímo zdvojeny s violami, flétnami, fagoty, ale také s hoboji, violoncelly nebo basklarinetem.

Mezi nejkrásnější místa, ve kterých se klarinety objevují, patří úsek 25, ve kterém tvoří (po většinu oddílu jediný) doprovod houslí v durových kvintakordech v široké harmonii.

### **Basklarinet**

Tento nástroj se ve skladbě vyskytuje s podstatně nižší frekventovaností než klarinety, přesto má na starost hned několik rolí. Basklarinet je dalším nástrojem, kterému je v průběhu skladby svěřen již zmiňovaný rytmický model šestnáctinové kvintoly a tečkovaného rytmu, ale podílí se i na tvorbě orchestrálního pozadí a vysoké pohybové hustoty.

Nejčastěji je zdvojen s fagoty, violoncelly nebo klavírem a pojí se také s klarinetu. Velmi často si s posledně jmenovanými nástroji předává totožné motivy, ať už témbrové či motivické.

### **Fagoty**

Role fagotů je velmi podobná funkci klarinetů. Jako o něco méně pohyblivé nástroje však fagoty neinterpretují tolik rychlých pasáží ani nevyhrávají všechny drobné hodnoty nacházející se v rytmických modelech.

Nejčastěji jsou spojovány právě s klarinetu, klavírem, violoncelly, pozouny, ale také s basklarinetem, kontrafagotem nebo kontrabasy.

Poněkud do popředí v rámci orchestrální sazby se fagoty dostávají zejména v oddílu 84, ve kterém jsou zdvojeny s violoncelly a kontrabasy a podílí se na přípravě oddílu 85.

### **Kontrafagot**

Výskyt kontrafagotu je v tomto houslovém koncertu velmi omezený, ale jeho zařazení do orchestrálního obsazení skladby není samoučelné, neboť barevně skvěle podtrhuje temnou náladu symbolicky významných míst spolu s tubami, pozouny a kontrabasy.

Jeden z nejlepších příkladů tohoto způsobu užití kontrafagotu se nachází na samém konci skladby, kde se ponurý témbrový zmiňovaných nástrojů naposledy připomíná a poté již přenechává volný prostor optimističtějšímu závěru.

A velmi pěkně je kontrafagot použit i v oddílech 160 a 161, ve kterých svou barvou zajímavě ozvláštňuje basové tóny harmonie.

### **Lesní rohy**

Role lesních rohů tkví především v témbrovém obohacení souzvukového pozadí. Obvykle se objevují a doplňují spolu s wagnerovskými tubami nebo pozouny.

Z hlediska využití lesních rohů je zřejmě nejzajímavější oblast mezi oddíly 83 – 93.

V těchto místech lesní rohy přebírají i materiál odvozený z úvodu a dostávají se na samý okraj svého horního rozsahu.



### **Trubky**

Tyto nástroje se v partituře vyskytují poměrně vzácně (hlavně v její první polovině), ale často jsou součástí důležitých momentů kompozice. K takovým okamžikům patří velké dynamické a formové vrcholy nebo samotný závěr koncertu (oddíl 186).

Nacházíme je ale i v mnohem komorněji vyznívajících oddílech jako jsou úseky 87 - 89, ve kterých jsou trubky rozděleny dokonce do tří hlasů a spolu s lesními rohy a hobojemi je v nich zpracováván materiál odvozený z úvodu.

Trubky se v několika úsecích podílí i na tvorbě souzvukového pozadí, obvykle ve spojení s pozouny nebo violoncelly (ale také s violami a kontrabasy), a dokonce v nich můžeme nalézt i zesílení rytmického modelu vibrafonu (oddíl 96, 99).

### **Pozouny**

Part pozounů patří k důležitým v tomto koncertu. Často bývá využito k podpoře symbolické roviny díla, je významným prvkem při stavbě tektonických vrcholů a v mnohých místech spoluvytváří souzvukové pozadí.

K nejvděčnějším oddílům z pohledu pozounového partu patří úseky 77 (i jeho opakování) a 159, ve kterých se pozouny dostávají do popředí a jsou hlavními nositeli výrazu.

### **Wagnerovské tuby**

Wagnerovské tuby jsou ve skladbě využity na mnoha místech. Nejčastěji jsou spojovány s tubou, kontrabasy a lesními rohy. S těmito nástroji obvykle tvoří *clustery*, doplňují souzvuky nebo zesilují a barevně ozvláštňují hluboké tóny a melodické linky.

Velmi zajímavé uplatnění tyto nástroje nachází spolu s kontrafagotem, pozouny a tubou v samém závěru, ve kterém ještě zesilují temnou barvu a ponurý charakter větší části oddílu 187.

### **Tuba**

Na rozdíl od wagnerovských tub se tuba během skladby příliš neobjevuje a v jejím průběhu se drží tradiční role podpory basových tónů.

### Harfy

Harfy jsou v kompozici využity k vytváření souzvukového pozadí, zvýšení hustoty pohybu, témbrovému ozvláštňení a rytmickému upevnění některých částí houslového partu (například oddíl 97 a 98).

### Klavír, cembalo a celesta

Role klavíru spočívá především v interpretaci rytmických modelů, zatímco cembalo spíše obohacuje témbra a podílí se na zahušťování pohybu.

A na zahušťování pohybu se podílí také celesta, která často přináší rozložené chromatické akordy a zdvojuje souzvuky a *clusters* ostatních nástrojů.

### Bicí nástroje

Jak prohlásila sama Anne-Sophie Mutter po prvním shlédnutí partitury, výčet požadovaných bicích nástrojů nemá konce. Kromě nejrůznějších bubnů se v obsazení orchestru objevuje velké množství melodických bicích nástrojů a také nástrojů s lesklým, kovovým zvukem (různé zvony, zvonky atd.).

Mnohé nástroje této sekce mají ve skladbě velmi významnou a specifickou roli. Například tympány nepodporují jen vrcholy, rytmus a témbra, ale často jsou jakousi spojkou jednotlivých oddílů (např. mezi oddíly 5 a 6, 43 a 44 atd.).

Xylofon a marimbafon jsou zase často vykonavateli rytmických modelů (xylofon má obvykle také výrazný podíl na témbrové složce, často ve spojení s pikolou).

Vibrafon se ve skladbě neobjevuje tak často jako posledně jmenované nástroje, ale jeho part je velmi zajímavý. Mnohokrát je použit k zvýraznění začátků výseků chromatických běhů, ale v oddílech 72-73 dokonce doplňuje part sólových houslí.

Funkce zvonkohry, zvonů a dalších nástrojů tohoto typu spočívá hlavně v podpoře symbolické roviny díla, ačkoliv mnohé z těchto nástrojů hrají roli také v zesilování a ozvláštňování souzvukového a témbrového pozadí.

### Smyčcová sekce

Nástroje smyčcové sekce jsou uvedeny společně v jedné části, neboť jejich úlohy se značně podobají a navzájem doplňují. Shodné jsou zejména role viol

a violoncell, které tvoří akordickou i melodickou oporu sólovým houslím, vytváří souzvukové pozadí, patří k nejčastěji užitým nástrojům při zahušťování pohybu, mnoha rozlišnými způsoby hry významně zvyšují počet barevných odstínů skladby a podílejí se i na interpretaci rytmických modelů.

Velmi dobře zní zdvojené s klarinetu a hobojí v místech s komornější fakturou, ale jsou spojovány i s mnoha dalšími nástroji. Poutavě vynívá například zdvojení viol a violoncell s ozvučeným cembalem v oddílu 140 a zajímavý je jejich part i v úseku 158 a hlavně 159, ve kterém jsou smyčce zdvojeny s pozouny.

Kontrabasy posilují zejména basové tóny orchestru a rozšiřují dojem hloubky zvuku.

### **3.2 Makrotektonika**

Určit stavbu formy tohoto koncertu z hlediska makrotektoniky je pro hlubší pochopení zkoumaného díla jednou z nejvýznamnějších součástí analýzy, ale v případě skladby *In tempus praesens* je takový rozbor ztížen hned několika různými faktory.

K těmto činitelům patří zejména nemožnost postihnout do všech detailů záměry autora (či autorky) a subjektivnost názoru osoby provádějící analýzu. V *In tempus praesens* je popis makrotektonické stavby díla navíc komplikován faktem, že struktura skladby má charakter permutační formy, ve které se, nejčastěji v malých dílcích, vrací jen několik, více či méně se proměňujících, elementů. Mezi tyto prvky patří především materiál úvodu, poté rytmický model oddílu 1 a snad lze k těmto prvkům zařadit také plochy velké pohybové hustoty a zajímavé zvukové barvy (viz. oddíl 20, 21, 58 atd.).

Celá kompozice je rozdělena do pěti částí, které se liší délkou, významem i charakterem, ale obvykle jsou vystavěny z totožného materiálu.

Jako první díl lze chápat část skladby začínající úvodem a končící oddílem 18. Tento díl tvoří jakousi expozici hlavního materiálu kompozice a trvá téměř přesně tři minuty.

Po prvním dílu následuje mezivěta oddílů 19 až 24. Druhý díl začíná v úseku 25 poněkud pozměněným úvodním motivem a končí v oddílu 56. Opakuje se v něm modifikovaný materiál prvního dílu, některé oddíly dokonce téměř doslovně (pouze

v transpozici), ale objevují se i nové, témbrově zajímavé plochy a celý díl vyznívá poněkud dramatičtěji než díl předchozí.

Třetí část (=díel) je nejdelší. Začíná znovu mezivětou nebo jakousi přechodovou plochou od oddílu 58 a končí v oddílu 123. Opět se v něm opakuje mnohý materiál předchozích částí, ale v oddílech 94 až 103 se objevuje výraz téměř radostný a celá plocha posléze končí velmi dramatickým dynamickým vrcholem.

Ve čtvrtém dílu, který začíná úsekem 124, neklid nemizí, ačkoliv pohyb se na jeho počátku téměř zastavil. Naopak, napětí se ještě zvyšuje a částečně polevuje až nástupem kadence, která začíná oddílem 131 a končí v úseku 139.

Po kadenci následuje spojovací oblast oddílů 140 a 141, která ústí do páté a závěrečné části skladby.

V posledním dílu kompozice dochází k jakési repríze materiálů předchozích částí, zároveň se pravděpodobně nejvýrazněji v celém dosavadním průběhu skladby projevuje snaha po sjednocení v unisonu, ale také se v oddílu 159 (ve violách a violoncellech už v oddílu 158) v *pianu* objevuje nově pojatý ústřední motiv skladby, který je prezentován ve čtyřhlasu pozounů a jeho vyznění se blíží citaci chorálu. Po těchto oddílech je vystaven už jen poslední velký dynamický vrchol a skladba končí smířlivě vyznívající kodou.

### 3.3 Forma

Koncert začíná čtrnáctitaktovým vstupním motivem v houslích, které se představují bez doprovodu orchestru a v nepříliš vysokém tempu *čtvrtá nota = 84MM*.

Pro úvod je charakteristický především expresivní výraz, útržkovitost, stoupavá tendence melodické linie, převaha postupů v malých sekundách a decimové skoky či glissanda (Př. 1).

The image shows a musical score for Violino solo. The top staff is in 2/4 time and contains several measures of music. It includes dynamics such as *f espr.*, *mf < f*, *f espr.*, *p*, and *p espr.*. Performance instructions include *P.G.*, *sul tasto*, and *ord.*. The bottom staff is in 3/4 time and also contains several measures of music. It includes dynamics such as *p*, *f espr.*, *f espr.*, and *p < > pp*. Performance instructions include *gliss.*, *gliss. vibr.*, and *sul pont.*

Př. 1

Ke konci úvodního oddílu (v tomto rozboru úsek = oddíl) se k houslím začínají přidávat také bicí nástroje s violami a nastává plynulý přechod k úseku 1 (podle číselného označení oddílů v partituře).

V oddílu 1 útržkovitost mizí. Jedná se spíše o homogenní, témbrově zajímavou plochu s převahou bicích nástrojů, které jsou doplněny pikolou a violami s violoncelly.

Tempové označení oddílu 1 je *Più mosso* čtvrtá nota = 126MM. Srovnáme-li toto tempo s tempem úvodu, zjistíme jeho zvýšení v poměru 2:3.

Dalším zajímavým prvkem tohoto oddílu je rytmický model šestnáctinové kvintoly a tečkovaného rytmu v pikole a xylofonu (Př. 2).



Př. 2

Tónový materiál se v prvních taktách úseku 1 omezuje na oscilaci v rozmezí tónů  $h^3$  a  $c^4$  ( $h^2$  a  $c^3$  ve violoncellech), v taktu 18 se ale ve violách, violoncellech, vibrafonu a zvonkohře objeví paralelně stoupající durové sextakordy. Ty lze nalézt také v partu celesty, ve kterém jsou vedeny v rozložené podobě a široké harmonii.

Sextakordy se v partu celesty postupně dostávají až k tónu  $des^4$  ( $cis^4$ ). Na tento tón v taktu 21 vystoupí i oscilující malá sekunda z počátku úseku a oba prvky se tak spojí.

V posledním taktu prvního oddílu je orchestru ponechána už jen celotaktová pomlka, ve které však ještě doznívají tóny některých bicích nástrojů.

V prvním taktu úseku 2 se vrací housle, opět bez doprovodu orchestru, v nižším tempu a jejich první tóny navazují na tónový terén posledního taktu předchozího oddílu.

Motivický materiál druhého a třetího oddílu je odvozen z úvodu (viz. Př. 1), tempo klesá na čtvrtá nota = 98MM, tedy v poměru k oddílu 1 v podstatě o pětinu, a v taktu 36 už začíná nový oddíl 4.

Tento oddíl je příbuzný s oddílem 1, zejména díky opakujícímu se rytmickému modelu šestnáctinové kvintoly a tečkovaného rytmu (Př. 3) a melodické oscilaci malé sekundy, částečně se ale proměňuje instrumentace, výběr tónů a tempo, které stoupne na *čtvrťová nota = 147MM*. Vzhledem k předchozí části se tedy zvyšuje v poměru 2:3.



Př. 3

Je zajímavé, že tento poměr je shodný s poměry úvodu a oddílu 1, které jsou také tvořeny ze shodného materiálu. Tento postup vzbuzuje dojem určité podobnosti.

V oddílu 5, který plynule navazuje na předchozí úsek, postupně přecházejí téměř všechny nástroje do průběžně zesilovaných a zeslabovaných tremol mezi tóny *Gis* a *A* (*gis* a *a*). Na konci úseku už toto tremolo zůstává pouze v tympánech a pokračuje i v prvních taktech oddílu 6.

Hned na počátku oddílu 6 se na pozadí tympánového tremola vynořují housle. Jejich part je z velké části založen na bázi chromatických postupů, místy oktávově lomených (Př. 4). Housle jsou tentokrát podporovány violami, které střídají unisono s intervalem malé sekundy a třítónovým clusterem v rozpětí velké sekundy a jejich tónový materiál je odvozen z partu houslí.



Př. 4

V oddílu 6 se zároveň mění tempové označení na *osminová nota = 294MM*. Tato změna je ale pouze formální. Důvodem je střídání osminového metra, reálně se tempo nemění.

V oddílu 7 se k violám přidávají violoncella a obě tyto smyčcové sekce jsou v taktu 57 zdvojeny s hobojemi a klarinetami, zatímco housle pokračují ve svém převážně chromatickém postupu vzhůru.

Na začátku oddílu 8 se faktura částečně proměňuje. Houslový part se sice nemění, ale smyčcová sekce mizí, hoboje jsou nahrazeny flétnami a znovu se objevuje celesta. Ta se vrací ke svému předchozímu způsobu hry a rozkládá akordy v široké harmonii, které zakončuje několikatónovým chromatickým či sekundově obkročným postupem. Tytéž akordy v široké harmonii se nachází i v dechových nástrojích, ve kterých jsou vytvářeny rozestupy z unisona (Př. 5).

Je zajímavé, že Gubaidulina stejný způsob narůstání z unisona používá často i při stavbě *clusterů* (Srovnej Př. 5 a Př. 6).

Př. 5

Př. 6

Celý oddíl ústí do *forte* v taktu 65, ve kterém již začíná nový úsek 9.

Tempové označení tohoto oddílu je *čtvrt'ová nota = 126MM*. Poměr tempa předchozího a nového je tedy téměř přesně 6:5.

V tomto úseku část smyčcové sekce přebírá z oddílu 8 velké intervalové skoky, tentokrát ale směrem vzhůru, zatímco bas je zadržen na tónu *D*. Housle pak klesají opět převážně ve velkých intervalech a tento princip velkých intervalových vln je zachován až do oddílu 13.

Takt před začátkem úseku 14 ale dochází ke změně. Housle glissandují stále vzhůru a violy, které jsou zdvojeny s klarinetu, se rozcházejí z unison do *clusterů* (je zachován podobný princip jako v Př. 6). Rytmus je upevňován violoncelly, které hrají jen osminové noty a podporují a někdy i rozšiřují *cluster* klarinetů a viol. V taktu 87 se *cluster* přestává rozjíždět a zůstává v dlouhých notách klarinetů a tremolech smyčců na tónech  $f^2$ ,  $fis^2$  a  $g^2$  a stejně tak housle přestávají glissandovat

na tónu *es*<sup>3</sup>. V dalším taktu se objevují flétny a hoboje, jejichž materiál je odvozen z úvodu (viz. Př. 1).

V taktu 91 se k orchestru přidávají žesťové nástroje, které sestupují ve velkých intervalech (Př. 7) a sestupnou linii následují i trylkující housle.



Př. 7

Na rozdíl od těchto nástrojů smyčcová sekce s klarinetou a fagotem v oddílu 16 chromaticky stoupá v paralelních durových sextakordech v jakési biakordice. Jak sestup žesťů a houslí, tak chromaticky se zvyšující akordy v ostatních nástrojích pak vrcholí ve *fortissimu* takt před oddílem 17.

V oddílu 17 se navrácí tremola smyčců, jejichž tóny jsou zdvojeny v pozounech, vzestupná glissanda houslí i velké intervalové postupy v dřevěných dechových nástrojích.

Celá předchozí plocha vrcholí v posledním taktu úseku 18, po kterém následuje krátké houslové sólo a zároveň anticipace oddílu 20 v houslích, které trylkují *sul ponticello* na nejnižší struně (Př. 8).



Př. 8

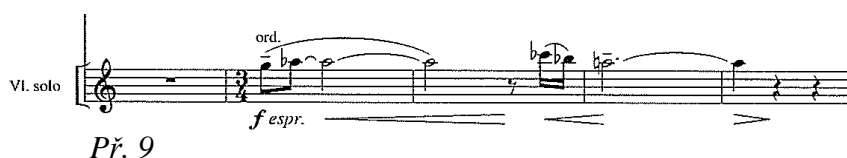
V oddílu 20 až 24 (včetně) dochází k velkému zvýšení pohybové hustoty. Ve smyčcích se objevují skupinky tónů v převážně chromatickém pohybu, úzkém ambitu a různých hodnotách, které vytváří jednolitou zvukovou masu. Ta je doplňována a barevně ozvláštňována převládajícími chromatickými postupy v cembalu a dřevěných dechových nástrojích, ve kterých jsou tyto výseče chromatické stupnice odděleny pomlčkami a prováděny nejčastěji ve *frullatu*. Posledními výraznými prvky v těchto oddílech jsou tremola činelů (v oddílu 24 i tam-tamů) a od oddílu 23 biakordika v lesních rozích a wagnerovských tubách.



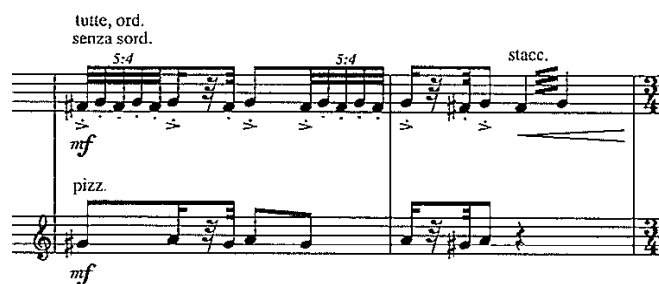
Tato plocha je navíc zejména ze začátku přerušovaná jednotaktovými vsuvkami houslí, ve kterých doznívá materiál oddílu 19.

Tempové označení úseků 20 až 24 je *osminová nota = 168MM* a v porovnání s předchozími oddíly tedy tempo reálně kleslo v poměru 3:2. Pocitově se však díky převládajícím drobným hodnotám a jejich chromatickému přelévání tempo naopak zvedá.

V oddílu 25 tempo klesá o 1/7 na *čtvrtová nota = 72MM*. V houslích se objevuje motivek odvozený z úvodu (Př. 9), který je doprovázen chromaticky stoupajícími mollovými a durovými akordy v široké harmonii v hobojích a klarinetech. Na konci tohoto úseku housle dosáhnou tónu *as*<sup>3</sup>, z kterého v následujícím oddílu 26 klesají ve velkých intervalech až na tón *gis*.



Na tomto tónu začíná i oddíl 27, ve kterém se vrací střídání tónů v rozmezí malé sekundy a diminuovaný rytmický model kvintoly a tečkovaného rytmu (Př. 10), který se poprvé objevil už v oddílu 1 (viz. Př. 2).



Tempové označení se v tomto oddílu mění na *osminová nota = 126MM*. Poslední doby úseku 27 přináší tremolo ve violoncellech a tympánech, na jehož pozadí vyrůstá v oddílu 28 rytmicky volný úsek v houslích, který sleduje předpis *poco accelerando* a ve kterém se objevují vzestupná glissanda v rozsahu velké septimy, která se dostávají po jednotlivých stupních velkého durového septakordu až k tónu *f*<sup>2</sup> v taktu 144.

V úseku 29 pak housle od tohoto tónu postupují chromaticky vzhůru v tempu *čtvrt'ová nota = 72MM* za doprovodu sestupných mollových kvintakordů v klarinetech, jejichž obdobné využití lze pozorovat už v oddílu 25.

V oddílech 30 až 32 se houslový part příliš nemění. Housle stále stoupají převážně po intervalech malé sekundy až k tónu  $g^4$  v taktech 162-164. Také princip akordického doprovodu v široké harmonii dechových nástrojů je zachován.

Nový prvek doprovodu se ale objevuje ve violách a violoncellech. Je jím glissando durového akordu v široké harmonii a v rozsahu decimy, které se nejprve objevuje ve violoncellech a posléze i ve violách. Je pravděpodobné, že rozsah tohoto glissanda není vybrán náhodně, ale je odvozen z decimových skoků a glissand objevujících se v úvodu.

Od taktu 164 housle klesají až ke G struně v oddílu 33 s tempovým označením *čtvrt'ová nota = 84MM*. To znamená, že tempo se v tomto oddílu zvedá v poměru 6:7 a vrací se k úvodní hodnotě.

Oddíl 33 začíná kratičkým sólem houslí, které se na okamžik zvednou k tónu  $d^2$ , aby vzápětí klesly k  $as^1$  a  $g^1$ , mezi kterými až do konce oddílu stále pomaleji oscilují. Doprovází je violoncella v paralelně stoupajících durových sextakordech v široké harmonii. V posledním taktu oddílu 33 se housle glissandem v rozsahu zmenšené oktávy dostanou k tónu  $ges^2$ , od kterého postupují v celotónových krocích až do oddílu 35 na tón  $ais^3$ .

V průběhu oddílu 35 vystoupí housle ještě o zmenšenou kvartu výš. Na začátku tohoto úseku jsou doprovázeny tremoly ve violách a violoncellech a souzvukem v hobojích, ke kterým se posléze přidají i flétny s pikolou. V taktu 181, zatímco housle stále ještě setrvávají na tónu  $d^4$ , se orchestr sejde v unisonu na tónu  $as^2$ , z kterého od taktu 182 stoupá převážně ve velkých sekundách do taktu 184. Během tohoto postupu je na každém dalším tónu jeden z nástrojů zadržen a na konci tohoto oddílu - v prvním taktu úseku 36 - tak zazní diatonický *cluster* v rozsahu tónů  $as^2$  až  $g^3$ .

Tento *cluster* po první době oddílu 36 zůstává už jen v tremolech viol a violoncell a na jeho pozadí housle stoupají od tónu  $g$  v převážně chromatických krocích a v *poco accelerandu* až do taktu 187, aby ukončily tento oddíl

v *tremolovaných* flažoletech stoupajících zejména ve velkých sekundách až k tónu *hes*<sup>4</sup> (Př. 11).



### Př. 11

V taktu 188 začíná nový oddíl 37. Tempové označení tohoto úseku je *čtvrtěová nota = 48MM*. Tempo se tedy snižuje v poměru 7:4.

V oddílech 37 až 40 (včetně) se značně zvedá pohybová hustota a vrací se modifikovaný rytmický model kvintoly a tečkovaného rytmu (viz. Př. 2). Housle v průběhu celé této plochy pouze bodově opakují tón *hes*<sup>4</sup>, kterého dosáhly na konci předchozího oddílu 36, a v posledních taktech úseku 40 zůstávají ve *forte* ležet na tónu *hes*<sup>3</sup>.

Dřevěné dechové nástroje v oddílech 37 až 40 vykonávají velké intervalové skoky ve stále více se zahušťujících skupinkách a poměrně významnou roli hrají v tomto místě také bicí nástroje.

Tringl po celou zmiňovanou oblast opakuje rytmický model poněkud se podobající tomu z příkladu jedna, který podporují a doplňují antické činelky v malých sekundách a terciích. Zvonkohra zase neustále opakuje několikatónový motivek v ambitu zmenšené kvarty, který narušují pouze občasné přidané tóny *ges*<sup>5</sup> a *g*<sup>5</sup>.

Zajímavý je i part celesty, ve kterém se střídají oktávově zdvojené intervaly malé sekundy a tercie s durovými a mollovými akordy v široké harmonii.

V taktu 202 se ve violoncellech objevuje pozměněný rytmický model kvintoly a tečkovaného rytmu, který je podpořen *staccaty* fagotu a *pizzicatem* v kontrabasech.

Efektivně je vyřešen přechod k části 41 a jakési minikadenci houslí. Zatímco celý orchestr zeslabuje do *mezzoforte*, housle naopak sílí až do *fortissima* v taktu 205, odkud již pokračují bez doprovodu.

Jejich part obsahuje několik melodických vln, kroky v lomených oktávách, chromatické postupy a poprvé se v houslích objevují i dvojhmaty a akordy. Oddíl 41 končí trylky chromaticky sestupujícími k tónu *ais*, což trochu připomíná oddíl 19 (viz. Př. 8).

V oddílu 42 nastává velký návrat k předchozím úsekům. Tento úsek je totiž až na transpozici v intervalu malé sekundy shodný s oddílem 4.

Totéž platí i pro další úsek a stejná shoda trvá až k oddílu 63, ve kterém nastává změna.

V celé této oblasti úseků 42 až 62 lze kromě již zmiňované transpozice nalézt pouzta dva další rozdíly. Zejména na počátku tohoto opakování je dynamický průběh vyznačen o něco pečlivěji než poprvé a v taktu 255, který by se měl téměř přesně shodovat s taktem 85, jsou *clustery* viol jen zdvojeny a nikoli rozšířeny.

Vzhledem k minimálním rozdílům ve všech dalších aspektech lze uvažovat o chybě vydavatelství či dokonce samotné autorky.

V úseku 63 se tempové označení mění na *čtvrtová nota = 63MM* a v sólových houslích se vrací již několikrát připomínaný materiál odvozený z úvodu. Tento oddíl však trvá pouze čtyři takty a poté již přichází úsek 64.

Úsek 64 začíná nástupem viol, které jsou rozděleny do čtyř hlasů a zejména nejvyšší hlas částečně navazuje na materiál houslí z druhé poloviny oddílu 63 decimovým glissandem a skoky v intervalech sexty.

Celá skupina viol, které jsou na začátku tohoto oddílu zdvojeny s trubkami, se pak z unisona postupným zadržováním tónů rozšiřuje do dur-mollového kvintakordu v široké harmonii ( $es^1-hes^1-g^2-ges^2$  a poté i  $h^1-fis^2-d^3-dis^3$ ).

Zároveň se opět v diminuci objevuje rytmický model kvintoly a tečkovaného rytmu (viz. Př. 2), který až do konce oddílu 66 prochází partiturou vždy ve dvou a více nástrojích a jeho role je zdůrazněna nejvýznamněji v dosavadním průběhu skladby.

V taktu 307 wagnerovské tuby a lesní rohy v unisonu interpretují motiv, který se taktu 309 ukáže být odvozen z materiálu úvodu (viz. Př. 1) a materiál úvodu se ještě v témže taktu objeví také v hoboji. Housle v průběhu oddílu 64 pouze decimovým glissandem vystoupí na  $dis^3$  a poté klesnou o půltón níž na tón  $d^3$ , na

kterém setrvávají. Jejich aktivita je výrazně vyšší v oddílu 65, ve kterém se dostávají až k tónu *cis*<sup>4</sup> a následně ve velkých intervalových skocích klesají k malému *g* na začátku úseku 66. Jistě není náhodou, že tyto skoky jsou s jedinou výjimkou v intervalu sexty.

V prvním taktu oddílu 66 se objevuje pouze již zmiňovaný rytmický model oscilující v malé sekundě a houslový part na enharmonicky stejných tónech.

V taktu 315 se k těmto dvěma prvkům přidávají lesní rohy a wagnerovské tuby, které postupují chromaticky vzhůru až do počátku oddílu 67. Jejich postup je ještě na každém stupni ozvláštněn rozchodem z unisona do intervalu malé sekundy.

Takt před oddílem 67 už je také jasné, že i housle čerpají z materiálu úvodu. Hlavní rozdíl je však v tom, že je tentokrát augmentovaný i jinak pozměněný a chybí zde počáteční útržkovitost.

Hned na počátku oddílu 67, který plynule navazuje na předchozí úsek, se materiál příbuzný s úvodem objevuje v hobojích, po dvou taktech ale umlká. Zato se však v druhém taktu tohoto úseku rytmický model přesouvá do tympánu a bubnu (nástroj neupřesněn). V následujícím taktu je stejný rytmický model ještě posílen zdvojením v klarinetech a violách. Zatímco však tympány v taktech 320-330 neopouští tónový terén malé sekundy *cis-d*, půltónově oscilující rytmický model v klarinetu a viole v taktech 321-323 v unisonu chromaticky sestupuje až k tónu *d*. V taktu 321 také nastupují pozouny, zdvojené s violoncelly a kontrabasy, které nejprve malou sekundou a dlouze drženým tónem jakoby naváží na předchozí pasáž v lesních rozích a wagnerovských tubách, ale poté již klesají v půlových notách v malé decimě a velké septimě k tónu *C*, na který navazuje tón *Cis*<sub>1</sub> v kontrafagotech, druhém, třetím a čtvrtém pozounu, kontrabasu a klavíru a v těchto nástrojích, s výjimkou klavíru (v tom se tento tón střídá s *D*<sub>1</sub>), zůstává ležet až do taktu 325.

Klavír má v tomto i následujícím oddílu poměrně významnou roli, protože zatímco ostatní nástroje vykonávají tečkovaný rytmus, klavír mezi ně vnáší kvintolu a naopak.

Housle na konci úseku 67 dosahují tónu *d*<sup>4</sup>, na kterém prodlévají až do taktu 326 v oddílu 68.

V témže taktu se ztenčuje nástrojové obsazení, z kterého vedle houslí zůstávají už jen tympány, buben a klavír, a housle sestupují v malých sekundách střídajících se s velkými intervalovými skoky k tónu *cis*<sup>1</sup> v taktu 327.

Stejným tónem začíná i úsek 69. Tempové označení tohoto oddílu je *Meno mosso*, *čtvrtěová nota = 42MM*. V tomto úseku se v houslích jako již mnohokrát vrací pozměněný materiál úvodu.

Tympány a buben v prvních dvou a půl taktech úseku 69 ještě opakují rytmický model z předchozích částí, ale ten v průběhu taktu 330 mizí. Ve flétnách, dělených do tří samostatných hlasů, se objevuje pětitónová skupinka v rozsahu velké tercie, která je zpracovávána v různých hodnotách v jakési polyfonii, která navozuje dojem *clusteru* v pohybu.

Takt před oddílem 70 se k flétnám přidávají violy a violoncella, jejichž party jsou tvořeny na stejném principu jako ty flétnové, pouze v kratších hodnotách. Ve smyčcích se také zvedá rozsah celé skupinky o tón výš, nejprve ve violách a posléze i ve violoncellech.

V oddílu 70 housle postupují od *es*<sup>3</sup> v celotónových krocích do úseku 71, ve kterém dosáhnou tónu *dis*<sup>4</sup>. V průběhu oddílu 70 zároveň dochází k výměně doprovodu fléten za basklarinet.

Oddíl 71 plynule navazuje na předchozí úsek. Skupinky ve violoncellech v tomto oddílu stoupají až k tónu *a*, zatímco basklarinet a violy nepřekračují hranici tónu *f*. Housle taktéž stoupají, nejprve v celých tónech, posléze převážně v malých sekundách, k tónu *gis*<sup>2</sup>, který přeznívá až do úseku 72. Celá plocha oddílů 69 až 72 se vyznačuje značnou pohybovou hustotou.

V oddílu 72 až 76 (včetně) lze v houslích opět pozorovat stopy použití materiálu vyvozeného z úvodu, který je ustavičně zahušťován a přechází do stále virtuóznějších pasáží, ve kterých se ve vysokém tempu střídají především malé sekundy s kvintovými a sextovými skoky. Melodicky i tempově kulminují housle během uvedených pěti úseků v oblasti taktu 352, ve kterém se pohybují střídavě v šestnáctinových kvintolách a sextolách a dosahují až tónu *hes*<sup>3</sup>.

V úseku 72 je stejný materiál odvozený z úvodu použit k doprovodu houslí v tubách (wagnerovských i obyčejných). Je ale zpracován spíše v delších notových hodnotách. Dalšími doprovodnými nástroji jsou v tomto úseku violy a violoncella,

které se v taktu 345 vytrácí do *piano pianissima*, a dřevěné dechové nástroje s vibrafonem, které postupující v malých sekundách střídajících se s velkými intervalovými skoky.

V oddílu 73 se objevuje v doprovodu orchestru nový prvek. Jsou jím dvojice opakovaných *tremolovaných* či *frullato* hraných akordů (Př. 12).

Tyto dvojice se nejprve objevují ve flétnách, ve kterých sestupují chromaticky ve třech durových sextakordech v široké harmonii, poté odskočí k mollovému kvinakordu a vrací se na durový sextakord.

The image shows a musical score for two parts: Fl. picc. (Piccolo Flute) and Pi. (Piano). The score is in 3/4 time and starts at measure 346. The Fl. picc. part consists of a series of chords, each held with a tremolo (indicated by a '3' over the notes). The chords are: a triad of G4, B4, D5 (G major), a triad of A4, C5, E5 (A major), a triad of B4, D5, F#5 (B major), and a triad of C5, E5, G5 (C major). The Pi. part consists of a series of chords, each held with a tremolo. The chords are: a triad of G4, B4, D5 (G major), a triad of A4, C5, E5 (A major), a triad of B4, D5, F#5 (B major), and a triad of C5, E5, G5 (C major). In measure 349, the Pi. part changes to a chord of G4, B4, D5, F#5 (G major), which is then followed by a chord of G4, B4, D5, F#5, A5 (G major). The score is marked with '2. frull. sempre' and 'pp' (pianissimo).

Př. 12

Tyto dvojice tónů se hned vzápětí objevují i v kontrabasech a poté v klarinetech, violoncellech i violách.

Za povšimnutí stojí skutečnost, že tyto dvojice se stále střídají mezi dechovými a smyčcovými nástroji.

V průběhu oddílů 74 a 75 se tento materiál objevuje i v pozounech a wagnerovských tubách, na místo tónových dvojic však tyto nástroje přinášejí pouze jednotlivé držené tóny v akordech stavěných v široké harmonii.

Oddíl 76 vypadá jako jakýsi třítaktový přechod k dalšímu úseku. Tempo se v tomto oddílu zvyšuje na *Più mosso*, čtvrtá nota = 60MM (v poměru 7:10 vzhledem k předchozí části). Postupně se v něm vytrácí housle a takt před tímto oddílem se odmlčují i dechové nástroje a violy s violoncelly. Tento oddíl ale zároveň přináší i nové prvky, předjímající další úseky.

Mezi tyto prvky patří především postup čtyř malých sekund přinášených v harmonické podobě, po kterých následuje sextakord *D dur* v široké harmonii.

Zajímavé je, že tyto čtyři malé sekundy dohromady tvoří pětiténou skupinu v rozsahu zmenšené kvarty (zvukově velké tercie) a svým způsobem připomínají úvod a tím i všechny další části, které jsou z materiálu úvodu vytvořeny. Tento prvek je zejména rytmicky doplňován xylofonem, oscilujícím mezi tóny  $cis^4$  a  $d^4$ .

A tremolo mezi tóny  $cis^4$  a  $d^4$  přináší v taktu 360 také pikola. Podobně jako xylofon v tomto tremolu pokračuje až do konce taktu 363.

V oddílu 77, který je předepsán v dvojnásobném tempu *Più mosso doppio*, *čtvrťová nota = 120MM*, nastupují, dělené do čtyř hlasů, pozouny.

Vyskytuje se v nich pět dvojic šestnáctinových not vedených v malých sekundách a oddělovaných osminovými pauzami, které jsou vytvořeny z materiálu úvodu a způsobem použití zřetelně odkazují na part zvonkohry v úseku 76.

Part pozounů je zesílen pizzicaty viol a violoncell.

V třetím taktu úseku 77 pozouny přejdou do *frullatovaného* glissanda, které v *clusteru f, g, a, hes* klesá o zmešenou kvintu níž.

Poslední tři takty oddílu 77 jsou zcela rozdílné, neboť se v nich jako už mnohokrát vrací rytmický model kvintoly a tečkovaného rytmu (viz. Př. 2).

Úsek 78 nastupuje v polovičním tempu (*Meno mosso doppio*, *čtvrťová nota = 60MM*) a je téměř doslovnou repeticí oddílu 76, který se při svém prvním uvedení jevil pouze jako přechod mezi úseky 75 a 77. Rozdíl lze nalézt v prvním taktu, ve kterém se objevuje tremolo mezi tóny *cis* a *d* v tympánech a tremolo na tónu *Cis* v kontrabasu, které je na první době ještě podpořeno stejným tónem ve violoncellech. Další rozdíl se nachází v partu houslí, které sice nastupují opět v propauzovaných septolách na stejném tónovém terénu, ale neopakují materiál z oddílu 76 doslovně a v taktu 368 se v nich objeví rozložený durový kvintakord, po kterém následuje chromatický výstup až k tónu *gis*<sup>3</sup>.

Oddíl 79 je opět shodný s oddílem 77. Rozdíl lze spatřit pouze v odlišně vedených hlasech některých pozounů, ale výsledný souzvuk se nemění.

Oddíl 80 se velmi podobá oddílu 78, ale tyto dva úseky už se liší o něco výrazněji než předchozí oddíly. Na rozdíl od úseku 78 je oddíl 80 delší, v houslích se objevuje rozložený *D dur* akord častěji než chromatické postupy, malé sekundy ve zvonkohře se ustalují na pravidelném střídání notovaných sekund  $es^3 - d^3$  a  $d^3 - cis^3$ ,



střídání tónů *cis*<sup>4</sup> a *d*<sup>4</sup> v xylofonu se v oddílu 80 přesouvá o půltón výš mezi tóny *es*<sup>4</sup> a *d*<sup>4</sup> a nastupují hoboje a lesní rohy, které do oddílu 80 vnášejí pozměněný materiál úvodu.

Není překvapením, že úsek 81 se opět podobá oddílu 79. V prvních taktech oddílu 81 zůstává sekundové střídání v pikole a xylofonu na tónech předchozího úseku, pozouny nastupují v silnější dynamice, malé sekundy zvonkohry navazují na předchozí oddíl, ale objevují se v augmentované podobě, smyčce se odmlčují a zbývající nástroje zesilují do *fortissima*. Poslední tři takty jsou téměř shodné s posledními třemi takty oddílu 79, pouze dynamika oddílu 81 je o stupeň zvýšená, tringl nehraje a na první době ještě ukončují své tremolo pikola s xylofonem.

Oddíl 82 se od oddílu 80 liší výrazněji, ačkoliv jsou v něm exponovány tytéž prvky, které se nacházely i v úseku 80. V houslovém partu se v šestnáctinových septolách vrací rozložený akord *D dur*, který je exponován častěji, zatímco chromatické postupy téměř mizí. Znovu se navrácí i oscilace mezi tóny *d*<sup>4</sup> a *es*<sup>4</sup> v pikole a xylofonu, je ale vedena zdola a již v druhém taktu tohoto oddílu pikola umlká a xylofon přechází o oktávu níž. Zároveň s touto oscilací se vrací i tremolo mezi tóny *d* a *cis* v tympánech a o oktávu níž ve violoncellech a kontrabasech, analogicky ke zpracování předchozího elementu je však tentokrát vedeno shora. Zvonkohra opět hraje malé sekundy (od konce taktu 388 o oktávu níž) a vrací se ještě i hoboje a lesní rohy.

V taktu 390 se k orchestru připojují klarinety, zdvojené s violami, které vnáší na konec úseku 82 prvek melodické malé sekundy a rozloženého akordu *C dur* v široké harmonii. Tento akord je pak v harmonické podobě podpořen violoncelly a kontrabasy a jeho trvání je ukončeno až v prvním taktu oddílu 83.

V oddílu 83 se housle v kontrastu k předchozímu úseku vrací k interpretaci převážně vzestupných půltónových a celotónových kroků.

Obdobný postup jako v houslích nacházíme i v partu lesních rohů, tentokrát ale v delších notových hodnotách, a na přelomu oddílů 83 a 84 se k těmto dvěma nástrojům obdobným způsobem přidávají hoboje.

Souzvukové pozadí konce oddílu 83 je tvořeno sextakordem *Fis dur*, který je zpracován podobným postupem jako akord *C dur* na konci úseku 82.

Na začátku oddílu 84 se tempo zvedá na *čtvrt'ová nota = 180MM*, hoboje, lesní rohy a housle v průběhu tohoto oddílu dostoupají ke *clusteru* na tónech  $e^2$  až  $fis^2$  a na jeho pozadí se *espressivo* a ve *forte* objevuje v oktávovém unisonu motiv odvozený z úvodu ve fagotech, violoncellech a kontrabasech.

Oddíl 84 plynule ústí do začátku úseku 85, ve kterém lze nalézt další materiál převzatý z úvodu (především velké intervalové skoky a glissanda v sextách a decimách - viz. Př. 1) a značně sníženou pohybovou hustotu. Některé intervalové skoky jsou postupně zadržovány (jako již mnohokrát) a jejich výsledný souzvuk tvoří dur – mollový kvintakord se základním tónem *G*. Tento postup se opakuje také v oddílu 86, ve kterém skoky vyústí do dur - mollového kvintakordu se základním tónem *es*. Oba tyto úseky jsou instrumentačně ozvláštňovány *tremolovanými* glissandy ve violách a violoncellech (opět v sextách a decimách).

V oddílu 87 se v lesních rozích opět objevuje rytmicky a intervalově pozměněný materiál úvodu (Př. 13). Nejvýraznější změnou oproti původnímu tvaru je absence návratu k výchozímu tónu. Motivek naopak stoupá až k tónu  $es^2$ , což tvoří dojem neuzavřenosti a koresponduje s *fugatovým* způsobem uvedení, které nacházíme v postupně nastupujících hoboích a trubkách.

Př. 13

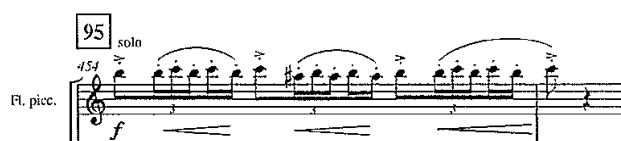
V úsecích 88 a 89 je pohyb dále zahušťován a v oddílu 90 a 91 se motivek odvozený z úvodu přesouvá do houslí, které jsou doprovázeny violami a violoncelly.

Oddíl 91 ústí plynule do oddílu 92, ve kterém se poněkud zpomaluje tempo na *Poco meno mosso*, *čtvrt'ová nota = 126MM*, hoboje se pohybuje jen v rozmezí tónů  $d^2 - e^2$  a k němu se přidává lesní roh, který ve svém nejvyšším registru střídá pouze dva tóny  $f^2$  a  $e^2$ .

Na konci tohoto úseku nastupují housle, jejichž part je s výjimkou tónů  $g^1$  a  $gis^1$  postaven na tónovém materiálu úseku 92 (také v transpozicích).

V úseku 94 dochází k výraznému zlomu v celkové faktuře a mění se i tempo na *čtvrtě nota = 78MM*. Objevují se zde stupnicové chody, které jsou až do taktu 453 uvozeny malými sekundami, které slouží jako rytmická opora běhů a zároveň jejich ostřejší ohraničení. Tyto (v podstatě frygické) stupnice jsou přinášeny nejprve ve flétně a pikole, které zdvojuje celesta, a poté v *řadovém staccatu* v houslích. V taktu 453 je malá sekunda rozšířena o další tóny, takže tvoří durový kvintakord s přidanou sekundou, a v houslích se znovu objevuje rozložený, paralelně stoupající sextakord v široké harmonii, který je zakončen glissandem k tónu  $h^3$  na počátku úseku 95.

V oddílu 95 se vrací všechny prvky známé již z úseku 94 (stupnicové běhy, malé sekundy, paralelní durové sextakordy, glissando) a přidává se k nim rytmický model částečně příbuzný s rytmickým modelem úseku 1 (viz Př. 2). V tomto modelu (Př. 14) sice chybí šestnáctinová kvintola, ale je nahrazena šestnáctinovou triolou a dvěma šestnáctinovými notami, a už vůbec zde nenacházíme tečkovaný rytmus, ale pro příbuznost s rytmickým modelem úseku 1 svědčí jak pultónová oscilace, tak shodná instrumentace.



Př. 14

V oddílu 96 autorka pracuje s tímto modelem v pikole a třetí flétně, které jsou zdvojeny s marimbafonem a xylofonem a jejich rytmus je ještě podpořen a i poněkud ozvláštněn v osminových hodnotách sordinovaných trubek a vibrafonu.

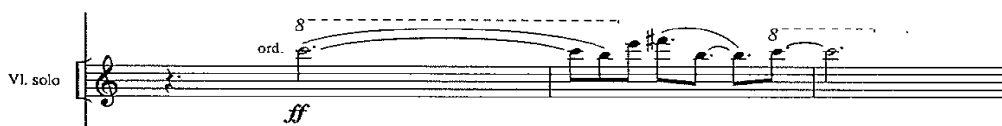
V oddílu 97 se v první flétně a celestě objevují úseky chromatické stupnice v rozsahu zvětšené kvarty (či zmenšené kvinty). Ty jsou navíc ve flétně ve *frullatu*, takže oddíl 97 částečně připomíná úsek 22, ve kterém se však takováto flétnová *frullata* vyskytovala v jiném intervalovém rozpětí a na odlišném pozadí.

Rytmické a souzvukové pozadí tohoto oddílu obstarávají malé sekundy ve vibrafonu a harfách, které se postupně rozšiřují do *clusteru*, zatímco housle vyplňují volná místa mezi těmito *clusteru* a chromatickými chody fléten a celesty glissandy ve smyku *ricochet*.

V úseku 98 se nadále zpracovává materiál předešlé části. Všechny elementy však postupují po malých krocích vzhůru. Novým prvkem oddílu 98 jsou držené souzvuky ve violoncellech a kontrabasech, které přecházejí z čisté oktávy do třítónového *clusteru* a poté kvartsextakordu *h moll*.

V oddílu 99 se vrací rytmický model z oddílu 95 (viz. Př. 14) v instrumentaci úseku 96.

Tento model je v druhém taktu oddílu 99 přerušen a v nastalé jednotaktové mezeře jsou exponovány housle (Př. 15). V tomto úseku také pokračuje střídání *clusterů* a akordů ve violoncellech a kontrabasech.



Př. 15

V oddílu 100 se housle odmlčují a opět se objevují opět až v posledním taktu tohoto úseku. Jejich motivy z části 99 však přejímají v oktávových transpozicích, odlišném rytmu a celkově delších hodnotách hoboje, klarinety a lesní rohy (Př. 16).

The image shows a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Cor Anglais (Cr.). Each instrument has a staff with a treble clef. The music begins with a rest, followed by a melodic line starting on a high note. A dynamic marking of *ff espr.* is present. Above the staff, there is a bracketed section of 8 measures labeled 'a 3' with a dashed line above it. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals.

Př. 16

Linie violoncell, kontrabasů a rytmický model s šestnáctinovou triolou (viz. Př. 14) zůstávají v tomto úseku zachovány a vrací se i stupnicové pasáže (viz. oddíl 94).

Zajímavě je zde obměněn prvek střídání tónů  $h^1$  a  $c^4$  v marimbafonu. Tato oscilace mezi tóny  $c$  a  $h$  (v různých oktávách a transpozicích) byla až doposud řešena většinou tremolem či jakousi jeho rytmizovanou variantou, tentokrát ale marimbafon mezi oběma tóny glissanduje.

V oddílu 100 také dochází k důležitému dynamickému vrcholu, ale již v úseku 101 se zvuk orchestru náhle mění. Mizí některé nástroje, housle ve *fortissimu* opakují a rozvádějí svůj motiv z úseku 99 (viz. Př. 15) a novou barvu přináší *tremolované* flažolety v dělených violách, které tvoří chromaticky klesající durové kvintakordy v úzké harmonii od akordu *F dur* v *tříčárkované* oktávě po *jednočárkované E dur* (už ne flažolet).

Úzká harmonie se v této skladbě při provádění durových a mollových akordů prozatím příliš nevyskytovala, ale v dalším aspektu práce s akordy, kterým je chromatický postup, se tento úsek shoduje s mnoha dalšími v průběhu analyzovaného díla.

Rytmický model, známý například z úseku 99 (viz. Př. 14), se opakuje ve slabé dynamice a neustálých *crescendech*.

V části 101 se také vrací celesta. Provádí výseče z chromatické stupnice a v silné dynamice půltónově sestupuje až do konce oddílu 103.

V oddílu 102 se houslový part stále více pohybuje ve velkých intervalových skocích a violy s celestou pokračují ve svém chromatickém sestupu.

Novými elementy oproti předchozímu oddílu jsou v úseku 102 jen tremola v bubnech a změna tempa na *čtvrtová nota = 78MM*.

Úsek 102 plynule přechází do oddílu 103, ve kterém housle nejprve chromaticky vystoupají k tónu  $h^2$  a poté těsně před úsekem 104 klesnou v sestupných glissandech a smyku *ricochet* až k nejnižší struně a uzavřou tak celou předchozí plochu (od úseku 94).

V oddílu 103 se po delší odmlce (naposledy v taktu 390) k orchestru připojují tympány v tremolu mezi tóny *Ais* a *H*.

V taktu 485 se nástroje smyčcové sekce sejdou v *clusteru*, z kterého violy glissandují do taktu 486 v oddílu 104, ve kterém už po prvním taktu nechávají prostor violoncellům.

Tento oddíl je téměř totožný s oddílem 6. K významnějším rozdílům mezi těmito dvěma úseky patří celotónový posun vzhůru v oddílu 104 a převzetí původně violového doprovodu violoncelly. Mezi méně výrazné rozdíly patří doznívání předchozího oddílu v bubnu a violách v prvních taktech úseku 104 a mírné zvýšení

tempa na *osminová nota = 312MM*. Oddíl 105 je opět shodný s oddílem 7, ale stále zde platí sekundový posun a výměna partů viol s violoncelly.

Podle dosavadního vývoje by bylo logické očekávat shodu mezi oddíly 106 a 8, ale tentokrát se v oddílu 106 stává několik překvapivých událostí.

Úsek 106 je kratší, houslový part se v něm s výjimkou již zmiňované transpozice a délky nemění, mění se ale part celesty.

Tento part začíná stejně jako v oddílu 8, ale v průběhu úseku 106 je doplňován, rozšiřován a přesahuje až do oddílu 107. Část partu celesty je také zdvojená klarinetu a fagoty. Zajímavé je, že v třetím taktu se v partu celesty transpozice oproti původní části mění z velké sekundy na malou tercii a na tomtéž místě dochází k totožnému posunu i ve flétnách.

Oddíl 107 je téměř totožný s oddílem 9. Rozdíl v těchto dvou oddílech spočívá hlavně v partu celesty, která pokračuje v rozvíjení svého materiálu z oddílu 106. Další dvě změny tvoří pokračující transpozice v intervalu velké sekundy a mírné zvýšení tempa v úseku 107 na *čtvrtová nota = 130MM*.

Oddíly 10-11 a 108-109 jsou opět shodné, rozdíl je pouze v transpozici, a jedinou další změnou je nově se objevující znaménko *forte* v taktu 508 jako výsledek *crescenda* ve wagnerovských tubách a tubě obyčejné a naopak mizící znaménko *forte* jako výsledek *crescenda* houslí v témže taktu.

Tento rozdíl je však příliš nepatrný a nemění nijak celkový charakter ani reálný dynamický průběh úseku, takže lze předpokládat přehlédnutí ze strany vydavatelství či samotné autorky.

Oddíly 12 a 110 jsou opět téměř totožné. Poněkud výraznější změnou v oddílu 110 je nástup kontrafagotu již v prvním taktu oddílu, kde tvoří horní malou sekundu k tubám, které díky tomu mohou zůstat v unisonu, a specifikace horního rozsahu *crescenda* ve smyčcové sekci a v tubách.

Oddíl 13 a 111 jsou opět téměř shodné (tentokrát dokonce i tempově), ale opět zde nacházíme nepatrné diferenciace. Mezi tyto rozdíly patří v taktu 521 první *cluster* violoncell, který v oddílu 13 ještě rozšiřoval výsledný souzvuk ve violách a klarinetech, zatímco v oddílu 111 již jejich poslední tóny pouze kopíruje, a indikace ostřejšího zakončení houslových glissand v oddílu 111.

V oddílech 14 a 112 nacházíme stejný typ shody jako v předchozích úsecích, ale stále se v oddílu 112 vyskytuje sekundová transpozice, glissanda v houslích jsou zakončována *staccatovaným* akcentem a dynamika je vypsána podrobněji.

Stejný typ podobnosti nacházíme i v dalších úsecích, pouze materiál oddílů 20 až 24 se v oddílech 117 až 123 (včetně) stává významnějším a zároveň je rozšířen a doplněn o nové prvky. Plocha těchto úseků graduje do *forte fortissima* v oddílu 122 a poté dynamika poměrně rychle klesá do *mezzoforte* na konci oddílu 123.

V taktu 563 začíná nový oddíl 124 a faktura skladby se mění. Tempo klesá na *čtvrtě nota = 56MM* a metrum se stává 4/4. Ve violách, violoncellech a kontrabasech se na poslední šestnáctinové době objevují dva akordy v dvaatřicetinových notových hodnotách a tyto akordy končí osminovou notou na začátku dalšího taktu. Toto rytmické řešení akordů se nemění až do oddílu 130 (včetně). Artikulace těchto akordů je specifikována velmi pečlivě. Všechny mají být hrány se *staccatovaným* akcentem. Gubaidulina také při provádění těchto akordů požaduje poměrně velmi rychlé *crescendo* z *mezzoforte* na první dvaatřicetinové notě do *fortissima* na začátku dalšího taktu, aby zdůraznila první osminu. Tento typ doprovodu vzbuzuje dojem smutečného pochodu či motivu osudu, jak je nazýván Selke Harten-Strehk.

Vzhledem k častému použití stejného materiálu v jiné formě a souvislosti během dosavadního průběhu této skladby je možné, že autorka odvozuje tento rytmus z motivku úvodu (viz. konec taktu dva a začátek taktu tři), ale v úseku 124 tento rytmus ještě zostřuje. Také existuje jistá podobnost mezi tímto oddílem a dvojicemi šestnáctinových not v oddílu 77 nebo v tremolovaných dvojicích (či ve *frullatu*) oddílu 73.

V oddílu 125 se vrací sólové housle. Jejich part začíná na nejnižší struně a je odvozen z úvodu, ale v kontrastu k rytmicky výraznému doprovodu ve smyčcích je veden rytmicky mnohem volněji, převážně v triolách, a opět se do něj vloudila expresivita a útržkovitost (Př. 17). Tato útržkovitost je způsobena také tím, že se houslový part odehrává zejména v pomlčkách mezi jednotlivými skupinkami dynamicky stále silnějších akordů ve smyčcové sekci. Gubaidulina tímto způsobem výborně vyřešila dostatek prostoru pro sólový projev, který nezaniká v silné dynamice a houstnoucímu obsazení orchestru, a zároveň vytvořila velmi efektní

hudební plochu (pravděpodobně dokonce výrazový vrchol skladby), ačkoliv je doprovod velmi jednoduchý.

### Př. 17

V oddílu 126 se v houslích začínají objevovat dvojhmaty, trylky a šestnáctinové trioly a violy jsou oktávově zdvojeny s lesními rohy.

V oddílu 127 se pohybová hustota v houslích ještě zvyšuje a akordy smyčců jsou rozšířeny i do basklarinetu, fagotů, trubek a wagnerovských tub.

V oddílu 128 se houslový part stává stále virtuóznějším a střídají se v něm převážně výseče chromatické stupnice v rychlých hodnotách s dvojhmaty, dvojhmatovými skoky a dvojhmatovými glissandy. Nástrojové obsazení se rozšiřuje o flétny, hoboje, klarinety a pozouny, které dále zesilují (v rámci svého rozsahu) akordy smyčcové sekce.

V oddílu 129 a 130 je instrumentace obohacena ještě o pikolu, tympán, buben a činely, přičemž bicí nástroje rytmicky podporují akordy orchestru.

Housle v oddílu 130 vystoupaly k nejvyšším strunám a jejich part se skládá především z interpretace stupnicových či chromatických chodů na A struně, zatímco na prázdné E struně je v průběhu těchto chodů zadržováno  $e^2$ .

Na konci taktu 602 housle na okamžik spočinou na malé sekundě  $e^2-f^2$  a v taktu 603 se roztrylkují na tónu  $f^2$ , který je stále více rozšiřován v obou směrech, a nakonec housle glissandem vystoupí k tónu  $gis^4$ , který je artikulován jako flažolet v dynamice  $ffff$  (do této dynamiky dostoupil už v předchozích taktech také orchestr). V taktu 606 nacházíme generální pauzu a následující oddíly 131 – 139 (včetně) jsou tvořeny kadencí.



V kadenci se pracuje s mnoha elementy předchozích oddílů, jako jsou postupy v sekundových intervalech, rozložené akordy, půltónová střídání, trylky, glissanda, materiál odvozený z úvodu, převládající stoupavá tendence melodické linie a dvojhmaty.

Všechny tyto prvky jsou rozčleněny v převážně rytmicky volných oddílech, na jejichž počátku je v sekundách udán přibližný čas trvání úseku. V průběhu kadence často dochází ke střídání různých dynamických poloh, ale obecně je celá oblast zesilována a na jejím konci dochází ke *crescendu* až do *forte fortissima*.

V oddílu 140 a 141 nastává přechod k poslednímu dílu, ve kterém je využit již dříve zpracovávaný materiál.

V houslích se vrací poněkud pozměněný úsek s přírazy a trylky (viz. Př. 8). Zajímavé je, že pokaždé, když se tento útvar v dosavadním průběhu skladby vrací v kontextu sólových houslí, nachází se o malou sekundu výše (viz. oddíly 19, 57, 117).

V taktu 618 nastupuje cembalo, které hraje šestnáctinové kvintoly (v taktech 619 a 621 šest dvaatřicetinových not) v protipohybu a rozsahu kvarty.

Linie cembala je reflektována ve smyčcích, které se z počáteční malé sekundy v glissandu *sul ponticello* rozjedou do *clusteru* a poté se vrací zpět k intervalu malé sekundy.

Poslední pozoruhodností v šestitaktovém oddílu 140 je střídání tempa, které se během tohoto kratičkého úseku vystřídá dokonce pětkrát.

A tempové označení se mění i na začátku oddílu 141 na *čtvrt'ová nota = 92MM* a v této tempové hladině skladba setrvává již delší dobu.

V oddílu 141 se nástroje z poměrně širokého *clusteru* sbíhají k unisonu ve *forte fortissimu* na tónu  $e^2$  v oddílu 142. Toto unisono je narušováno pouze v partu houslí, které tento tón obalují. Toto obcházení však unisono spíše utvrzuje.

V úsecích 142 – 145 je tento materiál zpracováván obdobně. Dechové a smyčcové nástroje sdílí identickou dynamiku. Ta je zajímavá, protože přechází v několikataktových úsecích od *forte fortissima* do *piana*, opět se navrací do *forte fortissima* a celý tento proces se několikrát opakuje. Housle stále půltónově oscilují kolem tónu  $e^2$  a sekce melodických bicích nástrojů doplněná činely pokračuje

v upevňování tónu  $e^2$ , který je často rytmizován jako osminová kvitola či osminová triola, po které následují čtyři pravidelné osminové noty.

V oddílu 145 začíná po houslích rotaci a trylky kolem tónu  $e^2$  napodobovat také cembalo, zatímco v druhém manuálu (že jde o vícemanuálový nástroj vyplývá z partitury, ale v nástrojovém obsazení to specifikováno není) postupně zadržuje v *clusteru* tóny  $dis^2 - f^2$ .

Na konci oddílu 145 nacházíme první náznak vymanění se z neustálého střídání pouhých tří tónů, ale opravdové rozšíření tónového materiálu přináší až úsek 146.

Od tohoto úseku se tónový materiál stává stále bohatším a míra hustoty pohybu se zvyšuje. Od úseku 146 až do úseku 153 (včetně) se zároveň stále obohacuje nástrojové obsazení.

Většina nástrojů v oddílech 146 až 155 provádí výseče z diatonické či chromatické stupnice v rytmických skupinkách sextol, kvintol, septol a tak dále. To napomáhá zvyšování hustoty pohybu a připomíná obdobné situace z předchozích ploch.

Dále jsou v těchto oddílech mnohokrát použita glissanda z unison do *clusterů* ve smyčcových nástrojích (=častý postup) a melodické úryvky přecházející mezi různými nástrojovými skupinami.

Celý dlouhý úsek vrcholí (i dynamicky) v oddílu 154 a poté se nástrojové obsazení postupně redukuje až do začátku oddílu 156, ve kterém z materiálu předchozích úseků zůstává už jen tympanové tremolo na tónu  $e$ .

Zde se z hlediska formové stavby nabízejí hned dva zajímavé postřehy. Prvním jevem, který stojí za povšimnutí, je návrat celé plochy začínající v oblasti kolem oddílu 142 na výchozí tón  $e$  (ačkoli v jiné oktávě). Další zajímavostí je zřejmá idea použití tympanového tremola jako spojovacího elementu mezi jednotlivými úseky (viz. přelom mezi oddíly 5 a 6, 43 a 44, 103 a 104 atd).

V taktu 681 je zároveň dokončena prudká změna pohybové hustoty, která výrazně klesla, a v témže taktu se mění tempové označení na *Meno mosso*, *čtvrťová nota = 69MM* a už se představuje nový materiál, který bude zpracováván v nadcházejících úsecích.

Tímto materiálem je ostináto v bicích nástrojích, které bude zaznamenávat mírné proměny až od konce třetího doslovného opakování. Toto ostináto bicích nástrojů je uvedeno v oddílu 156 samostatně, v oddílu 157 se na pozadí tohoto základu objeví rytmicky svobodný úsek v houslích na tónu  $e^1$ , ve kterém se střídá smyk *ricochet*, osminová nota s přírazem a skupinka šestnáctinových not. Tento prvek se v malých obměnách několikrát vrací až do počátku oddílu 164 (Př. 18 – z oddílu 159).



Př. 18

V oddílu 158 se housle odmlčí a vystřídají je violy s violoncelly v klidném pohybu čtvrtových a půlových not. Podle dosavadního průběhu se dalo očekávat, že jejich part bude obsahovat unisona přecházející do *clusterů* či akordických rozkladů. Tentokrát se ale v partech těchto nástrojů rozeznívá téměř chorálový čtyřzvuk, který je realizován především v kvintakordech nebo jejich obratech s přidanou malou sekundou.

Melodická linie počátku tohoto čtyřhlasého úseku ve smyčcích je shodná s linií úvodního motivku s jedinou výjimkou půltónového rozšíření malé sekundy na pomezí druhého a třetího taktu (v úvodu na konci druhého taktu).

Tato melodická linie se opět poněkud pozměněná vrací v úseku 159 v pozounech, které jsou se smyčcovými nástroji zdvojeny a jejich barva a způsob užití ještě více podporují myšlenku na převzetí jakéhosi chorálního útržku (Př. 19).

Př. 19

V průběhu těchto harmonií v taktu 699 nastupují housle, které se opět drží na jediném tónu  $e^1$ .

Tyto tři prvky (akordy, housle na tónu  $e^1$  a rytmický doprovod poprvé nastupující v úseku 156) se opakují v různých variantách až do oddílu 164, ve kterém se do partu houslí vrací glissanda a rytmický doprovod přechází do rychlejšího pohybu.

V oddílu 165 se pohyb ještě více zahustí a ve violách a violoncellech, které jsou podpořeny cembalem, se konečně opět dočkáváme unison, která se rozpínají do *clusterů*.

Na konci oddílu 166 se znovu objevují velké intervalové skoky v houslích, které při návratu v oddílu 168 přecházejí do jakési krátké kadence (oddíl 169), která je ukončena návratem diminuovaného rytmického modelu kvintoly a tečkovaného rytmu z oddílu 1 (viz. Př. 2).

V oddílu 170 se vrací další element známý z dosavadního průběhu skladby. Tímto prvkem je obalování jediného tónu - v případě oddílu 170 a 171 tónu  $a$  (v různých oktávách). S tímto obalováním je spojen ještě i návrat půltónového tremola v pikole a xylofonu a hned z počátku oddílu 170 se v houslích objevuje ještě i motivek z úvodu (v *fff* a *espressivo*).

V oddílu 172 nastupuje v tympánu a bubnu rytmický model šestnáctinové trioly a tečkovaného rytmu. Struktura tohoto prvku je tvořena kombinací rytmických modelů z úseků 1 a 95, což podporuje domněnku, že mezi těmito dvěma modely existuje blízká příbuznost.

Hustota pohybu se v oddílech 172 až 177 v několika vlnách zvyšuje a zase opadá a svého vrcholu dosahuje v oddílu 177, který končí taktom 796, a v taktu 797 (oddíl 178) pak následuje vrchol dynamický ve *forte fortissimu*.

Na tomto místě přichází zlom a ve hře pokračují v šestnáctinových triolách a převážně chromatickém postupu už jen housle. K těm se na počátku oddílu 179 přidávají flétny v intervalu velké tercie na tónech  $d^1$  a  $fis^1$  (ve *frullatu*), které jsou zdvojeny s violami, které v průběhu taktu 780 *glissandují* o oktávu níže.

Zároveň v úseku 179 dochází k zahušťování pohybu výseky z chromatické stupnice, které jsou interpretovány vždy v intervalu velké sekundy dvojicemi dechových nástrojů a počáteční tóny těchto výsečí jsou zdůrazňovány vibrafonem.

Materiál oddílů 178 a 179 autorka rozvíjí až do počátku oddílu 186. V těchto úsecích se postupně zvyšuje dynamika až k *fortissimu* a housle se v chromatických vlnách dostávají k tónům  $e^3$  a  $f^3$ .

V oddílu 186 se na tercii  $d^2$ - $fis^2$  zastavil chromatický pohyb v sekci dechových nástrojů, které jsou zdvojeny s violami a violoncelly, a housle vystupují do *forte fortissima* na tónu  $fis^4$  na první době oddílu 187.

V tomto posledním oddílu se na druhé době najednou v kontrafagotu, žesťových nástrojích, violoncellech a kontrabasech objeví malá tercie  $D_1 - F_1$  (oktávově zdvojená). Ta je nasazena ve *fortissimu*, které je ale okamžitě staženo do *piana* a poté *crescenduje* do *forte fortissima* a nakonec odeznívá v *pianissimu*. Během tohoto zeslabování se vynořuje opět tón  $fis^4$  ve slabé dynamice v houslích, který je podpořen tremolem v triangu a velkou tercií  $d^4 - fis^4$  ve violových flažoletech a melodických bicích nástrojích. Tato velká tercie postupně vyznívá do ztracena a v optimistickém, ačkoliv ne jásavém, duchu ukončuje celou skladbu.

### 3.4 Tónový materiál

Tónový materiál skladby *In tempus praesens* je tvořen několika různými prvky, které se navzájem střídají, prolínají nebo jsou stavěny do kontrastních poloh. Jedním z nejvýznamnějších způsobů organizace tónového materiálu v tomto koncertu je práce s *clustery*, glissandy a chromatickými postupy.

Gubaidulinina oblíbená varianta stavby *clusterů* je rozchod z unisona (to často platí také pro stavbu akordů) nebo současné spojení dvou různých akordů. Mnohokrát se v průběhu kompozice objevují i plochy tvořené rychlým pohybem, ve kterých jsou vertikálně se objevující *clustery* spíše výsledkem snahy o zvýšenou hustotu pohybu.

K dalším výrazným elementům v oblasti užití tónového materiálu patří bezesporu častý výskyt akordů, které se obvykle objevují v nejjednodušší formě kvintakordů nebo jejich obrátů, ale ve skladbě nechybí ani jejich dur-mollové tvary či jakési biakordiky. Akordy jsou nejčastěji chromaticky vedeny k jakýmsi dílčím

vrcholům či podporují houslový part, výraznější náznak kadenčního zpracování lze najít jen v oddílech 158 až 161, ve kterých se nachází názvuk chorálu.

Posledními výraznými elementy tónového materiálu jsou sekundové oscilace, kterými jsou tvořeny i celé oddíly, a skoky ve velkých intervalech. Velmi frekventované je užití intervalu sexty a decimy.

Na závěr této kapitoly lze ještě dodat, že některé oddíly, zejména úvodní motiv, mohou svou strukturou vzbuzovat dojem výskytu rozšířené tonality, ale výskyt chromatiky a *clusterů* naprosto převažuje.

Zároveň je možné, že Gubaidulina se v Bachově chorálu *Vor deinen Thron tret ich hiermit* inspirovala nejen pro stavbu formy, ale i úvodního motivu. Náznaky této varianty ale nejsou natolik průkazné, aby bylo možné tuto domněnku jednoznačně potvrdit.

### **3.5 Práce s rytmem**

Obecně se dá říct, že rytmus patří mezi nejméně výrazné složky tohoto koncertu. Je poměrně jednoduchý (zvláště ve srovnání s jinými soudobými kompozicemi skladatelů jako P. Bouleze nebo dokonce B. Ferneyhough) a v jeho zpracování se vrací několik základních principů.

K těmto principům patří například práce s rytmickými motivy, které se často vrací buď v původní podobě či rytmicky pozměněné. Mezi tyto motivy patří především model šestnáctinové kvintoly a tečkovaného rytmu, který se v různých podobách objevuje a zase vytrácí v průběhu celé skladby.

Dalším zajímavým prvkem z oblasti práce s rytmem jsou rytmicky volné úseky, které se také z praktických důvodů (možné problémy se souhrou) nejčastěji nacházejí v partu houslí bez doprovodu orchestru.

V koncertu se velmi často objevují i plochy, ve kterých autorka horizontálně vrství mnoho různých hodnot (kvintoly, sextoly, atd.) s cílem dosáhnout vysokou hustotu pohybu.

Posledním obvyklým užitím rytmu jsou rovné delší hodnoty (čtvrt'ové noty, půlové noty) v doprovodu houslí nebo i bez nich.

### 3.6 Práce s dynamikou

Dynamicky je skladba *In tempus praesens* detailně propracovaná. Vyskytuje se v ní nepřeborné množství nejrůznějších dynamických předpisů a znamének. Mnohdy dochází k prudké dynamické změně v průběhu velmi krátkého úseku, ale ve skladbě jsou i plochy, ve kterých dynamika pozvolna narůstá či naopak pomalu opadá. Nejeffetněji ale působí oblasti, ve kterých je part houslí dynamicky kontrastní s party hráčů orchestru (například konec oddílu 40).

Velmi působivý je také závěrečný úsek, ve kterém se part houslí, viol a bicích nástrojů vynořuje ze stínu žesťů (tub a pozounů) a kontrafagotu.

### 3.7 Symbolika

Je velmi nesnadné, či spíše nemožné, zjistit s určitostí, co přesně chtěla autorka v jednotlivých oddílech a částech tohoto koncertu vyjádřit. Symbolika a mystika jsou však jedním z nejvýraznějších aspektů Gubaidulinových děl, a proto se nelze této oblasti zcela vyhnout. Pro co nejobektivnější pohled na tuto tematiku se tato stručná kapitola bude držet především komentářů Anne-Sophie Mutter, Sofie Gubaiduliny a Selke Harten Strehk (autorka *bookletu* k CD *In tempus praesens*).

Pro Gubaidulinu byla inspirací již podoba jejího křestního jména s křestním jménem sólistky. Jméno Sophie (=Sofia) pro skladatelku reprezentuje především ideu božské moudrosti jako zdroje veškeré kreativity.

Samotná skladba začíná recitativem houslí, který má pro Anne-Sophii charakter obviňující a zároveň vyjadřující lásku k Bohu. Tento motiv prochází celým dílem, stejně jako lze v celé skladbě nalézt charakter boje mezi temnotou a světlem. Myšlenka světla (nebe) je vyjádřena oddíly ve vysokých nástrojových registrech, oproti tomu temnota (peklo) je představována hlubokými polohami pozounů, tub a kontrafagotu.

Celá kompozice se proto nese ve velmi emocionálním a expresivním duchu, který vrcholí v oblasti oddílů 124 až 130, ve kterých se housle snaží vymanit z motivu osudu, což se jim konečně daří při nástupu kadence.

Kontrastem ke střídání těchto extrémních nástrojových a emocionálních poloh je snaha o směřování k unisonu (na tónu *e*), které reprezentuje božskou jednotu (například v oddílech 143-145).

Koncert po všech těchto peripetiích končí optimisticky durovou tercií ve vysokých nástrojových polohách, ačkoliv se těsně před tímto závěrem plným naděje naposledy krátce ozve ponuře vyznívající malá tercie v kontrafagotu, pozounech a tubách.



## Závěr

Houslový koncert *In tempus praesens*, který vznikl v letech 2006 - 2007 je velmi pozoruhodná skladba, a to zejména z hlediska formy, instrumentace, tónového terénu a obsahové roviny.

Zejména problém instrumentace je vyřešen zajímavě, bohatě a především efektně. Autorka využívá extrémních nástrojových poloh, střídá mnoho druhů artikulace a témbrových odstínů a dává odpovídající prostor sólovým houslím.

K užitečným elementům orchestrace patří vynechání partů prvních a druhých houslí. To dává větší prostor houslím sólovým a zároveň je to činí témbrově rozpoznatelnější i na nejhlubších strunách. Zajímavý je i rozsah sekce bicích nástrojů.

Jejich počet značně překračuje desítku a jejich obsluhou je pověřeno hned šest hráčů.

Kromě bicích nástrojů je třemi wagnerovskými tubami posílena i sekce žesťových dechových nástrojů. Tato orchestrace se pojí z významovou rovinou díla, v které mnoho melodických bicích nástrojů posiluje "polohy nebe", zatímco rozsáhlejší sekce žesťů je nutná k přesvědčivé reprezentaci temnoty (pekla).

Housle nastupují již v prvním taktu bez doprovodu orchestru a přináší ústřední motiv skladby. Dále je jejich part technicky i výrazově velmi náročný. Pravděpodobně technicky nejobtížnější jsou místa velkých intervalových skoků a chromatické pasáže, které jsou pro hráče na smyčcové nástroje velmi nepříjemné a obtížně provozovatelné. Mezi složité výrazové prvky se řadí hlavně rytmicky volné, expresivní úseky.

Forma koncertu, která je údajně odvozena z formy posledního chorálu Johanna Sebastiana Bacha *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, působí velmi přesvědčivě a celistvě. Vyniká v ní především úžasná Gubaidulinina schopnost stavby vrcholů.

Oproti formové stavbě není rytmická stránka skladby tak pozoruhodná. Nejzajímavějším prvkem této oblasti je práce s rytmickým modelem a jeho

proměnami, která však v kontextu děl dvacátého a jedenadvacátého století není nikterak výrazná ani nová.

A výrazná ani nová není ani struktura tónového materiálu. Gubaidulina v této rovině pracuje především s *clustery*, chromatickými postupy a glissandy. Zároveň ve skladbě nacházíme i velké množství akordů, které však opět nejsou vedeny příliš kadenčně, nýbrž chromaticky. Díky tomu vyniká poblíž závěru se objevující krátký názvuk chorálu, který dílo oživí formově i obsahově.

Mnohem zajímavější je práce s dynamikou. Ve skladbě je možné nalézt obrovské množství dynamických znamének a pokynů týkajících se dynamických změn. Nejlépe v kompozici vyznívají pasáže, ve kterých jdou housle dynamicky proti orchestru a velmi působivé jsou i oblasti společných dynamických vrcholů orchestru a sólisty.

Toto dynamické bohatství souvisí i s významovou rovinou díla, ve kterém se neustále střetávají dva světy temnoty a světla (viz. Selke Harten Strehk), a symbolika se v této kompozici stává důležitou a vlastně i formotvornou složkou.

Závěrem lze říci, že houslový koncert je dílo přesvědčivé, interpretačně vděčné a obsahující mnoho zajímavých momentů. Jeho význam však zřejmě nepřesáhl hodnotu prvního houslového koncertu Sofie Gubaiduliny *Offertorium*. Částečně se při analýze tohoto díla potvrdila má hypotéza o nápadité instrumentaci. Forma však žádná překvapivá ani nová řešení nepřináší, ačkoliv z hlediska vnímatele působí velmi přesvědčivě a uceleně. Naplnilo se ale mé další očekávání, neboť forma koncertu není samoučelná, nýbrž vychází z potřeby vyjádřit hlubší mimohudební myšlenku souboje světla a temnoty, který končí jakýmsi vymaněním se z neúprosného osudu.

## Použité informační zdroje

GUBAIDULINA, Sofia. *In tempus praesens : konzert für violine und orchester*. Hamburg : Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, 2008. 163 s. Edition Sikorski 8582.

Sofia Gubaidulina. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001- , last modif. on 23 March 2011 [cit. 2011-04-24]. Anglická verze. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Gubaidulina>>.

Sofia Asgatowna Gubaidulina. In *Wikipedia : Die freie Enzyklopädie* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001- , wurde zuletzt am 2. Mai 2011 geändert [cit. 2011-05-03]. Německá verze. Dostupný z WWW: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Gubaidulina>>.

T. S. Eliot. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001- , last modif. on 2 Mai 2011 [cit. 2011-05-03]. Anglická verze. Dostupný z WWW: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Stearns\\_Eliot](http://cs.wikipedia.org/wiki/Thomas_Stearns_Eliot)>.

MUTTER, Anne-Sophie. *Bach, Gubaidulina : In Tempus Praesens* [CD]. Hamburg : Deutsche Grammophon GmbH, 2008.

SCHMIDT-GARRE, Jan. *Sophia – Biography of a Violin Concerto* [DVD]. Halle : Arthaus Musik GmbH, 2011.