

PRINCÍPY HORIZONTÁLNEJ (MELODICKEJ) KONŠTRUKCIE V DIELE ARVO PÄRTA: *FRATRES*

EVA FERKOVÁ

doc. PhDr. Eva Ferková, PhD., Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava, e-mail: ferkova@vsmu.sk, ferkova@hotmail.com

ABSTRACT

By analysis of Arvo Pärt's composition *Fratres* one can show the stylistic permeation of the Renaissance contrapuntal organisation of polyphony, evidencing features of bitonality and bimodality on the one hand, and on the other hand features of the modern employment of several constructive approaches and compositional principles, expressed in a diatonic setting, a variant form and a rhythmic series.

Úvod

Estónsky skladateľ Arvo Pärt (nar. 11. septembra 1935 v Paide) sa roku 2010 dožil 75 rokov.

Štúdium hudby absolvoval v Talline, kde sa stal „profesionálnym skladateľom“ ako autor viacerých titulov filmovej hudby. Po začiatočnej štýlovej inklinácii k ruskému neoklasicizmu (Prokofiev, Šostakovič) sa v zrelšom tvorivom období zameral na experiment v hudbe v najrozmanitejších kontextoch: od dodekafónie cez matematické výpočty až k serializmu na jednej strane a k aleatorike s presahmi do sonoristickej hudby na druhej strane, až dospel k návratom k dávnejšej tradícii (hudba 14. – 16. storočia)¹, kombinovaným s novými postupmi a minimalizmom. Roku 1980 emigroval z dusného ovzdušia Sovietskeho zväzu najprv do Rakúska, napokon sa usadil v Nemecku. Jeho hudba však prekročila nielen hranice Nemecka (aj u viacerých slovenských skladateľov možno pozorovať vplyv niektorých Pärtových objavov), ale aj Európy a významne ovplyvnila tvorbu skladateľov americkej proveniencie. Delikátna snaha o minimálne

¹ Pinkerton, David E.: Arvo Pärt, <http://www.musicolog.com/part.asp>, 1996.

zmeny v hudbe, úsilie minimálnymi prostriedkami dosiahnuť maximálny efekt, sa udomácnila vo viacerých jeho skladbách. Pritom však neopúšťal myšlienku na kombináciu či syntézu tradičných a moderných až experimentálnych postupov.

Skladba pre husle a klavír *Fratres*² sa hráva vo verziách pre rôzne obsadenia. Jej zaujímavosťou je, že napriek rozšírenému tvrdeniu o Pärtovom minimalizme a neoklasicizme možno v skladbe nájsť aj konštrukčné a seriálne postupy typické pre avantgardné kompozičné smery, či princípy predtonálnej lineárnej polyfónie, ktoré skladbu zaraďujú aj k neorenesančným kompozičným štýlom.

Konštrukčný princíp v skladbe má horizontálne (lineárne, melodické) tendencie. Skladateľ pracuje s diatonickým tónovým materiálom, predznamenanie s 1 b a frekventovaným výskytom tónu *cis* nám evokuje harmonickú tonalitu d mol s občasným prechodom do prirodzeného – aiolského prostredia – v súzvukoch, obsahujúcich tón *c*. Táto interpretácia však nie je úplne správna, ako sa pokúsime ukázať ďalej na základe analýzy kompozičných princípov, pregnantne uplatnených v celom diele.

Analýza

Pri pohľade na horizontálu zistíme, že skladba má v princípe dvojvrstvovú štruktúru (avšak nie v zmysle vrstvenia pomocou melodických a prechodných tónov či akordov³). Obe vrstvy sa odlišujú uplatneným tónovým (tonálnym či modálnym) priestorom, aj hudobným významom:

1. vrstva prebieha v tonálnom prostredí spomenutej harmonickej tonality d mol, je hlavným nositeľom melodiky a vnútorne sa člení na ďalšie 2 vrstvy:

- melodiku husľového partu, ktorý je najpohyblivejším hlasom skladby,
- melodický dvojhlas klavírneho partu, dvojicu hlasov postupujúcich v paralelných decimách, ktoré možno nazvať „soprán–tenor“ (tento dvojhlas pôsobí ako starobylý prvok diskantovej a fauxbourdonovej techniky⁴);

2. vrstva kvintovej kostry *a–e* (a kvintakordálnej kostry kvintakordu a mol) sa člení tiež na ďalšie dve vrstvy:

- kvintová (bourdonová) zádrž v spodnom hlase klavírneho partu (v „base“),
- kráčanie po tónoch kvintakordu a mol uprostred melodických hlasov klavírneho partu, teda v hlase, ktorý možno nazvať „alt“. Ide o „zvonkový“ postup *tintinabuli*, typický pre Pärta.⁵

² Na účely analýzy sme použili vydanie: PÄRT, Arvo: *Fratres für Violine und Klavier*. Kompositionsauftrag der Salzburger Festspiele 1980. Salzburg : Universal edition, 1980.

³ Podrobnejšie vysvetlenie tohto typu vrstvenia vysvetľuje Schenkerova teória, pozri napríklad: SALZER, Felix: *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York : Dover Publications, 1962.

⁴ „... v anglickom diskante boli východiskom terciové a sextové paralelizmy, vo fauxbourdone predstavoval diskant a tenor dva samostatné hlasy...“ Citované z diela: KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982, s. 275.

⁵ „I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements – with one voice, with two voices, I build with the most primitive materials – with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells. And that is why I call it ‚tintinnabulation.‘“ [„zistil som, že stačí, ak sa

Z hľadiska formového členenia má skladba 9-dielnu variačnú formu, kde prvý diel pre sólové husle možno považovať za introdukciu, v ktorej je tematický materiál skrytý (implicitný) v pozadí – okrajové (najnižšie a najvyššie) noty štyriašesťdesiatinkových figúr predznamenávajú tóny nadchádzajúcej témy – pozri príklad č. 1 a porovnaj s príkladom č. 3.

Skladba vykazuje znaky minimalizmu v úspornom využívaní typov zmien variačných postupov. Jedna skupina konštrukčných postupov sa uplatňuje bez väčšej zmeny na varírovanie v každej ďalšej variácii. Konštrukčných postupov a princípov organizácie hlasov je niekoľko, týkajú sa nielen melodicko-rytmického priebehu, ale aj metriky, faktúry, polohy a vzťahu husľového a klavírneho partu. Spoločným znakom je však dominancia lineárnej konštrukcie.

Príklad č.1: začiatok skladby – takty č. 1 – 2

The image shows the beginning of a violin part, measures 1 and 2. The tempo is marked as quarter note = 63, and the performance style is *legato*. The music consists of a continuous stream of notes, primarily eighth notes, with frequent triplets. The dynamics start at *ppp* (pianissimo) and gradually increase to *fff* (fortissimo) over the two measures. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There are several circled notes throughout the passage, likely indicating specific points of interest or structural elements. The notation includes many slurs and accents, emphasizing the rhythmic complexity.

krásne zahrá jedna nota. Táto nota alebo tichá doba alebo moment ticha ma upokojí. Pracujem s veľmi malým počtom prvkov – s jedným, s dvoma hlasmi, staviam z najprimitívnejšieho materiálu – z kvintakordu, z jednej špecifickej tonality. Tri tóny kvintakordu sú ako zvony. A preto ich volám „tintinabulácia.“ Prekl. Eva Ferková] – Arvo Pärt – citát autora prevzatý z prednášky: Timothy A. Smith: *Bach: the Baroque, and Beyond*. 1997, <http://janus.ucc.nau.edu/tas3/perm.html>, uvádza sa tiež v texte: Richard E. Rodda, liner notes for Arvo Pärt *Fratres*, I Fiamminghi, The Orchestra of Flanders, Rudolf Werthen, (Telarc CD-80387) na stránke <http://www.arvopart.org/> a v monografii – Paul Hillier: *Arvo Pärt*. The Oxford University Press “Oxford Studies of Composers” series, 1997.

Variačná technika ôsmich variácií však nereprezentuje ani typické kontrapunktické či vonkajšie variácie (typu *ciaccony* alebo *passacaglie*), ani kompozičné klasicisticko-romantické variácie s ozdobnými (ornamentálnymi) či zásadnejšími (charakteristickými) variačnými zásahmi typu kombinácií.⁶ Zmeny každého ďalšieho dielu v pomere k predchádzajúcemu sú najmä v klavírnom parte dané prijatými konštrukčnými princípmi, ktoré potom skladateľ dôsledne uplatnil v každej variácii. Iným variačným postupom podrobil skladateľ husľový part, ktorý je zjavne spracovaný v jednom gradáčnom oblúku rytmického zahusťovania s ornamentálnym (figuratívnym⁷) ozdobovaním a následného rytmického zriedovania.

Následnosťou využívaných rytmických hodnôt v husľovom parte jednotlivých variácií je naznačený aj princíp seriálnej techniky – séria rytmických hodnôt, ktoré sa vystriedajú v každej ďalšej variácii, je tu nasledovná: hodnoty polové – štvrtové – šesnástinové – dvaatridsatinové – osminové, trioly osminové – štvrtové. To však nie je dôsledne dovedené do konca, pretože posledné 2 variácie – 8. a 9. diel skladby – prinášajú v husľovom parte akúsi rekapituláciu a návrat. Rytmické zahusťovanie, ktoré v husľovom parte skladateľ gradoval od celých, polových a štvrtových rytmických hodnôt v 1. variácii (v 2. dieli skladby), cez šesnástinky v 2. variácii, ku dvaatridsatinkám v 3. variácii, sa v nasledujúcich variáciách zriedilo nasledovne: v 4. variácii husle hrajú osminové trioly, v 5. variácii – osminky (po prvýkrát v dvojhlase huslí), v 6. variácii štvrtinky a v 7. variácii nastáva zhustená rekapitulácia popísaného procesu. Priebeh 7. variácie má vnútorný sled rytmických hodnôt nasledovný: 1. takt osminky, 2. takt osminové trioly, 3. takt šesnástinky a v ďalších 3 taktach v račej inverzii (šesnástinky – osminové trioly – osminky). Tým vzniká úkaz nonretrogradibilného rytmu.⁸ Posledná variácia prináša silný náznak reprízy prvej variácie – nielen v prevahe rytmických štvrtových hodnôt v husľovom aj klavírnom parte, ale aj v návrate k pôvodnej polohe jednotlivých melodických hlasov klavírneho partu, avšak o 2 oktávy nižšie. Nízku polohu klavíra kompenzuje najvyššia poloha huslí vo flažoletoch.

Priebeh skladby v klavírnom parte môžeme opísať takto: 8 dielov – variácií, ktoré majú mnoho spoločných postupov a štruktúr – je skonštruovaných na základe striktnie dodržaného princípu následnosti posúvania hlavných melodických línií po diatonických terciách v každej nasledujúcej variácii (pozri príklad č. 2).

⁶ „Ak ide o variácie a kombinácie iba v jednom hlase, vravíme o vnútorných variáciách – týkajúcich sa len vnútra melodickkej linky. Ak však dochádza k variante tak, že sa výmena deje v okolitých hlasoch, kým jeden, prípadne viaceré hlasy zostávajú nezmenené, vravíme o vonkajších variáciách.“ Citát z diela: Kresánek, J.: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994, s. 20.

⁷ Pozri KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994, s. 21.

⁸ Nonretrogradibilný v zmysle rovnaký odpredu ako aj odzadu. Pozri KOHOUTEK, Ctirad: *Novodobé skladebné smery v hudbe*. Praha : SHV, 1965, s. 62.

Príklad č. 2: prvé taktý variácií I. – VI., klavírny part, teda taktý: 9, 17, 25, 33, 41, 49

Vnútrotná štruktúra každého dielu sa dodržiava v celej skladbe, dajú sa teda charakterizovať ako prísne variácie.

Konštrukčný princíp každého dielu však má tiež viaceré znaky netradičných moderných postupov.

Ak prijmeme klasifikáciu vnútornej stavby každého dielu ako dvojdielnej symmetrickej formy (a-a'), ktorej predchádza dvojtaktová spojka, v oboch dieloch formy každej variácie sa potom uplatňuje postupné vnútrotné rozširovanie jednotaktového motívu. Prvý takt klavírneho partu pritom obsahuje 4 akordy okrajových polových a vnútrotných štvrtových hodnôt, druhý takt je rozšírený v strede vsunutím dvoch akordov štvrtovej hodnoty a tretí následne ďalším vsunutím dvoch akordov do stredu predchádzajúceho taktu (pozri príklad č. 3). Pri dôkladnejšej analýze všetkých variácií však zistíme, že nejde o vsúvanie akordov, ale o vsúvanie tónov melódie do jednotlivých hlasov tak, že prvý (vrchný – „soprán“) a tretí („tenor“) hlas klavírneho partu postupujú paralelne a vsunutými tónmi sa rozširuje vyklenutie ich melódie, teda pri postupe nadol je vsunutý ďalší krok smerom nadol, pri skoku nahor je tento zväčšený tak, aby k dozneniu melódie postúpil sekundou zvrchu (Kresánek upozorňuje na túto techniku varíovania

Príklad č. 3: taktý 9 – 11

v súvislosti so starou predrenesančnou hudbou⁹). Zdanlivý chorálový postup akordov v klavírnom parte je teda výsledkom vedenia troch hlasov, z ktorých dva okrajové sú navzájom viazané spoločným paralelným postupom, vnútorný („tintinabulárny“) hlas prebieha melodicky nezávisle od nich, (neustále) po rozklade 3 tónov kvintakordu a mol a okrajovým hlasom sa prispôsobuje len melodickým smerom a polohou (okrajové hlasy vytrvalo menia v každej ďalšej variácii polohu posunom smerom nadol).

Aj druhý vnútorný diel každej variácie je trojtaktový, v rovnakom poradí 7/4, 9/4 a 11/4 takt. Vnútrotaktový priebeh melódie vrchného klavírneho hlasu v pravej ruke a vrchného melodického hlasu v ľavej ruke (teda dvojhlas „soprán-tenor“) však v tomto diele a v každej variácii v 2. diele postupuje v račej inverzii (porovnaj príklad č. 3 a príklad č. 4).¹⁰ Ich pôvodný postup v paralelných (diatonických) decimách sa zachováva nielen v prvej variácii, ale paralelné decimy sú dôsledné medzi uvedenými hlasmi v priebehu všetkých variácií. Keďže soprán a tenor sa pohybujú dôsledne paralelne v diatonickom tónovom priestore, miestami vznikajú medzi nimi veľké a miestami malé decimy (pozri príklad č. 4 – v 1. takte ide o decimy *a-cis*, *b-d*, *g-b*, *a-cis* odspodu).

Príklad č. 4: takty 4 – 6 prvej variácie, teda takty 12 – 14 skladby¹¹

Variačný princíp je zrejмый, avšak postupy varíovania témy sú, ako vidno, netradičné, vychádzajú z konštrukčných princípov.

Pri dôslednom skúmaní melodického priebehu zdanlivo akordickej sadzby v klavírnom (a v prvých variáciách aj husľovom) parte zistíme, že:

1. spodný dvojhlas (čistá kvinta *a – e*) leží ako organový bod od nástupu klavíra v prvej variácii až po poslednú variáciu s jedinou zmenou – od piatej variácie klesne o oktávu nižšie;
2. stredný hlas melodického klavírneho trojhlasu sa neviaže striktné na akordické štruktúry, ale jeho melodická línia je lineárna a veľmi jednoduchá – od prvých

⁹ „Hocikde bolo možné – na spôsob trópov – vkladať alebo vypúšťať tóny a takto rozrušovať podstatnú tvárnosť tém. Tento spôsob zmien, rozrušujúcich proporčné kontúry tematického základu označíme termínom aditívne variácie. Stretávame sa s nimi v typickom využití napr. u Konráda Paumanna v rámci „ars organisandí.“ Citované z diela: KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994, s. 24

¹⁰ „Väčšie račie postupy sú postihnuteľné iba za pomoci notopisu zrakom v zmysle vizuálneho zrkadlového protiobrazu. V hudbe majú preto konštruktivizmu zodpovedajúci charakter.“ Citované z diela: KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994, s. 21.

¹¹ Introdukcia sólových huslí prináša dvojdielny a–a' úvodný tematický materiál, ktorého stavba 3 + 3 takty sa následne dodržiava vo všetkých variáciách. Pred prvou variáciou použil Pärt dvojtaktovú spojku, prvá variácia sa začína taktom 9. Každá nasledujúca má rovnaký počet taktov –2 takty (spojka) + 3 takty + 3 takty (dvojdielna symetrická forma v metrickom riešení 7/4, 9/4, 11/4)

taktov nástupu klavíra až po koniec skladby prísne kráča po tónoch kvintakordu a mol, teda tu môžeme nájsť jedine jeden z troch tónov *a-c-e*. Priečnosť *cis-c*, teda rozložený chromatický postup medzi dvoma hlasmi vzniká ako výsledok dvoch, resp. troch melodických a relatívne nezávislých línií. Ak nazveme tri pohybujúce sa hlasy klavírneho partu „soprán–alt–tenor“ (odvrchu), potom ide vždy o priečnosť medzi jednou z nasledujúcich dvojíc hlasov: soprán–alt, alebo alt–tenor. Tento postup možno považovať za dôkaz uplatnenia bimodálneho princípu kontrapunktických postupov z predtonálneho obdobia lineárnej polyfónie;

3. husľový part sa vždy viaže na akordický, resp. naopak, akordický sa viaže na husľový. Tónové kostry čoraz pohyblivejšej melodickéj línie husľového partu sa zdvojujú v melodickom decimovom dvojhľase soprán–tenor akordického partu (pozri príklad č. 5). V notovej ukážke vidíme dva takty spojky a prvé dva takty 2. variácie (teda 3. dielu skladby).

Príklad č. 5: tretí diel skladby, variácia č. 2, takty 15 – 18

Polymelodická konštrukcia spôsobuje viaceré sekundárne zvláštnosti, ktoré však nie sú zámerom, ale výsledkom vzťahov dvoch základných vrstiev:

1. Znak bytonality (harmonická d mol, aiolská a mol – v náznaku rozloženého moloového kvintakordu „tintinabuli“):
 - tonalitu a mol neustále utvrdzuje kvintová zádrž v base na tónoch *a-e*, vinúca sa celou skladbou a stredný melodický (tintinabuli) hlas, pohybujúci sa po troch tónoch kvintakordu a mol;
 - v tonálnom priestore harmonickej d mol sa bez akýchkoľvek vybočení pohybujú dva okrajové melodické hlasy klavírneho partu (soprán a tenor);
 - v niektorých variáciách sa v husľovom parte uplatňuje tónový materiál vnútorného klavírneho hlasu, postupujúceho po tónoch kvintakordu a mol (pozri príklad

č. 4), v iných sa husľový part viaže aj na okrajové melodické hlasy klavírneho partu v prostredí tonality harmonickej d mol (pozri príklad č. 5). Vo 4. variácii je každá triola husľového partu vytvorená podľa princípu – 1. tón trioly zdvojuje tón vrchného klavírneho melodického hlasu, ostatné dva tóny sú vždy 2 z 3 tónov kvintakordu F dur (*f-a-c*). Je zrejmé, že v každej variácii sa tóny husľového partu viažu na tóny niektorého alebo niektorých hlasov klavírneho partu, a majú preto z hľadiska konštrukcie sekundárny význam (pozri príklad č. 6 a č. 7).

Príklad č. 6: prvé tri takty 4. variácie

Príklad č. 7: prvé dva takty 5. variácie

2. Častý výskyt harmonickej priečnosti (rozloženého chromatického kroku *c-cis* do dvoch hlasov) vytvára náhodné disonancie, ktoré nemajú vážnejší harmonický význam, ide znova o dôsledok, nie cieľ.
3. Vznik rozmanitých akordov je výsledkom viacerých melodických pásiem v lineárnej konštrukcii. Ide napríklad o tieto akordy:
 - durový a molový kvintakord,

- durovo-veľký septakord,
- durovo-malý septakord,
- molovo-malý septakord s veľkou nónou,
- undecimový akord s vynechanými tónmi $a-(c)e-(g)-b-d$,
- neúplný nónový akord malý $a-(c)-e-g-b$ (bez tercie),
- molovo-malý septakord s malou nónou, atď.

Vzhľadom na vznik uvedených akordov v dôsledku lineárnej polymelodickej konštrukcie, vzniknutý dojem voľnej stavby akordov nepotláča zvukovú výslednicu konsonantne znejúcej tonálnej (prípadne miestami modálnej) hudby.

Ani práca s faktúrou nie je zanedbateľná, je zdrojom variovania v husľovom parte.

Prvé štyri variácie uplatňujú jednohlasný husľový part.

V 5. variácii nastupujú dvojhmaty, a teda dvojhlas. Každý nepárny dvojhmat kopíruje melodický obsah okrajových chorálových hlasov klavíra (pracovne nazvaných „soprán-tenor“). Keďže každý párny dvojhmat prináša čistú kvintu $a-e$ v polohe o oktávu nižšej, dá sa tento dvojhlas vnímať ako striedavý alebo komplementárny štvorhlas, zdvojený v klavírnom parte (s výnimkou hlasu tintinabuli).

6. variácia prináša v stabilnej vnútornej dvojdielnej symetrickej forme symetriu vo faktúre huslí v nonretrogradibilnej postupnosti, ktorá sa strieda po taktach takto: jednohlas – dvojhlas – trojhlas – trojhlas – dvojhlas – jednohlas (pozri príklad č. 8). Vrchný hlas huslí pritom kopíruje melodický postup tintinabulárneho hlasu klavíra („altu“).

Príklad č. 8: 6. variácia – husľový part

7. variácia sa vracia k jednohlasu v spomenutej symetrii uplatnenia rytmických hodnôt, striedaných po taktach, pričom však nejde len o návrat rytmických hodnôt v opačnej postupnosti, ale aj o návrat melodických útvarov (rozklady kvintakordu A dur), ktoré sa viažu na príslušné rytmické hodnoty (pozri príklad č. 9). Súčasné znenie s „tintinabulárnym“ kvintakordom a mol vytvárajú dojem bitonality alebo striedavého durovo-molového kolísania.

Príklad č. 9: 7. variácia – husľový part

V ôsmej variácii sa uplatňuje princíp reprízy, ktorá dospela do najhlbších polôh v klavírnom parte v polohe o dve oktávy nižšie, v huslovom parte vo vysokých flažoletových tónoch, paralelne postupujúcich s vrchným hlasom klavíra. Dvojtaktové ukončenie na prázdnych strunách huslí a zadržanej kvinte *a-e* v klavíri dáva tichú bodku za skladbou (pozri príklad č. 10).

Príklad č. 10: posledná variácia

The musical score is presented in four systems, each with three staves. The top staff is the piano part, and the bottom two staves are the violin part. The score includes various dynamics such as *mp*, *pp*, *ppp*, and *ppp*, as well as articulations like *pizz.*, *arco*, and *col legno*. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

System 1: Piano part begins with a *pizz.* marking and *mp* dynamics. The violin part features a *pp* dynamic. The system ends with a fermata over a double bar line.

System 2: The piano part continues with *mp* dynamics. The violin part features a *pp* dynamic. The system ends with a fermata over a double bar line.

System 3: The piano part continues with *pp* dynamics. The violin part features a *pp* dynamic. The system ends with a fermata over a double bar line.

System 4: The piano part continues with *pp* dynamics. The violin part features a *ppp* dynamic. The system ends with a fermata over a double bar line.

Záver

Uvedenou analýzou sme sa pokúsili dokázať, že v analyzovanej skladbe sa na výslednom harmonickom znení skladby podpísali rozmanité melodické konštrukčné postupy, ktoré skladateľ uplatnil v kombinácii linearity, stredovekého a renesančného kontrapunktu a prísneho dodržiavania nastoleného konštrukčného modelu. Vzhľadom na obmedzený tónový priestor a jednotné, nemenné postupy varíovania, uplatnené v skladbe, sa výsledný zvukový harmonický efekt vôbec nestal nadmieru disonantným, jediné disonujúce súzvuky vznikajú zo spomenutej harmonickej priechnosti, vyplývajúcej zo súbežného používania dvoch veľmi príbuzných¹² tonálnych priestorov. Skladba je vzácnym príkladom vydarenej kombinácie klasických a moderných kompozičných princípov a aj preto sa často a v rôznych obsadeniach s obľubou hráva.

Štúdia je súčasťou riešenia projektu VEGA č. 1/0877/10

Literatúra a pramene

- [1] FILIP, Miroslav: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997.
- [2] SMITH, Timothy A.: *Bach: the Baroque, and Beyond*. <http://janus.ucc.nau.edu/tas3/perm.html>, 1997.
- [3] KOHOUTEK, Ctirad: *Novodobé skladebné smery v hudbě*. Praha : SHV, 1965.
- [4] KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982.
- [5] KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994.
- [6] PÄRT, Arvo: *Fratres für Violine und Klavier*. Kompositionsauftrag der Salzburger Festspiele 1980. Salzburg : Universal edition, 1980.
- [7] PINKERTON, David E.: *Arvo Pärt*. <http://www.musicolog.com/part.asp>, 1996.
- [8] DÜNSER, Richard: *Prednášky z hudobnej analýzy*. Graz : Universität für Musik und darstellende Kunst, 2002.
- [9] SALZER, Felix: *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York : Dover Publications, 1962.
- [10] RODDA, Richard E.: liner notes for Arvo Pärt *Fratres*, I Fiamminghi, The Orchestra of Flanders, Rudolf Werthen, (Telarc CD-80387) na stránke <http://www.arvopart.org/>.
- [11] HILLIER, Paul: *Arvo Pärt*. The Oxford University Press "Oxford Studies of Composers" series, 1997.

¹² Príbuznosti tonálnych centier klasifikuje podrobne a systematicky Miroslav Filip vo svojej práci: FILIP, Miroslav. *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997.