

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Skladba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**SMYČCOVÉ KVARTETY HANSE
ABRAHAMSENA**

Jiří Slabihoudek

Vedoucí práce: prof. Hanuš Bartoň

Oponenti práce: MgA. Luboš Mrkvička, Ph.D., doc. Eduard Douša

Datum obhajoby: 12.6.2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Composition

BACHELOR'S THESIS

**STRING QUARTETS BY HANS
ABRAHAMSEN**

Jiří Slabihoudek

Thesis supervisor: prof. Hanuš Bartoň

Thesis opponents: MgA. Luboš Mrkvička, Ph.D., doc. Eduard Douša

Date of thesis defence: 12.6.2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Smyčcové kvartety Hanse Abrahamsena

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych poděkoval prof. Hanuši Bartoňovi za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování bakalářské práce. Můj velký dík patří také Hansi Abrahamsenovi za poskytnutí partitur a za souhlas ke zpracování tohoto tématu.

ABSTRAKT

Ve své písemné bakalářské práci se věnuji fascinující hudbě dánského soudobého skladatele Hanse Abrahamsen (narozen 1952), konkrétně jeho čtyřem smyčcovým kvartetům, které pokrývají většinu jeho kariéry, od raných sedmdesátých let až do současnosti.

V textu se podrobně zabývám analýzou všech kvartetů v kontextu Abrahamsenovy tvorby obecně. Jedná se o komplexní analýzu hudební faktury, ať už je to práce s formou, harmonií, sazbou, artikulací či s inverzními a retrográdními postupy, které Abrahamsen bohatě využívá zejména ve čtvrtém kvartetu. Zkoumám příbuznosti mezi jednotlivými kvartety, stejně jako příbuznosti s historickou klasickou hudbou, ke které má Abrahamsen blízko.

Na základě této analýzy v závěru práce popisují zásadní rozdíly a podobnosti mezi raným a vyzrálým hudebním jazykem dánského skladatele.

Bakalářská kompozice: PETRICHOR, koncert pro violoncello a komorní orchestr

Klíčová slova

Abrahamsen, smyčcový kvartet, polymetrie, přirozené flažolety.

SUMMARY

Fascinating music of Hans Abrahamsen (born in 1952) is the main subject of my bachelor thesis. Specifically, his four string quartets, which were composed throughout his career from early 1970s until today.

I compare my detailed analysis of Abrahamsen's quartets within the context of his whole oeuvre. The analysis deals mainly with form, harmony, articulation or inversion or retrograde techniques which Abrahamsen deploys significantly in his String Quartet No. 4. I also explore mutual relations among his quartets as much as relations with historical classical music, which Abrahamsen appreciates profoundly.

On the grounds of my thesis I describe the main differences as well as similarities between the early and well-matured musical language of Danish composer.

Bachelor's composition: PETRICHOR, Concerto for Cello and Chamber Orchestra

Key words

Abrahamsen, string quartet, polymeter, natural harmonics.

OBSAH

ÚVOD	9
1. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS.....	10
2. PRVNÍ SMYČCOVÝ KVARTET.....	12
2.1. Celková charakteristika	12
3. DRUHÝ SMYČCOVÝ KVARTET	16
3.1. Celková charakteristika	16
4. TŘETÍ SMYČCOVÝ KVARTET	22
4.1. Zasazení do kontextu	22
4.2. Celková charakteristika	23
5. ČTVRTÝ SMYČCOVÝ KVARTET	26
5.1. Zasazení do kontextu a obecně ke skladbě.....	26
5.2. I Light and airy	26
5.3. II With motion	33
5.4. III Dark, heavy and earthy	38
5.5. IV Gently „rocking“.....	38
ZÁVĚR	41
PRAMENY A LITERATURA.....	43

ÚVOD

Můj osobní zájem o hudbu Hanse Abrahamsena trvá již několik let. Vznikl v době, kdy jsem systematicky objevoval díla skandinávských autorů. Jeho hudba ke mně od prvního momentu promlouvala díky účinné kombinaci něžné, křehce emocionální dimenze a vynikající řemeslné práce s formou, instrumentací, artikulací, celkovou koncepcí. Hans Abrahamsen si dokázal vydobýt renomé jako skladatel čistě akustické hudby, která je zároveň silně spjatá s historickými hudebními styly. Vzhledem k tomu, že mám tutéž ambici, Abrahamsenovy partitury mě provokovaly k bližšímu seznámení.

Tento svůj zájem jsem prohluboval v následujících letech, zvláště pak během svého ročního pobytu v Kodani v rámci Erasmu v letech 2016/2017. Přišel jsem do kontaktu s hudebníky, kteří jeho hudbu studují a hrají, se skladateli, kteří u něj studovali a samozřejmě s mnoha partiturami a nahrávkami jeho kompozic. Koncem svého pobytu se mi podařilo se s Hansem Abrahamsenem sejít osobně. Na základě všech těchto zkušeností jsem se rozhodl věnovat se jeho dílu důkladněji i po návratu do Prahy.

Abrahamsenovy skladby jsou v drtivé většině případů psány pro akustické nástroje. Komorní kompozice pro 2-6 nástrojů jsou tou nejpočetnější skupinou. To je jeden z důvodů, proč jsem se zaměřil na smyčcové kvartety. Tím druhým důvodem je rozvržení jeho čtyř kvartetů v čase. První je z roku 1973, kdy bylo Abrahamsenovi dvacet let. Čtvrtý dokončil v roce 2012. Domnívám se, že stručná analýza smyčcových kvartetů tak může účinně ilustrovat Abrahamsenovu tvorbu obecně. V závěru se pokusím definovat genezi jeho tvůrčí práce, zejména pak popsat změnu mezi jeho raným a pozdním obdobím. Mezi těmito dvěma obdobími totiž Abrahamsen několik let nekomponoval.

Nejvíce se ve své práci budu věnovat čtvrtému kvartetu, jelikož v něm Abrahamsen zvláštním způsobem zpracovává metroritmické vztahy a přirozené flažolety. Oběma těmito tématy se zabývám ve své bakalářské kompozici, koncertu pro violoncello a orchestr s názvem *Petrichor*. Jak využít přirozené flažolety v makrostruktuře díla a aplikovat je na harmonii, melodii či formu? Poznatky získané analýzou smyčcových kvartetů od dánského skladatele obohatily můj pohled na tuto problematiku.

1. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS

Dánský skladatel Hans Abrahamsen svou kariéru započal jako hráč na lesní roh. Kromě studií tohoto pro budoucí skladatele poněkud netypického nástroje, se také na Dánské královské akademii věnoval studiu hudební teorie a skladby. Tu studoval u dvou věhlasných dánských skladatelů: Pelle Gudmundsen-Homgreena a Pera Nørgårda.¹ Později se účastnil setkání s Györgym Ligetim a s jeho žáky v Hamburгу.²

V 70. letech se stává jedním z čelních představitelů tzv. Ny Enkelhed³. Idea vytvoření něčeho zdánlivě prostého, co je ale uvnitř své struktury často překvapivě komplexní, je přítomna ve tvorbě Hanse Abrahamsena i dnes. V počátku své kariéry byl jeho styl práce specifický v tom, jak do něj Abrahamsen vplétal citace starých mistrů, či jak zpracovával hudební žánry či idiomy: signální kvarta v kvintetu *Walden* (1978), barokní pastiš v *Deseti preludiích* (1973), klasicistní tutti akordy v *Symphony* (1974) či názvuky neoklasicismu v *Nacht und Trompeten*, symfonické skladbě, která vznikla na objednávku Berlínské filharmonie v roce 1981.⁴

Nejslavnější Abrahamsenova skladby dneška, orchestrální písňový cyklus *Let me tell you* (2013)⁵, vznikl také na objednávku Berlínské filharmonie, o více jak třicet let po *Nacht und Trompeten*. V době mezi těmito dvěma díly Abrahamsen prošel desetiletou tvůrčí přestávkou, během níž se věnoval především transkripcím hudby svých kolegů z hudební historie jako je Bach, Debussy,

¹ BEYER, Anders. "Abrahamsen, Hans", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, druhé vydání. Londýn: Macmillan Publishers, 2001.

² STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of Imagination*. Londýn: Faber & Faber, 2013.

³ Pojem Nová jednoduchost je nejčastěji spojovaná se stylistickou tendencí mladých německých skladatelů na přelomu 70. a 80. let. Byla to reakce na tehdy dominantní proud komplikované avantgardní hudby. Dánská obdoba tohoto hnutí nicméně vznikala již v letech šedesátých.

⁴ ABRAHAMSEN, Hans. *Nacht und Trompeten*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 1986.

⁵ *News – Winter & Winter CD let me tell you receives Diapason d'Or award – Music Sales Classical* [online].

Nielsen či Schoenberg. Koncem 90. let se ke komponování vrací. Znovu nahlíží do svých rozpracovaných *Klavírních studií (1983-1997)*, a dokončuje je.⁶ Ve svém *Klavírním koncertu (2000)* odívá do instrumentálního hávu arabesku z tohoto cyklu, stejně jako to udělal i v případě *Šesti kusů pro housle, lesní roh a klavír* v roce 1984⁷. Recyklace vlastního materiálu ho provází po celý tvůrčí život, avšak celková atmosféra a časové proporce jeho nového období jsou odlišné, méně turbulentní.

V 21. století Hans Abrahamsen kultivuje a obrušuje svůj styl, tak jako Michelangelo svého Davida, a sklízí mezinárodní úspěch. Jeho majestátní cyklu deseti kánonů *Schnee* (2008) se krátce po své premiéře stává repertoárovým kusem četných ansámbků.⁸ Obrovský úspěch skladby *Let me tell you* inspiroval porotu na Universitě v americkém Louisville k tomu, aby Abrahamsenovi udělila prestižní Grawemeyer Award.⁹

⁶ Composing Myself: Hans Abrahamsen – YouTube. YouTube [online].

⁷ ABRAHAMSEN, Hans. *Six pieces*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 1984.

⁸ *Hans Abrahamsen – Performances* – Music Sales Classical. *Music Sales Classical* [online].

⁹ *Hans Abrahamsen: Fame and Snow Falling on a Composer* – The New York Times. World News & Multimedia [online].

2. PRVNÍ SMYČCOVÝ KVARTET

2.1. Celková charakteristika

10 preludií neboli *Smyčcový kvartet č. 1*, vzniká na samém začátku Abrahamsenovy kariéry, v roce 1973. Dvacetiletý tvůrce nám v něm nabízí zajímavou hudební pouť od komplikovaného k jednoduchému. V jedné skladbě tak obsáhne celou úvodní etapu své kariéry. V průběhu sedmdesátých let se přiklání k estetice Nové Jednoduchosti. Poslední preludia předznamenávají skladby jako je *Symphony (1974)*, *Stratifications (1975)*, *Winternacht (1978)* či relativně známý dechový kvintet *Walden (1978)*. Samotná preludia vznikají vedle skladby pro tři flétny *Flowersongs (1973)*, se kterou sdílejí nejvíce podobností v sazbě i stavbě – rozdělením jednoho celku na krátké dílčí úseky, které na sebe často navazují stříhem, a to i v rámci jedné věty.

V sedmdesátých letech Abrahamsen navštěvoval třídu György Ligetiho v Hamburгу¹⁰ a účastnil se zde debat s ním i jeho dalšími žáky. Hned v prvních taktech prvního preludia můžeme spatřit Abrahamsenovo vyrovnávání se s hudbou svého mentora. Prvních osm taktů *Preludií* jsou těmi nejkomplicovanějšími vůbec. Nad sestupnou figurou ve violoncellu se protkávají hlasy ostatních smyčců v navzájem nesouměrných poměrech (6:5, 5:4, 5:3). Takové takty by mohly být v Ligetiho *Druhém kvartetu (1968)*. Přes podobnost faktury je zde ale podstatný rozdíl. Nejde o typickou Ligetiho tzv. mikropolyfonii. V Abrahamsenově případě se jedná o jednohlasou melodickou linku violoncella, která je obalována nepravidelným pohybem v ostatních nástrojích. Výsledkem je heterofonie, v jejímž průběhu se však na několika místech vyskytují i harmonicky relevantní souzvuky. V prvním taktu prvních houslí se objevuje všech dvanáct tónů. Autor tu demonstruje výchozí atonální jazyk. V tomto kontextu ještě ale disonance představuje v tradičním smyslu něco zvukově agresivního a nelibozvučného.

Zároveň se v průběhu celého preludia vyskytují náznaky preludií budoucích. Jedná se o preludium k preludiím. Výchozí vertikální souzvuk je čtyřtónový

¹⁰ STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of Imagination*. Londýn: Faber & Faber, 2013

Permutace
1. preludium (takt 15) 2. preludium (takty 45-47)

7. preludium (takty 1-5)

Ukázka č. 3

Repetovaný pulsující tón patří mezi další autorovy oblíbené jednoduché hudební prostředky. Bohatě je využívá v prvních dvou preludiích, stejně jako v preludiu pátém, sedmém i osmém.

Exkluzivně působí použití rychlého glissanda (v partituře dokonce s poznámkou *grace notes, played as fast as possible*) po přirozených flažoletech v taktu 45 na struně C violoncella. Objevuje se pouze zde a v samém závěru druhé věty ve zbývajících třech nástrojích. Vzhledem k jinak dietnímu využití tónových a do značné míry i artikulačních možností smyčcového kvarteta se flažoletové běhy zvláště vyjímají. Mimořádně působí také krátké, na sebe se vrstvicí sestupné skupinky tónů hrané *spiccato* v sedmém preludiu.

Z partitury je patrný autorův silný vztah ke klasickému repertoáru. Frázování, akordická sazba ve vertikálně promyšlených částech, práce pravé ruky (od *détaché* přes *sul ponticello* po *spiccato*), práce s vibratem – vše vyrůstá ze znalosti hudby klasiků. Co činí Abrahamsenův kvartet osobitým, je v určitém ohledu bezohledná práce s horizontálou kdy logice vedení hlasů podřizuje souzvukovou výslednici ansámblu. To lze dobře ilustrovat na třetím a pátém preludiu. Ve třetím má pásmo tvořené dvojicí houslí frázi trvající 18 čtvrtěk. Následně se tato fráze zopakuje v transpozici o čistou kvintu výše. Pásmo tvořené violou a violoncellem hraje melodicky vzestupnou frázi, trvající 16 čtvrtěk. Tuto frázi poté opakuje v původní poloze. V pátém preludiu se nad ostinatem violoncella ve zbývajících nástrojích exponují velice pomalé vzestupné melodické linky. První housle stoupají po velkých sekundách, druhé housle po malých terciích a konečně viola stoupá po půltónech. Akordy, které tím vznikají, jsou v kontextu klasické harmonie neuchopitelné.

Výsledné trojzvuky v 5. preludiu

ukázka č. 4, takty 1,3,5,7,9


Dalším autorovým podstatným rysem je práce s formou: Jde o několikery variace krátké myšlenky (třetí, osmé preludium); transpozice i ucelených úseků či témat (třetí, čtvrté); drobné, nesnadno předvídatelné nebo zcela nepředvídatelné změny odehrávající se na pozadí ostinátních figurací (druhé, osmé). Můžeme říci, že Abrahamsen používá variační techniky omezující se na vybrané parametry, např. rytmický posun pouze v jednom hlase, nebo změna rytmických proporcí jinak neměnné faktury. Ta bývá navíc tvořena vrstvenými pásmy, se kterými se ve vybraných místech pracuje samostatně. Hranice stovebných částí jsou často řešeny stříhem. V prvním a druhém preludiu lze hovořit o řetězové formě.

V ukázce č. 3 je zobrazeno prvních pět taktů ze sedmého preludia. Je v nich znát nádech taneční melodiky až barokního charakteru. Tato „holbergovská“ nálada se plně rozvine v posledním, desátém preludiu, což je zcela evidentní pastiš barokního tance. Tímto úsměvným gestem Abrahamsen nejenom obhajuje používání naivních hudebních vyjadřovacích prostředků (repetovaný pulsující tón, stupnice, diatonika), ale také jako kdyby nám skladatel-vypravěč v závěru *Preludií* říkal: a tak všechno dopadlo tak, jak má.

3. DRUHÝ SMYČCOVÝ KVARTET

3.1. Celková charakteristika

Druhý Abrahamsenův kvartet vzniká v roce 1981, kdy je již autor vyzrálým komponistou s úctyhodným renomé nejen ve své domovině – v témže roce dokončuje skladbu *Nacht und Trompeten* pro symfonický orchestr na objednávku Berlínské filharmonie. V této skladbě se nacházíme v hudební krajině, kde se spájí vzpomínka na hudbu minulosti s hudbou současnou, přičemž jsou si oba světy navzájem rovny. Slyšíme signální kvinty v žestích, romantický patos, naivní klasicistní melodie. Skladbu premiéroval Hans Werner Henze, jemuž byla i věnována. O pár let později, v roce 1984, vznikají *Märchenbilder*. Název si autor vypůjčil od Schumanna a onu pohádkovost dokreslují názvuky romantických melodií.

Smyčcový kvartet č. 2 je prost konkrétních významových příbuzností s historickými hudebními styly. Nenajdeme v něm pastiš ani barokního tance, ani raně romantického kusu. Jedná se o kompozici využívající střídmy hudební materiál na ploše patnácti minut. Střídají se v něm zejména dvě nálady. Rytmicky pulsující a rozeklaně melodicky lyrická. Za volný inspirační zdroj lze v případě druhého kvartetu (daleko spíše než romantiky) pokládat Albana Berga nebo Steva Reicha. Ve srovnání s předchozím kvartetem Abrahamsen prohlubuje práci s komplikovanou heterofonií, ve které se jednotlivé hlasy v rámci jedné fráze potkávají po různě dlouhých úsecích na unisonu. Více pozornosti věnuje také vrstvení odlišných rytmických struktur, který v první větě vede i k neobvyklým metroritmickým modulacím (). Vývoj, který autor naznačil v prvních dvou preludiích prvního kvartetu, se zde rozvíjí na delší ploše.

Skladba začíná v pianissimu, na chvějícím se tónu *as*, poté na sebe upoutá pozornost violoncello expresivním melodickým krokem *c, h*, který se poté objevuje také ve viole. Dalším důležitým prvkem je figura *g-b* v šestnáctinových sextolách v protipohybu primu a violy. V této krátké ploše se objevují základní stavební principy celé skladby. Tím prvním je obalování jednoho tónu tóny přilehlými. V tomto konkrétním případě *g* a *b* obaluje *as*, na kterém se hráči záhy sejdou. Druhým je časté využívání prostých, miniaturních motivů, v tomto případě sestupná malá sekunda *c, h*, kterou pak autor variuje a vrství. Konečně

třetí je tremolo, jednoduché, či rytmizované (sextola). Statické, ostinátní chvění je pro celou skladbu příznačné.

První série ukávek se bude týkat různě komplikovaných hudebních úseků, které se dříve či později sejdou na jednom tónu. Tím nejjednodušším způsobem je obalování přilehlými tóny, tak jak je dobře viditelné na samém začátku a na samém konci skladby.

1. věta, takty 2-3

4. věta, takt 56

Ukázka č. 5

Daleko častějším způsobem zpracování tohoto prvku je komplikovanější heterofonie dvou a více nástrojů. Abrahamsen proti sobě staví běhy v různých rytmických poměrech, které se zpravidla setkávají na těžkých dobách, jak jsme to viděli již v prvním kvartetu, a jak můžeme pozorovat ve všech Abrahamsenových skladbách.

1)

poco cresc. al *sf* espr. morendo al niente

poco cresc. al *sf* espr. morendo al niente

Ukázka č. 6, 1.věta, takty 17-19

2)

Ukázka č. 7, 1.věta, takty 70-73

3)

Ukázka č. 8, 2.věta, takty 70-73

Harmonicky statická, ale rytmicky a artikulačně proměnlivá pulsace je určujícím rysem *Druhého kvartetu*. Jednoduché patterny se opakují, případně rozšiřují o nové tóny. Horizontálně vzniká poměrně snadno hráčsky uchopitelná faktura, výsledkem většinou bývá témbrová plocha. Všechna tato „chvění“ vyplývají svým způsobem z úvodního tremola (viz ukázka č. 5).

To je dobře znát v první větě, ve které Abrahamsen vytvoří zvukově i rytmicky pulsující texturu mezi takty 23-43. Plocha začíná tremolem na tónech f^1 a a^1 . Každý nástroj pak postupně nabaluje další tóny, je zřetelné rozdělení na dvě pásma: obou houslí a violy s violoncellem. Mechanická rotace dvou, respektive třítónových smyček se postupně rozrůstá na komplikovanější patterny.

Rytmicky velice zahuštěný prostor se v průběhu tohoto úseku zahustí i harmonicky. Původně tremolovaná tercie se tak transformuje do pulsujícího rytmicko-harmonického zvukového objektu.

Ukázka č. 9, 1.věta, takty 32-33

Variace téhož, tentokrát v pravidelném tepu dvaatřicetin, se odehrává v nízké dynamice v jiné části věty. Obdobný úsek nalezneme v závěru celé skladby. V následujícím příkladu autor zpracovává hned několik prvků, které jsme nastínili v předchozích větách.

Ukázka č. 10, 4.věta, takt 51

Violoncello hrající melodický krok f^1 , e^1 odkazuje na úvod s obdobným krokem o čistou kvartou nižším. První a druhé housle hrají krom prázdných strun dvou a třítónové figurace – jedná se o stejné tóny (es^2 , f^2 , a^2) jako v ukázce č. 8. Podobně je řešena viola. Krom toho tóny d^1 a e^2 v houslích jsou obalovány tóny přilehlými.

Cluster tří sousedících sekund se krom horizontálního „chvění“ objevuje i ve vertikálních akordech v průběhu bohatých heterofonních figurací (ukázky 6-8) a je základním kamenem harmonického prostředí třetí věty. Ta svou rozeklanou

volně atonální melodikou připomíná hudbu druhé vídeňské školy a je nejkoncentrovanější větou z této skladby. Formálně se totiž celá kompozice vyznačuje používáním stříhu mezi krátkými uzavřenými celky (připomíná tak mnohá z *preludií*), jedná se o de facto volný řetězec miniatur, který je zastřešen klasickou čtyřvětou koncepcí. Zajímavý na třetí větě je proces volného vrstvení čtyř základních rytmických figurek probíhající až do taktu 29 (odtud se na tóny často váže ligatura a sazba se poněkud mění). Jsou to tyto:



Jedinečně v rámci celé skladby působí první část druhé věty, ve které Abrahamsen pravděpodobně reaguje na minimalismus, který v průběhu 70. a 80. let svou jinakostí provokoval Evropu. Zatímco v předchozích ukázkách se v různých rychlostech točí třítónové figury, v druhé větě autor syrytmicky střídá tři souzvuky. Později se syrytmický proud rozdělí na dvě pásma (první housle a s violoncellem, druhé housle s violou). Podíváme-li se pozorně, zjistíme, že principem této části je neustále opakující se cyklus tří souzvuků (v ukázce označené jako *a*, *b*, *c*), přičemž Abrahamsen tyto souzvuky někdy nechá zaznít celé, někdy jen jejich výsek a někdy vůbec ne.

Ukázka č. 11, 2.věta, takty 14-17

Druhý smyčcový kvartet je v porovnání s tím prvním, ale i v porovnání s těmi budoucími, tím nejkomplikovanějším co do harmonie, artikulace, sazby. Materiál a principy, ze kterých kompozice vyrůstá jsou nicméně hudebně prosté, až elementární. S prvním kvartetem ho svazuje metoda stříhu, řetězení miniatur rozdílných nálad. Napříč kompozicí jsou tyto epizody vzájemně příbuzné, jak je například dobře vidět na oněch melodicky i harmonicky turbulentních (ukázky

6-8), které se objevují ve všech větách kromě třetí, která je jediná celá v pomalém tempu.

Jak mimo jiné dokládá tato stručná analýza, Abrahamsen v 80. letech opouští provokativní rovinu Nové Jednoduchosti a jeho hudební jazyk se nese v podobném duchu jako druhý kvartet až do momentu, kdy začíná jeho tvůrčí odmlka trvající skoro celá 90. léta.¹¹

¹¹ TŘEŠTÍK, Josef. Hans Abrahamsen na festivalu Contempuls. *Harmonie*. Praha: Muzikus, 2016, (10), str. 20-22

4. TŘETÍ SMYČCOVÝ KVARTET

4.1. Zasazení do kontextu

S nástupem 21. století se Hans Abrahamsen vrací na scénu soudobé hudby. K návratu ke komponování ho přivedlo dokončení jeho *Deseti studií pro klavír*, z nichž měl už v roce 1986 osm částí zhotovených, avšak na dokončení osmé a deváté části musel čekat dlouhých 12 let¹². Recyklace vlastní hudby společně s nápady, které nastřádal díky své práci na transkripcích ho přivedl k tomu, že se na svůj vlastní materiál nyní díval novým pohledem. Slavné *Schnee* (2008) by nevzniklo bez Abrahamsenova důkladného studia Bachova *Umění fugy*¹³. Způsob této tvůrčí recyklace se liší kus od kusu. Například v roce 2010 vzniká *Deset symfonií*, což je transkripce *Deseti preludií* pro orchestr. Part smyčců (krom kontrabasů) je zcela identický s kvartetem¹⁴. Naproti tomu zpracování melodie z druhého kánonu ze *Schne* Abrahamsen poměrně volně a nově zpracovává v kompozici *Let me tell you* (2013).

V případě *Třetího kvartetu* z roku 2008, který na rozdíl od *Schnee* ze stejného roku unikl zájmu hudebních kritiků i hráčů, se jedná o méně originální transkripci vlastního materiálu. Jde dokonce o transkripci transkripce. V roce 1978 píše Abrahamsen *Canzone* pro akordeon. V roce 2006 pak tuto kompozici lehce upravuje jako *Air*, taktéž pro akordeon. Změnu popisuje takto: „*Air* je jiný ve svém udržování jednoduchosti, což vytváří prostor pro více ‚čistého vzduchu‘, přičemž poněkud nepokojné části z *Canzone* jsou vynechány“¹⁵. V této větě Abrahamsen svým způsobem popisuje stěžejní rozdíl mezi jeho ranou a pozdní etapou. *Třetí kvartet* je proto nutné chápat v tomto kontextu, tedy jako dílo spadající v podstatě do raného období, mezi první a druhý kvartet.

¹² Composing Myself: Hans Abrahamsen – YouTube. YouTube [online]. Kanál uživatele Music Sales Classical.

¹³ *Hudební fórum* [rozhlasový pořad]. ČRo 3 – Vltava, 23.5.2014 23:15.

¹⁴ ABRAHAMSEN, Hans. *Ten sinfonias*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2010.

¹⁵ *Hans Abrahamsen – Air (2006)* - Music Sales Classical [online].

4.2. Celková charakteristika

Třetí kvartet je stručná, čtyřvětá kompozice, přičemž její liché věty jsou minutová preludia vystavěná na vzestupné, či sestupné melodické lince. Abrahamsen v nich hodně pracuje s račím postupem, a to v rámci celé plochy i v rámci individuálních taktů. Obě liché věty jsou tonální, de facto v h moll, byť se *cis* záhy sníží na *c*. Na začátku skladby zazní mezi sopránem a basem souzvuk malé sekundy *fis, g*. Stejným souzvukem (tentokrát bez doplňující sexty *d, h* z prvního taktu ve zbývajících nástrojích) končí první i třetí věta. V následující ukázce je hezky vidět Abrahamsenova průzračná práce s račím postupem. Krom jedné šestnáctky navíc a posunutí impulsů v druhých houslích, respektive ve violoncellu, se materiál zásadně nepromění.

The image shows a musical score excerpt with three measures. The first measure is in 4/8 time, the second in 10/16, and the third in 3/16. The second measure is further divided into two parts: 3/16 and 10/16. The third measure is in 9/16 (5+4) time. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. There are dynamic markings like *pp* and *f* throughout the piece.

1. věta, takty 6-9

Ukázka č. 12

1. věta, takty 11-13

Sudé věty jsou rozsáhlejší celky, které sdílejí s lichými větami práci s račím postupem, byť v menším měřítku. Typická je pro ně rotace tónového výběru. Zatímco u čtvrté věty jde o nesystémové permutace, ve druhé větě Abrahamsen využívá sejnou techniku, jakou jsme viděli v „minimalistické“ pasáži ze druhého kvartetu (viz ukázka č. 11). Latentně neustále probíhá rotace stejných tónů, autor je ale nechává rozeznít jen občas. Neustále probíhající základní jednotky se mění se změnou taktu.

The image shows a musical score excerpt with four measures. The first measure is in 4/8 time, the second in 3/8, the third in 5/16, and the fourth in 2/8. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. There are dynamic markings like *p* throughout the piece.



Ukázka č. 13, takty 10-17

V předchozí ukázce můžeme porovnat výslednou partituru se skrytou rotací. Za povšimnutí stojí také inverze melodické linky obou nástrojů. Zajímavá je i rytmická struktura. V partu každého nástroje vždy dvoutaktová fráze tvoří nonretrogradní rytmický model. Totéž ale platí i pro každý jednotlivý takt, posuzujeme-li rytmickou strukturu obou partů jako celek.

Dva čtyřtónové modely sdílejí dva tóny, zbývají dva jsou v poměru malé sekundy. Oba tyto modely Abrahamsen v dalších krátkých variacích transponuje o malou sekundu níž. V díle označeném písmenem D zní obě transpozice přes sebe. V pozdější části implementuje originální tónový výběr do toho transponovaného, takže postupně rotuje pěti, šesti, sedmi a konečně osmitónový model. Druhá věta v relativně průhledné sazbě dobře ilustruje Abrahamsenův způsob zpracování jednoduchého materiálu variační technikou.

V poslední větě Abrahamsen rozeznívá disonantní souzvuk pomocí celého ansámblu. I zde se nachází drobné rytmické inverze podobného rázu jako v předchozích větách. Každý nástroj pokrývá sedmitónový modus. Jednotlivé tóny vždy zazní ve stejné poloze. Celá věta je svým způsobem jeden statický zahuštěný cluster mohutně roztažený v čase, přitom z něj vždy slyšíme jen výsek. Interval malé sekundy hraje velkou roli i zde. Výběr tónu mezi primem a sekundem, respektive mezi violou a violoncellem se liší pouze v jediném tónu, který je právě ve zmíněném poměru. Vztahy mezi tóny můžeme prozkoumat v následující tabulce.

	A	Ais	H	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A
VlnI	x		x			x	x		x	x		x	x
VlnII		x	x			x	x		x	x		x	
Vla		x		x	x		x	x			x	x	
Vlc	x	x		x	x		x	x			x		x

Tón *dis*, sdílený všemi nástroji, slouží jako osa, od které se volně odvíjí hudební materiál. Stejně jako jsme viděli v ukázce č. 13, i ve čtvrté větě se mění latentní tep rytmických hodnot, v tomto případě hodnoty narůstají. Na první stránce jsou to osminy, na druhé čtvrtky, na třetí půlky (partitura str. 8-10).

Třetí smyčcový kvartet vykazuje podobné parametry jako oba starší kvartety. Namísto volného řetězení miniatur tuto skladbu formálně autor pojímá pevněji, každá věta zpracovává zpravidla jeden princip v průběhu svého trvání.

5. ČTVRTÝ SMYČCOVÝ KVARTET

5.1. Zasazení do kontextu a obecně ke skladbě

Na rozdíl od třetího kvartetu je *Čtvrtý smyčcový kvartet* dílo originální, nikoliv transkripce staršího opusu. Avšak zakázku na nové dílo pro Arditti Quartet dostal Abrahamsen už v roce 1990¹⁶, takže je otázka, kolik nepublikovaných nápadů Abrahamsen na tuto kompozici z roku 2012 aplikoval.

Jedná se o nejdelší z kvartetů, dvacetiminutový čtyřvětý cyklus. Liché věty čítají okolo šesti minut, sudé okolo čtyř. Všechny jsou stavěné na podobném formálním půdorysu. Fráze čítající 10-12 taktů je neustále opakována, variována, obohacována. Kompoziční nástroje, které Abrahamsen využívá k proměnám daných frází se týkají především metroritmických změn a inverzních, případně retrográdních postupů. Skladba je rozdělena na dva páry vět, které si jsou svými vzájemnými protějšky. První s třetí tvoří dvojici pomalých částí, druhá se čtvrtou dvojici těch hybnějších.

5.2. I Light and airy

Prvních dvanáct taktů ze čtvrtého kvartetu v sobě obsahuje jádro celé skladby stejně jako její principy. Zajímavé metroritmické vztahy, flažolety, tónové výšky odvozené od harmonické řady, jasně formulované požadavky na techniku hry a na tempo, poetický jazyk (*zpěvně, vysoce v oblacích*). Forma této věty je průzračně jasná: šestkrát zopakovaných dvanáct taktů.

Sekce	1	2	3	4	5	6
Takty	1-12	13-24	25-36	37-48	49-60	61-73
Tempo	$\text{♩} = 84$	$\text{♩} = 54$	$\text{♩} = 36$	$\text{♩} = 84$	$\text{♩} = 54$	$\text{♩} = 36$
	Vln I	Vln I	Vln I	Vln I	Vln I	Vln I
		Vln II	Vln II		Vln II	Vln II
			Vla			Vla
			Vlc			Vlc

Velice přímočaré formální schéma a instrumentace se v průběhu skladby mění vytvářením různých komplexních vztahů. V úvodních dvanácti taktech sólových

¹⁶ Hans Abrahamsen – *String Quartet No. 4 (2012)* - Music Sales Classical [online].

prvních houslí autor využívá dvojité flažolety, při kterých hráč aplikuje lehký flažoletový stisk dvou prstů zároveň na jedné struně. Abrahamsen chce docílit zvuku, který „zní jako ‚rozbité sklo‘“¹⁷. Tónové výšky dosahují až dvanáctého přirozeného flažoletu (a^5) při fundamentu d . Všechny tónové výšky v úvodních dvanácti taktech jsou totiž odvozeny od harmonické řady tónu d^1 .

Úvodní čtyři takty psané ve velkých kvintolách vzbuzují otázku, proč je vůbec Abrahamsen využívá, hraje-li pouze jeden nástroj.

Light and airy ♩=86 Tempo I
(High in the Sky Singing)

(sound)

Violin

(fingering)

p dolcissimo "airy"

Ukážka č. 14, takty 1-4

Odpověď na to přijde v taktu 13, kdy se k prvním houslím přidají i druhé v delikátním duetu.

♩=54 Tempo II

Violin I

Violin II

p sim.

Ukážka č. 15, takty 13-15

¹⁷ ABRAHAMSEN, Hans. *String Quartet No. 4*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2013.

Kombinování jednoduchých elementů s metroritmickými modulacemi ($\overset{r5}{\text{♩}} = \text{♩}$, $\text{♩} \overset{r3}{=} \text{♩}$) přináší vícevrstvý kontrapunkt, a to pouze prostým střídáním čtvrtových a osminových not (respektive půlových a čtvrtových) v jednotlivých hlasech. Podíváme-li se na poměr velké kvintoly v druhých houslích a osminového tepu v prvních houslích, střídání dvou základních rytmických hodnot vytváří vpravdě komplikovaný puls. Zajímavý je také fakt, že vzhledem k proběhlé metroritmické modulaci se předchozí čtvrtka z kvintoly rovná regulérní osminové notě v novém tempu. Tempo prvních houslí se tak změní pouze graficky, hráč hraje ve zcela stejných časových hodnotách jako v prvních dvanácti taktech. Druhé housle jsou tím pádem pomalejší oproti prvním v poměru 5/8. Hrají tentýž materiál, co první housle v úvodu, akorát o kvintu níže, dohromady tak zní přirozené flažolety odvozené od prázdných strun g a d^1 .

Prozkoumáme-li rozdělení na skupinky po krátkých a dlouhých hodnotách, vyvstane řád. Rytmické rozřazení pro druhé housle v sekci č. 2 vytváří zajímavou inverzi.



Čísla jsou obrácena zcela identicky, avšak rytmické hodnoty jsou prohozeny. Jak to souvisí s hodnotami v prvních houslích? A co tónové výšky? Než odpovíme na tyto otázky, podívejme se na třetí sekci, ve které se k oběma houslím přidá i viola.

Ukázka č. 16, takty 25-26

Polymetrická struktura se zde komplikuje ještě o něco více. S další metroritmickou modulací činí poměr mezi druhými houslemi a violou 6/4 a mezi prvními houslemi a violou 12/5. Opravdové tempo prvních houslí je stále identické s tím v ukázce. č. 14.

Co se týká tónových výšek, je z této ukázky dobře znatelné, že druhé housle hrají to, co první housle hrály v sekci č. 2 a viola to, co první housle hrály v sekci č. 1. Rozdílem jsou kvintové transpozice jednotlivých hlasů. Zkončení první půle věty patří violoncellu, které zahraje umělý flažolet $g\#^6$, čímž připraví cestu pro druhou půli, ve které je „rozbitý zvuk“ neobvyklých dvojitých flažoletů změněn na regulérní přirozené flažolety, zejména kvartové a kvintové.

Zrcadlové rytmičné pásmo druhých houslí bylo zmíněno výše. Struktura nejdelšího pásma, které se objevuje v prvních houslích mezi takty 25-36 je následující:

Inverze počtu impulsů je vidět stejně zřetelně jako v prostředním pásmu. Nejpomalejší pásmo velkých kvintol je nicméně lehce asymetrické – viz zjednodušené schéma.



Proč? Jelikož jsou individuální hlasy rozlišné ve svých metrech, některé inverze jsou fakticky poněkud nepravidelné. Pro ilustraci jemných rozdílů mohou být nápomocny takty 29-30.

Ukázka č. 17, takty 29-30

Tučné svislé čáry zobrazují momenty započítání rytmické inverze v jednotlivých hlasech a je jasně vidět, že spolu navzájem nekorespondují. To lze odvodit také od skutečnosti, že byť začínají všechny hlasy spolu, končí v daných sekcích v jemném nesouladu.

Navíc, spočítáme-li celkový počet krátkých hodnot pro každé pásmo, vyjde nám, že prostřední pásmo je v nesouladu i v tomto ohledu. 40/44 osminám. Překvapivě, krajní pásma jsou vyvážená – 26/26, respektive 63/63. Zdá se, že ze dvou nevyvážených pásem, pomalého (počet not je vyvážený, inverze je asymetrická) a prostředního (inverze je symetrická, ale počet not ne) se konečně vytvoří to třetí, dokonalé.

Je zřejmé, že princip inverze se nevztahuje na tónové výšky. Avšak i zde je možné vystopovat pravidelný vývoj. Jelikož s každým novým tempem nabyde

počet not, původní fráze čítající 35 not je rozšířena na 56 a konečně v prvních houslích i na 84 not. Podíváme-li se na tabulku s tempy, objeví se zajímavá paralela.

Tempo I - \downarrow = 84	35 not v prvních houslích
Tempo II - \downarrow = 54	56 not v prvních houslích 35 not v druhých houslích
Tempo III - \downarrow = 36	86 not v prvních houslích 56 not v druhých houslích 35 not ve viole

Jakým způsobem se tedy rozšiřuje tónový, melodický materiál? K tomu potřebujeme prozkoumat tónový materiál prvních houslí v prvních třech sekcích. Krom přidání 11 nových tónových výšek za originální melodii v sekci č. 2, se také po zaznění několika původních not přidá nejprve jedna nota, záhy skupinka po dvou, třech a čtyřech notách. V sekci č. 3 se objevuje 13 nových tónových výšek v závěru melodie a zároveň se do ní v průběhu opět vplétají skupinky po jedné, dvou, tří, čtyřech a pěti notách. Následující tabulka by měla objasnit tento princip (pro lepší grafické rozhraní je pouze tón *a* označen s indexem, protože jako jediný se objevuje v oktávové transpozici).

Pásmo 1
$a^7, c, a^6, f\#, e, c, g\#, a^6, c, f\#, a^6, e, f\#, a^6, c, a^7, f\#, a^6, c, e, f\#, a^6, f\#, a^6, c, g\#, e, f\#, a^6, c, e, f\#, a^6, c, a^7$
Pásmo 2
$a^7, c, a^6, f\#, e, \underline{a^6}, c, g\#, a^6, c, f\#, a^6, e, f\#, a^6, \underline{e}, \underline{a^6}, c, a^7, f\#, a^6, c, e, f\#, a^6, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, f\#, a^6, c, g\#, e, f\#, a^6, c, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{a^6}, e, f\#, a^6, c, a^7, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{a^6}, c, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{a^6}, c, g\#$
Pásmo 3
$a^7, c, a^6, f\#, e, \underline{a^6}, \underline{d}, c, g\#, a^6, c, f\#, a^6, e, f\#, a^6, \underline{e}, \underline{d}, \underline{a^6}, \underline{a^6}, c, a^7, f\#, a^6, c, e, f\#, a^6, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{d}, \underline{a^6}, \underline{e}, f\#, a^6, c, g\#, e, f\#, a^6, c, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{a^6}, \underline{d}, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, e, f\#, a^6, c, a^7, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{a^6}, c, \underline{d}, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{a^6}, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{a^6}, c, g\#, \underline{d}, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{d}, \underline{a^6}, \underline{e}, \underline{f\#}, \underline{a^6}, c, a^7$

Podtržené tóny symbolizují tónové výšky přidané v prostředním rytmickém pásmu, tučně zvýrazněné znázorňují tónové výšky přidané v posledním, nejdelším pásmu.

V druhé půli první věty se struktura příliš nezmění. Takty 37-73, tedy sekce č. 4, se formálně dá označit jako A'. V čem spočívá změna?

Místo dvojitých flažoletů odvozených od jednoho fundamentu se nyní objevují tónové výšky odvozené od vícero prázdných strun. V prvních houslích jsou to tóny odvozené nejprve od strun a^1 a e^2 , v prostředním pásmu se přidá struna g a v posledním struna d^1 . Nižší struny jsou využívány opět k vytváření dvojitých flažoletů, čímž se věta vrací ke svým kořenům. Práce s jednotlivými strunami je dobře vidět v taktu číslo 61.

The image shows a musical score for measures 61-62, divided into three systems for Violin I, Violin II, and Viola. Each system contains two staves: 'sound' (pitch) and 'fingering' (fingerings). The Violin I and II parts are in 4/4 time, while the Viola part is in 3/4 time. The score includes a tempo marking 'Tempo III' and a metronome marking '♩=36'. The Viola part is in C major with a key signature of one sharp (F#). The score features triplets and quintuplets, and includes dynamic markings like 'p sim.' and '8va'.

Ukázka č. 18, takty 61-62

Jelikož logika systému, při kterém se melodie druhých houslí transponuje o kvintu níže, velí houslím zahrát tón c^2 na C struně, což je nemožné, tohoto tónu je dosaženo pomocí umělého flažoletu na D struně s prstokladem na f^1 .

V druhé půli skladby je krom jiného také mírně pozměněna rytmická struktura střídání krátkých a dlouhých hodnot, což se zúročí v budoucích větách.

Pro srovnání distribuce tónových výšek mezi dílem A a dílem A' poslouží následující tabulka. Postupné zahušťování melodie v ní probíhá inverzně.

Pásmo 1
$b^7, b^6, a, e, e, b^6, a, e, e, b^7, b^6, a, e, a, e, e, b^6, a, e, b^7, b^6, a, e, e, a, e, b^6, a, b^7, b^6, e, e, a, b^6, b^7$
Pásmo 2
$b^7, b^6, a, e, e, g, b^6, a, e, e, g, b^7, b^6, a, e, e, a, e, e, g, b^6, a, e, e, b^7, b^6, a, e, e, e, g, a, e, e, b^6, a, e, b^7, b^6, a, e, g, e, e, a, e, b^6, a, b^7, b^6, g, e, e, a, b^6, b^7$
Pásmo 3
$b^7, b^6, a, e, e, g, c, b^6, a, e, e, g, c\#, b^7, b^6, a, e, e, g, a, e, e, g, c\#, b^6, a, e, e, g, b^7, b^6, a, e, e, e, e, g, c, a, e, e, g, b^6, a, e, e, b^7, b^6, a, e, e, g, c\#, e, e, g, a, e, e, b^6, a, e, b^7, b^6, a, g, c\#, e, g, e, e, a, e, b^6, a, b^7, b^6, c, g, e, e, a, b^6, b^7$

První věta Abrahamsenova *Čtvrtého smyčcového kvartetu* končí na tónu cis^3 hraným violoncellem. Jedná se o dvojitý flažolet, který svým vztahem k tónu gis^3 ze závěru dílu A podtrhuje důležitost vtahu čisté kvinty v rámci věty i celé skladby.

5.3. II With motion

Druhá věta přináší očekávaný kontrast. Jedná se o rychlou, radostnou hudbu (*tanec světla*), která zpracovává materiál z první věty, avšak v nových vztazích, v kompletní diatonice a s širším uplatněním techniky hry jako je *col legno battuto*, *col legno tratto*, *staccato*, *sul tasto*. Namísto postupného vrstvení polymetrické struktury, kterého jsme byli svědky v první větě, hrají všechny nástroje po celou dobu trvání, přičemž se sdružují do dvou dvojic: první housle s druhými, viola s violoncellem. Zatímco v první větě se neustále variovala

dvanáctitaktová fráze, zde jde o frázi desetitaktovou, která je ale rozšířena na dvojnásobnou délku, poněvadž je celá zopakována s prohozenými pásmy: to, co hrály dvoje housle v taktech 1-10, hraje viola s violoncellem v taktech 11-20 a naopak. Poté, co šestkrát zazní dvacetitaktové sekce, objeví se ještě poslední sedmá v nízké dynamice, která funguje jako coda.

Sekce	1	2	3	4	5	6	7
Takty	1-20	21-40	41-60	61-80	81-100	101-120	121-140
Tempo	$\text{♩}=54$	$\text{♩}=81$	$\text{♩}=65$	$\text{♩}=54$	$\text{♩}=81$	$\text{♩}=65$	$\text{♩}=65$

Z tabulky vyplývá, že tempová progresse je zde opačná, od pomalejšího průběhu k rychlejšímu. Pásmo kvintol zůstává graficky neměnné v průběhu celé věty, zatímco pásmo triol (v sekci č. 1 a č. 5 ve viole a violoncellu) se v sekci č. 2 a č. 6 mění na osminy a v sekci č. 3 a 6 na kvintoly. V sekcích s nejrychlejším tempem tedy obě pásma hrají ve stejném poměru vůči sobě. V poslední sedmé sekci probíhá znovu pásmo triol, takže výsledná hybnost je 2x pomalejší než v sekcích č. 1 a 4.

Sekce	Takty	Tempo	Vln I + Vln II	Vla + Vlc
1	1-10	$\text{♩}=54$	5/4	12/4
	11-20		12/4	5/4
2	21-30	$\text{♩}=81$	5/4	8/4
	31-40		8/4	5/4
3	41-50	$\text{♩}=65$	5/4	5/4
	51-60			
4	61-70	$\text{♩}=54$	5/4	12/4
	71-80		12/4	5/4
5	81-90	$\text{♩}=81$	5/4	8/4
	91-100		8/4	5/4
6	101-110	$\text{♩}=65$	5/4	5/4
	111-120			
7	121-130	$\text{♩}=65$	5/4	6/4
	131-140			

Reálná hybnost u pásma kvintol zrychluje, zatímco pásmo začínající v poměru 12/4 je neustále to stejné a mění se pouze graficky. V sekci č. 2 ubude v tomto pásmu stejný počet impulsů, jaký naopak přibyl v druhé sekci u první věty (viz stránka 29).

Jak přesně souvisí materiál první věty s tou druhou? Nejprve ke stavbě melodických frází: podívejme se na prvních deset taktů sekce č. 1. První housle hrají totéž, co v první větě v sekci č. 1, nyní bez křížků. Druhé housle hrají materiál prvních houslí ze sekce č. 4. Viola hraje račí inverzi materiálu primu ze sekce č. 6 o kvintu níž (a samozřejmě v jiné poloze). Konečně part violoncella je račí inverzí materiálu primu ze sekce č. 3 o kvintu níže.

Abrahamsen tak v prvních taktích druhé věty exponuje jak materiál z prvních tří sekcí první věty (onen zvuk jako „rozbité sklo“), tak ze sekcí 4-6.

Vla, druhá věta, takty 1-3

Vln I, první věta, takty 69-71

Ukázka č. 19

V této ukázce je dobře viditelná račí inverze. Srovnáme-li krok po kroku part houslí odzadu s partem violy, dojdeme ke zjištění, že po melodické stránce račí inverze funguje, ovšem po stránce rytmické se jedná o jiný sled rytmických skupin.

Krom kombinování rozdílných melodických frází totiž Abrahamsen navíc vyměnil rytmická pásma. A tak viola v druhé větě hraje melodický materiál odvozený z druhé půle první věty, zatímco její rytmický model je totožný s modelem z první půle věty, a to navíc nikoliv v račí inverzi, jako v případě melodie, ale v originální podobě (viz part prvních houslí v ukázce č. 16). Obdobným způsobem Abrahamsen pracuje i se zbývajícími nástroji.

A tak současně zní dvě metrická pásma, čtyři melodické fráze a čtyři rytmická pásma:

Ukázka č. 20, takty 1-10, rytmické schéma

Inverzi, račí postup a račí inverzi Abrahamsen používá v průběhu celé věty. Tímto způsobem tak ve druhé půlce věty vytváří zajímavý moment přidané metrické jednotky 1/10 za 3/2 takt.

Ukázka č. 21, takty 69-70

K této situaci dochází tak, že princip inverze aplikuje také na prohození dlouhých a krátkých rytmických hodnot v námi známém pásmu z první věty.



Součet kvintolových čtvrtek (ve schématu pro jednoduchost uvedených jako osminky) je 52. Obrátíme-li rytmické hodnoty,



Přibude nám jedna kvintolová čtvrtka navíc. A právě kvůli ní je zapotřebí prodloužit takt o $1/10$. Nejedná se o $1/5$ takt z toho důvodu, že pásmo měřící 52 jednotek skončí o jednu kvintolovou osminku před koncem $3/2$ taktu.

Ukázka č. 22, takt 10

Tento metrický fenomén Abrahamsen v některých částech řeší jako $8/5$ takt.

Zvukově výrazné jsou všechny noty s dynamickým znaménkem *fp*. Vznikají vždy, když se dvě rytmická pásma stejného metrického rázu (např. pásmo prvních a druhých houslí ve kvintolách) společně sejdou na dlouhé hodnotě. Vzhledem k povaze materiálu k těmto akcentům dochází v první půli věty vždy v závěru melodické fráze, zatímco v druhé půli skladby v jejím počátku.

5.4. III Dark, heavy and earthy

Třetí věta je zcela zřejmým, zasmušilým protějškem věty první. Namísto křehkých flažoletů se setkáváme s hlubokými tóny hranými pizzicato (*jako těžké kapky*). Harmonie je odvozena od tzv. subharmonické řady s tónem d^3 jakožto teoretickým fundamentem v případě violoncella (viola má fundament o kvintu výše, analogicky ke kvintovým transpozicím v první větě). Sekce č. 3, respektive 6 byla v první větě zakončena flažoletem ve violoncellu. V druhé větě má obdobnou funkci nepříjemný „subtón“ hraný houslemi. Nejen forma, ale i počet taktů, tempa či metroritmický vývoj je naprosto shodný s první větou. Díky ukázce taktů 25-26 můžeme porovnat výrazné podobnosti obou vět.

$\text{♩} = 36$ Tempo III
"wie schwere Tropfen" (as heavy drops)
pizz.
sul tasto

Violin II
fp
pizz.
sul tasto

Viola
fp *p*
pizz.
sul tasto

Violoncello
fp *p*
pizz.
sul tasto

Ukázka č. 23, takty 25-26

5.5. IV Gently „rocking“

„S maximální citlivostí, žvatlavě“. Tak zní poetický a poněkud pozoruhodný pokyn pro interpretaci čtvrté věty. Ke čtvrté větě se Abrahamsen vyjádřil

následovně: „Čtvrtou větu jsem plánoval jako temný a tíživý protějšek věty druhé, ale nakonec vznikla hudba připomínající „žvatlání“ dítěte.“¹⁸

Tento citát myslím dobře ilustruje Abrahamsenův přístup ke komentování vlastní hudby. O to více fascinující je fakt, jak neuvěřitelně technicky rafinovaná je celá partitura, čtvrtou větu nevyjímaje.

Ve čtvrté větě Abrahamsen zrcadlově obrací materiál druhé věty. Důrazy ve *fp* se tak objevují v první půli skladby na začátku frází, zatímco v druhé půli se *fp* akcenty se objevují ke konci frází. Stejně tak 1/10 takty nalezneme v první půli a v poslední sedmé sekci (kadence), v sekcích č. 3 až 6 fráze končí už v 3/2 taktu. V následujících dvou ukázkách porovnáme, jak konkrétně Abrahamsen přetvořil tentýž materiál z úvodu druhé věty do úvodu té čtvrté.

Ukázka č. 24, srovnání úvodu 2. a 4. věty

¹⁸ Hans Abrahamsen – *String Quartet No. 4 (2012)* - Music Sales Classical. [online].

Part prvních houslí hraje ve čtvrté větě inverzi partu violoncella z druhé věty. Krom toho prohazuje dlouhé rytmické hodnoty za krátké a naopak (to má za následek také zmíněné přesunutí 1/10 taktů do první půle čtvrté věty oproti obdobným taktům ze druhé věty).

Analogicky Abrahamsen prohazuje part druhých houslí s violou, violy s druhými houslemi a violoncella s prvními houslemi.

Největším rozdílem je technika hry a dynamika. V druhé větě se exponuje mnoho hráčských technik; převážně nízká dynamika se v průběhu frází mění od *ppp* do *mf*. Ve čtvrté se neobjeví jediné crescendo či decrescendo. Celá věta je de facto v *p*, jen coda v *ppp*.

Co obě věty v tomto ohledu spojuje jsou akcenty ve *fp*. Čtvrtá věta navíc oplývá neuvěřitelným množstvím *f*. Tato forte se týkají práce levé ruky, kterou hráči použijí vždy, jakmile se v melodické frázi objeví prázdná struna, pokud už na stejném místě není *fp*, které má v systému přednost.

Spojitost se třetí větou a její subharmonickou řadou se projevuje tím, že party violy a violoncella, které by měly začít v přísně inverzi partů houslí z druhé věty na tónu *A*, začínají na tónu *G* (viz ukázka č. 24). Fundamentem celé kompozice je tón *D* (v první větě to bylo d^1 , v té třetí d^3). Ve druhé větě skladatel druhé pásmo transponoval o čistou kvintu výše, tedy na *a*. Ve čtvrté větě tutéž operaci transponuje inverzně, o čistou kvintu níže, tedy na *g*. To má za následek rozdílnou harmonickou souvztažnost v těchto větách. A tak, i přes neuvěřitelnou podobnost, ne-li stejnost technického zpracování, se věty navzájem výrazně liší v tom, jak působí na posluchače.

ZÁVĚR

Čtvrtý kvartet spadá do poetického světa skladeb *Schnee* (2008) nebo *Wald* (2009). Byť s nimi nesdílí jedinečný název, sdílí s nimi hudebně technické parametry. Jak jsme v analýze zjistili, formální rozvržení jednotlivých vět je až rigidní, s velkým důrazem na opakování celých frází (v případě kvartetu se jedná o opakování nedoslovná, a to především díky důkladné práci s inverzemi, račímí postupy a metroritmickými modulacemi). Pozdní skladby od Abrahamsena jsou právě díky formě, ale i díky zjednodušení v ostatních parametrech, daleko vstřícnější pro uchopení posluchačem. Sofistikovaná práce s metroritmikou, mikrointervalů či artikulací vytváří zároveň pocit neuchopitelnosti. Pocit něčeho dobře známého, a přece vzdáleného tak pramení právě z této kombinace: jednoduchost formy spolu s komplexností detailů. Zatímco v raných skladbách elementární principy skladatel často transformuje do formálně, harmonicky a rytmicky složitých vztahů, v pozdní tvorbě nechává melodie zpravidla plynout až jaksi naivně beze změny.

Abrahamsenova tvorba vždy byla a pravděpodobně i bude spjatá s hudbou velkých klasiků od Bacha až po Ligetiho. V raných skladbách nechává zaznít romantické, barokní či neoklasicistní melodie (ať už autentické či uměle vytvořené) tak, aby bylo posluchači zřejmé, že se jedná o citaci. Důležité je, do jakých nových kontextů ji skladatel včlení. V pozdní tvorbě Abrahamsen už málokdy cituje doslovně. Étos romantického, případně barokního gesta však zůstává, jak je dobře znát ve *Schnee*, *Let me tell you*, *Dvojitém koncertu*, a i ve *Smyčcovém kvartetu č. 4*.

Z analýzy raných kvartetů vyplynulo, že Abrahamsen je skladatelem miniatur. Při pohledu na časové proporce jeho nových děl lze usuzovat, že tento svůj přístup přehodnotil. Podíváme-li se důkladněji na jednotlivé části, tak jako jsme učinili v analýze čtvrtého kvartetu, dojdeme k závěru, že Abrahamsen takovým tvůrcem stále je. Své miniatury ale nyní natáhnul v čase.

Právě v otázce prožívání času vnímám ten největší rozdíl mezi Abrahamsenovou ranou a pozdní tvorbou. Byť měl mladý autor ve svých cyklických kompozicích mnoho vět s extrémně pomalými tempy, jako celek to byly skladby velice

turbulentní, se spoustou náhlých změn a s minimem návratů již slyšených částí. Pozdní tvorba je více repetitivní, meditativní, přiznaně naivní v některých aspektech. Je to ale naivita intelektuální, která by bez celoživotní soustředění nemohla být funkční.

Co spojuje raného i nynějšího Abrahamsena je jeho vztah k poetice hudby i jazyka. V roce 1984 píše *Märchenbilder*, což v překladu znamená pohádkové obrazy. Stejný název použil i Schumann pro jednu ze svých skladeb. Jako by nám Abrahamsen nejen v této kompozici vyprávěl pohádku o krásné princezně hudby minulosti, kterou sám vyzývá na tanec.

PRAMENY A LITERATURA

Primární prameny

ABRAHAMSEN, Hans. *Preludes 1-10. String Quartet No. 1*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 1980.

ABRAHAMSEN, Hans. *String Quartet No. 2*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen AS, 1987.

ABRAHAMSEN, Hans. *String Quartet No. 3*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2010.

ABRAHAMSEN, Hans. *String Quartet No. 4*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2013.

ABRAHAMSEN, Hans. *String Quartets 1-4* [zvukový záznam na CD]. Hraje Arditti String Quartet. Köln: Winter & Winter, 2017.

Sekundární prameny a literatura

ABRAHAMSEN, Hans. *Symphony*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2014.

ABRAHAMSEN, Hans. *Stratifications*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 1984.

ABRAHAMSEN, Hans. *Six pieces*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 1984.

ABRAHAMSEN, Hans. *Winternacht. 87 version*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2011.

ABRAHAMSEN, Hans. *Flowersongs*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2005.

ABRAHAMSEN, Hans. *Schnee*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2010.

ABRAHAMSEN, Hans. *Nacht und Trompeten*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 1986.

ABRAHAMSEN, Hans. *Märchnbilder*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 1984.

ABRAHAMSEN, Hans. *Ten sinfonias*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2010.

ABRAHAMSEN, Hans. *Let me tell you*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2014.

ABRAHAMSEN, Hans. *Canzone*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 1978.

ABRAHAMSEN, Hans. *Air*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2007.

ABRAHAMSEN, Hans. *Wald*. Kodaň: Edition Wilhelm Hansen, 2011.

BEYER, Anders. "*Abrahamsen, Hans*", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, druhé vydání. Londýn: Macmillan Publishers, 2001.

STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of Imagination*. Londýn: Faber & Faber, 2013.

LIGETI, György. *String Quartet No. 2*. Mainz: Schott, 1978.

TŘEŠTÍK, Josef. Hans Abrahamsen na festivalu Contempuls. *Harmonie*. Praha: Muzikus, 2016, (10), str. 20-22

Hudební fórum [rozhlasový pořad]. ČRo 3 – Vltava, 23.5.2014 23:15.

Hans Abrahamsen: Fame and Snow Falling on a Composer – The New York Times. World News & Multimedia [online]. Copyright © [cit. 03.04.2018]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2016/03/13/arts/music/hans-abrahamsen-fame-and-snow-falling-on-a-composer.html>

Composing Myself: Hans Abrahamsen – YouTube. YouTube [online]. Copyright © Paul Griffiths [cit. 16.04.2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=CGzr2z09o68>. Kanál uživatele Music Sales Classical.

Hans Abrahamsen – Air (2006) - Music Sales Classical. Music Sales Classical [online]. Copyright © Copyright 2018 Music Sales Classical. Part of the Music Sales Group. [cit. 23.04.2018]. Dostupné z: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/35599>

Hans Abrahamsen – String Quartet No. 4 (2012) - Music Sales Classical. *Music Sales Classical* [online]. Copyright © Copyright 2018 Music Sales Classical. Part of the Music Sales Group. [cit. 23.04.2018]. Dostupné z: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/47398>

Hans Abrahamsen – Performances – Music Sales Classical. *Music Sales Classical* [online]. Copyright © Copyright 2018 Music Sales Classical. Part of the Music Sales Group. [cit. 18.04.2018]. Dostupné z:

<http://www.musicsalesclassical.com/composer/performances/Hans-Abrahamsen>

News – Winter & Winter CD let me tell you receives Diapason d’Or award – Music Sales Classical [online]. Copyright © Copyright 2018 Music Sales Classical. Part of the Music Sales Group. [cit. 24.04.2018]. Dostupné z: <http://www.musicsalesclassical.com/News/3582>