

**Akademie múzických umění v Praze**

**Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění

Housle

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Smyčcová tvorba současných skladatelů východního  
Slovenska**

**Andrea Astrabová**

Vedoucí práce: prof. MgA. Leoš Čepický

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, Duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Music and Dance Faculty**

Art of Music  
Violin

**BACHELOR'S THESIS**

**String works of contemporary composers of eastern Slovakia**

**Andrea Astrabová**

Thesis supervisor: prof. MgA. Leoš Čepický  
Academic title: BcA.

Prague, April 2023

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Smyčková tvorba současných skladatelů východního Slovenska

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

Andrea Astrabová, podpis

## **Poděkování**

Dovolte mi, abych tímto poděkovala profesorovi Leoši Čepickému za odborné vedení mé bakalářské práce. Také bych mu chtěla poděkovat za jeho neocenitelnou pomoc ve formování mé umělecké osobnosti. Další vřelý dík patří Norbertovi Bodnárovi, Jurajovi Vajovi a Tímeě Hvozdíkové za jejich čas, cenné rady a poskytnuté rozhovory při dokončování práce.

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá smyčcovou komorní tvorbou tří současných skladatelů, kteří se narodili nebo žijí na východním Slovensku. Práce je rozčleněna do tří kapitol. První kapitola seznamuje čtenáře se skladatelem Norbertem Bodnárem, jeho osobou, tvorbou a přináší analýzu jeho skladeb Košické dvojzpěvy a Pařížské kvarteto. Druhá kapitola přináší informace o skladateli Juraji Vajovi, jeho tvorbě a skladbě Mantra. Zároveň zkoumá problematiku soudobé hudby na východním Slovensku. Třetí kapitola obsahuje informace o skladatelce Tímea Hvozdíkové, její hudebních začátcích a její skladbě AN. Práce se zabývá hudebním rozbořením, přináší pohled do harmonické a formální struktury díla. Taktéž zkoumá různé techniky komponování a úpravy partitury.

## **Abstract**

The bachelor thesis deals with the string chamber works of three contemporary composers who were born or live in eastern Slovakia. The thesis is divided into three chapters. The first chapter introduces the reader to the composer Norbert Bodnar, his personality, works and provides an analysis of his compositions Košické dvojzpěvy and Pařížské kvarteto. The second chapter provides information about the composer Juraj Vajó, his work and his composition Mantra. It also explores the issue of contemporary music in eastern Slovakia. The third chapter contains information about the composer Tímea Hvozdíková, her musical beginnings and her composition AN. The thesis deals with musical analysis, providing insight into the harmonic and formal structure of the work. It explores various techniques of composing and editing the score.

# Obsah

OBSAH.....	1
ÚVOD.....	1
1 NORBERT BODNÁR – SKLADATEL.....	2
1.1 SMYČCOVÁ KOMORNÍ TVORBA.....	4
1.2 KOŠICKÉ DVOJZPĚVY PRO HOUSLE A VIOLU.....	5
1.2.1 Harmonická analýza.....	5
1.3 SMYČCOVÉ KVARTETO PAŘÍŽSKÉ.....	8
1.3.1 Harmonická analýza.....	8
2 JURAJ VAJÓ – SKLADATEL.....	12
2.1 SMYČCOVÁ KOMORNÍ TVORBA.....	14
2.2 MANTRA.....	14
2.3 BUDOUCNOST SOUČASNÉ HUDBY NA SLOVENSKU.....	17
3 TÍMEA HVOZDÍKOVÁ - SKLADATELKA.....	18
3.1 SMYČCOVÁ KOMORNÍ TVORBA.....	20
3.2 AN.....	21
ZÁVĚR.....	23

## Seznam Příloh

- Příloha 1 – Notová příloha *Norbert Bodnár – Košické dvojzpěvy*
- Příloha 2 – Notová příloha *Norbert Bodnár – Pařížské kvarteto*
- Příloha 3 – Notová příloha *Juraj Vajó – Mantra*
- Příloha 4 – Notová příloha *Tímea Hvozdíková - AN*

# Úvod

Tématem bakalářské práce je smyčcová tvorba současných skladatelů východního Slovenska.

Zaměříme se na smyčcovou komorní tvorbu Norberta Bodnára, Juraje Vaja a mladé skladatelky Tímeey Hvozdíkové.

Podíváme se na to, jak je jejich tvorba ovlivněna navzájem. Juraj Vajó a Tímea Hvozdíková byli totiž studenty Norberta Bodnára. V jaké míře převzali jeho hudební postupy a v jaké míře se od svého učitele odklonili a začali tvořit svou vlastní hudební řeč a osobnost se pokusíme zjistit.

Také nás budou zajímat různé kompoziční techniky – od klasické harmonické stavby díla, až po barevná schémata partitury nebo plošnou limitaci. Zeptáme se skladatelů, co je na konkrétních kompozičních technikách nejvíce baví, jak si k nim našli cestu a jakou mají představu o interpretaci jejich vlastních skladeb.

Vodítkem pro nás bude diskuse s autory, jejich vlastní pohled na daná díla a podíváme se i na recenze nebo rozhovory. Také provedeme vlastní analýzu a zaměříme se na netradiční prvky.

Inspirací pro napsání bakalářské práce je i dobrý a přátelský vztah s těmito autory během studia na konzervatoři. Během hodin základů harmonie, jsme měli možnost zažít výchovné metody Mgr. Art. Norberta Bodnára i Mgr. Art. Juraje Vaja. Na koncertech současné hudby „Ars Nova“ jsme jako studenti dostali příležitost interpretovat díla těchto pedagogů a studentů. Byla to naše cesta k seznámení se s hudbou 20. a 21. století a na tyto vlastní zážitky teď můžeme navazovat.

Cílem práce je obeznámit mladé interprety o současných skladatelích z jiné země a zároveň snaha pomoci porozumět jejich tvorbě. Při psaní práce byly využity metody analýzy, syntézy, mailová konverzace, konzultace s autory nebo i s dalšími profesory odborných hudebních předmětů.

# 1 NORBERT BODNÁR – skladatel

Norbert Bodnár se narodil 11. dubna 1956 v Košicích. Když mu bylo osm let začal navštěvovat hudební školu, kde studoval hru na klavír.

V letech 1971-1975 studoval na gymnáziu v Košicích a už během studia na této škole navštěvoval soukromé hodiny skladby na konzervatoři. Po maturitě na gymnáziu se rozhodl pro studium kompozice na košické konzervatoři u prof. Jozefa Podprockého.

Ve studiu pokračoval na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě, kde v letech 1976-1981 u prof. Andreja Očenáša dál rozvíjel své znalosti v oboru kompozice. Absolvoval *Concertinem pro housle a orchestr* a teoretickým dílem s názvem *Slovenské houslové koncerty*.

V letech 1982 - 2020 působil jako pedagog hudebně - teoretických předmětů a kompozice na Konzervatoři v Košicích.

Za svůj život získal mnoho hudebních ocenění. V roce 1988 získal cenu Zlatý Delfín za scénickou hudbu ke hře „*Vajíčko*“. Oceněný byl i za své dílo „*Symfonie č.1*“ cenou Jána Levoslava Belly v roce 1993. Cenu Oldřicha Hemerky získal v roce 1994 za komickou operu „*Netreba toľko slov*“.

Úplně první uvedení jeho díla z oblastí tzv. vážné hudby se na Slovensku odehrálo v roce 1985. Bylo to jazzové Divertimento pro dechové kvinteto s názvem „*In Blue*“. Poté následovalo uvedení děl i v zahraničí. Skladba „*Funny Breakfast*“ pro sólo klarinet byla uvedena v USA i v Japonsku. Obzvlášť pozoruhodné bylo uvedení „*Vánoční mše*“ v klášteře Melk (Rakousko) a taky ve Vídni v kostele Schottenkirche v roce 1998. Díla scénická a pop music byla uvedena už dřív, počínaje rokem 1978.

Od dob svého studia se mimo komponování vážné hudby věnoval i jiným rozmanitým činnostem: hrál v hudební skupině, psal povídky a věnoval se i kompozici populární hudby.<sup>1</sup>

- **Hudební řeč**

„V začátcích své profesionální umělecké dráhy se orientoval na komponování populární hudby. V současnosti se věnuje i tvorbě scénické hudby pro rozhlas, televizi nebo divadla, a to nejen doma ale i v zahraničí.

V oblasti vážné hudby, která je základem jeho tvorby, se Bodnárův rukopis vyznačuje konfrontací různých výrazových linií vedle sebe. Například neoklasicistický a neoromantický styl. Mezi jeho výrazové prostředky patří i spojování rozličných prvků, které řadí v rychlém sledu za sebou s pro něj typickou dávkou humoru. Například džezové postupy vedle

---

<sup>1</sup> Profil osobnosti. Norbert Bodnár – O slovenskej hudbe | *Hudobne Centrum* [online]. Copyright ©2023 Hudobné centrum [cit. 05.04.2023] Dostupné z: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/267-bodnar-norbert>



aleatorických pasáží. V poslední době se Bodnár orientuje na velké formy – symfonie, opery, či kantáty“<sup>2</sup>

Samotný autor svou tvorbu charakterizuje následovně: „Už od prvních skladeb jsem se snažil psát hudbu, která by vyhovovala nejen posluchačům, ale taky mně samotnému, abych se k ní mohl vracet, kdykoli si ji poslechnout. Hudba má splňovat známou estetickou ideu Igora Stravinského - měla by zpívat, hrát a tancovat. Měla by být výrazná melodicky, rytmicky i harmonicky. Například harmonii považuji za největší výsadu evropské hudby posledních století (baroko, klasicismus, romantismus...), kterou se nemůže chlubit jiný kontinent – například Asie nebo Afrika. Proto vědomě navazuji na tuto velkou tradici posledních století s cílem přinést něco originálního, nového.

Ještě před třicátými narozeninami jsem se rozhodl negovat hudbu, ve které převládá konstrukce nad emocemi (atonalita, serialismus, punktualismus...). V prostředí 80. let to bylo považováno za docela tradiční a měl jsem s tím určité problémy, ale léta potvrdila, že je dobré, když člověk nejde proti své podstatě, a dělá hudbu, která mu je blízká. Proto komponuji modálně, někdy tonálně a z nových technik 20. století mi částečně vyhovuje aleatorika. Rád se ale nechám inspirovat jazzem.... Tato kombinace má někdy označení eklekticismus (spojení různorodých prvků) – toto slovo nepovažuji za něco dehonestujícího...

Ve své tvorbě bych rád napsal formy, které jsem si ještě nezkusil – například instrumentální koncert, případně něco komorního, protože tuto tvorbu trochu zanedbávám na úkor velkých vokálně-instrumentálních kompozic.“<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> BUKOVINSKÁ – HOLANOVÁ, Júlia. *In: 100 slovenských skladateľov*. Bratislava: Hudobné centrum, 1998. ISBN 8096779966

<sup>3</sup> *Osobní rozhovor s autorem*. [03-04-2023]. Místo: Konzervatórium Košice

## 1.1 Smyčcová komorní tvorba

Inspirace pro napsání smyčcové komorní tvorby byla u autora různorodá, protože každé dílo vzniklo v jiném období jeho života. Například nahrávka díla Aforismy pro smyčcové kvarteto, vznikla v roce 1985, přičemž autor se tomuto dílu věnoval už od roku 1979. Silným impulsem pro napsání toho díla, byl skladatel Anton Webern a hlavně jeho dílo Bagately pro smyčcové kvarteto, což je u Bodnára neobvyklé, protože v pozdější tvorbě už netvoří tak disonantní díla. Přesto chtěl v časech studia projít i přes tento těžký hudební jazyk: atonálně- dodekafonický. Dalším podnětem pro napsání zmiňovaného kvarteta, bylo i tehdejší hudební těleso - Košické kvarteto v obsazení Jozef Kýška, Milan Jirout, František Figura a Juraj Jánošík. Autor vzpomíná: „Tyto kluci mě doslova donutili dokončit toto smyčcové kvarteto.“

Při psaní děl ho ovlivňovalo i mnoho konzultací s interprety jeho skladeb. Pomáhalo mu už vzpomínané Košické kvarteto, violista Peter Olejár, nebo i violončelista Milan Červenák. S úsměvem mluví i o tom, že si za manželku vzal houslistku, která mu samozřejmě radí celý život. Je proto jasné, který z daných nástrojů smyčcového kvarteta má nejraději. Krom jiného má housle rád i proto, že v symfonickém orchestru, může tato skupina přinést nejvíc po stránce harmonické, či melodické.

Už od sedmdesátých let, kdy byl studentem, mu byli blízké prvky související s jazzem. Právě proto ho v mládí významně ovlivnili Leonard Bernstein nebo i George Gershwin, kteří začali syntetizovat prvky vážné hudby s jazzem. Z jazzu si sebral mnoho rytmických, nebo akordických postupů a rád s nimi ve své tvorbě experimentoval. Například dílo West Side Story bylo pro autora nesmírně inspirující.

To všechno byly podněty, které skladatele v jeho tvorbě inspirovali. Od „drzé“ harmonie po rytmickou zajímavost v jazze se postupně dostal k vlastní hudební řeči. Nezapomínejme ale i na vliv a inspiraci z tradiční slovenské lidové hudby. V naší první analýze se můžeme s tímto druhem hudby setkat a budou nám napovídat i názvy jednotlivých vět. Lidovost ve své tvorbě se autor pokouší umocnit i použitím cikánských stupnic.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Osobní rozhovor s autorem. [03-04-2023]. Místo: Konzervatórium Košice

## 1.2 Košické dvojzpěvy pro housle a violu

Košické dvojzpěvy pro housle a violu jsou veselou procházkou po autorově rodných Košicích. Dílo vzniklo v roce 2009 pro spřátelené interprety - Zuzana Oráčová (housle) a Peter Olejár (viola). Tito interpreti dílo poprvé uvedli na originálním místě – kostelík v Krišovskej Lieskovej na východě Slovenska a později následovala další provedení. Dílo se skládá z 5 vět. Je to radostné dílo a autorovi se povedlo v něm vtipně zachytit myšlenky, které ho napadají, když se prochází městem

Po formové stránce autor pracuje s malou a místy velkou třídílnou písňovou formou, tedy preferuje návratnost prvního dílu ve zkrácené podobě, je tu určitý vliv B. Bartóka – princip zlatého řezu. Tento princip vyjadřuje rozdělení celku na dva nestejně úseky přibližně v poměru 3:2 nebo 5:3. K tomuto poměru se dá postupně přibližovat za použití tzv. Fibonaciho číselné řady, která začíná čísly 1 a 2 a každý další člen je součtem dvou předchozích členů.

### 1.2.1 Harmonická analýza

#### 1. VĚTA – HORE LUNÍKOM

Pojem Luník IX. je v Košicích a částečně i v republice známý, proto nepřekvapí stupnice, která se v této části objevuje – cikánská durová. Je to jakési veselé uvedení do tématu s názvem – Košice. Lidovost zvyrazňuje kvinta ve viole, která trochu připomíná kontru lidové kapely. Autor využívá na potvrzení cikánské stupnice i snížený druhý stupeň - hiatus (1 a půl tónová vzdálenost mezi dvěma tóny stupnice). Po návratu následuje krátká coda, kterou autor označil jako Alla cadenza (**Rubato**). Je pouze na interpretovi jak se 3 takty této kadence naloží. Kadence končí v přesně označeném tempu = **Allegro** (160).

Skladatel využívá tzv. bartókovský inverzní postup – melodie je v druhém hlasu zrcadlovým obrazem podle horizontální osy, tedy velikost intervalů se dodržuje, ale postupují opačným směrem.



Obrázek č.1 – bartókovský inverzní postup

## 2.VĚTA – ZÁHADA 3. HOLUBA

Ti, kteří se zajímají o Košice, znají známou píseň – „Na košickej Turni dva holúbky šedza.“ Autor, jak sám říká, se ve slabé chvíli zamyslel nad vůbec nezmiňovaným třetím holubem, který je v určitém vztahu k jednomu z této dvojice.

Tato absurdní myšlenka ho přivedla k napsání této věty. „Zmiňovanou dvojici vyjadřuje už v úvodních taktech imitace téhož tématu“ (naznačené fugáto).

Forma je totožná s první větou, na konci je krátká - několika taktová coda, která působí smířlivě a autor ji označil **Tempo rubato**. „Aby se kompenzoval nenaplněný citový vztah ze strany třetího holuba,“ říká sám autor. <sup>5</sup>

## 3.VĚTA – SVĚTÝ MICHAL A SVĚTÁ ALŽBETA

Oproti předchozím větám je tato delší. Dóm svaté Alžběty a kaple svatého Michala stojí v košickém centru od nepaměti blízko sebe. Autor, hledící na ne při západu slunce, se zamyslel nad jejich vzájemným vztahem. Každý návštěvník města totiž oceňuje symbiózu těchto dvou staveb.

Po formální stránce tady dochází k opakování základního dílu, no v určitém okamžiku - v taktu 23 dochází k změně tónorodu-E dur se mění na e mol. Že by vzájemný vztah těchto dvou staveb zůstal nenaplněný?

## 4.VĚTA – ZVONKOHRA VO FONTÁNE

Autor prozradil, že k jeho oblíbeným skladbám patří Simple Symphony od Benjamin Brittena. Právě druhá věta tohoto díla - **Presto possible pizzicato sempre**, hraná jenom pizzicato celým smyčcovým orchestrem je jeho nejoblíbenější z celého díla. Tímto se nechal autor inspirovat a ve čtvrté větě Košických dvojzpěvů se hra jenom pizzicato. <sup>6</sup>

Můžeme tady pozorovat jakousi barokní dvoudílnost.

Název můžeme chápat následovně:

- a) zvonkohra se zrcadlí ve fontáně,
- b) zvonkohra spadla do fontány.

Posluchač si vybere.

---

<sup>5</sup> Osobní rozhovor s autorem. [03-04-2023]. Místo: Konzervatórium Košice

<sup>6</sup> Totéž

## 5.VĚTA – B.....CITY

Trochu záhadný název slušným způsobem naznačuje velmi oblíbené pojmenování města Košice, kterému rozumí jen zainteresovaní.

U autora je zvykem v posledních částech dělat jakousi syntézu předtím uvedených prvků (věty jedna až čtyři) ve velmi zkrácené podobě. Možná to vyplývá z autorovy pedagogické praxe – „závěrečné opakování je nutné.“ Ani v této větě to není jinak. Na okamžik se vrátí motivické prvky předcházejících částí.

V taktech 1 - 7 se zopakuje melodie z 1. věty – „Hore Luníkom“. Takty 8 -18 jsou přesnou kopií motivu z 3. věty díla. Takty 25 – 33 jsou použité z 2. věty a takty 35 - 39, které ukončují 5. větu díla, byli použité i na konci 1. věty. Celé dílo je ukončené pizzicato akordem, jak vzpomínka na 4. pizzicato větu.



Obrázek č. 2 - Takty 20 – 24 z 3.věty –  
Sv. Michal a Sv. Alžběta

Musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts, measures 8-11. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). Above the score, there are two instances of the instruction "poco a poco rit...." (poco a poco ritardando).

Obrázek č.3 – Takty 8 – 11 z poslední věty

## 1.3 Smyčcové kvarteto pařížské

Kvarteto má poměrně zvláštní genezi na pozadí. Skládá se z několika vět, které znamenají jakousi volnou procházku, již od útlého věku jeho oblíbenou Paříží. Každá část je pro autora jakýmsi odkazem pro posluchače a vystihuje jeho pocity a dojmy z vycházky. Podobně jako v díle „Košické dvojzpěvy“ se zabývá místy charakteristickými pro dané město a dává nám to najevo i názvy jednotlivých částí.

Toto dílo se skládá z pěti vět. Převážně jde o malé nebo velké třídlíné písňové reprízové formy. Autor tyto části charakterizuje jako „písničkové“, neoklasické a kdesi v pozadí můžeme nalézt i známé Mozartove Divertimento D dur.

### 1.3.1 Harmonická analýza

#### 1.VĚTA - 7.13

První věta s překvapivým názvem může posluchače trochu zmást. Nejedná se totiž o časový interval skladby, jak bychom se mohli domnívat.

Bodnár to vysvětluje následovně: „Když jsem byl mladý, tak můj otec přinesl jízdní řád, ve kterém vlak jedoucí z Prahy na východní nádraží v Paříži - Gare de l'Est přijížděl ráno v 7.13.“ Od té doby se stalo jeho snem jednou vyjít z toho vlaku a dát se Stalingradským bulvárem dolů k ostrovu Île de la Cité, kde je postaven skvost Paříže - katedrála Notre Dame. Dlouho měl tuto procházku vymyšlenou a naplánovanou. Bohužel, jak vzpomíná v té době „zuřil“ socialismus, a tak mu zbyly pouze nenaplněné sny a plány.<sup>7</sup>

Všechna témata, která jsou v této větě použita, je potřeba chápat odlehčeně.

Tato věta začíná po jednotaktovém úvodu v houslích a od 2. taktu hovoříme o **A** dílu. Setkáváme se zde s velmi zpěvnou a hezkou melodií v G dur.

Od taktu 8 následuje mezivěta, která využívá materiál části **A** a tvoří přechod ke kontrastnímu malému **B** dílu. Ten si můžeme všimnout od taktu 13 až po takt 19. Autor se snaží o uplatnění všech smyčcových nástrojů, ať už po stránce hráčské nebo virtuózní. Tento kontrastní dílek nakonec přechází v taktu 19 do dílu **A'**.

Zde se v určité rozvinutější podobě dostáváme k jakémusi vyvrcholení této věty. Objevují se zde také různé enharmonické záměny a dvojhlasy ve všech nástrojích. Ve 25. taktu začíná avízo cody, která se postupně dostane do „**Tempo rubato**“ (zvolnění tempa). Nakonec skladba končí in G.

---

<sup>7</sup> Osobní rozhovor s autorem [03-04-2023] Místo: Konzervatorium Košice

V každé větě tohoto kvarteta se budeme setkávat s určitou kuriozitou a tou jsou velké časové odstupy ve tvoření tohoto díla. Autor to s úsměvem popisuje následovně: „Vždycky jsem měl čas jen v září daného roku, takže v tomto období průběžně vznikali věty tohoto kvarteta“.

První věta vznikla 5.9.2015.

## 2. VĚTA: NOTRE DAME DE PARIS

Název této věty evokuje známý chrám, který je symbolem Paříže. Zasvěcenější vědí, že se nachází na ostrově Île de la Cité, který byl jádrem celého města. Pojdme tedy dále po autorově vysněné cestě městem.

Úvodní **A** díl tvoří prvních 7 taktů a je zde jasně upřednostňováno spojení chrámu a starověké hudby. Hudební znalci vědí, že Notre Dame je spojen se dvěma významnými komponisty – Magister Leoninus a Magister Perotinus<sup>8</sup>. Tito skladatelé preferovali uplatnění postupů paralelních kvint a paralelních oktáv, kterými se Bodnár nechal inspirovat a využil je na začátku této věty, aby evokovali dávnou dobu.

Od taktu 37 nastává mírné zrychlení tempa (**Piú mosso**), které nás dostává do další části, můžeme ji chápat volněji a označujeme ji jako **B** díl, protože se skládá ze dvou částí.

Jedná se o rozdílně chápané fugato. Od taktu 37 až po takt 45 vidíme první poněkud klidnější část, kterou tvoří 9 taktů.

Setkáváme se s kontrapunktem, který samozřejmě patří ke sakrální a chrámové hudbě. Od taktu 46 máme naznačeno další zrychlení - **Piú mosso** a od tohoto momentu vcházíme do druhé části **B** dílu. Tato část je o něco delší než první a trvá 12 taktů. Můžeme si všimnout více technických a rytmických náročností, kterých dosud moc nebylo. Postupně tento díl vrcholí v taktech 53 až 57.

V 58. taktu se to celé uklidní a **A'** díl začíná v taktu 59. Tentokrát je však tento díl chápán trochu jinak nástrojově i artikulačně, co potvrzuje i tremolo ve všech nástrojích.

V taktu 66 je naznačena **CODA** (Meno mosso). Tato coda více koresponduje s prvním **A** dílem.

V codě se nám objevují změny ve stylu hraní, setkáme se zde s pizzicato i s arco hraním.

Celá věta je také chápána v trojdílnosti, avšak s jistými disproporcemi. Střední díl je totiž mnohem delší než zbývající krajní díly.

Datem vzniku věty je 27.9.2016.

---

<sup>8</sup> Mistr Leoninus a Perotinus se považují za zakladatele tzv. Notredamské školy. Oba žili ve 12. století v Paříži a působili jako kapelníci v katedrále Notre Dame.

### 3.VĚTA: RÁNO V TUILERIES

Co nám chce sdělit autor názvem této věty?

Tuileries nebo česky Tuilerijská zahrada je park, který se rozprostírá mezi Place de la Concorde na západě a Louvrem na východě a mezi pravým břehem Seiny na jihu a Rue de Rivoli na severu Paříže.

Část inspirace pocházela i od autora Modeste Petroviče Musorgského a jeho díla Kartinky (Obrázky z výstavy), jehož třetí část má název Park v Tuileries. Je to velmi hravá, odlehčená záležitost, kterou se autor snaží napodobit.

Celá skladba je hrána *sempre pizz.* ve všech nástrojích. Má evokovat malé děti pobíhající po zmiňovaném parku u vodní nádrže, která se tam nachází. Také zde můžeme sledovat trojdílnost. Další inspirací byl i známý britský skladatel, kterého jsme zmiňovali již při díle Košické dvojzpěvy - Benjamin Britten a jeho dílo Simple Symphony.<sup>9</sup>

Prvních 10 taktů nám tvoří **A** díl.

Od taktu 88 začíná **B** díl. Ten umíme rozdělit na 2 části, které jsou téměř totožné. Takty 88 až 91 nám ukazují, že vedoucí pozici mají první housle. V taktu 92 nám obrat naznačuje i změna ze 4/4 taktu na 2/4 takt. Tato změna trvá 5 taktů a znovu nás jí provedou první housle za doprovodu zbývajících nástrojů. Takty 103 a 104 mají modulační charakter a dostaneme se díky nim do **C** dílu, který začíná v taktu 105.

V **C** dílu se setkáváme s velkým množstvím změn a komplikací. Autor často moduluje a využívá enharmonické záměny. Od taktu 111 využívá také tzv. varhanní bod k potvrzení dosažení tóniny in G a k vystupňování napětí před závěrečnou codou.

Tato věta vznikla 30.9.2017.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc.). The score is in G major and starts at measure 111. The time signature is 4/4 until measure 112, where it changes to 2/4. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score shows a modulation from 4/4 to 2/4 time signature starting at measure 112. The instruments play a rhythmic pattern of eighth notes, with the violins leading and the other instruments following. The Viola and Cello/Double Bass parts have a more complex rhythmic pattern with some rests.

Obrázek č.3 – Varhanní bod ve violončele

<sup>9</sup> Osobní rozhovor s autorem [03-04-2023] Místo: Konzervatórium Košice



#### 4. VĚTA: ARC DE TRIOMPHE

Arc de Triomphe nebo česky Vítězný oblouk v Paříži dal postavit Napoleon Bonaparte na paměť své síly a vítězství všech bitev, které vyhrál. Od Vítězného oblouku se rozjíždí dvanáct velkých ulic, z nichž jedna z nejnámějších je Av. des Champs-Élysées.

Jelikož je tento oblouk úzce spjat s Napoleonem, půjde o triumfálnější větu tohoto díla. Jedná se o dvoudílnou písňovou formu s codou.

Prvních 8 taktů tvoří **A** díl. Celé se to pohybuje na poměrně jednoduché harmonické struktuře – in C. Od taktu 128 sledujeme **B** díl. Celá tato část je velmi prostá, nenáročná. Od taktu 131 se nám opakuje materiál, který byl použit již v taktech 120 až 122. Napětí vrcholí v taktech 134 a 135, kde si všímáme i různých harmonických změn a v taktu 136 se dostáváme ke code. Od taktu 137 máme i změnu tempového označení – **Meno mosso**, symbolizuje to příchod vítězného, avšak smířlivějšího konce. Přes tóniny As dur, B dur, Es dur, F dur se nakonec dostaneme k závěrečné tónině C dur.

Je to symbolický pomyslný vrchol celé procházky Paříží.

Táto věta vznikla 19.9.2018.

## 2 JURAJ VAJÓ – skladatel

Juraj Vajó se narodil 20. prosince 1970 v Košicích. Po studijním pokusu na Vysoké škole veterinárního lékařství, vystudoval v roce 1998 kompozici na VŠMU v Bratislavě u prof. Ivana Paříka. Na stejné škole dál pokračoval externě v doktorském studiu.

Od roku 1998 vyučuje hudebně-teoretické předměty na košické Konzervatoři, Řeckokatolické teologické fakultě Prešovské univerzity a na Fakultě umění Technické univerzity v Košicích.

V roce 2002 absolvoval letní kompoziční kurzy v rakouském Reichenau u K. Schwertsika, a o rok později se zúčastnil Ostravských dnů nové hudby. V roce 2008 ukončil doktorské studium na VŠMU v Bratislavě u prof. Vladimíra Bokese. Je členem komorního souboru Žena s blechou.

Od roku 2007 externě spolupracuje se Slovenským rozhlasem. Jeho díla zněla na přehlídkách mladých skladatelů v Praze, Bratislavě, Trenčianských Tepliciach, Ostravě, na festivalech Melos Étos, Košické hudební jaro, Nová slovenská hudba, na koncertech ve Slovenském rozhlase a pod.

Tvoří a žije v Košicích.

Věnuje se komponování děl komorních („...pro synagógu“ 2007), instrumentálních („*Music for Tape and Various Instruments*“ 2006), vokálně – instrumentálních („*Čtyři kusy pro baryton a smyčcové kvarteto*“ 2002), skladby pro sólové nástroje („*Fantazie pro akordeón*“ 1999) i pro více nástrojů („*Ricercar pro housle a klavír*“ 1996, „*Fragmenty pro 3 violy a kontrabas*“ 2003) a mnoho dalších.<sup>10</sup>

- **Začátky studia**

„Původně jsem studoval na Vysoké škole veterinárního lékařství a mým záměrem bylo vystudovat nějaké „normální“ řemeslo, abych se měl čím živit a hudbě se mohl věnovat průběžně. Rozhodl jsem se pro riskantní krok a odešel jsem ze školy ve 3.ročníku. Zvážil jsem situaci. Studium bylo velmi náročné, a pokud jsem chtěl pracovat v této branži, vyžadovalo si to další a další vzdělávání a plné nasazení.

Uvědomil jsem si, že hudba je pro mě vášní a velkou radostí. Přání věnovat se hudbě bylo u mě i předtím, i když jsem neměl hudebně vzdělanostní zázemí. Hrál jsem na klavír, zpíval jsem ve sboru. S přáteli jsme se pokoušeli o různá seskupení s netradičním obsazením. Hráli jsme hudbu na hranici žánrů.

Noty jsem začal psát asi jako 19-20letý. Tehdy začaly pokusy o nějaké vlastní kompozice. Dříve jsem spíše improvizoval. Začal jsem tedy tím, že jsem měl představu jistého tvaru, a ten

---

<sup>10</sup> Profil osobnosti. Boris Vaitovic – Juraj Vajó [online].  
Dostupné z: <https://sites.google.com/site/borisvaitovic/urbanhudak/juraj-vajo>

jsem chtěl zapsat. V této fázi jsem oslovil skladatele Norberta Bodnára, aby mi pomohl se smysluplným zápisem.

Jelikož jsem se pro studium rozhodoval ještě za bývalého režimu, muzikologie byla tehdy ve vleku ideologických nánosů. Jmenovalo se to "marxisticko-leninská estetika s vědou o hudebním umění", to mě odrazovalo.

Potom došlo ke společenským změnám a celkově se komplikovala i situace s uplatněním absolventů vysokých škol. Uvědomil jsem si, že to už není jen o vysokoškolském studiu, aby se člověk vyhnul dvouleté vojenské službě, a pak se mohl věnovat čemukoliv. Opravdu je třeba zvážit, co chce člověk celý život dělat. A aby to dělal rád a s láskou. Pokud člověk inklinuje k těmto druhům činností, aktivních tvůrčích činností, jde i o arteterapii. Hlavně v mladém věku řeší mnoho vnitřních neuróz a démonických stavů a sublimuje to do tvorby. Tím se stává jeho existence nějak společensky únosná." <sup>11</sup>

- **Hudební řeč**

„S částí své tvorby se umím ztotožnit, protože jsem měl různá období. Vzniklo pár skladeb, které se hodně hrávaly a získaly i velmi dobrou zpětnou vazbu. Šlo o kompozice, které jsem dělal metodou hudby na limitované ploše.

Omezoval jsem plochu kompozičního záznamu na plochu jednoho listu formátu A3. Inspiroval jsem se výtvarným uměním, konkrétně Jurajem Bartuszem<sup>12</sup>. Ten dělal tento postup s časovou limitací tvorby. Přemýšlel jsem nad tím, že když on jako výtvarník přemýšlel nad časovou limitací tvorby, já bych to otočil a jako hudebník přemýšlel o plošné limitaci.

Omezil jsem si plochu záznamu, což vypadá jako irelevantní prvek při hudební činnosti, ale není tomu tak. To omezení má svou tradici.

V omezování prostředků tvorby byl mistrem Igor Stravinskij. Dokázal, že pokud se skladatel sám omezuje při činnosti v určitých aspektech, posouvá to jeho tvorbu stále dál a dál. A myslím si, že toto mé období bylo vcelku povedené. Samozřejmě, že se vrátím ke starším obdobím. Vždy je časové období, kdy pracuji určitou metodou, a které pak pozvolna opouštím a posouvám se někde dál. Ale kdybych se měl ve své tvorbě k něčemu vracet, tak by to byla právě metoda práce na omezené ploše." <sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Profil osobnosti. Boris Vaitovic – Juraj Vajó [online].  
Dostupné z: <https://sites.google.com/site/borisvaitovic/urbanhudak/juraj-vajo>

<sup>12</sup> Juraj Bartusz (\* 23. října 1933, Kamenín) je slovenský sochař, grafik, performer, neo-avantgardní umělec

<sup>13</sup> Profil osobnosti. Boris Vaitovic – Juraj Vajó [online].  
Dostupné z: <https://sites.google.com/site/borisvaitovic/urbanhudak/juraj-vajo>

## 2.1 Smyčcová komorní tvorba

Když se podíváme na množství děl, která Juraj Vajó za svůj život pro různá komorní uskupení zkomponoval, zjistíme, že jich je opravdu velké množství a že jsou v jeho tvorbě dominantní.

Jen pro představu si jmenujme pár z nich:

Ještě v době studií na VŠMU zkomponoval „*Ricercar pro housle a klavír*“ (1996). Po skončení školy na výzvu Věry Lipatové napsal „*3 skladby pro violu*“ v různých kombinacích: pro tři violy a kontrabas, pro dvě violy a klavír a „*Sonátu pro violu, klavír, neprofesionální zpěv a dětskou tamburínu*“. Poslední jmenovaná měla výbornou odezvu, několik realizací, dokonce jsou k dispozici i dvě nahrávky. Na výzvu flétnistky Moniky Štreitové napsal skladbu „*Pro flétnu a kontrabas*“. Pro Zwiebel quartet napsal „*Čtyři kusy pro baryton a smyčcové kvarteto*“.

Pro violončelistu Andreje Gála zkomponoval skladbu „*Hidden Forms*“ nebo výborně přijatou „*Double Canon*“ pro dechové nástroje, melodické bicí nástroje, cimbál, klávesové nástroje a performery.

Na památku zesnulé kolegyně a profesorky violy z Košické konzervatoře napsal skladbu „*Památce Věry Lipatové*“ pro Pierott quintet. Nedávno dokončil houslové duo s elektronikou „*Unfortunate country*“, pro Samuela Mikláše a Adama Szendrei.

Pro Zwiebel quartet a Ivana Buffu napsal výborně přijatou skladbu „*Mantra*“ pro klavírní kvintet. Právě na tuto skladbu se podrobněji zaměříme. V blízké budoucnosti vyjde tato skladba dokonce i na CD nosiči.<sup>14</sup>

## 2.2 Mantra

„Vznik skladby souvisí s několika skutečnostmi. Jednou z nich bylo úmrtí Juraje Beneše, skladatele a učitele, který mě výrazně ovlivnil. Jinou byla vlastní zkušenost „zážitku na prahu života“. V té době, v roce 2004 jsem se po návštěvě kompozičních kurzů (Ostravské dny Nové hudby, 2003) rozhodl během dvou let nekomponovat a místo toho jsem se věnoval "pokleslému žánru" (založil jsem "rockovou" skupinu).

Přemýšlejíc o podnětech newyorské školy, se kterými jsem měl možnost se v Ostravě seznámit a také o časově limitované akční malbě sochaře Juraje Bartusze jsem si pro sebe vytvořil koncept, který jsem nazval „hudba na limitované ploše“.

Jedná se v ní o syntézu improvizčních a kompozičních principů. Jednotícím prvkem je společný redukující činitel, omezená plocha kompozičního záznamu, resp. je třeba, aby se zápis skladby vešel na oboustranní papír ve velikosti A3. Kvůli ekonomickému využití plochy využívám vedle tradičního zápisu také kresbu, malbu, slovní a znakové pokyny.

---

<sup>14</sup> VAJÓ Juraj: Soukromá e-mailová korespondence [2023-04-02]

Mantra byla jednou z prvních kompozicí v tomto konceptu a zároveň jediná „vážná hudba“ kterou jsem v té době vytvořil.“<sup>15</sup>

Dílo mělo premiéru 5.11.2008 ve složení:

**Marek Zwiebel** 1.housle

**Peter Mosorjak** 2.housle

**Peter Zwiebel** viola

**Andrej Gál** violončelo

**Ivan Buffa** klavír

Mantra se v hinduismu ve volném překladu překládá jako magické, posvátné slovo, jehož opakováním (zpěvem nebo vnitřní tichou mluvou), se dosahuje např. soustředění, povzbuzení, nebo utišení či uklidnění.

Autor pracuje s kvintou, s prázdnými strunami a s mikrointervalikou kolem kvinty, která se neustále vrací a střídá. Dalo by se říci, že kvinta drží základní strukturu. Během skladby se rozrůstá, ztenčuje, vrací se zpět. Kvazi rondovým způsobem je vystřídávána po alikvotních tónech.

Ve velké míře používá přirozené flažolety, které vytvářejí specifickou auru a harmonickou význačnost. Následně se ten prostor rozvibruje a kulminuje.

Tento zajímavý a nestandardní postup, který autor využívá, nás dostává až do meditativní nálady. Dosahuje toho postupným vrstvením a houstnutím více fragmentů.

Někde k tomuto dojmu pomáhá a přispívá jeden tón, jedna kvinta, jinde začnou na posluchače fungovat dvě kvinty a ty začnou být mikrotonálně rozkládány.

Po meditačním úvodu, přijde general pauza a velký náraz.

Skladatel sám vysvětluje, že pracuje s dvojitým materiálem. Je to materiál, který vychází z kumulovaného intervalu a mikrointervalového pohybu, který je kolem kvinty. A pak zde máme materiál, který souvisí s volnou improvizovanou hrou na harmonických tónech prázdných strun.

Jak sám tvrdí, tento archetyp práce s kvintou a prázdnými strunami je u něj dost častý. Dochází k tremblingovému efektu.

V závěrečném úseku je zmiňovaný mikrointervalový pohyb zakreslen ve větším ambitu.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> VAJÓ Juraj: Soukromá e-mailová korespondence [21.04.2023]

<sup>16</sup> Osobní rozhovor s Jurajem Vajem. [21.04.2023] Místo: Konzervatórium Košice



## 2.3 Budoucnost současné hudby na Slovensku

S autorem jsme se během našich společných debat dostali i k tématu, které mě velmi zaujalo a myslím, že by stálo za to se na něj v této práci podívat a přiblížit jeho problematiku.

Často se jako interpreti nebo posluchači dostáváme k dílům současných autorů.

Přijít na to, jak je správně interpretovat, jak je správně pojmut, ale také jak přilákat mladé diváky na koncert, může být stále těžký oříšek.

Juraj Vajó, jako skladatel a pedagog žijící přímo v Košicích se s těmito otázkami potýká už delší dobu, a proto mi přišlo vhodné, položit mu pár otázek i na toto téma.

Základním problémem je podle jeho názoru edukace mladých studentů na základních uměleckých školách a tím i navazující studium na konzervatoři. V okolních zemích jako je Polsko či Maďarsko jsou děti již v útlém věku obeznámeny se zpěvem a hrou z listu. V Polsku se hudebnice – matky, které se a už se nechtějí vrátit do orchestru, stanou tzv. „rytmičkami“. Je to povolání, při kterém vzdělaná hudebnice dohlíží už ve školce na hudební výchovu.

Na našich základních uměleckých školách nejsou žáci vedeni k „těžším“ rytmům a mají problém s rozdělením nepravidelného nebo lichého metru, což považuji za velký problém.

Interpreti ale i pedagogové na školách jsou často skeptičtí vůči dílům, které jsou mladší 80-100 let. Vždyť přece, je-li něco na pódiích již 100 let, je to známka kvality, ale jde-li o současného autora, často se v nás může budit pocit nepochopení vůči dané skladbě či skladateli.

Také je soudobá hudba v porovnání s hudbou klasicismu nebo romantismu složitější na rozdělení rytmu, práce s témbrem a zvukem.

Co mě ale příjemně překvapilo, je zájem posluchačů. V Prešově vzniklo před pár lety Divadlo Viola, které podporuje mladé skladatele a interprety a dává jim prostor tvořit a uvádět svá díla. Divadlo se těší velké oblibě a představuje to velkou nadějí pro současné umělce.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Osobní rozhovor s Jurajem Vajem. [21.04.2023] Místo: Konzervatórium Košice

### 3 TÍMEA HVOZDÍKOVÁ - skladatelka

Tímea Hvozdíková (rod. Maščáková, \*1998) je slovenská hudební skladatelka narozená v Košicích, momentálně žijící a působící v Salzburgu a Bratislavě.

Vystudovala obor skladba na konzervatořích v Košicích a Bratislavě, později na Vysoké škole múzických umění ve třídě Lukáše Borzika a Mariána Lejava a momentálně je studentkou Universitát Mozarteum v Salzburgu ve třídě Johannese Maria Staud a Laure M. Hiendl. Během studia také pravidelně pracovala se skladateli jako Francesco Filidei, Yann Robin, Clara Iannotta, Elena Rykova, Eva Reiter a další.

Její hudba v posledních letech zní na koncertech a festivalech napříč celou Evropou jako například Time of Music Viitasaari, Nouvelle Vague ve Philharmonie de Paris nebo ISCM World Music Days v Tallinnu, nejvýrazněji v podání Ensemble Linea, NAMES Ensemble, Ensemble Multilatérale, Les Métaboles a dalších.<sup>18</sup>

K hudbě se dostala už v dětství. Jako dítě byla velmi kreativní, zručná, vyráběla všelijaké věci z papíru. Rodina z ní příliš nechtěla mít hudebnici, připadalo jim to jako nejistá možnost. V šesti letech se jí otec pokoušel učit hrát na kytaru, ale v té době jí ještě chyběla vůle. Od osmi- devíti let poslouchala různé kapely, začala zpívat a skládat vlastní písničky. Především chtěla umět hrát na všechny nástroje, účinkovala asi ve čtyřech projektech současně a chtěla chodit na všechny možné obory na ZUŠ.

Po několika letech nadešel čas jít na střední školu. Měla jednoznačně jasno v tom, že půjde na konzervatoř. Nevěděla však, na jaký obor. Přemýšlela nad zpěvem, ale není příliš teatrální člověk, takže opera jí nebyla příliš po vůli, ačkoli později zpěv studovala jako vedlejší obor. Dozvěděla se, že je možné studovat i skladbu, což jí velmi zaujalo. Začala tvrdě pracovat a cvičit, klidně i šest-sedm hodin denně.

Přihlásila se na přijímačky, kde jí také vzali.

Postupně začala objevovat klasickou hudbu. Nejprve se jí do uší dostal Mendelssohn a jiní romantici. Ovšem časem jí tato hudba a estetika komponování přestala stačit. Jako by jí něco v tomto směru chybělo a hledala nové podněty. V podstatě toto hledání trvá dodnes, těžko nachází hudbu, která by se jí líbila. V té době byla studentkou pana Bodnára, který nebyl zrovna nadšený, že se zajímá o avantgardu. Čím netradičnější a „vulgárnější“ východiska hledala, tím horší byl jejich vztah. Začala se zajímat o přírodní vědy, matematiku a fyziku, čím dál víc byla pro ni důležitá logika.

V začátcích psala romanticky; klavírní suity, několik variačních forem, cvičení, kterými si každý musel projít. Psala velmi něžně, byla to vysloveně „holčičí“ hudba. Později však přišel zlom, protože taková hudba nebyla tím, co by chtěla dlouhodobě dělat a co by jí uspokojovalo. Tímee chyběla dovednost, neměla systém práce, disciplínu. Začala hledat způsob, jakým pracovat

---

<sup>18</sup> HVOZDÍKOVÁ Tímea: Soukromá e- mailová korespondence[22.04.2023]



sama se sebou. Do té doby byla učena následovat „emoci“, která je však u ní velmi těkavá. Než se jí skladbu podařilo dokončit, původní emoce už byla pryč, a protože neměla nadhled a jasnou představu, vzdala to. Také se velmi často ztrácela a nevěděla, jak dál, chyběla jí pevná forma. Mnohé skladby proto zůstaly nedokončené a Tímea se snažila přijít na způsob práce, který by byl pro ni uspokojivý a umožňoval jí dotáhnout započaté do konce.

Bylo jí asi sedmáct let. Bylo to náhle; jedna skladba byla ještě velmi romanticky intuitivně laděná a následující již řešená seriálně, přestože tehdy ještě nevěděla, co dělá.

Učila se i dodekafonické technice, ale zjistila, že je pro ni až příliš svazující. Zjistila, že je synestetik, že se zvuky spojují s barvami. Nikdy se však nepřiklonila ke striktní racionalitě, hledala spíše rovnováhu.

Bylo po třetím ročníku konzervatoře, a protože vztah s prof. Bodnárem byl již značně narušen, rozhodla se hledat dál. Tímeu frustrovalo konzervativní prostředí. Norbert Bodnár byl tehdy jediným pedagogem skladby v Košicích a oběma bylo jasné, že si nerozumí a že pokud se chce posunout dál, musí odejít jinam.

Seznámila se s Ľubošem Bernáthem, který ji opět postavil na nohy a rozhodla se pro studium v jeho třídě na konzervatoři v Bratislavě.

Luboš Bernáth dal Tímee pocítit, že směr, kterým se ubírá, je v pořádku a poskytl ji prostor, aby objevovala dál.

Studovala u něj jen rok - přišla na bratislavskou konzervatoř v maturitním ročníku, po kterém šla na vysokou školu. Najednou dostala prostor svobodně dělat, co považovala za správné. Vyzkoušela si práci s mikrotonalitou, minimalismem, grafickou partiturou.

Na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě studovala nejdřív u Lukáše Borzíka, později ve třídě Mariána Lejavy u kterého i ukončila své bakalářské studium na VŠMU. Po nástupu do magisterského ročníku se rozhodla ukončit své studium na VŠMU a přihlásit se na Universität Mozarteum Salzburg, kde momentálně končí své magisterské studium.<sup>19</sup>

- **Hudební řeč**

Tímey hudební jazyk během posledních dvou let prošel obrovským přerodem. Po dlouhé fázi velmi systematického, seriálního a téměř striktně horizontálního přemýšlení se začala postupně přesouvat do stádia, kdy její zažitá postupy kompletně přestaly fungovat. Dostala se do kreativního bloku, který trval přes rok – nekomponovala prakticky vůbec.

Hudba, kterou po tomto období skládá, je diametrálně odlišná od té, kterou psala předtím. Místo kostnatých horizontálních struktur a mohutných formových řešení dnes komponuje téměř výlučně komorní hudbu, přičemž nejdůležitějším aspektem se pro ni stal právě lidský

---

<sup>19</sup> Hudobne Centrum. *Hudobne Centrum* [online]. Copyright ©2023 Hudobne centrum [cit. 23.04.2023]. Dostupné z: <https://hc.sk/hudobny-zivot/clanok/rozhovory/1544-portret-timea-mascakova>

faktor. Našla masivní interaktivní potenciál využití této „omylné člověčiny“ jako parametru samého o sobě.

Postupně takto z její hudby vypustila jakoukoli komponovanou temporalitu ve prospěch přístupu ohraničování času právě propojováním hudebních událostí mezi jednotlivými hráči, také z velké části i komponované precizní dynamiky ve prospěch tváření dynamického prostředí výběrem materiálu s jistými limity, přičemž nejdůležitějším limitem zůstává nejjemnější aspekt, v kterémkoli momentu. Jakési nastavování sekvence situací místo komponování neměnných kusů hudby.

Ve zkratce - neustálý úzký kontakt mezi interprety a zapojování zón jejich relativního osobního prostoru se staly pro ni kompozičními parametry, pro které se mnohého vzdala, ale mnohem více pro vlastní hudbu získala.<sup>20</sup>

### 3.1 Smyčcová komorní tvorba

Jak jsem již výše zmiňovala, Tímea se v poslední době věnuje převážně smyčcové komorní tvorbě. Jmenujme si pár skladeb z její tvorby:

- 1 „*Výkriky*“ (2016) pro 2 housle, „*Marionety*“ (2017) pro housle, violu, violončelo a kontrabas, „*Encore*“ (2020) pro flétnu, violončelo a klavír, „*Okupácia II*“ (2022) pro housle a violu, „*Voda je voda*“ (2022) pro soprán, mezosoprán, alt, klarinet, violončelo a elektroniku, „*Safeword*“ (2023) pro altovou flétnu, basklarinet, housle, violončelo organ, elektroniku a skladbu „*AN*“ (2022) pro altovou flétnu, klarinet, housle, violončelo a organ.<sup>21</sup>

Právě na poslední zmiňovanou se podrobněji podíváme.

---

<sup>20</sup> HVOZDÍKOVÁ Tímea: Soukromá e- mailová korespondence[22.04.2023]

<sup>21</sup> work | Tímea Hvozdíková. Tímea Hvozdíková | composer [online]. Dostupné z: <https://www.timeahvozdikova.com/work>

## 3.2 AN

Skladba měla premiéru 29.6.2022.

Premiérovalo ji seskupení **Ensamble NAMES** ve složení:

Flétna – Marina Iglesias

Klarinet – Marco Sala

Housle – Jacobo Hernández Enríquez

Violončelo – Leo Morello

Organ – Alexander Bauer

Tato skladba byla pro Tímeu z hlediska jejího hudebního růstu velmi důležitá. Je to totiž první skladba, kterou napsala po roce a půl „tvůrčího prázdna“.

Vzpomíná na to, že to pro ni nebylo vůbec lehké období. Zažívala tvůrčí krizi a potřebovala se znovu „probudit“.

Zavedla si systém, díky kterému doufala, že se něco změní. Tento systém spočíval v tom, že si každé ráno po dobu 2-3 týdnů sedla ven na lavičku s čistým notovým papírem a začala hledat inspiraci. Brzy zjistila, že jí tento systém nevyhovuje.

Zkusila použít čistý papír, nicméně měla pocit, že potřebuje víc prostoru a pokusila se použít dokonce i velký papír v rozměru A3. Dlouho to nezabíralo a byla z toho stále více a více frustrovaná. Jednoho dne si však vzpomněla na slova jednoho z jejích pedagogů, který jí řekl, že pokud nad nějakou prací tráví nějaký čas a vkládá do toho svou energii, dříve či později to musí přinést nějaké ovoce.

Po pár týdnech hledání inspirace a nového nápadu to zafungovalo a Tímea konečně našla podnět k napsání této skladby.

Zjistila, že potřebuje uvolnit nějaké kompoziční parametry a dovolit hudbě žít takovým způsobem, jakým to od ní vyžaduje.

Nesnažit se hudbu „vtisknout“ do nějakých zažitých prvků a taktových čar, ale více myslet na sonoritu, kterou měla v hlavě, ale zároveň to zachytit tak, aby to dávalo smysl.

Dospěla k závěru, že pokud uvolní temporalitu, časovost – otevírá se jí obrovský prostor interaktivního potenciálu, kdy umí celou časovost rámcovat pouze interakcí lidí.

Skladba AN vznikla na objednávku již výše zmíněného uskupení a díky této skladbě dokázala proniknout hlouběji do tohoto ansámblu, dokázala navázat osobnější vztah s interprety a zjistila, jak je komunikace důležitá ať už mezi ansámblem a skladatelem, nebo i mezi interprety samotnými.<sup>22</sup>

Samotná partitura neobsahuje mnoho not. Může nás však překvapit, že neobsahuje ani žádné taktové čáry či tempová označení.

---

<sup>22</sup> Osobní rozhovor s Tímeou Hvozdíkovou. [22.04.2023] Místo: Košice

Na začátku partitury máme vysvětlivky, jak správně chápat a interpretovat tuto skladbu. Pro ansámbl, který nemá mnoho zkušeností se současnou hudbou to může být matoucí a může mít pocit bezradnosti a neznalosti.

Všechno je však vysvětleno ve vysvětlivkách a když to člověk pochopí, uvědomí si, že to je vlastně velmi jednoduché.

Celou dobu se pohybujeme v nižších dynamikách - *pppp-mp*.

Housle a violoncello hrají *naturale, non vibrato, alto sul tasto, molto sul ponticello*.

Flétna a klarinet využívají také techniku *naturale, non vibrato*.

Varhany vždy následují zbytek souboru, dynamicky se pohybují jen mírně pod nimi, „*sotto voce*“, aby se mohly naplno objevit během pauz ostatních nástrojů.

Každý úvod a závěr držených tónů by měl být co nejjemnější.

Co se týče trvání této skladby máme na výběr ze dvou možností:

- Skladba by měla trvat kolem 7 minut. Každá strana má určené své trvání.
- Neomezené nebo volitelné trvání, pokud je dodržen časový poměr mezi stránkami podle verze a)

Obrázek č.5 – ukázka skladby AN

Už na první pohled nám je jasné, že harmonická nebo tonální analýza v tomto díle, podobně jako v tom předchozím od Juraje Vaja, nebude možná.

Co si však můžeme všimnout jsou sekundové, oktávové nebo kvintové postupy. V posledním stadiu skladby můžeme pozorovat dokonce mikrotonální postupy.

Teoreticky bychom tento harmonický proces mohli volně chápat jako přísný spoj, ale ne tonální ani modální. Všechno je to založeno na intervalech.

## Závěr

V bakalářské práci jsem rozebírala smyčcovou komorní tvorbu současných skladatelů východního Slovenska. Během psaní této práce jsem se ujistila, že píšu o vsutku zajímavých osobnostech slovenské hudební a skladatelské scény.

Kombinací výzkumu a analýzy bylo možné hlouběji porozumět bohatým hudebním tradicím a jedinečnému kulturnímu dědictví tohoto regionu.

Studie dále odhalila, že smyčcová hudba východního Slovenska představuje jedinečnou syntézu různých hudebních vlivů, od tradiční lidové hudby až po moderní prvky komponování. Tato rozmanitost stylů a žánrů přispěla k bohatství a všestrannosti smyčcové hudby v tomto regionu a je důkazem kreativity a inovace jejich skladatelů.

Své poznatky jsem zaznamenala do tří kapitol, ve kterých jsem se snažila obeznámit čtenáře se skladatelovým životopisem, jeho hudební řečí a okolnostmi vzniku díla. Do rozboru jsem vložila notové ukázky, které s psaným textem přímo souvisí.

Oceněním přínosu současných skladatelů a jejich děl můžeme ctít minulost, oslavovat přítomnost a inspirovat budoucí generace umělců a hudebníků, aby pokračovali v jejich stopách.

# Seznam použitých zdrojů

## Odborná literatura

- BUKOVINSKÁ – HOLANOVÁ, Júlia. *In: 100 slovenských skladateľov*. Bratislava: Hudobné centrum, 1998. ISBN 8096779966

## E – mailové konverzace

- VAJÓ Juraj: Soukromá e-mailová korespondence 02.04.2023
- HVOZDÍKOVÁ Tímea: Soukromá e-mailová korespondence 22.04.2023

## Internetové zdroje

- Profil osobnosti. Norbert Bodnár – O slovenskej hudbe | *Hudobne Centrum* [online]. Copyright ©2023 Hudobné centrum [cit. 05.04.2023]  
Dostupné z: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/267-bodnar-norbert>
- Profil osobnosti. Boris Vaitovic – Juraj Vajó [online].  
Dostupné z: <https://sites.google.com/site/borisvaitovic/urbanhudak/juraj-vajo>
- Hudobne Centrum. *Hudobne Centrum* [online]. Copyright ©2023 Hudobne centrum [cit. 23.04.2023].  
Dostupné z: <https://hc.sk/hudobny-zivot/clanok/rozhovory/1544-portret-timea-macakova>
- work | Tímea Hvozdičková. Tímea Hvozdičková | composer [online].  
Dostupné z: <https://www.timeahvozdičkova.com/work>

## Osobní rozhovory

- Osobní rozhovor s Norbertem Bodnárem. [03-04-2023]. Místo: Konzervatórium Košice
- Osobní rozhovor s Jurajem Vajem [21.04.2023] Místo: Konzervatórium Košice
- Osobní rozhovor s Tímeou Hvozdičkovou [22.04.2023] Místo: Košice

# Příloha 1

## Košické dvojspevy I. Hore luníkom

Score

Norbert Bodnár

**Allegro** ♩ = 160

The score consists of four systems of music for Violin (Vln.) and Viola (Vla.).

- System 1 (Measures 1-4):** Violin starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. Viola plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with *f* and then *mf*.
- System 2 (Measures 5-8):** Violin has a mezzo-piano (*mp*) section followed by a mezzo-forte (*mf*) section. Viola continues with *mf*.
- System 3 (Measures 9-12):** Violin has a mezzo-piano (*mp*) section followed by a mezzo-forte (*mf*) section and a forte (*f*) section. Viola has a forte (*f*) section.
- System 4 (Measures 13-16):** Violin has a mezzo-piano (*mp*) section followed by a mezzo-forte (*mf*) section. Viola has a mezzo-piano (*mp*) section followed by a mezzo-forte (*mf*) section.

©Norbert Bodnár

I. Hore lunikom  
Alla cadenza (Rubato)

2  
17

Vln.

Vla.

*f* *mf*

Tempo. ♩ 160

22

Vln.

Vla.

poco ritard...

3

3

26

Vln.

Vla.

*ff* *ff*



## II. Záhada 3. holuba

Score

Norbert Bodnár

Andante ♩ = 76

The score consists of four systems of music for Violin (Vln.) and Viola (Vla.).

- System 1:** Measures 1-5. Both instruments start with a rest. At measure 2, they begin playing. The Viola part starts with a *mf* dynamic. The Violin part also has a *mf* dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.
- System 2:** Measures 6-8. The Violin part has a *mf* dynamic. The Viola part also has a *mf* dynamic. The time signature changes to 7/8 at the end of measure 8.
- System 3:** Measures 9-11. The Violin part has a *f* dynamic. The Viola part also has a *f* dynamic. The time signature changes to 6/8 at the end of measure 11.
- System 4:** Measures 12-15. The Violin part has a *f* dynamic. The Viola part also has a *f* dynamic. The time signature changes to 7/8 at the end of measure 15.

©Norbert Bodnár

II. Záhada 3. holuba

2  
15

Vln. *mf* *f* gliss *Meno mosso*

Vla. *mf* *f* gliss *Meno mosso*

18

Vln. *mf*

Vla. *mf*

21

Vln. *f* *Tempo rubato*

Vla. *f*

Score

# III. Sv. Michal a sv. Alžbeta

N. Bodnár

(♩ = 120)

Violin

Viola

Vln.

Vla.

Vln.

Vla.

Vln.

Vla.

©N. Bodnár

III. Sv. Michal a sv. Alžbeta

2  
11

Vln.

Vla.

*f*

13

Vln.

Vla.

poco accelerando-----

15

Vln.

Vla.

*ff*

poco ritard.

Tempo.

*mf*

18

Vln.

Vla.

*mf*

*f*

22

Vln.

Vla.

*mp*

*mf*

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for Violin (Vln.) and Viola (Vla.). The first system (measures 11-12) features a violin melody with slurs and accents, and a viola accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 13-14) shows both instruments with a 'poco accelerando' instruction. The third system (measures 15-16) includes a 'poco ritard.' instruction followed by a 'Tempo.' marking, with dynamics ranging from *ff* to *mf*. The fourth system (measures 17-18) continues with dynamics of *mf* and *f*. The fifth system (measures 19-22) features a violin melody with a *mp* dynamic and a viola accompaniment with a *mf* dynamic.

III. Sv. Michal a sv. Alžbeta

3

25 *f* poco accelerando-----

27 *ff* *f* *mf* poco ritard.

30

Vln. Vln. Vln.

Vla. Vla. Vla.

Detailed description: The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts, measures 25 to 30. The score is arranged in three systems. The first system (measures 25-26) features a Violin part with a treble clef and a Viola part with a bass clef. Both parts start with a forte (*f*) dynamic and a 'poco accelerando' instruction. The second system (measures 27-29) continues with the Violin part showing dynamics of *ff*, *f*, and *mf*, and the Viola part showing *ff*, *f*, and *mf*. Both parts include 'poco ritard.' markings. The third system (measures 30) shows the Violin part with a treble clef and the Viola part with a bass clef, both ending with a fermata. The page number '3' is located in the top right corner.

# IV. Zvonkohra vo fontáne

Score

Norbert Bodnár

**Sempre pizzicato** ♩ = 120

Violin *pizz.*  
*mf*

Viola *pizz.*  
*mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

©Norbert Bodnár

IV. Zvonkohra vo fontáne

*roda*

The musical score consists of three systems, each with a Violin (Vln.) and Viola (Vla.) part. The first system starts at measure 7. The Violin part features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* and *mf*. The second system starts at measure 14. The Violin part continues with a melodic line, and the Viola part has a similar rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. The third system starts at measure 16. The Violin part features a melodic line with a triplet of eighth notes. The Viola part has a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *ff* and *mf*. A handwritten note *roda* is present above the first system.

# V.B.....City

**Allegro** ♩ = 160

Violin *arco* *f* *mf*

Viola *f* *mf*

5 Vln. *mp* poco a poco rit....

Vla. *mf* poco a poco rit....

9 Vln. *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

12 Vln. *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

©N.Bodnár



V.B.....City

2  
7/4

Vln. *mf*

Vla.

16

Vln. *f* poco poco acceler....

Vla. *f* poco poco acceler....

18

Vln. *mp*

Vla. *mp*

190

21

Vln. *mf*

Vla. *mf*

25 Andante

Vln. *mf*

Vla. *mf*

V.B.....City

3

The musical score consists of three systems, each with a Violin (Vln.) and Viola (Vla.) part.   
System 1 (measures 30-32): Vln. part starts with a *mf* dynamic and a series of eighth notes with accents. Vla. part starts with a *mf* dynamic and a series of eighth notes with accents.   
System 2 (measures 33-35): Vln. part features a *rubato* section with triplets and a *f* dynamic section with *Tempol.* markings. Vla. part has a *f* dynamic section with *Tempol.* markings.   
System 3 (measures 36-37): Vln. part includes a *poco a poco rit....* section with triplets and a *ff* dynamic section. Vla. part includes a *poco a poco rit....* section with triplets and a *ff* dynamic section.   
The score includes various musical notations such as accents (>), dynamics (*mf*, *f*, *ff*), articulation (*rubato*), and tempo markings (*Tempol.*).

# Příloha 2

## Sláčikové kvarteto "PARÍŽSKE"

I. 7.13

GARE VE LLT

Norbert BODNÁR

♩ = 76

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

(a') = 116/2.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Copyright © Norbert Bodnár

10

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f*

13

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf* *mp*

Vla. *mp* *mf* *mp*

Vc. *mp* *mf* *mp*

pizz. arco

16

Vln. I *mf* *mf*

Vln. II *mf* *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf*

19

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

22

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

25

*ff* *mf* *Tempo rubato*

Vln. I *ff* *mf*

Vln. II *ff* *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

28

*mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vln. I *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vln. II *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vla. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

*attacca* *attacca* *attacca* *attacca* *attacca*

## II. Notre Dame de PARIS

30  $\text{♩} = 60$  *mp* *mf*

33 *f*

36 *poco accel. Più mosso*  $\text{♩} = 72$  *mf* *p*

*1. div. (g)*

39

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*f*

*mf*

*f*

*f*

Detailed description: This system contains measures 39, 40, and 41. The key signature has two flats. Vln. I and Vln. II play melodic lines with slurs. Vla. and Vc. provide harmonic support. Dynamic markings include *f* and *mf*.

42

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Detailed description: This system contains measures 42, 43, and 44. The dynamics are consistently *mf* across all parts. The Vln. I and Vln. II parts feature more active melodic movement.

45

Piu mosso 2. *And* (12)

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Detailed description: This system contains measures 45, 46, and 47. The tempo marking is *Piu mosso* with a handwritten note "2. *And* (12)". Dynamics are *mf*. The Vln. I and Vln. II parts have a more rhythmic character.

48

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*f*

*mf*

*f*

*f*

*mf*

*mp*

*mp*

*mp*

Detailed description: This system contains measures 48, 49, and 50. Dynamics vary, including *f*, *mf*, and *mp*. Vln. I and Vln. II have more complex, rapid passages.

51

Vln. I *mp*

Vln. II *p* *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

53

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mf*

55

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

57

Vln. I *ff* *mf* *mp*

Vln. II *ff* *mf* *mp*

Vla. *ff* *mf* *mp*

Vc. *ff* *mf* *mp*



60

Vln. I  
*mf*

Vln. II  
*mf*

Vla.  
*mf*

Vc.  
*mf*

Musical score for measures 60-62. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It begins with a dynamic marking of *mf*. The music consists of sustained chords and rhythmic patterns.

63 CODA (Meno mosso) arco

Vln. I  
*f* *mp*

Vln. II  
*f* *mp*

Vla.  
*f* *mp*

Vc.  
*f* *mp*

pizz. *p*

*p* pizz.

*p* pizz.

Musical score for measures 63-65, marked CODA (Meno mosso). The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features dynamic markings of *f* and *mp*, and includes *pizz.* (pizzicato) markings for the strings. The section concludes with an *arco* marking and a triplet.

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Musical score for measures 66-70. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, with a dynamic marking of *mf*.

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

*mf*

*f*

Musical score for measures 71-75. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, with dynamic markings of *mf* and *f*. The section includes *arco* markings.

Musical score for measures 74-77, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*) and performance instructions (*pizz.*). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 74 starts with a circled '6' above the staff. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. In measure 77, the strings play a chordal texture with a *mp* dynamic.

### III. Ráno v Tuileries

Musical score for measures 78-80, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes a tempo marking ( $\text{♩} = 90$ ) and performance instructions (*sempre pizz.*, *f*, *mf*). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 78 starts with a circled '6' above the staff. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with a *f* dynamic. In measure 80, the strings play a chordal texture with a *mf* dynamic.

Musical score for measures 81-83, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes performance instructions (*pizz.*) and dynamic markings (*f*, *mf*). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 81 starts with a circled '6' above the staff. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with a *f* dynamic. In measure 83, the strings play a chordal texture with a *mf* dynamic.

84

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Handwritten circled number 3 is written above the first measure of this system.

87

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

90

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

93

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

11

96

Musical score for measures 96-98. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. All parts are marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

99

Musical score for measures 99-101. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics vary: Vln. I and Vln. II start at *mp* (mezzo-piano) and transition to *mf* (mezzo-forte) in measure 100. Vla. and Vc. also transition from *mp* to *mf* in measure 100. The music includes eighth and sixteenth notes.

102

Musical score for measures 102-104. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics are *p* (piano) in measure 102, *mp* (mezzo-piano) in measure 103, and *mf* (mezzo-forte) in measure 104. The music features eighth and sixteenth notes.

105

Musical score for measures 105-107. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics are *mp* (mezzo-piano) in measure 105, *mf* (mezzo-forte) in measure 106, and *mf* in measure 107. The music includes eighth and sixteenth notes with some accidentals.

108

Musical score for measures 108-110. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 108 starts with a *mp* dynamic. Measure 109 features a *mf* dynamic. Measure 110 returns to *mp*. The Vln. I and Vla. parts have a melodic line, while Vln. II and Vc. provide a rhythmic accompaniment.

111

Musical score for measures 111-113. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 111 starts with a *mf* dynamic. Measure 112 continues with *mf*. Measure 113 features a *f* dynamic. The Vln. I and Vla. parts have a melodic line, while Vln. II and Vc. provide a rhythmic accompaniment.

114

CODA

Musical score for measures 114-116. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 114 starts with a *mf* dynamic. Measure 115 continues with *mf*. Measure 116 features a *mf* dynamic. The Vln. I and Vla. parts have a melodic line, while Vln. II and Vc. provide a rhythmic accompaniment.

117

Musical score for measures 117-119. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 117 starts with a *f* dynamic. Measure 118 continues with *f*. Measure 119 features a *f* dynamic. The Vln. I and Vla. parts have a melodic line, while Vln. II and Vc. provide a rhythmic accompaniment.

30.VIII.2017

### IV. Arc de Triomphe

♩ = 78

(a)

120 arco

Vln. I *mf* arco

Vln. II *mf* arco

Vla. *mf* arco

Vc. *mf*

*f*

3 3

3 3

3

123

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

126

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

*mp*

*mp*

*mp*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

(b)

129

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

132

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

135

*COVA*

Meno mosso

Vln. I *ff* *mf*

Vln. II *ff* *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

138

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

### V. Voila Paris !

142  $\text{♩} = 72$  *Vivo*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

145  $\text{♩} = 78$  *Allegro* *IV.*

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mf* *mp* *mf*

Vla. *mf* *mp* *mf*

Vc. *mf* *mp* *mf*

148

Vln. I *mp* *mf* *mp*

Vln. II *mp* *mf* *mp*

Vla. *mp* *mf* *mp*

Vc. *mp* *mf* *mp*



151

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf* *f* *f*

3 3

3

Detailed description: This system covers measures 151 to 153. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 151 and 152 are marked *mf* and contain dense sixteenth-note patterns. Measure 153 is marked *f* and features triplets in the upper strings. A handwritten '14.' is written above measure 151.

154

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*ff* *ff* *ff*

Detailed description: This system covers measures 154 to 156. Measures 154 and 155 are marked *ff* and contain sixteenth-note patterns. Measure 156 is also marked *ff* and features a more melodic line in the upper strings.

157

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mp* *mf* *mf* *mf*

6 6 6 6

1. 3

Detailed description: This system covers measures 157 to 160. Measures 157-160 are marked *mp* and feature sixteenth-note patterns with sixteenth rests. Measure 159 includes a first ending bracket with a repeat sign. A handwritten '15.' is written above measure 157.

159

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf* *f* *f* *f*

6

2.

Detailed description: This system covers measures 159 to 162. Measures 159 and 160 are marked *mf*, while measures 161 and 162 are marked *f*. Measure 160 includes a second ending bracket with a repeat sign. A handwritten '16.' is written above measure 159.

17

162

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

Detailed description: This system covers measures 162 and 163. The first violin part (Vln. I) features a complex rhythmic pattern with triplets and accents, starting at *mf* and ending at *mp*. The second violin (Vln. II) plays a sustained note with a triplet in the second measure. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts provide harmonic support with sustained notes and a triplet in the second measure. Dynamics range from *mf* to *mp*.

164

Piu mosso  $\text{♩} = 90$

Vln. I *mf* *mf*

Vln. II *mf* *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf*

Detailed description: This system covers measures 164, 165, and 166. A tempo change to "Piu mosso" is indicated with a quarter note equal to 90 beats per minute. The first violin part (Vln. I) has a triplet in measure 164 and then a melodic line. The second violin (Vln. II) has a triplet in measure 164 and then a melodic line. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts have triplets in measure 164. Dynamics are mostly *mf*.

167

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *f*

Detailed description: This system covers measures 167, 168, and 169. The first violin (Vln. I) and second violin (Vln. II) parts play melodic lines with accents, reaching a dynamic of *f*. The viola (Vla.) part has a triplet in measure 167 and then a melodic line, with dynamics *mf* and *f*. The cello (Vc.) part has a melodic line with accents, reaching a dynamic of *f*.

170

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Detailed description: This system covers measures 170, 171, and 172. The first violin (Vln. I) and second violin (Vln. II) parts play melodic lines with accents, with a dynamic of *mf*. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts provide harmonic support with sustained notes and a triplet in measure 170, with a dynamic of *mf*.

173 *Meno mosso* ♩ = 78

Vln. I *mf*  
*Piu mosso*

Vln. II *mf*  
*Piu mosso*

Vla. *mf*  
*Piu mosso*

Vc. *mf*  
*Piu mosso*

176

Vln. I *mf*  
*mp*

Vln. II *f*  
*mf*  
*mp*

Vla. *f*  
*mf*  
*mp*

Vc. *f*  
*mf*  
*mp*

179

Vln. I *mp*

Vln. II *p*  
*mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

181

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mp*  
*f*

Vc. *mf*  
*f*

183

Vln. I *mf* *f* 3 6 6 6

Vln. II *mf* *f* 3 6 6 6 6

Vla. *mf* *f* 3 6 6 6 6

Vc. *mf* *f* 3 6 6 6 6

185

Vln. I *ff* 6 *mf* *poco rit.*  $\text{♩} = 72$  *mp* *mf*

Vln. II *ff* 6 *mf* *mf*

Vla. *ff* 6 *mf* *mf*

Vc. *ff* *mf*

188

Vln. I *f*  $\text{♩} = 76$  *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

191

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

194

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

Detailed description: This system covers measures 194 and 195. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with triplet markings and dynamic markings of *mf* and *mp*. The second violin (Vln. II) and viola (Vla.) parts provide harmonic support with sustained notes and some triplet patterns. The cello (Vc.) part is primarily sustained. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

196

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf* *mp*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf* *mp*

Detailed description: This system covers measures 196, 197, and 198. Measures 196 and 197 feature dense rhythmic patterns, including triplets, with dynamic markings of *f* and *mf*. In measure 198, the first violin part has a dynamic marking of *mp*. The other instruments continue with their respective parts. The key signature changes to one sharp, and the time signature changes to 4/4.

199

Vln. I *mp*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Detailed description: This system covers measures 199, 200, and 201. Measure 199 is mostly rests for all instruments. In measure 200, the first violin part begins with a melodic line marked *mp*. The second violin (Vln. II) and viola (Vla.) parts have dynamic markings of *mf*. The cello (Vc.) part also has a dynamic marking of *mf*. The key signature has one sharp, and the time signature is 4/4.

202

Vln. I *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Detailed description: This system covers measures 202, 203, and 204. The first violin part (Vln. I) has a dynamic marking of *mf*. The second violin (Vln. II), viola (Vla.), and cello (Vc.) parts have dynamic markings of *p* and *mf*. The music features intricate rhythmic patterns and triplets. The key signature has one sharp, and the time signature is 4/4.

21

205

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*f*

Detailed description: This system contains measures 205 and 206. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#). Measure 205 shows a melodic line in Vln. I with accents and a sixteenth-note pattern in Vln. II. Measure 206 features a dense sixteenth-note texture in Vln. II and Vc., with Vln. I and Vla. playing sustained notes. A forte (*f*) dynamic marking is present at the end of measure 206.

Tempo rubato

207

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*6*

Detailed description: This system contains measure 207, marked "Tempo rubato". The Vln. I staff has a melodic line with a slur and a fermata, with a "6" (sextuplet) marking under the first six notes. The Vln. II, Vla., and Vc. staves are empty, indicating they are silent during this measure.

208

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf* *p*

Detailed description: This system contains measures 208, 209, and 210. Vln. I has a long note in measure 208, followed by rests in 209 and 210. Vln. II, Vla., and Vc. play rhythmic patterns. Dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) in measure 208 and *p* (piano) in measure 210.

3.XI.2017. (15:50) KE



# Příloha 4

**Alto flute in G**

**Clarinet in B**

**Violin** (with rubber mute)

**Violoncello** (with metal mute)

**Hammond organ**

## The score is transposed

This piece is to be performed *slowly*. Imagine a raw, fragile, flawed sound, like cracked glass. Don't be afraid of uncomfortable silence, broken or uneven notes, bow changes. Don't strive to look for the process or direction of this piece, there might not be any. Feel free to take this concept to the extreme as much or as little as you wish.

Each introduction of pitches should be held and followed by a pause, both free in duration. The durations *do not have to* and *should not* be consistent throughout the piece.

When pitches are connected by a *dashed line*, they should begin and end together. When not connected, they should be introduced and concluded approximately at the same time, however with *no agreement* between the players, following the first player which decides to begin or end.

## PERFORMANCE NOTES

### TECHNIQUES + EXPRESSIONS

violin + violoncello *naturale, non vibrato*

*alto sul tasto - molto sul ponticello*, including transitions during one held pitch, each instrument independently (*ordinario* only during transitions, any held pitch shouldn't begin or end in *ordinario*).

flute + clarinet *naturale, non vibrato*

*full sound - half air/half sound*, including transitions during one held pitch, each instrument independently

All players always have the freedom of small microtonal oscillations during long periods of held pitches.

### DYNAMICS

fl, cl, vln, vc *pppp - mp*, including transitions during one held pitch, each instrument independently

organ always follows the rest of the ensemble, dynamically moving just a little below them, "sotto voce", only to truly appear during pauses. Each introduction and conclusion of held pitches should be as soft as possible, attack almost inaudible, sound gradually emerging. The player always has the freedom of small dynamic and microtonal oscillations during long periods of held pitches, especially encouraged during the final stage of the piece on page 3.

### DURATION

I see two possibilities of performing this piece:

**I.** Up to 7 minutes:

**page 1** max 2,5 min.

**page 2** max 2,5 min.

**page 3** max 2 min.

**II.** Unlimited/adjustable, as long as the

time ratio between pages from version I. is respected.



Handwritten musical score for a symphony orchestra, consisting of three systems of staves. The instruments listed are Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl in B), Violin (Vln), Viola (Vcl), and Organ (Org).

**System 1:**

- Flute: *repeats up to four times anywhere within this range*
- Clarinet in B-flat
- Violin
- Viola
- Organ: *16' + 8' rotor on*

**System 2:**

- Flute: *up to three times*
- Clarinet in B-flat
- Violin: *up to three times*
- Viola















**System 3:**

- Flute: *up to four times*
- Clarinet in B-flat
- Viola
- Organ








**System 4:**

- Flute: *up to three times*
- Clarinet in B-flat
- Violin: *up to three times*
- Viola
- Organ

The score uses a multi-measure rest notation with a bracket and a number (1, 2, 3, or 4) to indicate the number of times a staff is repeated. The organ part includes a specific instruction: "16' + 8' rotor on".

Fl        
 Cl        
 Vln  *repeat five times*  
 Vc  *repeat four times*



Fl    
 Cl    
 Vln   
 Vc   
 Org 

*repeat as many times as desired, prolonging the pauses with each repetition*

*hold during all repetitions. After the last repetition, linger for as long as you wish. The piece ends when you decide.*