

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademie múzických umění v Praze

Hudební a taneční fakulta

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Polská houslová literatura 20. století a její význam pro
českou houslovou pedagogiku**

MgA. Ludmila Waldmann Pavlová

Vedoucí práce: prof. Ivan Štraus

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, červen 2025

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

Art of Music

Interpretation and Interpretation Theory

DOCTORAL DISSERTATION

**Polish violin literature of the 20th century and its
significance for Czech violin pedagogy**

MgA. Ludmila Waldmann Pavlová

Dissertation supervisor: prof. Ivan Štraus

Awarded academic title: Ph.D.

Prague, June 2025

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Polská houslová literatura 20. století a její význam pro českou houslovou pedagogiku

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

Podpis

MgA. Ludmila Waldmann Pavlová

Poděkování

Děkuji profesoru Ivanu Štrausovi za provázení mým studiem, Marcinovi Sikorskému za všechny předané poznatky, prof. PhDr. Jaromíru Havlíkovi, CSc., za pomoc s vytvářením časové osy, manželovi za prostor, který mi uzpůsobil pro bádání, a rodičům za všechnu péči a lásku, díky které jsem mohla svou cestu dojít až sem.

Abstrakt

Během svého studia jsem zaznamenala, že zájem o polskou houslovou literaturu 20. století v České republice není nijak zvlášť veliký. Domnívám se, že jedním z důvodů je i obtížné uchopení notového materiálu. Disertační práce reaguje na tento nedostatek a usiluje o hlubší pochopení i popularizaci tohoto repertoáru. Cílem práce je nejen uvést čtenáře do historického a kulturního kontextu hudby 20. století, ale také analyzovat vybraná houslová díla polských autorů (např. Szymanowského, Lutosławského, Pendereckého), porovnat je s českými skladbami stejného období a nabídnout interpretační a pedagogická doporučení pro jejich uvádění.

Metodologicky je práce založena na kombinaci hudební analýzy, studia pramenů, osobních konzultací s interprety, archivního výzkumu v zahraničí a praktického ověření na pódiu. Součástí výzkumu jsou dva koncerty s názvem Harmonie kontrastů, edukativní video věnované specifickým houslovým technikám a webová platforma s přístupnými materiály pro studenty a pedagogy.

Výsledky ukazují, že polská houslová tvorba 20. století je nejen stylově pestrá a technicky podnětná, ale také dramaturgicky nosná a posluchačsky atraktivní. Interpretační doporučení vzniklá během výzkumu mohou obohatit výuku houslové hry na českých školách a přispět k širší recepci tohoto repertoáru. Překvapivé bylo zjištění nízkého povědomí o těchto skladbách i v zahraničí, což podporuje potřebu další mezinárodní propagace.

Tato práce tak přináší jak teoreticko-analytický, tak prakticko-pedagogický přínos a vytváří most mezi českým a polským hudebním prostředím.

Abstract

During my studies, I observed that interest in 20th-century Polish violin literature in the Czech Republic is relatively limited. I believe one reason is the challenging nature of the available sheet music. This dissertation addresses this gap by aiming to deepen the understanding and promote the dissemination of this repertoire. The research introduces readers to the historical and cultural background of the 20th century and provides a detailed analysis of selected violin works by prominent Polish composers (such as Szymanowski, Lutosławski, and Penderecki). These works are compared with compositions by Czech composers of the same period, with the goal of offering interpretative and pedagogical insights for performance and teaching.

The methodology combines score and audio analysis, literature review (including foreign biographies and academic papers), interviews with performers and teachers, archival research abroad, and practical stage application. The project includes two doctoral recitals under the title *The Harmony of Contrasts*, an educational video demonstrating specific violin techniques, and a web platform offering accessible resources for students and educators.

The findings show that 20th-century Polish violin music is stylistically rich, technically stimulating, and appealing to audiences. The interpretative strategies developed through this research offer valuable input for violin instruction in the Czech context and support the broader inclusion of this repertoire in concert programming. Surprisingly, the limited awareness of these works abroad further emphasizes the need for their international promotion.

This dissertation contributes both a theoretical-analytical and a practical-pedagogical perspective, building a bridge between the Czech and Polish musical environments. By providing resources, performance models, and educational tools, it aims to inspire greater engagement with this valuable and underrepresented body of literature.

Obsah

Úvod	1
1 Vývoj polské houslové tvorby 20. století a evropské vlivy na ni působící. Sílení národní identity Polska ústící ve Varšavský podzim a její vliv na Čechy.	4
1.1 Časová osa	4
1.2 Komentář k polské časové ose	10
1.2.1 Karol Szymanowski	11
1.2.2 Witold Lutosławski	13
1.2.3 Krzysztof Penderecki	17
1.2.4 Grażyna Bacewicz	19
1.2.5 Rozhovor s Marcinem Sikorským	21
1.2.6 Výzkum v Helsinkách	25
1.3 Komentář k české časové ose	26
1.3.1 Rozhovor s profesorem Ivanem Štrausem	27
1.3.2 Rozhovor s Janem Klusákem	28
2 Komplexní analýza klíčových polských děl jako podklad pro pochopení hudební řeči autora	31
2.1 Karol Szymanowski (Debussy houslí)	31
2.1.1 Skladatelův životní a hudební vývoj	31
2.1.2 Skladatelův hudební jazyk a hudební estetika	35
2.1.3 Nokturno a Tarantella pro housle a klavír, op. 28	37
2.2 Witold Lutosławski (zakladatel volné aleatoriky s pozdní houslovou tvorbou)	50
2.2.1 Skladatelův životní vývoj	50
2.2.2 Skladatelův hudební vývoj	51
2.2.3 Skladatelův hudební jazyk	53
2.2.4 Skladatelova hudební estetika	56
2.2.5 Subito pro housle a klavír	57
2.3 Krzysztof Penderecki (muž mnoha tváří)	72
2.3.1 O autorovi	72
2.3.2 Skladatelův životní a hudební vývoj	73

2.3.3	Skladatelův hudební jazyk	79
2.3.4	Skladatelova hudební estetika	83
2.3.5	Tři Miniatury pro housle a klavír	84
3	Význam polské houslové literatury 20. století pro českou pedagogiku	96
3.1	Houslové skladatelské a pedagogické vlivy v Polsku a v Čechách	96
3.2	Konkrétní polské skladby, které stojí za zmínku z pedagogického hlediska s notovými ukázkami úryvků a tipy k nácviu	98
3.3	Popis přiloženého CD a návrh dalších kombinací s českým programem	110
3.3.1	Harmonie kontrastů I. (Polsko-česká komorní tvorba 20. století pro housle a klavír)	114
3.3.2	Harmonie kontrastů II. (Polsko-česká komorní tvorba 20. století pro housle a další nástroje)	120
	Závěr	124
	Seznam použitých zdrojů	126

Seznam použitého označování a zkratek

- S. – počet stran publikace (např. v seznamu literatury; „s.“ = „stran“)
- Str. – konkrétní strana publikace (např. „Str. 125“)
- Obr. č. – označení čísla obrázku (např. „Obr. č. 3“)
- viz – odkaz na jiné místo v textu nebo literatuře
- HAMU – Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze

Úvod

Polská houslová literatura 20. století představuje bohatý a stylově pestrý repertoár, který však v českém prostředí dosud zůstává málo reflektovaný, jak z pohledu interpretační praxe, tak z hlediska systematického hudebně vědného výzkumu. Ačkoli polští skladatelé jako Karol Szymanowski, Witold Lutosławski či Krzysztof Penderecki jsou obecně známí, jejich houslová tvorba a zejména interpretační specifika jejich skladeb nejsou v české hudební sféře běžně přítomny. Práce reaguje na tento nedostatek a usiluje o hlubší pochopení i popularizaci tohoto repertoáru u nás.

Cílem disertační práce je představit specifika hudebního jazyka polských autorů 20. století ve vztahu k houslové literatuře, prozkoumat interpretační přístupy k vybraným dílům a nabídnout možnosti jejich začlenění do současné koncertní praxe. Vedle analytické roviny práce přináší i praktickou dimenzi – koncertní realizaci, videodokumentaci speciálních houslových technik, které jsou klíčové pro interpretaci houslových skladeb polských autorů 20. století a vytvoření přístupné webové platformy pro studenty a interprety.

Stav současného bádání

Polská houslová literatura a její představitelé jsou v Čechách zastoupení publikacemi v cizích jazycích, konkrétně v polštině, angličtině a němčině. Převážně se dají sehnat biografie Karola Szymanowského, Krzysztofa Pendereckého a Witolda Lutosławského. V Polsku a Spojených státech amerických je takovýchto publikací mnoho. Jsou to převážně biografie či diplomové, magisterské a bakalářské práce. Dále existuje mnoho článků v databázi JSTOR, které se zabývají životem, hudebním jazykem, konkrétní skladbou či historických zázemím polských skladatelů 20. století. Není překvapením, že stejně jako u nás o Janáčkovi a Martinů, je v Polsku mnoho literatury, která reflektuje život Szymanowského, Lutosławského, Pendereckého a jejich konkrétní díla. Uvědomění, že polské houslové výrazové prostředky jsou specifické však vyžaduje kulturní odstup.

V českém jazyce podobnou literaturu nenajdeme. Co více, knihy i notové materiály polských autorů tvořících pro housle mnohdy končí tvorbou Henryka Wieniawského. I proto bylo součástí mého bádání objednat do knihovny HAMU vybraná houslová díla polských autorů 20. století, aby byly notové materiály dostupné pro studenty Akademie múzických umění v Praze.

Teoretická a metodologická východiska

Metodologicky práce vychází z několika vzájemně propojených přístupů:

- Analýza notového a audio materiálu: formální, harmonická i technicko-interpretativní.
- Studium odborné literatury: především zahraničních biografií, teoretických studií a archivních prací.
- Osobní rozhovory s pamětníky, skladateli, pedagogy a interprety.
- Výzkum v zahraničí (Cividale del Friuli, Bydhošť, Katovice, Helsinky).
- Praktický interpretační výzkum, včetně dvou doktorandských koncertů a přímé spolupráce s polským klavíristou Marcinem Sikorským, který poskytl nejen vhled do jednotlivých detailů hraných kompozic, zároveň však jako klavírista, spolupracující s mnohými houslisty, měl sám porovnání v interpretacích a rozdílných pohledech polských pedagogů.
- Multimediální výstupy: edukativní video s ukázkami speciálních houslových technik 20. století, prezentované rovněž v rámci výuky na HAMU, a webová platforma určená pro širší hudební komunitu.

Hudební jazyk polských skladatelů je výrazově a technicky náročný, přesto zcela klíčový pro interpretaci houslových skladeb polských autorů 20. století. V této souvislosti považuji kulturní odstup za přínosný nástroj při vnímání originality tohoto repertoáru.

Jednotlivé houslové techniky jsou vysvětleny v edukativním videu. Tuto interaktivní složku práce vnímám jako velmi důležitou pro přiblížení houslistům, kteří se o tuto hudbu zajímají, nevědí však, jak některé pasáže zahrát. V souvislosti na toto téma také techniky prezentuji v rámci předmětu Autenticita a pružnost v hudebním projevu¹ na Akademii múzických umění v Praze, který vedeme s perkusionistou MgA. Štěpánem Honem².

Pro vizualizaci kontextu a vlivů na polský vývoj (nejen) houslové literatury jsem vytvořila časový diagram, kde jsou důležitá data a vlivy zakresleny, tím pádem demonstrovány graficky. Tyto vlivy jednotlivých skladatelů a houslových pedagogů také vykresluji jako základ pro pochopení, v jakém prostředí a v jaké době skladatelé tvořili.

Pro jednodušší orientaci jsem vytvořila webové stránky³, ve kterých je vše přehledně zpracováno, aby se celá tematika polské houslové literatury 20. století dostala k co

¹ více na: WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Workshops*. Online. 2025. Dostupné z: <https://www.ludmilapavlova.net/workshops?lang=cs>. [cit. 2025-05-29].

² více na: WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Autenticita a pružnost v hudebním projevu*. Online. 2025. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/cs/autenticita-a-pruznost-v-hudebnim-projevu-4579/>. [cit. 2025-05-29].

³ více na: WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Harmony of contrasts*. Online. 2025. Dostupné z: <https://www.ludmilapavlova.net/harmony-of-contrasts?lang=cs>. [cit. 2025-05-29].

nejširšímu publiku, podněcovala o tuto hudbu zájem, činila ji srozumitelnější a tím pádem se objevovala na koncertních pódiiích a v rámci festivalových dramaturgií častěji.

Součástí disertační práce je také záznam ze dvou doktorandských koncertů s názvem Harmonie kontrastů I. a Harmonie kontrastů II., které jsou v závěrečné kapitole okomentovány. První koncert jsem dedikovala polsko-české tvorbě 20. století pro housle a klavír⁴. Druhý recitál byl alternativnější, jelikož jsem vytvořila přehlídku rozličných komorních uskupení, které reprezentovaly širokou škálu výrazových prostředků, zajímavých barev a, styčných či protichůdných hudebních směrů skladatelů tvořících v Československu a Polsku v 20. století.

⁴ Kromě recitálů v Bydhošti, Nové Pace a Praze jsme spolu s Marcinem Sikorským hráli v Katovicích na Mezinárodní houslové soutěži Karola Szymanowského. Zde jsem také měla tu možnost slyšet porovnání interpretací (nejen) polských účastníků soutěže *Mýtů pro housle a klavír, op. 30* Karola Szymanowského.

1 Vývoj polské houslové tvorby 20. století a evropské vlivy na ni působící. Sílící národní identita Polska ústící ve Varšavský podzim a její vliv na Čechy.

1.1 Časová osa

Součástí této kapitoly je časová osa, která je na webových stránkách⁵, zachycující Evropské hudební vlivy na Polsko a polské vlivy na Evropu ve 20. století. Červené čáry značí vlivy jednoho skladatele na druhého, případně vztahy učitele a žáků. Modře jsou zaznamenány významné politické události, které ovlivnily hudební vývoj země. Žlutě jsou zapsány nové hudební směry, události a uskupení. Barevné výplně pak symbolizují jednotlivé hudební směry hudby 20. století.

Vlivy 20. století procházející celou Evropou silně ovlivnila řada hudebních skladatelů, jakými byl například Claude Debussy (impresionismus), Erik Satie (mysticismus), Igor Stravinský (neofolklorismus a neoklasicismus), Arnold Schönberg (dodekafonie), nebo Alexandr Nikolajevič Skrjabin, který ovlivnil i Oliviera Messiaena (organizovaná skladba, mody a jeho inspirace pro Mladou Francii a vznik nové hudby), která poté procházela celým světem a své centrum vytvořila na konferenci v Darmstadtu roku 1950.

Polsko a polští autoři byli do značné míry anticipátoři hudebních stylů v Polsku. Obdobně tomu bylo i ve vývoji hudby 20. století - například Karol Szymanowski se svými *Mýty pro housle a klavír* předstihl dobu. Inspiroval se ruským mystikem Alexandrem Nikolajevičem Skrjabinem, později Pařížskou šestkou - tedy tehdy mladičkým Francisem Poulencem atd., dále Sergejem Prokofjevem, Igorem Stravinským a jejich neofolklorismem, ale také Claudem Debussym. *Třetí z Mýtů* (Dryády a Pan) na svém začátku využívá čtvrttóny (1915) – u nás čtvrttóny prosazoval až později Alois Hába (1925). Pro představu, v Československu ve stejné době převažoval romantismus a impresionismus, kromě progresivního Leoše Janáčka, u kterého převažoval neofolklorismus. Kromě toho se Szymanowski inspiroval Orientem a svými cestami (*Mýty*, 3. symfonie „*Píseň noci*“).

Witold Lutosławski pojal hudbu folklóru v harmoniích Nové hudby, Wojciech Kilar a jeho *Krzesany* (1974) byly inspirací pro uzavřené České země.⁶

⁵ WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Harmony of contrasts*. Online. 2025. Dostupné z: <https://www.ludmilapavlova.net/harmony-of-contrasts?lang=cs>. [cit. 2025-05-29].

⁶ rozhovor s Janem Klusákem 23. 3. 2022 v Praze (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)

Krzysztof Penderecki se svou skladbou *Tren - Ofiarom Hiroszimy* obsadil také nemalou část inspirace světa a vznikem festivalu Varšavský podzim (1956) se otevřel svět hranicím Nové hudby. Poláci byli tedy svým způsobem první propagátoři nové hudby, jelikož u nich byla v té době nejpropracovanější. Evropa se k nim vztahovala.

Avantgardisté šli svou hudbou na hranice únosnosti poslechovosti. Došli často do slepé uličky a tak se stávalo, že se museli ve svých experimentech vrátit o krok zpět. Zdaleka ne vše, co bylo nové, bylo kvalitní. Selektce směrů probíhající časovou osou je vyobrazena na přiložené časové ose.

Obecně vzato tedy hýbala na přelomu 19. a 20. století hudebním světem především tato jména: Claude Debussy, Erik Satie, Richard Strauss, Gustav Mahler, Igor Stravinský, Arnold Schönberg. Později Béla Bartók, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Luciano Bérío, Luigi Nono, Alois Hába, u experimentální hudby také John Cage. Malou aleatoriku zavedl Witold Lutosławski, sonorismus zase Krzysztof Penderecki.

Vraťme se ale k utřídění hlavních termínů, pod které se řadí další vzniklé hudební styly:

Potomky romantiků jsou impresionisté (kteří se oba zabývají pocity a Krásnem), ale i expresionisté a expresionismus, který vyznává estetiku ošklivosti (hysterie, abnormálnost, vraždy, nevěstince - tedy staví se proti estetickému zákonu). Již Straussova *Salome* (premiérována roku 1905 na motivy knihy Oscara Wilda) byla expresionistická a nebyla přijata. U Schönberga začíná rokem 1904 (přestože čistá dodekafonie se datuje rokem 1918).

Význam expresionismu uvádí v knize *Impresionismus a expresionismus v hudbě* Antonín Sychra následovně: „...je možné - ať v hudbě či v kterékoli jiné oblasti komunikace - položit rovnítko mezi expresí a emocionální obsah? Na tuto otázku nelze odpovědět jinak než negativně. Pravda: tlumočení citů zabírá v expresivní škále hudby - stejně jako v jazyce, v tanci atd. - velmi podstatnou část. Přesto však se jím výraz nevyčerpává. Spadají do něho sféry nižší, např. smyslové počítky. V tomto širším významu - to ostatně potvrzuje i zkušenost s impresionismem - není přímý protiklad mezi expresí a impresí; exprese je prostě imprese z vysílacího subjektu na subjekt přijímací prostřednictvím příslušného sdělovacího kódu. A na druhé straně jsou do oblasti výrazu zahrnuty i jiné duševní funkce, stojící s emocemi na téže úrovni, např. volní impulsy, a také vrstvy vyšší, motivované zřetelně společensky, např. interpersonální vztahy.”⁷

Krásným experimentem je zjišťování, jak moc hudba pozmění chápání textu: *”Nejdříve jsme s herečkami nahráli postupně všechny věty obsažené v testu, a to před poslechem hudby.*

⁷ SYCHRA, Antonín a Miloš JÜZL. *Impresionismus a exprese v hudbě: noetika hudebního obrazu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 204. ISBN 80-7058-195-6, str. 122, 123.

*Dalším úkolem pokusných osob (hereček) bylo přednést v oněch dvacetivteřinových intervalech mezi ukázkami příslušný text (který jim byl na lístku předložen vždy teprve při zaznění příslušného hudebního úryvku), a to s dramatickým výrazem, odpovídajícím právě přehrané hudbě.*⁸ Výsledky citového zabarvení vět se pak výrazně lišily.

To, že hudba mění emoce není žádná novinka, posouvání jejich možností k opravdové expresi (tedy výrazu nebo vyjádření) - z latinského *expressus* (výrazný, vyražený) - tedy znamenala otevření novým směrům. Vyjadřovaly se zvuky, které již nebyly pouze krásné (romantismus), podléhající pravidlům (klasicismus a baroko), nebo vyjadřující dojmy (impresionismus). Začalo se tvořit i ošklivo (expresionismus), citovat ze starších zdrojů (neoklasicismus, neoromantismus, neobaroko...) a hlavně tvořit nové struktury a experimenty (elektronická hudba - vývoj nových nástrojů, dodekafonie, punktualismus, serialismus) a také Nová hudba (mnohými označována jako experimentální).

Experimentální hudba vznikla ve Francii a jako jedni z prvních ji tvořili Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Luciano Bérío a náš věhlasný Alois Hába (se svou mikrointervalovou hudbou). Ti se také sešli na Darmstadtské konferenci roku 1950, který se stal naprosto přelomovým.⁹

V Čechách se poté formovala dvě uskupení, která byla pro Novou hudbu význačná. Jednalo se o Komorní harmonii - dechové uskupení, které založil skladatel Jan Klusák a dirigent Libor Pešek roku 1958, a které působí do dnešní doby (přestože již ne v původním měřítku) a organizovalo nedělní koncerty v Divadle na Zábradlí. Druhým uskupením, které fungovalo 1965 - 1973, byla Musica viva Pragensis, která měla ve svém čele Marka Kopelenta, dále Zbyňka Vostřáka, Rudolfa Komorouse, Ladislava Kupkoviče, Jana Rychlíka a Pavla Blatného. Tato dvě uskupení byla velice významná, jelikož propagovala soudobou hudbu u nás.

Dalo by se říci, že směr nové hudby byl i odpor proti komunistickému režimu. Nová hudba znamenala volnost a to se samozřejmě totalitnímu režimu nezamlouvalo. Ždanovova doktrína (1946) hlásala socialistický realismus a realistické umění jako jedinou správnou formu umění (tedy prorežimní, "realistické"), vše ostatní bylo označeno za "formalistické".

Darmstadtská konference byla také klíčová pro založení festivalu soudobé hudby Varšavský podzim.

⁸ SYCHRA, Antonín a Miloš JÚZL. *Impresionismus a exprese v hudbě: noetika hudebního obrazu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 204. ISBN 80-7058-195-6, str. 148, 149.

⁹ Theodor W. Adorno uvádí začátek Nové hudby až v roce 1965. Darmstadtská konference navazovala na u nás ne tak známé letní kurzy v Darmstadtu. Na Varšavském podzimu byla účast větší z důvodu podpory Svazu československých skladatelů.

Festival Warszawska Jeseň (Varšavský podzim) vznikl roku 1956 a od roku 1958 se každoročně koná a propaguje současnou hudbu. V rámci jeho dramaturgie se na něm vystřídala jména mnoha skladatelů z celého světa a festival tím také přispívá k výměně nových podnětů mezi národnostmi. Přestože se obvykle neprogramovala díla skladatelů klasických, na programech můžeme najít i jména Karola Szymanowského, Grażyny Bacewicz, ale i raná díla Arnolda Schönberga (jako například *Zjasněná noc*) atd.

Založili ho především dva skladatelé pod oficiální hlavičkou Svazu polských skladatelů - tedy Tadeusz Baird a Kazimierz Serocki.

Čeští autoři byli hráni na Varšavské jeseni také – například Jan Klusák, Luboš Fišer, Marek Kopelent atd.

Politická situace v Čechách určovala vývoj Nové hudby. Witold Lutosławski a Miloslav Kabeláč byli přátelé, avšak Kabeláč se od doby normalizace u nás již nehrál, kdežto Lutosławski byl i nadále uváděn. Bohuslav Martinů a Karel Husa emigrovali do USA, kde se inspirovali také jazzovou hudbou, která má v USA své kořeny. Na své české kořeny a českou lidovou hudbu však nikdy nezapomněli.

Později se vývoj stáčil i k elektronické hudbě. Tu skládal Václav Kučera a chvíli i Miloslav Kabeláč. Inspirovali se Gottfriedem Michaellem de Königem (Jan Klusák ho v rozhovoru označil za papeže elektronické hudby), Karlheinz Stockhausen napsal například *Zpěv mladíků noci ohnivé*, kterým ovlivnil českou scénu.¹⁰

Miloslav Kabeláč a Ladislav Vycpálek potom zůstali většinu života věrni mysticismu. Důkazem, že v tomto stylu může být každý velmi odlišný, dokazuje fakt, že přestože Karol Szymanowski, Erik Satie, Olivier Messiaen i Alexandr Nikolajevič Skrjabin, patří do jedné skladatelské vlny, každý z nich má unikátní výrazové prostředky.

Zjednodušeně tedy:

- romantismus a mysticismus stavěl na Krásnu, zvukomalebnoti, citech a pocitech.
- impresionismus se vyvinul v opačný styl než expresionismus - tedy z vyjadřování krásných pocitů se zrodilo vyjadřování ošklivých pocitů. Expresionismus se staví v opozici k impresionismu svou estetikou ošklivosti. Staví se ve své době také proti estetickému zákonu, který do té doby panoval (například Marcel Duchamp vytvořil roku 1917 sochu obráceného pisoáru a nazval ji *Fontána*, jednalo se však o reálný pisoár, který umělec zasadil do jiného prostředí, konkrétně na výstavu). Z těchto hnutí vzešla nová hudba (1950) (termín Nová hudba s velkým N uvádí Adorno až 1969), která používala nové prvky, avantgarda (hledící vpřed) a sonorismus podřizující zvuk struktuře skladby (1970).

¹⁰ rozhovor s Janem Klusákem 23. 3. 2022 v Praze (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)

- neofolklorismus a neoklasicismus byli nové vyjadřovací formy starých či zapomenutých stylů.
- do experimentální hudby se řadí serialita (a atonalita), konkrétní hudba, elektronická hudba (K. H. Stockhausen, E. Varèse) a malá či velká aleatorika (Lutosławski a Cage). Hlavním znakem experimentální hudby bylo nedržení se ověřených postupů. Dá se říci, že serialita, aleatorika, atd. jsou techniky experimentální hudby.



11

Obr. č. 1: vývoj hudebních stylů - barvy odkazují na časovou osu:

<https://www.ludmilapavlova.net/harmony-of-contrasts>

Kromě již zmíněných hudebních stylů a výrazných skladatelských osobností bych ráda zmínila ještě několik signifikantních jmen. Jedním ze směrů, které se objevily až v druhé polovině 20. století, je minimalismus. Jména jako Steve Reich či Philip Glass doplňuje zvukné jméno skladatele s duchovním rozměrem hudby - estonský skladatel Arvo Pärt. Maďarsko-rakouský skladatel židovského původu György Sándor Ligeti, jehož hudba byla použita v mnoha filmech, taktéž těžil z repetitivnosti minimalistické hudby, přestože neskládal v pravém smyslu tohoto slova. Ligetiho konotace na Polsko byla na Darmstadtské mezinárodní prázdninové kurzy pro Novou hudbu. Sám byl ovlivněn Bélou Bartókem.

Směr, který ovlivnil i Johna Cage byl futurismus. Klíčovými postavami byl Albert Roussel a Filippo Tommaso Marinetti. John Cage se však proslavil hlavně aleatorikou. Aleatorika neboli nahodilost byla velkým krokem k možnostem osobního vkladu nejen skladatelů, ale také interpretů. Zásadní byla změna v chápání času a interpretačních prostředků. Zakladatelem

11

- romantismus + mysticismus
- impresionismus X expresionismus ... nová hudba (1950) / avantgarda / sonorismus (1970)
- moderna:
 - neofolklorismus + neoklasicismus
 - serialismus (atonalita) / konkrétní hudba / elektronická hudba / malá a velká aleatorika = experimentální hudba

velké aleatoriky byl John Cage, zakladatelem malé - kontrolované aleatoriky - Witold Lutosławski (podrobněji o aleatorice níže).

Evropou v roce 1976 prosvíštěla vlna eSACHERe. Na těchto tónech, pod nimiž se skrývá jméno dirigenta a mecenáše Paula Sachera, postavili své skladby B. Britten, L. Bério, P. Boulez, W. Lutosławski a další. Oslavili tím Sacherových 70 let. Podobnou přitažlivost velkého jména měla také pařížská skladatelka a pedagožka Nadia Boulanger, která doslova přitahovala skladatelské talenty z celého světa.

Jména Clauda Debussyho a Arnolda Schönberga tvoří dva protichůdné styly, které změnily směr vnímání melodie a harmonie. Debussy jde po emotivní stránce harmonie a na základě impresí - pocitů pracuje s akordy. Schönberg na druhou stranu upřednostňuje absolutní systematizaci podléhající jeho dodekafonickému systému. Schönberg se dokonce domníval, že svým proudem ovlivní celosvětový hudební skladatelský vývoj. Oslabováním vlivu druhé vídeňské školy však jeho pravidla přecházely do skladatelských výsledků spíše sporadicky. To však nijak nesnižuje důležitost vynálezu dodekafonie, neboť tento proud ovlivnil mnoho dalších směrů a byl stavebním kamenem pro mnoho skladatelů, kteří, třebaže s technikou nesouhlasili a ani ji aktivně nepoužívali, se s ní alespoň seznámili, čímž mohlo dojít k jejich ovlivnění. V knize *Lutosławski on music* pak skladatel dodává, že největším dělítkem mezi nimi je práce s akordy.¹²

¹² LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1. Str. 22.

poznámka: Lutosławski také používal dvanáctitónovou stupnici. Nevyužíval ji však jako Schönberg, dosazoval ji jako akord, který obsahoval i klastry.

1.2 Komentář k polské časové ose

Dá se říci, že polská hudba 20. století byla výrazově závislá na romantickém post-chopinovském stylu, v houslovém světě post-wieniawském až do doby Karola Szymanowského.

Po něm bylo období, kdy se skladatelé natolik inspirovali jím vynalezenými prostředky, že jejich individualita částečně zdánlivě postrádala osobitý ráz. Až do doby, kdy vznikl neoklasicismus (G. Bacewicz - *Koncert pro smyčcový orchestr*) a neoromantismus (W. Lutosławski, A. Panufnik, atd.).

Je zcela přirozené, že než se skladatel rozhodne, jakým směrem se chce ve skladbě ubírat, jaká hudební řeč jej zaujme a než se naučí řemeslo do té míry, aby o jednotlivých detailech mohl svébytně rozhodovat, uplyne mnoho vody. Proto se ne zřídka stává, že skladatelé dlouho experimentují. Většinou s momentálně módním stylem a nebo se stylem, který je jim od malička blízký. Proto je logické, že se skladatelé inspirovali různými proudy z domova i ze zahraničí, aby si jasně vymezili, jakou vlastní hudební řečí chtějí hovořit.

Stejně tak se různé styly nenápadně vynořují a ne vždycky je zcela patrné, kdy a kde přesně začaly. Pro jejich šíření a ustanovení je totiž nutná jistá doba.

Mým cílem bylo vystopovat, kdo se kdy kým mohl inspirovat a jak se jednotlivé hudební styly šířily světem. Jelikož je mé téma zacíleno na Polsko a jeho vztah k Čechám, není překvapením, že jsem celou časovou osu i komentář k ní směřovala k těmto dvěma zemím.

Začneme vlivy působícími na čtyři hlavní polské skladatele 20. století - Karola Szymanowského, Krzysztofa Pendereckého, Witolda Lutosławského a Grażynu Bacewicz. Poté se podíváme na pohled polského klavíristy na polskou a českou hudbu 20. století. Nakonec uvádím výsledky z výzkumu v Helsinkách, kde sleduji, jak je o polské houslové tvorbě 20. století informována dnešní houslová mládež z různých států.

1.2.1 Karol Szymanowski

Karol Szymanowski (1882 - 1937) byl nejdříve inspirován Debussym, Ravelem a impresionismem, poté Messiaenovým mysticismem a díky svým cestám do zahraničí byl ovlivněn i Řeckem, Orientem, mytologií, Stravinským a neofolklorismem. Nakonec však našel svůj vlastní hudební jazyk.

Na přelomu století se v Evropě událo tornádo změn. Dva roky po narození Karola Szymanowského v ukrajinské Timošovce (1882) umírá Bedřich Smetana (1884) a mladičký Claude Debussy přebírá Římskou cenu. Na přelomu století již Debussy začíná uskutečňovat svou vizi hudební barevnosti. Ravel opouští romantickou expresivitu, Skrjabin tvoří svůj nový systém zvukové gravitace a Richard Strauss s Gustavem Mahlerem skládají pro početné orchestry. Než mohl Szymanowski všechen pokrok světa vstřebat, píše již Stravinský *Svěcení jara* (1913), Bartók své *Bagately* (1908) a Schönberg *Klavírní kusy č. 11* (1909).¹³ V Polsku proběhly zásadní premiéry: 1921 Wagnerova opera *Tristan a Isolda*, 1922 Schönbergova *Zjasněná noc* a Stravinského *Pták ohnivák* a *Petrushka*, 1923 Prokofjevova *Klasická symfonie*, 1926 Janáčkova *Jenůfa* a Debussyho *Daphnis a Chloe*.

V Polsku se často přirovnávala Szymanowského tvorba k tvorbě Chopinově, ne stylem, ale významem doby milníkem v posunu kupředu.

Szymanowski nebyl o krok napřed před světem, ale před polským děním ano. Později se však dostal do fáze, kdy se stal natolik originálním, že byla jeho hudební řeč vnímána jako naprosto unikátní a průlomová.

V knize *Polish music* se uvádí: "*Poprvé od Chopina se až Szymanowskému podařilo dosáhnout velkolepé syntézy "evropanství" s "polskostí" a nebýt jeho zkušeností, neúspěchů, úspěchů a omylů, možná by toho vůbec nedosáhl.*"¹⁴

Szymanowského tvorbu můžeme rozdělit do 3 životních fází:

- 1) impresionistické období (*Sonáta pro housle a klavír d-moll*) - vliv Debussyho a Skrjabin
- 2) orientální období / mysticismus (*Mýty pro housle a klavír, 1. houslový koncert*) - vliv Satieho, cestování a mladičkého Messiaena
- 3) folklorní období (počátek u *Harnasie*, v houslové literatuře *Písně Kurpiovské, 2. Houslový koncert*, orchestrální *Stabat mater*) - vliv Stravinského

¹³ JAROCIŃSKI, Stefan, ed. *Polish music*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1965, str. 325.

¹⁴ "For the first time since Chopin, Szymanowski succeeded in achieving a magnificent synthesis of "Europeanism" with "Polishness", and were it not for his experiences, failures, achievements and blunders, he may not have accomplished this at all."

JAROCIŃSKI, Stefan, ed. *Polish music*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1965, str. 160.

Tato období se nenápadně překrývala.

Je vlastně ku podivu, že byl Szymanowski ještě v knihách napsaných v roce 1965 (například *Polish music*¹⁵) považován za post-romantika snažícího se udržet krok se světem a pozvednout tehdejší polskou konzervativní scénu hnutím Mladé Polsko (založeno roku 1906 společně s Ludomirem Różyckim, Apolinarym Szelutem a Grzegorzem Fitelbergem). Dnes je Szymanowski ve světě vnímán především jako předchůdce, jehož dílo dodnes nemá obdoby. Světem a avantgardou se inspiroval, ale nekopíroval. Byl vlastně jediným představitelem období "Sturm und Drang" ("Bouře a vzdor") v Polsku. Chopil se proměny stylu, přestože kolem sebe neměl stejně silnou skladatelskou skupinu jako byla například Pařížská šestka nebo Nová věčnost. Spolupracoval převážně s dirigentem Grzegorzem Fitelbergem a houslistou Pawłem Kochańským. Mimochodem, první koncert Mladé Francie se udál roku 1936, Messiaenovi bylo tehdy 28 let, Szymanowski umírá o rok později. Vliv Messiaena na Szymanowského tedy mít mohl:

*"Messiaen budil pozornost i jako mladý a jelikož Karol Szymanowski, stejně jako ostatní polští autoři, hledal inspiraci právě u Francouzů, je tudíž možné, že mladý Messiaen mohl být v jistém smyslu inspirací pro staršího Szymanowského."*¹⁶

Szymanowského nejvýznamnější skladby pro housle:

- *Nokturno a Tarantella pro housle a klavír, op. 28* (1915)
- *Mýty pro housle a klavír, op. 30* (1915) - třetí Mýt obsahuje dokonce čtvrttóny, které u nás zavedl až Alois Hába
- *Houslový koncert č. 1, op. 35* (1917)
- *Smyčcový kvartet č. 1, op. 37* (1917)
- *3 Capriccia dle Paganiniho pro housle a klavír: (č. 20, 21 a 24), op. 40* (1918) - transkripce pro housle a klavír ve spolupráci s Pawłem Kochańským
- *Smyčcový kvartet č. 2, op. 56* (1927)
- *Písně kurpiovské: Zarzyże, kuniu, (č. 9), op. 58 a Píseň Roxany* (z opery *Král Roger*) a *Taniec z "Harnasiów" pro housle a klavír* (1931) - transkripce pro housle a klavír ve spolupráci s Pawłem Kochańským
- *Houslový koncert č. 2, op. 61* (1932-1933)¹⁷

¹⁵ JAROCIŃSKI, Stefan, ed. *Polish music*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1965.

¹⁶ rozhovor s Janem Klusákem 23. 3. 2022 v Praze (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)

¹⁷ Roku 1979 byla použita hudba Karola Szymanowského, respektive části *Houslového koncertu č. 2*, k filmu *Panny z Wilka* (*Slečny z Vlčí*) Andrzeje Wajdy, který byl natočen na motivy básně Szymanowského bratrance - Jarosława Iwaszkiewicze.

1.2.2 Witold Lutosławski

Witold Lutosławski¹⁸ (1913 - 1994) neměl život příliš jednoduchý již od dětství. Přelom století přinesl nové hudební směry, jakými byla například atonalita, ve které vedla druhá vídeňská škola nebo neoklasicismus, jehož hybatelem byl Igor Stravinský, který roku 1913 píše *Svěcení jara*. Stejného roku se do rozbouřeného světa narodil Witold Lutosławski. Jeho otec (houslista) chtěl osvobodit Polsko od Pruska, které mělo centrum v Berlíně, ale roku 1917 byl za bolševické revoluce popraven. Ani Witoldovi se politická situace nevyhnula. Po ždanovovské doktríně byl Lutosławski za svou *Symfonii č. 1* (1947) označen za formalistu, tedy protirežimního skladatele (podobně jako Dmitrij Šostakovič).

Lutosławského hudební řeč měla doslova celoživotní vývoj. Od melodičnosti při úpravě lidových písní, až po absolutní hudbu, která nezrcadlila dobu, nýbrž pocity a formu. Později se přesunul ke kontrolované aleatorice a 12ti tónovému systému, ke konci svého života se vrátil zpět k melodičnosti. Lutosławski se inspiroval a nechal ovlivnit Stravinským, Webernem, Boulezem, ale i Brucknerem. Vyzkoušel i experimentální notaci a s *Prvním houslovým koncertem* se vrátil k baroku a neoklasicismu.

Během svého tvůrčího života se mohl Lutosławski z našich skladatelů setkat s Bohuslavem Martinů, Aloisem Hábou, Václavem Kučerou, Oldřichem Františkem Kortem, Karlem Husou, Lubošem Fišerem, ale i Janem Klusákem a Markem Kopelentem. Lutosławski a Kabeláč byli dokonce přátelé.

Co se týče polského vlivu, Szymanowski a Lutosławski se znali¹⁹. Lutosławski vzpomínal po Karlově smrti na následující: „*Szymanowski byl k naší malé skupině nesmírně laskavý. Přišel na náš koncert, společně jsme se prošli po městě a doprovodili ho do Rádía Riga... Po našem koncertu mi Wacław Niemczyk řekl: „Karolovi se vaše Sonáta velmi líbila, ale nechtěl vám to říct.*”²⁰

Během svého života byl Lutosławski označován za neoromantika i neoklasika, ale i za fauvistu (inspirován čistou barevností), jeho hlavní skladatelskou předlohou však byl folklor.

¹⁸ kapitola na základě informací z: THOMAS, Adrian. Polish Music since Szymanowski. 2005. Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-05472-0.

a

LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. 346 s. ISBN 978-0-9108-6013-1.

¹⁹ THOMAS, Adrian. Polish Music since Szymanowski. 2005. Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-05472-0.

²⁰ Polish Radio Interview (1981), přetištěno Elżbieta Markowska a Michał Kubicki (ed.), Szymanowski and the Europe of His Time (Varšava: Polish Radio, 1997), s. 108.

Originál: "Szymanowski was extremely kind to our small group. He came to our concert, we walked around the town together and accompanied him to Radio Riga . . . After our concert, Wacław Niemczyk told me: "Karol liked your Sonata very much; however he wouldn't say it to you."

Obrat v Lutosławského tvorbě nastal jako reakce na smrt jednoho z největších hudebních vzorů té doby - Bély Bartóka - *Muzykou žalobnou (Smuteční hudbou)*, která vznikla po začátku Varšavského podzimu. Je postavena na 12ti tónové řadě, která se pak celou skladbu opakuje a svou relativní jednoduchostí dává tušit hloubku smyslu, která by posluchače měla doslova přikovat k židli. Atmosférou mi skladba velmi připomíná Kabeláčovo *Mystérium času* (1958), které sice není dodekafonické, ale má podobnou hloubku. Není náhodou, že Kabeláč a Lutosławski byli spřízněnými dušemi. Kabeláč však byl režimem po roce 1968 potlačován, zatímco Lutosławski mohl pokračovat v tvorbě a byl čím dál známější i u nás.

Muzyka żałobna je také jakýmsi manifestem Lutosławského vlastní hudební řeči. Svůj vztah k serialitě popisuje následovně:

*"Základní jednotkou v mých nejnovějších dílech je dvanáctitónová řada neboli vertikální seskupení všech tónů stupnice - přirozený harmonický jev. V praxi samozřejmě existují neomezené možnosti pro vytvoření bezpočtu dvanáctitónových řad. Pro svou techniku používám především ty řady, které pro mě mají specifickou výrazovou a koloristickou podobu a spolu s ní i charakteristickou strukturu. Mezi jednotlivými dvanáctitónovými řadami jsou často ostré kontrasty. Souhra těchto kontrastů je jedním ze základních principů mé techniky. Jak je tedy vidno, nemá to nic společného s dodekafonií nebo serialismem. Společným rysem je „totální chromatičnost“. Serialismus považuji za jeden z nejdůležitějších fenoménů v dějinách hudby. Metoda, která však vede k účinku, který je mi naprosto cizí, a proto je pro mě těžké si představit, že bych se jí byť jen přiblížil. Nic z toho, co píšu, nemá ve skutečnosti mnoho společného s vídeňskou školou (Schönberg-Webern). Cítím se mnohem blíže proudu Debussyho – Stravinského – Bartóka – Varèse."*²¹

Lutosławski byl také aktivně činný v Związku Kompozytorów Polskich (ZKP - Svazku polských skladatelů). Šest měsíců po začátku Varšavského podzimu v květnu 1957 pronesl²²:

„Poprvé po dlouhé době se tedy naše shromáždění odehrává v atmosféře skutečné tvůrčí svobody. Nikdo zde nebude nikoho pronásledovat za takzvaný formalismus, nikdo nebude

²¹ JAROCIŃSKI, Stefan, ed. *Polish music*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1965, str. 197, 198.

Originál: "The basis unit in my latest works is the twelve-note row, or a vertical aggregation of all the notes of the scale - natural harmonic phenomenon. Of course, unlimited possibilities exist, in practice, for creating countless order twelve-note rows. In my technique, I use above all these rows which for me possess a specific expressive and colouristic physiognomy and, along with it, a characteristic structure. Between the individual twelve-note rows there frequently exist sharp contrasts. The interplay of these contrasts is one of the basis principles of my technique. As can be seen, this has nothing to do with dodecaphony or serialism. The one common feature is 'total chromaticism'. I regard serialism as one of the most important phenomena in the history of music. However, it is a method which leads to effect completely alien to me, and therefore it is difficult for me to imagine myself approaching it. Nothing I write in fact has much in common with the Viennese school (Schönberg - Webern). I feel much closer to the Debussy - Stravinsky - Bartók - Varese current."

²² THOMAS, Adrian. *Polish Music since Szymanowski*. 2005. Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-05472-0.

*nikomu bránit ve vyjádření estetických názorů, ať už jednotliví skladatelé reprezentují cokoli.*²³

Roku 1962 se setkává s Varésem, diriguje, cestuje, používá malou (kontrolovanou) aleatoriku, tedy určenou plochu, kdy mají muzikanti obměňovat daný motiv nebo improvizovat na zadaná témata v rámci aleatoriky. V ní pak pokračoval i Krzysztof Penderecki. U nás tuto techniku používal například Karel Husa v *Sonátě a tre pro housle, klarinet a klavír*. John Cage naopak pěstoval velkou (volnou) aleatoriku - tedy nekontrolovanou improvizační plochu.

Lutosławského tvorbu můžeme rozdělit do 4 životních fází²⁴:

1. období vlivu francouzským skladatelským prostředím (Mauricem Ravelem), Chopinem a post-romantismem (*Sonáta pro klavír*)
2. období ovlivněné folklorem, socialistickým realismem - i v této době, kdy byl nucen psát režimem schváleným způsobem, dokázal vytvořit například úpravy lidových písní pro děti, zachovat si svůj hudební jazyk a použít zajímavý kontrast, nové harmonie, novou tonalitu, atd. (*Lidové melodie pro klavír*)
3. období kontrolované aleatoriky (od roku 1960) (*Chain II., Partita*)
4. návrat k melodičnosti a přesnému zápisu (*Subito pro housle a klavír*) - zde využívá ploch, které působí jako aleatorika, jsou však přesně vypsány. Velké kontrasty melodičnosti s rytmikou jsou také příkladem tohoto období.

²³ LUTOSŁAWSKI, Witold, Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe Związku Kompozytorów Polskich, Ruch Muzyczny 1 (1. 5. 1957)

Originál: "So our assembly, for the first time in a very long while, is taking place in an atmosphere of true creative freedom. No one here will persecute anyone for so-called formalism, no one will prevent anyone from expressing his aesthetic opinions, regardless of what individual composers represent."

²⁴ OLEJNÍK, Lukáš. Krzysztof Penderecki – hudební odkaz. Online. 2020. Dostupné z: Opera Plus, <https://operaplus.cz/krzysztof-penderecki-a-jeho-hudebni-odkaz/>. [cit. 2025-05-27].

Pro housle zanechal Witold Lutosławski tyto nejznámější skladby:

- *Recitativo et Arioso* (1951)
- *Smyčcový kvartet* (1964)
- *Partita pro housle a klavír* (1984) - především ovlivněn setkáním z významnými instrumentalisty jako Pinchase Zukermanem
- *Chain II.* - dialog pro housle a orchestr (1984-1985)
- *Partita* (aneb houslový koncert vytvořen z *Partity pro housle a klavír* roku 1988) – je tvořena z bloků (podobné jako u Janáčkovy sonáty). Používá skupinky, chromatiku a nově i glissanda, zvony, bušení na dveře. Dokonale propojuje barvy zvuku houslí s orchestrem. Dedikován Anne-Sophie Mutter.
- *Lullaby for Anne-Sophie* (1989)
- *Subito pro housle a klavír* (1992) – také tvořeno z bloků, chromatické postupy

1.2.3 Krzysztof Penderecki

Krzysztof Penderecki (1933 - 2020) došel ze všech tří (Szymanowski, Lutosławski, Penderecki) nejdál experimentálně až k avantgardě.

Jen několik let po narození Krzysztofa Pendereckého (1933), proběhla konference v Darmstadtu (1950), kde se diskutovalo o nové hudbě. Krzysztof Penderecki byl nepochybně natolik vlivnou osobností, že později hýbal hudebním děním světa. Již od mládí experimentoval a hledal nové možnosti instrumentální hudby.

V roce 1956 se začíná objevovat také výraz sonorismus - důraz na barvu a zvuk (z francouzského *sonore*). Hlavním příkladem je Pendereckého skladba *Polymorphia* (1961) (viz níže).

Penderecki používal také výrazové prostředky nové hudby a avantgardy, ale poté se od nich začal odklánět a věnovat se především duchovní hudbě. Byl ovlivněn Luigi Nonem a starými mistry (církevní skladby). Serialitu považoval za zajímavý experiment.

Z českých autorů byl Pendereckého tvorbou ovlivněn například Luboš Fišer²⁵.

Pendereckého tvorbu můžeme rozdělit do 4 životních fází, které se prolínaly:

1. experimentální / avantgardní období (*3 Miniatury pro housle a klavír, Tren - Obětím Hirošimy*)
2. sonoristické období a témbrová hudba (*Polymorphia*)
3. syntéza tradice a nové hudby / religiózní hudba (neoklasicismus, baroko) / velká díla (opery, velký orchestr) (*Houslový koncert č. 1, Ciaccona In memoriam Giovanni Paolo II. pro housle a violu* - prvky tanga - úprava z *Polského requiem*)
4. instrumentální díla (*Duo Concertante pro housle a kontrabas*) - především ovlivněn setkáním z významnými instrumentalisty jako Anne-Sophie Mutter, toto období splývá s druhým a třetím obdobím tvorby

²⁵ OLEJNÍK, Lukáš. Krzysztof Penderecki – hudební odkaz. Online. 2020. Dostupné z: Opera Plus, <https://operaplus.cz/krzysztof-penderecki-a-jeho-hudebni-odkaz/>. [cit. 2025-05-27].

Výběr z nejhranějších skladeb pro housle:

- *3 Miniatury pro housle a klavír* (1959) - skladba experimentální a raná
- *Capriccio pro sólové housle* (1967) - absolutně nové pojetí s nenápadnými citacemi paganinských Capriccií.
- *Capriccio pro housle a orchestr* (1967)
- *Houslový koncert č. 1* (1976–1977, revidováno 1988) pro Isaaca Sterna
- *Cadenza pro sólové housle* (původně pro sólovou violu, 1984) - meditativní, bezprostředně emocionální
- *Houslový koncert č. 2 "Metamorfózy"* (1992–1995) pro Anne-Sophie Mutter
- *Ciaccona In memoriam Giovanni Paolo II. pro housle a violu* - prvky tanga (úprava z *Polského requiem*) (2005)
- *Duo concertante pro housle a kontrabas* (2008) – používá nové techniky = klepání na kontrabas, hra za kobylkou. Stejně jako Lutosławski, i Penderecki zde využívá rychlé bloky a následně sekvence paralelních akordů vzestupné po půltónech. Skladba na svou dobu ale není až tak experimentální.
- *La Follia pro sólové housle* (20013) - 9 variací
- *Tanz pro sólové housle* (2009) - na lidové motivy (kratičké)

1.2.4 Grażyna Bacewicz

Grażyna Bacewicz²⁶ (1909 - 1969) byla skladatelka a houslová virtuózka narozená roku 1909. Studovala u Nadi Boulanger v École Normale de Musique v Paříži stejně jako Wojciech Kilar. Francie byla velkým hybatelem světových hudebních směrů a Bacewicz se zde mnohému naučila. Inspiraci také získávala koncertováním po světě a v pozici koncertní mistryně Symfonického orchestru polského rozhlasu, kde vystupovala pod vedením dirigenta Grzegorze Fitelberga (spolupracoval s Karolem Szymanowským) a se kterým provedla i několik svých vlastních kompozic (*Houslový koncert* č. 1). Později však skládala v neoklasickém stylu bez přílišných experimentů. Právě proto není dále předmětem této práce, jelikož její tvorba neobsahuje tolik nových technik houslové hry, zakládá si spíše na virtuozitě a klasičnosti v novém podání. Přesto roku 1956 zazněly právě její 3 skladby na prvním ročníku festivalu Varšavský podzim.

Známa je například její *Houslová sonáta* č. 4, *Kvartet pro 4 housle* (někde mezi Bartókem a Schönbergovou *Zjasněnou nocí*, kterou však pravděpodobně v té době Bacewicz ještě neslyšela) nebo *Polské capriccio pro sólové housle*. Inspirovala se tvorbou Karola Szymanowského, ale skládala převážně v neoklasicistním stylu.

Serialismus vyzkoušela pouze ve třech ze svých mnoha skladeb. Skladbě se houslistka začala plně věnovat až ve svých 46 letech.²⁷ Rozhodnutí věnovat se nadále výhradně kompozici pramenilo také z úrazu, který utrpěla při autohavárii. Na základě své koncertní činnosti a virtuózní úrovně hry na housle napsala mnoho skladeb právě pro tento královský nástroj. Všechny skladby, přestože virtuózního charakteru, jdou technicky takzvaně "do ruky" právě proto, že je psala houslistka. Napsala menší skladby jako 2 *Oberky*, *Lullaby* a 6 *capricci pro sólové housle*, 3 *sonáty pro sólové housle*, dále komorní díla (5 *sonát pro housle a klavír*, *Partitu pro housle a klavír*, 7 *smyčcových kvartetů*, 2 *klavírní kvintety*, *Suitu pro dvoje housle*, *Kvartet pro čtyři housle*) a 7 *houslových koncertů*.

Witold Lutosławski o ní napsal: "*Když myslím na Grażynu Bacewicz, nemohu se omezit pouze na její hudbu. Měl jsem to štěstí, že jsem patřil k té skupině lidí, které s ní pojilo profesní přátelství. Měl jsem tak tu čest ji po mnoho let zblízka znát. To mi umožnilo z první ruky pozorovat a obdivovat její charakter - její čestnost, poctivost, soucit a ochotu dělit se a*

²⁶ kapitola založena na informacích z: ROSEN, Judith. Grażyna Bacewicz: Her Life and Works. Online. Dostupné z: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol5no1/grazyna-bacewicz-life-and-works/>. [cit. 2025-05-28].

a

Grażyna Bacewicz. Online. *Culture.pl*. Dostupné z: <https://culture.pl/en/artist/grazyna-bacewicz>. [cit. 2025-05-28].

²⁷ KYLIC, Lenka. Grażyna Bacewicz: Díla pro housle a klavír. Online. *Časopis Harmonie*. 2005. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/recenze/grazyna-bacewicz-dila-pro-housle-a-klavir/>. [cit. 2025-05-28].

obětovat pro druhé. Tento její obraz jako umělkyně a člověka by měl být inspirací pro následující generace skladatelů v Polsku i na celém světě.²⁸ Jakožto skladatelka - žena - měla ve své době významné místo. Vedle Nadi Boulanger tak byla jednou z mála ženských skladatelek, které měly opravdu mezinárodní přesah. Svou tvorbou také představovala houževnatost a zároveň stálost ve směru své kompozice. Zanechala přes 200 děl od skladeb pro sólový nástroj až po velká orchestrální díla.

Svá díla nahrávala, takže si i dnes můžeme poslechnout její autentické provedení. Měla krásný sytý tón, ale v pozdějších nahrávkách je poznat, že pro ni nebyla důležitější kvalita tónu, ale spíše výraz a čisté emoce i za cenu menších pazvuků či nedokonalostí způsobených zápalem do hry.

Kromě toho také psala hudbu pro děti a sama je vyučovala. V *Łatwe utwory (Jednoduché skladby pro housle a klavír)*²⁹ se Bacewicz zaměřuje na různé techniky ve 2-3 minutových miniatuřkách. Skladbičky jsou založeny například na stupnicích, přechodech přes struny, intervalech, dur-mollovém charakteru, percepci změn harmonie a modulaci, atd. Doprovod klavíru využívá široké škály kontrapunktické práce a zároveň má sám zajímavé melodické či rytmické linie. V průběhu písní si žáci zahrají v první, druhé i třetí poloze. Skladby jsou také rozděleny dle obtížnosti. Rozdílné charaktery, kontrasty hravosti i melodičnosti mají být pro žáka zábavné, ale zároveň poučné.

Bacewicz studovala u maďarského pedagoga známého svým systémem stupnic - Carl Flesche. Získala druhé místo na prvním ročníku *Mezinárodní houslové soutěže Henryka Wieniawského* (první místo obsadila Ginette Neveu). Od té doby také chodila na konzultace k Davidu Oistrachovi.

²⁸ ROSEN, Judith. Grażyna Bacewicz: Her Life and Works. Online. Dostupné z: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol5no1/grazyna-bacewicz-life-and-works/>. [cit. 2025-05-28].: "When I think of Grażyna Bacewicz, I cannot limit myself to her music alone. I was fortunate to belong to that group of people who were bound with her by virtue of professional friendship. Thus I was privileged to know her closely for many years. It allowed me to observe and admire her character first hand – her integrity, honesty, compassion, and her willingness to share and sacrifice for others. This image of her as an artist and human being ought to be an inspiration to the succeeding generations of composers in Poland and throughout the world."

²⁹ Grażyna Bacewicz – Łatwe utwory | Easy Pieces. Online. YouTube. 2005. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=87P3xaVvPAw>. [cit. 2025-05-28].

1.2.5 Rozhovor s Marcinem Sikorským

V rozhovoru s instrumentalistou Marcinem Sikorským³⁰ jsem se snažila zodpovědět otázku, jak polskou a českou hudbu vnímají poláci.

Je 25. září 2022, nacházíme se v polské Bydhošti a mám zde několik otázek pro klavíristu Marcina Sikorského. Moje první otázka tedy zní: Jak vnímáte českou hudbu 20. století?

„Určitě ji považuji za velmi zajímavou. V Polsku není dostatečně známá. Češi mají velké skladatele 20. století jako je Martinů. Jsou skladatelé, jejichž jméno zná každý, ale jejich skladby už tolik ne. Například Dvořáka (jeho Violoncellový koncert, Requiem, Dumky), Smetanu, Janáčka.“

Jste jedním z lidí, kteří hrají mnoho soudobé hudby, takže předpokládám, že o naší hudbě 20. století víte asi více než ostatní.

„Je to možné, bohužel je opravdu málo známá. Oceňuji Janáčkovu Houslovou sonátu, Sinfoniettu. Dokonce jsem kdysi četl Janáčkův životopis. Skladby od Bohuslava Martinů jsem se také učil a vždycky mě překvapí, jak je ta hudba dobrá. Například jeho druhý klavírní kvartet, některá tria s flétnou a houslemi. Úžasné skladby nejvyšší kvality, které se u nás hrají velmi zřídka.“

Dnes jsme mluvili o Pendereckého *Miniaturách*. Můžete říci, co si myslíte o jejich struktuře?

„Myslím, že tento styl psaní vymyslel právě Penderecki a že se jedná o směs normálního zápisu skladby s několika grafickými znaky. Například délka některých not může vypadat nahodile zapsaná, ale ve skutečnosti je tak zapsaná záměrně. Poté, co jsem skladbu se spoustou lidí provedl, zjistil jsem, že vždy fungovalo lépe, když jsme takty měřili striktně podle Pendereckého grafického zápisu.“

Když už jste zmínil Krzysztofa Pendereckého, můžete mi povědět, jak vnímáte jeho životní a pracovní etapy?

„Pokud vím, v mládí byl určitě mnohem víc na hraně experimentální hudby, a tehdy ta grafická struktura skladeb a také hudební jazyk byli, řekněme, současné nebo experimentální. Pak se změnil na klasičtější, pozdější skladby jsou napsané obyčejně. Ve středním období měl velkou sborovou skladbu inspirovanou náboženstvím a kulturou. A pak,

³⁰ rozhovor s klavíristou Marcinem Sikorským 25. 9. 2022 v Bydhošti (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)

když už byl slavný a setkal se s více instrumentalisty (Anne-Sophie Mutter), psal mnohem více instrumentální hudba, například nástrojové koncerty.“

A také napsal dost transkripcí...

„Správně, ano, protože pracoval se skvělými instrumentalisty a neměl vždycky čas napsat něco úplně nového, dělal pro někoho transkribované verze svých vlastních skladeb, jestli tomu dobře rozumím.“

Můžete mi prosím odpovědět na úplně stejnou otázku ohledně Lutosławského, jestli měl nějaká období svých děl?

„Podle mého chápání, když začínal, byl ovlivněn francouzskými skladateli. Zapůsobila na něj jejich symfonická díla v pozdně romantickém nebo impresionistickém stylu psaní. To byla Lutosławského raná tvorba. Po válce se mu naskytla příležitost vytvořit něco nového, a tak využil lidové melodie v rámci socialisticko realistické hudby, a vložil ji do svého stylu. Používal imitační práci, kontrapunktickou práci, neotřelou tonalitu a nové harmonie. V tomto stylu napsal několik malých suit nebo menších skladeb. Vždy se ale vyvíjel, a dokonce říkal, že chce psát hudbu, kterou chce poslouchat. Existuje o tom i zajímavý článek. Mluví o ideálním posluchači a uvádí myšlenku o dokonalém posluchači, který přemýšlí o tom, že dosáhne bodu, kdy oponuje komukoliv. A to je pro něj ideální posluchač. Člověk kriticky smýšlející. Lutosławski se to naučil při poslechu svých předchozích děl. Posuzoval, co se mu nejvíc líbí a co ne, a do budoucna začleňoval více prvků, které se mu líbily, a méně těch, které se mu nelíbily tolik nebo z nichž byl zklamaný.

Myslím, že se celou dobu vyvíjel a snažil se najít něco nového. V dalším období vymyslel kontrolovanou aleatoriku. To mu umožnilo plynulejší harmonické změny. Byl velmi laskavý k interpretům; snažil se přemýšlet o tom, jak obracet stránky, takže přidával další takty na konec stránky před jejím otočením. Vedle toho však chtěl, aby interpreti hráli přesně jeho noty tak, jak je napsal. Dokonce i na aleatorních místech vyžadoval, aby se hudebníci drželi jen původního partu a teprve pak provedli kouzlo aleatoriky. Na druhou stranu nechtěl, aby se interpreti při hraní hudby cítili svázání nebo aby jim byl upírán pocit svobody. Tudíž si přál, aby se interpreti drželi rytmického vzorce, ale emocionálně se mohli cítit svobodně.

Po tomto období již rozuměl tak dokonale své představě a možnostem hudebníků, že se vrátil ke kompozici, kdy aleatoriku vypisuje. Například v Subitu to může znít, jako by dva lidé hráli dva sólistické odlišné party, zatímco vše je striktně zapsané. Až harmonické změny jsou místa, kde Lutosławski chce, aby se housle a klavír setkali striktně spolu. Aby to zapůsobilo na publikum. A já si jeho práce velmi vážím. Stále se vyvíjel a také si myslím, že to byl velmi milý člověk. Slyšel jsem, že když v sedmdesátých letech získal nějaké ceny a vydělal spoustu peněz, dal mnoho z nich na podporu některých hudebníků nebo škol, nebo nakoupil nějaké léky ze západu do Polska, a skoro nikdo to neví. Já to vím osobně, protože jsem se setkal s

harfistkou, která byla žačkou slečny Holligerové (její manžel byl přítelem Lutosławského). Lutosławski se jich tehdy ptal, co v Polsku potřebují, jestli nějaké léky nebo něco jiného, a on jim vše přivezl. Ale byl natolik skromný, že se tím nechlubil.“

Pokud se můžeme vrátit v čase od Pendereckého a Lutosławského k Szymanowskému? Co si myslíte o Efebosu³¹?

„Myslím, že je to divné. Nevím, jak s ním zacházet. Je mi celkem jedno, jaký byl Szymanowski jako člověk, protože jeho hudba je mimořádná. Ale je pravda, že když jsem Efebos četl, musel jsem to přerušit, protože mi autor připadal jako nadčlověk, jako někdo, kdo si myslí, že je lepší než ostatní. Tak jsem knihu přestal číst, protože chci Szymanowského pořád obdivovat pro jeho hudbu.“

Je nějaký jiný polský skladatel 20. století (který komponoval pro housle), kterého byste zmínil?

„Ano, je tu jedna velká skladatelka, Grażyna Bacewicz, která byla jednou z finalistek Wieniawského soutěže a hodně psala pro housle a klavír. Mám ji moc rád.

Další, Marek Szymanowski, napsal Kaleidoscop pro sólové housle (něco jako Biberova Passacaglia). Ta je na hraně možností houslové techniky.

Eugeniusz Knapik byl docela nedávno rektorem Katovické hudební akademie a napsal několik velkých skladeb pro housle a klavír (Partita, Sonáta).

Zajímavá je také Paderewského Sonáta v postromantickém stylu.

Významných sonát pro housle a klavír není mnoho. Ale těžko se hledají tak skvělé věci jako díla od Wieniawského a Szymanowského.“

Můžete mi říct, jaké politické události v Polsku ve 20. století vnímáte jako nejdůležitější?

„V Polsku to byla 1. světová válka. Pak bylo 20 let mezi válkami (bylo to tu svobodné a nezávislé, nebyli jsme součástí nějaké jiné země) - hudebníci se ubírali všemi směry: dodekafonie, Francie s Nadiou Boulangerovou, impresionistický styl, postromantika a tak dále. Pak přišla 2. světová válka a spousta židovských skladatelů byla znovuobjevena později po válce. To je teď pro Poláky dost důležité.

Po druhé světové válce jsme byli socialisticko-komunistickou zemí a vláda se snažila umělce tlačit určitým směrem. A skladatelé se tomu měli přizpůsobit, takže hudba začala být jednodušší. Ne dodekafonie, ne spiritismus. Bylo to takové socialisticko-realistické umění, které bylo docela jednoduché. Někteří našli způsob (například Lutosławski), jak do tohoto druhu hudby vložit svou hudební řeč. Své skladby nějak vnitřně komplikoval a dělal je

³¹ Efebos je román, který napsal Karol Szymanowski mezi lety 1917 - 1919 a zabývá se kromě jiného také homosexualitou. Nejen ve své době byl mnohými předmětem vášnivých diskusí.

zajímavějšími. Potom se Penderecki a další mladí skladatelé dostali více k experimentům (Miniatury, vliv Knapika - Messiaena, Aleksander Lasoń - ovlivněný folklórem - píše hodně pro housle). Pak začal vznikat Varšavský podzim (1950). Do roku 1990 to bylo šíleně experimentální, elektronika. Poté se jednalo spíše o repetitivní, minimalistickou hudbu, filmovou hudbu a podobně. Někteří se stále pokoušejí najít novou cestu, nový hudební stylový proud.“

1.2.6 Výzkum v Helsinkách

V Helsinkách jsem se snažila odpovědět na otázku, jak polskou hudbu 20. století vnímá mladá houslová generace z celého světa. Vybrala jsem si proto místo, kde se koncentruje nejvíce mezinárodní komunity mladých talentovaných a vzdělaných houslistů - houslovou soutěž světového formátu.

Při výzkumu, který jsem prováděla od 19. do 29. května 2022 v Helsinkách v rámci XII. mezinárodní houslové soutěže Jeana Sibelia s 10 účastníky soutěže, odpověděl pouze Nathan Meltzer jakožto jediný z dotazovaných houslistů, že zná hudbu polských autorů a hrál jejich díla. Jelikož se jedná o jednu z největších houslových soutěží na světě s mezinárodní účastí, bylo pro mě velikým překvapením, že téměř nikdo neznal hudbu Karola Szymanowského, Krzysztofa Pendereckého ani Witolda Lutosławského.

Na moji otázku odpovídalo 10 houslistů³² z Koreje, Finska, Číny/Hannoveru, Ruska/Finska, Filadelfie, Japonska/New Yorku, Holandska, New Yorku, Japonska/Švýcarska, USA/Bruselu. Ptala jsem se, zda byli někdy v kontaktu s polskou hudbou 20. století a jestli, tak se kterou? Odpovědi byly v 8 z 10 případů takové, že tuto hudbu příliš nehrají ani neznají nebo o ní pouze slyšeli.

Konkrétně:

- Nikdy jsem o této hudbě neslyšel: 2x
- Tuto hudbu příliš neznám: 1x
- Tato hudba se mi příliš nelíbí: 1x
- Slyšel jsem o ní: 2x
- Líbí se mi: 2x
- Zním tuto hudbu velmi dobře: 1x (houslista, který se aktivně zajímá a propaguje hudbu 20. a 21. století)
- Hrál jsem jejich skladby (jmenoval K. Szymanowského, K. Pendereckého, W. Lutosławského): 1x (student polského houslisty Krzysztofa Węgrzyna)

Řekla bych, že v Čechách je povědomí o polské hudbě 20. a 21. století větší, zdaleka ne však v měřítku, aby každý houslista alespoň jednou v životě nastudoval díla Szymanowského, Lutosławského či Pendereckého.

³² rozhovory s 10ti účastníky XII. mezinárodní houslové soutěže Jeana Sibelia v Helsinkách 19.-29. 2022 (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)

1.3 Komentář k české časové ose

Dění v Čechách bylo ve 20. století o krok pozadu oproti Polsku. Jednak kvůli striktnímu režimu a jednak kvůli nedostatku kvalitních skladatelů, kteří stále tvořili v duchu starších období. Antonín Dvořák zemřel 1 rok před premiérou Straussovy Salome (1905), která je považována za přelomové dílo a začátek expresionismu. Výjimkou je samozřejmě Leoš Janáček, který se držel impresionismu a neofolklorismu a později neoklasický Bohuslav Martinů. Snad jedině Alois Hába svou mikrointervalovou třídou na Pražské konzervatoři předstihl dobu. Již v roce 1923 založil tuto čtvrttónovou katedru, za kterou se sjížděli studenti z daleka. Jen pro představu, ve stejné době na mistrovské škole Pražské konzervatoře učil i Josef Suk a Vítězslav Novák.

V zakreslené časové ose nebylo místo pro všechna významná jména skladatelů a pedagogů v Čechách. Alespoň zde bych ráda zmínila několik jmen, která měla i v houslové literatuře velký význam: Milan Slavický, Klement Slavický (významná je např. jeho oceněná *Partita pro housle*, která obsahuje i aleatorické plochy), dále skupina Quattro: Zdeněk Lukáš, Sylvie Bodorová, Luboš Fišer a Otmar Mácha. Významnou byla také skupina Mánesáci: Alexander Zemlinsky, Gideon Klein, Ervín Schulhoff, Pavel Bořkovec, Iša Krejčí a osvobozené divadlo Jaroslava Ježka. Od Lutosławského převzal prvky malé aleatoriky náš Zdeněk Lukáš, kterou použil ve svém houslovém koncertě.

Dění v Čechách bylo významně zpomaleno totalitním režimem. Některým skladatelům se do programů Varšavského podzimu prorazit podařilo, nikdy však nebyl uveden Bohuslav Martinů.

O situaci jsem si povídala s houslovým pedagogem profesorem Ivanem Štrausem a hudebním skladatelem Janem Klusákem:

1.3.1 Rozhovor s profesorem Ivanem Štrausem

Při rozhovoru s houslovým pedagogem, profesorem Ivanem Štrausem³³, jsem se zaměřila na to, jakým způsobem vnímal nejen svou pedagogickou dráhu ve vztahu k Polsku, ale také na ovlivnění jeho spolupráce se skladateli Varšavského podzimu.

Jak Vás ovlivnila Nová hudba a festival Varšavský podzim jakožto interpreta?

“Uvědomil jsem si, že hudba může vypadat jinak než až dosud. Anton Webern sice už hodně naznačil, ale Poláci byli někde jinde. Od začátku se ale nabízela otázka, kolik lidí si bude chtít poslechnout tyto zvuky znovu a znovu. Pár se jich najde. Ale obluby Novosvětské těžko dosáhnou, zejména proto, že mladou generaci válcuje od začátku jazz, pop, teď i techno a ostatní druhy, jimž chybí to základní z hudby: kontrast a rozličné emoce.”

Vím, že jste byl u vzniku několika významných děl pro housle, s Lubošem Fišerem (Ruce) či Oldřichem Františkem Kortem (Filosofické dialogy) jste spolupracoval do té míry, že jste jejich díla premiéroval, byla Vám věnována a máte veliký podíl na jejich současném znění. Na vývoji kterých dalších děl a s kterými skladateli jste spolupracoval?

“Z mého repertoáru bych jmenoval ještě Klementa Slavického jak Partitu pro sólové housle, tak Sonátu pro housle a klavír. Ale tam jsem nemusel měnit ani jednu notu, od začátku to byl dokončený tvar. Trochu jsem si upravoval Koncert Jožky Matěje, což byl český Chačaturjan (řeceno s nadsázkou) a odehrál ho všude možně. Velkou práci jsme ale odvedli v oboru kvartetním, protože Sukovo kvarteto od svého založení provádělo mnoho soudobých autorů, jak českých tak evropských, často v premiéře.”

Jak jste vnímal vztah Čechů a Poláků od doby, kdy k nám začala proudit Nová hudba?

“Jako snahu o českou podobu této hudby - Zbyněk Vostřák, Marek Kopelent, Jan Klusák, Rudolf Komorous a další, jejichž jména do jisté míry zapadla, ale byly to pokusy najít přístupnost a neztratit přitom soudobé vyjadřovací trendy.”

Ovlivnila Vás nějak polská houslová tradice či pedagogika?

“Spíše svými autory klasickými - Wieniawski, Szymanowski, Bacewicz, Lutosławski, Penderecki, Baird - než přímo největšími výstřelky, většinou odsouzenými do propadliště dějin. Tito klasičtí tvůrci přidávali do houslové techniky nové prvky, vycházející z jejich hudebních požadavků a bylo nutno je zvládnout odpovídajícími způsoby realizace.”

³³ rozhovor s profesorem Ivanem Štrausem 7. 4. 2025 v Praze (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)

1.3.2 Rozhovor s Janem Klusákem

Při rozhovoru s Janem Klusákem³⁴, českým skladatelem a zakladatelem Komorní harmonie, jsem se ptala především na vznik tohoto tělesa a na jeho vztah s polskou hudbou.

Historie i programy Komorní harmonie, která hrála převážně v Divadle na Zábradlí, je těžké dohledat, jelikož z důvodu repríz nebyla na programech uváděna data konání. Uváděla se převážně hudba: J. Klusáka, I. Stravinského, P. Hindemitha, A. Berga, F. Poulenca, L. Janáčka, M. Ravela, G. Rossiniho, W. A. Mozarta, H. Purcella, G. Frescobaldiho, J. Rameaua, J. S. Bacha, ale také Z. Vostřáka a L. Fišera.

Jak vznikla komorní harmonie?

“V roce 1958 začal zkoušet Libor Pešek s hráči, ze kterých později vznikla Komorní harmonie. To byl v tehdejší době jediný soubor, který chtěl hrát takové novinky, jaké jsem psal například já. Musica Viva Pragensis vznikla až někdy o dva, tři roky později.” Jiné zdroje uvádějí až rok 1965. První koncert Komorní harmonie se uskutečnil na podzim roku 1959.

Komorní harmonie byla složená zprvu pouze z dechových nástrojů, jelikož Libor Pešek měl velmi specifické požadavky na zkoušení skladeb, cituji: *“Pešek chtěl mít komorní orchestr i se smyčci, jenže smyčcaři neměli tolik trpělivosti ani času, aby s ním zkoušeli. On totiž v té době pěstoval takové naprosto precizní, analytické zkoušení, jako dělal Toscanini a jako u nás prezentoval, když tady hostoval u České filharmonie, Antonio Pedrotti, který zkoušel Toscaniniho způsobem...zkoušel děleně, především, jenom dřeva nebo tak, a rozebíral to na mikrofrázičky a ty úplně do zblbnutí opakoval až to nějak změnilo kvalitu, až to bylo takové, jaké to on chtěl.”*

Jak jste vnímal vztah Čechů a Poláků od doby, kdy k nám začala proudit Nová hudba?

“Komorní harmonie nehrála díla polských současných autorů, jelikož k nám přijeli někdy tak v roce 1960, 1961...Krzysztof Penderecki a myslím, že také Witold Szalonek a spíš jsem se s nimi skamarádil já...Pešek tyhle vazby moc nepěstoval. Lébl a Kabeláč se s Poláky setkávali více.”

V té době se světem šířila Pendereckého skladba *Obětem Hirošimy-Tren*. *“To na nás velmi působilo, to se nám velice líbilo. Penderecki námi myslím nijak ovlivněn nebyl, jelikož on byl slohově dál než my.”*

Podle Jana Klusáka slohově neoklasicismus pěstovali dříve Češi než Poláci, ale v mysticismu jsme měli Ladislav Vycpálka (*Kantáta o posledních věcech člověka*,

³⁴ rozhovor s Janem Klusákem 23. 3. 2022 v Praze (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)

Blahoslavený ten člověk - skladby inspirované duchovně). "To byl zase náš jedinečný skladatel. Pro housle má Sonátu pro housle, klavír a zpěv Chvála houslí."

"Byl jsem moc rád, že existuje Varšavský podzim a párkrát jsem tam byl. Byla to pro nás taková silná opora, poněvadž my jsme tady byli takoví přiškrčení, u nás byl režim horší...tady byla větší diktatura (myšleno komunistická) a míň dovolených věcí. Poláci si v tomhle nedali nikdy moc diktovat a byli dost svobodní, takže když jsem tam jednou přijel, přímo jsem se rozbřečel nad tím, jak oni si můžou žít volně a hrát...když byla premiéra Kilarovy skladby Krzesany, tak jsem si říkal, jak jsou na všechny strany svobodní, i vůči té avantgardě. Že se nedají sešněrovat, že klidně můžou začít komponovat tonálně a je to taky velký."

Janu Klusákovi byl bližší Kilar, jelikož ani jeden z nich nebyl dogmatik atonality, která v té době proučila světem. Oba chtěli mít svobodu v tom, že se dá komponovat různě. Jan Klusák teď i tehdy komponoval ve formě invence, kterou si "vynašel" v roce 1969 a od té doby v tomto stylu napsal všechno. *"Je to forma, která nejdříve udělá schéma, konstrukci, takové lešení, ale na tom lešení může člověk zbudovat velice různé skladby, různou hudbu."*

A jak jste došel k tomuto jak říkáte "lešení"?

"Poněvadž za mého mládí se pořád mluvilo o totální organizaci, že se musí najít seriální organizace ve všech parametrech - pro výšku, délku (tedy rytmus), barvy, dynamiku. Já jsem hlavně viděl, že sonátová forma již není možná, že tam není už ten kontrast tónin a tudíž možnost tématické práce, a že se tudíž musí najít jiný způsob formování. Tak jsem hledal, hledal, až jsem přišel na toto."

Jaká byla vaše největší inspirace, co se týče celosvětově autorů, směrů, stylů, kultur?

"Pro mě to byl Stravinský a Schönberg jako protipóly. Oni se moc nesnášeli. Stravinský, ten byl velkorysý, ten se tomu smál, ale Schönberg byl vzteklý a závistivý a měl na Stravinského pořád vztek, že má větší úspěchy. A bylo to velmi podobné jako Wagner a Brahms nebo Wagner a Verdi třeba. Když se u Wagnerů řeklo Verdi, tak Cosima dostávala takřka hysterické záchvaty. A totéž, když se u Schönbergů řeklo Stravinský, tak také začali šít. Stravinský bydlel v Hollywoodu blízko se Schönbergem (umřel o 20 let dříve), tak Stravinský přemýšlel, jestli mu může jít na pohřeb, a poté usoudil, že by to byla provokace, tak jim poslal jenom kondolenční telegram."

Kde vidíte začátek neoklasicismu?

"V Beethovenově 8. symfonii jako vzpomínka na jeho mládí a učednická léta u Haydna. Proto má mnoho haydnovských názvuků. A od té doby se občas nějaký skladatel "utrhne" a něco takového udělá. Spousta neoklasicismu je v Brahmsovi, ve Straussovi (Menuet v Rosenkavalierovi), a vyslovený neoklasicismus je v Prokofjevově Klasické symfonii (1914),

přestože se uvádí za zakladatele neoklasicismu Igor Stravinský - pravděpodobně proto, že toho napsal v tomto stylu více a měl větší vliv (ačkoliv Pulcinella byla až roku 1917). Romeo a Julie Sergeje Prokofjeva je taktéž neoklasicistní.”

Kdy do Čech začala proudit Nová hudba?

“Myslím, že když jsem založil Komorní harmonii, tak tu ještě nikdo nebyl. Bylo to v roce 1959 a přišla opravdu pod vlivem Polska. Pro mě nejdříve vlivem Pendereckého, poté Kilara. Pendereckého Tren-Hiroshima byla opravdu impozantní skladba. Kučera byl v té době v Moskvě, tam již mohl také skládat ve stylu Nové hudby, ale to nevím...také Varése byl důležitý, ale kupodivu na nás neměl moc vliv...Cage obdivoval Rudolf Komorous a Petr Kotík - ten začal zase s Musica Viva Pragensis.”

Do Česka tedy přišla Nová hudba z Polska díky vlivu Varšavskému podzimu?

“Ano....ale potom sem poslali tři LPčka s kompletním Webernem dirigovaným Robertem Kraftem. Ty desky měli lidé jako Koblasa a Medek a my jsme to k nim chodili poslouchat. To bylo autentičtější než ti Poláci, to bylo ryzí.”

“No a v roce 1959 tu Jaroslav Krombholz nastudovala Wojczeka v Národním divadle, byl tu Julliard Quartet, hráli Berga Lyrickou suitu. Dušan Pandula se svým kvartetem, tehdy se jmenovali Hábovo kvarteto, později Novákovo kvarteto, tak ti nahráli Webernův poslední kvartet. To všechno proběhlo v tom jednom roce.”

Od Jana Klusáka se na Varšavském podzimu hrál: Kafka (1962), Variace na Mahlerovo téma (70. léta - den poté byl na programu také Marek Kopelenta, Rouška Veroničina), Numerus sacer pro housle a bicí nástroje (1977).”

To musel být hrozně silný rok (1959)...

“Ano a hrozně to našťvalo všechny pisálky z novin, kteří sloužili režimu, protože to vypadalo jako vzpoura proti všem těm komunistickým skladatelům a strašně nám všichni nadávali.”

Takže to byl asi pocit závanu volnosti z nového světa v hudebním slova smyslu?

“Ano, ale to oni právě nechtěli, oni chtěli, aby to bylo stále pod tou diktaturou.”

A teď když se vrátím k Polsku, odkud k nim přišla vlna Nové hudby, z Francie?

“Ano. Oni měli spojení s Boulezem a také s Darmstadtem. Darmstadt hrál velkou roli.”

2 Komplexní analýza klíčových polských děl jako podklad pro pochopení hudební řeči autora

2.1 Karol Szymanowski (Debussy houslí)

2.1.1 Skladatelův životní a hudební vývoj

O Karolu Szymanowském (1882 - 1937) jsem již psala ve své magisterské práci³⁵. Rozebírala jsem podrobně *Mýty pro housle a klavír* a vykreslovala Szymanowského životní osudy a hudební řeč. Na *Nokturno a Tarantellu* a jiné menší houslové útvary se již nedostalo. Proto se v této kapitole zaměřím právě na ně.

V knize *Der Verführer*³⁶ je zmínka o označení Szymanowského přízviskem "Der Debussy der Geige" - "Debussy houslí" Bronisławem Hubermanem³⁷. Musím uznat, že se mi toto označení velice zamlouvá, jelikož Szymanowského schopnost zaznamenat do not barevné obrazy pro housle, je naprosto přelomová. Stejně tak přirovnání k důležitému houslovému skladateli jako byl Paganini³⁸ je i z hlediska nových houslových technik zcela oprávněné. Toto označení však mohl Szymanowski nosit díky dlouhodobé spolupráci a přátelství s houslovým virtuózem Pawłem Kochańským, který Szymanowského skladby revidoval a svými schopnostmi Szymanowského inspiroval k posunutí nových hranic v možnostech zvukomalby houslí.

Roku 1903 vznikla první skladba pro housle a klavír, a to *Sonáta pro housle a klavír d-moll*. Na svou premiéru čekala až do roku 1909, kdy jí Paweł Kochański předvedl s klavíristou Arthurem Rubinsteinem. První nahrávka pak vznikla roku 1954 od Davida Oistracha a Wladimira Jampolského, kdy se na gramofonové desce sonáta skvěla vedle oblíbené *Sonáty pro housle a klavír A-Dur* Césara Francka³⁹. Obtížnost sonáty Karola Szymanowského je nižší než transparentní a zejména pro klavír technicky náročná Franckova sonáta. Szymanowského sonáta se pro budoucí léta svým romantickým charakterem sice oblíbenou

³⁵ PAVLOVÁ, Ludmila. *Karol Szymanowski a jeho hudební řeč*. 2020. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Prof. Ivan Štraus.

³⁶ GWIZDALANKA, Danuta. *Der Verführer: Karol Szymanowski und seine Musik*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2017, 292 s. ISBN 978-3-447-10888-1. ISSN 2197-6066.

³⁷ Tamtéž, str. 120.

³⁸ Tamtéž, str. 121.

³⁹ Tamtéž.

stala, vzhledem k autorově pozdější tvorbě je však nepříliš výstižným dílem pro Szymanowského hudební řeč.

Roku 1909 Szymanowski zkomponoval klavírní part k houslovému partu Pawła Kochańskiego ve skladbách *Świt* (Svítání) a *Dziki Tanz* (Divoký tanec). Zkušenosti z této spolupráce obsahovaly například lásku k netradičním houslovým dvojhmatům či vysokým registrům v houslích. Roku 1910 Szymanowski zkomponoval, tentokrát již sám, *Romanci D-Dur pro housle a klavír*⁴⁰. Opět se jedná o dílo, které ještě stále vykazuje mnohé rysy romantismu.

Přelom tvorby se udál v roce 1915, ve kterém vzniklo 5 kusů pro housle a klavír - *Nokturno*, *Tarantella*, *Aretúzska fontána*, *Narcis*, *Dryády a Pan*. *Nokturno a Tarantella* (podrobněji viz níže) tvoří jeden celek a triptych zbývajících tří kusů je nazván *Mýty pro housle a klavír*.

K doplnění smyslu vět *Mýtů* přidávám citaci přímo z dopisu autora americkému houslistovi Robertu Imandtovi: „Není zamýšleno, aby toto bylo drama, ve kterém jedna scéna následuje druhou ... toto je spíše komplexní hudební vyjádření inspirativní krásy Mýtů. ... ‚tekoucí voda‘ v Arethuse, ‚stojatá voda‘ v Narcisovi (klidná a čistá hladina vody ...) – to jsou hlavní linie ... V Dryádách si můžeme představit obsah v anekdotickém smyslu. Šumění lesa za horké letní noci, tisíce tajemných hlasů ... - zábava a tanec dryád. Najednou zvuk Panovy flétny. Ticho a neklid. Melodie vytvářející snovou atmosféru. ... Pan přestane hrát – tanec začíná nanovo – pak se všechno uklidní v čerstvosti a tichu rozbřesku...“⁴¹

Zajímavostí je možná i využití dvojhmatových trylků ve třetím Mýtu symbolizujících neklidnou vodní hladinu, stejně tak jako úvodní čtvrttóny, které mají údajně připomínat kvákání žab.

Těžké běhy musí být hrány s lehkostí, aby vytvořily správnou barvu a atmosféru skladby.

Je jisté, že *Mýty* jsou přelomovým dílem v houslové literatuře a otevírají nové možnosti houslové hry.

⁴⁰ GWIZDALANKA, Danuta. *Der Verführer: Karol Szymanowski und seine Musik*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2017, 292 s. ISBN 978-3-447-10888-1. ISSN 2197-6066. str. 121.

⁴¹ Karol Szymanowski v dopise napsaném v polovině listopadu 1923 americkému houslistovi Robertu Imandtovi, podle DEPTUCH, P. *Myths Op. 30 - Karol Szymanowski*. In: Culture.pl [online]. 2002 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z: <https://culture.pl/en/work/myths-op-30-karol-szymanowski>

Originál: „This is not meant to be a drama, unfolding in scenes one after another, (each) of which has anecdotic significance - this is rather a complex musical expression of the inspiring beauty of the Myth. The main 'key' of the 'flowing water' in Arethusa, the 'stagnant water' in Narcissus (the still and clear surface of the water in which the beauty of the (ephebe) Narcissus is reflected) - these are the main lines of the piece ... In the Dryads one can imagine the content in an anecdotic sense. Hence the murmuring of the forest on a hot summer's night, thousands of mysterious voices, all overlapping in the darkness - the fun and dancing of the Dryads. Suddenly the sound of Pan's pipe. Silence and anxiety. An atmospheric, dreamy melody. The appearance of Pan, the Dryads' amorous [word illegible], their ambiguously expressed fear = Pan skips away - the dance begins anew - then everything calms down in the freshness and silence of the breaking dawn. In all, a musical expression of the dreamy tension of a summer night.“

Překlad převzat z: HAMPLOVÁ, Veronika. *Zvukomalba v houslové literatuře. Bakalářská práce, vedoucí PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2019. 80 s., str. 55.*

Roku 1918 napsal Szymanowski společně s houslistou Wiktorem Goldfeldem 3 úpravy *Paganiniho Capricci*, op. 40. Konkrétně se jedná o Capriccio č. 20, 21 a 24. První zmíněné zůstává totožné v houslovém partu s přidavným romanticky stylizovaným klavírem. Druhé capriccio má více změn v houslovém partu a opět je doprovázeno klavírem. Capriccio č. 24 stojí za zmínku z vícero důvodů. Za prvé je upraveno i po strukturální stránce, tedy některé variace do sebe vplouvají attacca a s klavírním partem (který není zdaleka pouze doprovodný) mění svůj význam. Za druhé jsou variace přerovnány a vcelku dosti změněné (nedá se říci, že by byly zjednodušené). Zejména poslední variace však naráží na problém přidáných tercií, které se sice zahrát dají, ale nikdy ne v rychlosti originálních běhů v houslích. Celá druhá polovina závěrečné variace tudíž potom vyzní těžkopádněji a je otázkou, zda v tomto místě neponechat originální part houslí a dohrát capriccio v tempu. Předposlední variace je zcela odlišná. Autor zde dal vyniknout melodii v klavíru a doprovodil ji flageolety v houslích, které jsou na začátku variace ozvláštněný půltónovým trylkem ve flageoletech, čímž přidává autor variaci na mystičnosti. Zajímavým pokusem je hrát v jedné polovině koncertu originální verzi Paganiniho *Capriccia* č. 24 pro sólové housle a v druhé verzi s klavírem. Pokud hraje houslista obě verze z paměti, musí v hlavě přehodit pomyslnou výhybku a hrát po zcela odlišné paměťové dráze, aby se mu pořadí variací nepletlo.

Místo úmyslu pokračovat v dalších úpravách Paganinských Capricci se vrátil Karol Szymanowski opět ke spolupráci s Pawłem Kochańským. Roku 1920 *Danse sauvage pro housle a klavír* a roku 1925 pokračoval v miniaturách ukolébavkou (Kolysanka) *La Berceuse d'Aïtacho Enia* a *L'Aube pro housle a klavír*.

Podobné transkripce vznikly ještě roku 1931. První je *Píseň Roxany pro housle a klavír* (úprava árie z opery *Král Roger*), energický *Tanec z Harnasie* a druhá je ukolébavkou s tepem ržání koně z *Písní Kurpiowských - Zarzyje, kuniu (Zarži, koni)*.⁴² Opět je zde slyšitelná spolupráce s Kochańským. Dlouhá glissanda, technika sul tasto střídaná s flageolety (což vyžaduje hráčův pohyb smyčce ze struníku ke kobylice), nebo využití con sordino.

Všechny tyto miniatury jsou skvělým přídavkem.

Kromě toho složil klavírní trio (1907), 2 smyčcové kvartety (1917 a 1927) a 2 houslové koncerty (1917 a 1932-1933).

První houslový koncert, stejně jako první smyčcový kvartet, byly napsány stejného roku a také vykazují podobné znaky. Především připomínají impresionismus / mysticismus / post-romantismus, přestože Szymanowského barvitost je již zde patrná. Druhý kvartet, stejně jako druhý houslový koncert, jsou výsledkem vývoje hudebního jazyka Karola

⁴² GWIZDALANKA, Danuta. *Der Verführer: Karol Szymanowski und seine Musik*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2017, 292 s., ISBN 978-3-447-10888-1. ISSN 2197-6066. str. 128-130.

Szymanowského. Druhý houslový koncert má lidový podtext a svou zdánlivou jednovětostí (mezi větami není žádná pauza) hrne barevnou vlnu kupředu. Také zde má houslový part větší úlohu než v prvním koncertu, který je spíše concertantního charakteru (tedy orchestr zde má významnější roli sám o sobě).

Druhý smyčcový kvartet využívá nových souzvuků a svou barevností obsahuje nový svět zvuku smyčcového kvartetu. Opět zde využívá svých oblíbených kvint, prvků folklorismu i mysticismus.

Celkový přehled všech skladeb pro housle⁴³:

- *Sonáta d-moll pro housle a klavír, op. 9* (1903)
- *Klavírní trio, op. 16* (1907)
- *Romance D-dur pro housle a klavír, op. 23* (1910)
- *Nokturno a tarantela pro housle a klavír, op. 28* (1915)
- *Mýty pro housle a klavír, op. 30* (1915)
- *Smyčcový kvartet č. 1, op. 37* (1917)
- *Houslový koncert č. 1, op. 35* (1917)
- *Tři Paganiniho capriccia pro housle a klavír, op. 40* (1918)
- *Danse sauvage pro housle a klavír* (1920)
- *La berceuse d'Aïtacho Enia (Kołysanka) pro housle a klavír, op. 52* (1925)
- *L'Aube pro housle a klavír, op. 57* (1925)
- *Smyčcový kvartet č. 2, op. 56* (1927)
- *Píseň Roxany pro housle a klavír (z opery Král Roger, op. 46)* (1931)
- *Tanec z "Harnasie" pro housle a klavír (z baletu Harnasie, op. 55)* (1931)
- *Zarzyjze, kuniu pro housle a klavír (z Písní kurpiovských, op. 58, č. 9)* (1931)
- *Houslový koncert č. 2, op. 61* (1932–1933)

⁴³ Vychází z: WIKIPEDIE. *Karol Szymanowski*. Online. 2024. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Karol_Szymanowski. [cit. 2025-05-29].

2.1.2 Skladatelův hudební jazyk a hudební estetika

Szymanowski se zabýval především zvukomalebností. Přesně popsané techniky a nové výrazové prostředky jsou ke shlédnutí v interaktivním videu⁴⁴, které jsem vytvořila pro účely přiblížení zvukových možností Szymanowského tvorby. Například paralelní kvinty vyžadují uvolněnost levé ruky a zároveň aktivaci konečků prstů. V tomto případě nepoužíváme prst “na plocho”, ale špičkou bříška prstu cítíme rezonanci obou strun. Jen tak totiž docílíme, aby kvinty nebyly tlumené a zároveň tím umožníme ruce volně klouzat po hmatníku do další kvinty.

V případě kvint s vyššími harmonickými pak je nutné využít druhého způsobu hry kvint. Tentokrát první prst “na plocho” dáme, aby byl solidní oporou přiloženého čtvrtého prstu.

Častým vyjadřovacím prostředkem je také neofolkloristický zvuk v podobě prázdných strun a pizzicata levé ruky. Zde je dobré vyzkoušet, zda u tónů, které nejsou prázdnými strunami nepoužijeme non-vibrato, aby svým charakterem příliš nevybočovaly a nestávaly se z nich výrazové akcenty.

Zajímavým výrazovým prostředkem je také střídání běžné hry (*ordinario*), hry na hmatníku (*sul tasto*) pro odstínění charakteru, a flageoletů. Tento efekt použil Szymanowski například na konci *Písně Roxany*. Zde je nutné vnímat polohu smyčce, neboť *ordinario* hrajeme v oblasti mezi hmatníkem a kobylkou, *sul tasto* na hmatníku a pro flageolety je lepší smyčec posunout blíže ke kobylce:



Obr. č. 2 - Karol Szymanowski - Píseň Roxany: takt 60 - 67⁴⁵

V průběhu 20. století se hudební estetika vyvíjela rychleji než v předchozích staletích. Vznikalo mnoho nových směrů, přičemž mnoho z nich se ukázalo být slepými uličkami.

⁴⁴ WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. Speciální houslové techniky 20. a 21. století ve spojení s relaxací při hře na housle. YouTube [online]. [cit. 2023-01-04]. Dostupné z: <https://youtu.be/k3gudfiaZa0>

⁴⁵ SZYMANOWSKI, Karol. *Chant de Roxane*. Vienna: Universal Edition, 1926. takt 60 - 67.

Estetika se již ani nekryla s původem slova (z řeckého slova *aisthetikos* - vnímavost, cit pro krásu), nýbrž se estetickým stávalo vše, co bylo současné, i když již o vyjádření krásy jako takové nemůže být v mnoha případech řeč. Hlavní bylo vyjádření podstaty citů, i když byly bolestné a útrpné.

Karol Szymanowski však tuto linii nikdy nepřekročil. Obrazy, které jeho hudbou posluchači vznikají před očima, jsou sluchovým vjemem dosažitelné pouze tehdy, když interpret i ty nejobtížnější pasáže hraje s naprostou lehkostí. Po roce 1909 bych tedy zařadila Szymanowského tvorbu k impresionismu nové doby, tedy směru, který pro budoucí generace změnil estetický úhel pohledu a stal se odrazovým můstkem pro Lutosławského i Pendereckého.

2.1.3 Nokturno a Tarantella pro housle a klavír, op. 28

O skladbě:

Jak již bylo zmíněno výše, dílo s opusovým číslem 28 vzniklo roku 1915 ve spolupráci s houslistou Pawłem Kochańským. Premiérovali ho neformálně společně roku 1916, ale první veřejné provedení proběhlo až v roce 1920 ve Varšavě v sestavě Paweł Kochański se svým bratrem Feliksem. Nahrávky se dílo dočkalo až roku 1937 Yehudi Menuhinem s Marcelem Gazellem. Stejněho roku také vznikla transkripce pro housle a orchestr od Szymanowského blízkého přítele a dirigenta Grzegorze Fitelberga.

V knize *Der Verführer* Danuty Gwizdalanky si autorka pokládá otázku, zda Kochańského nedávné cesty po Španělsku Kochańského inspirovaly.⁴⁶ Szymanowski ale také hodně cestoval, je tedy spíše logické, že se zkušenosti obou muzikantů potkaly ve správný čas na správném místě.

Nokturno bylo inspirováno španělskými rytmy Habanery. Napovídá tomu také zvuk mandolíny, který je v houslích v akordických pizzicatech imitován. Dílo je ohraničeno kvintovými postupy v houslích. Rytmy jsou obtížné a k nesourodosti houslového a klavírního rytmu nepřidává ani fakt, že je skladba založena na rubatech.

Tarantella je jednou z mála rychlých skladeb pro housle a klavír z dílny Karola Szymanowského. Tarantela bývá v 6/8 taktu a původně se jednalo o lidový tanec, který pocházel ze Sicílie.

“Tanec je spojován s jevem zvaným tarantismus: v oblasti okolo města Taranto trpěly ženy často psychickými poruchami, které údajně způsobovalo kousnutí tarantule (pravděpodobněji však záchvaty apatie a zmatenosti byly psychosomatického původu a souvisely s podřadným postavením ženy v tehdejší společnosti a omezeními v partnerském životě).”⁴⁷ Za zvuku mandolíny nebo tamburíny se prý tyto ženy léčily právě tancem. Dle jiných zdrojů⁴⁸ je původ tance z polí, kdy byli bosí vesničané při žních či sběru ovoce kousnutí tarantulí. Aby se jed nenaakumuloval v krvi, bylo nutné co nejrychleji rozproudit krevní oběh. Proto začali poskakovat, což se později přeneseně stalo tancem zvaným tarantella.

⁴⁶ GWIZDALANKA, Danuta. *Der Verführer: Karol Szymanowski und seine Musik*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2017, 292 s., ISBN 978-3-447-10888-1. ISSN 2197-6066. str. 122.

⁴⁷ DOSEDLOVÁ, Jaroslava. *Terapie tancem: Role tance v dějinách lidstva a v současné psychoterapii*. Grada, Praha 2012, s. 59-60

⁴⁸ ROSA, Maria Cristina. *When Music was Medicine: The Tarantella's Feminine History*. Online. 2024. Dostupné z: <https://italysegreta.com/the-tarantellas-feminine-history/>. [cit. 2025-05-29].

Vznik díla *Nokturno a Tarantela* je opředen zábavnou historkou, která je však pro pochopení díla a uchopení jejího charakteru (včetně extrémních rubat) naprosto zásadní. Přestože je v Polsku tradičně vyučována a polští interpreti si ústní tradici historku přenášají, dovolím si raději citovat: *“panovala výborná nálada, do které Szymanowského a Kochańskiego dostala láhev nejlepšího koňaku, kterou živiální hosté vytáhli ze skříně právě nepřítomného hostitele”*⁴⁹ - a dole Gwizdalanka dodává poznámku, že je myšlena návštěva u Józefa Jaroszyńskiego, kde si propitou noc Szymanowski užíval s Pawłem Kochańským, jeho ženou Zofíí (které byly věnovány Mýty) a Augustem Iwańským, kterému byla skladba věnována. Rychlé změny nálad a nepravidelné, až opilé, rytmy tedy vystihují atmosféru večera, kdy byla skladba naskicována. Rukopis je však krásně čitelný.



Obr. č. 3: Karol Szymanowski - *Tarantella* (manuscript): takt 67 - 76⁵⁰

⁴⁹ Originál: *“die ausgezeichnete Laune war, in die Szymanowski und Kochański durch eine Flasche besten Cognacs versetzt wurden, den die ungezwungenen Gäste aus dem Schrank des abwesenden Hausherrn hervorzo- gen”*

z: GWIZDALANKA, Danuta. *Der Verführer: Karol Szymanowski und seine Musik*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2017, 292 s., ISBN 978-3-447-10888-1. ISSN 2197-6066. Str. 122-123.

⁵⁰ SZYMANOWSKI, Karol. *Tarantella* (manuscript). Online. 2024. Dostupné z:

<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP742601-PMLP122318-115822.pdf>. [cit. 2025-05-29]. Takt 67-76.

Formální rozbor:

Dílo je jedním z přelomových skladeb 20. století. Stejně jako v *Mýtech pro housle a klavír* se jedná o barevné obrazy, které se v Tarantelle přetransformují v pitoreskní tanec.

Polské vydání díla revidovala Eugenia Umińska a Jerzy Lefeld. Tónina Nokturna je h-moll a tónina Tarantelly je e-moll.

Existuje vícero vydání⁵¹. Ruské vydání z roku 1929 obsahuje několik nesrovnalostí (například v taktu 322 před Kodou chybí koruna) oproti polskému vydání. Polské vydání však již není dostupné v prodejnách PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne), v polských knihovnách však stále existuje a často se z něj v Polsku hraje.

Nokturno⁵²:

díly a témata: A (a1-b2) - B - (c1-d1-c2-e1-b2-c3-d2-c2-c4) - A (b2-a2)
takty: 1 (1 - 8) - 17 - (19-27-31-33-35-37-41-45-53) - 61 (61-65)

Téma **a1** je založeno na paralelních kvintách:



Obr. č. 4 (takty 2-3)

51

- SZYMANOWSKI, Karol. *Nocturne and Tarantella*. Vienna: Universal Edition, 1921. Plate U.E. 6626. Dostupné z: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP59685-PMLP122318-Szymanowski_-_Nocturne_and_Tarantella,_Op.28.pdf
- SZYMANOWSKI, Karol. *НОКТИУРН И ТАРАНТЕЛЛА*. Moskva - Кузнецкий м., 11: Muzorg, 1929.
- SZYMANOWSKI, Karol. *Tarantella* (manuscript). 1915. Online. 2024. Dostupné z: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP742601-PMLP122318-115822.pdf>.
- SZYMANOWSKI, Karol, UMIŃSKA, E. a J. LEFELD, ed. *Nokturn i Tarantella, op. 28*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [bez data vydání]. Katalogové číslo: PWM 879.

⁵² notové materiály z: SZYMANOWSKI, Karol. *Nocturne and Tarantella*. Vienna: Universal Edition, 1921. Plate U.E. 6626.

Dostupné z:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP59685-PMLP122318-Szymanowski_-_Nocturne_and_Tarantella,_Op.28.pdf

a SZYMANOWSKI, Karol. *НОКТИУРН И ТАРАНТЕЛЛА*. Moskva - Кузнецкий м., 11: Muzorg, 1929.

Téma **b1** je zpěvné:



Obr. č. 5 (takty 8-9)

Téma **c1** kombinuje melodičnost s rytmikou dvě ku třem:



Obr. č. 6 (takty 19-20)

Téma **d1** je energické:



Obr. č. 7 (takty 27-29)

Téma **e1** je improvizační:



Obr. č. 8 (takt 33)

Tarantella⁵³:

Díly a motivy tématu: A (a - b - c - d) - B - A - spojka - Koda

Takty: 1 (1 - 17 - 49-61) - 189 - 259 - 319 - 323

V Tarantelle se v dílu A mísí mnoho motivů, housle s klavírem se střídají:

Motiv **a** je vlastně pouze rytmický model:



Obr. č. 9 (takt 1-4)

Motiv **b** je melodický:



Obr. č. 10 (takt 17-18)

⁵³ notové materiály z: SZYMANOWSKI, Karol. *Nocturne and Tarantella*. Vienna: Universal Edition, 1921. Plate U.E. 6626.

Dostupné z:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP59685-PMLP122318-Szymanowski_-_Nocturne_and_Tarantella,_Op.28.pdf

a

SZYMANOWSKI, Karol. *НОКТУРН И ТАРАНТЕЛЛА*. Moskva - Кузнецкий м., 11: Muzorg, 1929.

Motiv **c** je chromatický had:



Obr. č. 11 (takt 49-25)

Motiv **d** je proveden většinou v paralelních kvintách:



Obr. č. 12 (takt 61-62)

v taktu 77-81 vloží spojka a opakuje téma b:



Obr. č. 13 (takt 77-81)

Téma **B** je kontrastní, zpěvné, zároveň však v klavíru stále zůstává pulz:



Obr. č. 14 (takt 189-192)

Koda obsahuje všechny motivy dílu A.

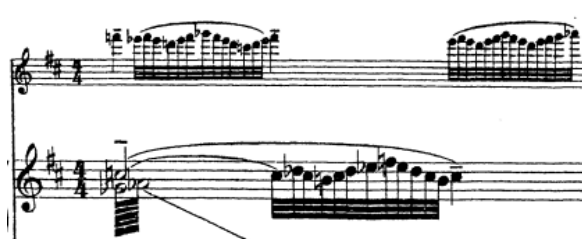
Interpretační analýza⁵⁴:

Interpretační tradice rády dodržují zápis, míra rubata je však velice odlišná v různých interpretacích. Klíčem k udržení pozornosti posluchače je zveličovat kontrasty temp a charakterů, aby například v *Tarantelle* nedošlo k dojmu, že se jedná o fádní rychlou pasáž naplněnou bezduchými běhy, které jsou v rychlém tempu náchylné k snížené zřetelnosti kvůli husté faktuře zápisu.

Již v urtextu je celá škála speciálních efektů, které ve své době ještě nebyly zdaleka tak běžné: *con sordino*, *sul tasto*, flageoletové dvojzvuky, glissanda, *pizzicato alla mandolina*, *pizzicato* levou rukou, trylky v dvojhmatu, chromatické postupy, paralelní kvintové postupy, rubata atd.

Nokturno (Lento assai/Allegretto scherzando/Vivace scherzando/Largo assai):

Pro tuto část je esenciální, aby houslista dokonale znal klavírní part a klavírista zase ten houslový. Hlavním důvodem je, že na sebe klavír s houslemi musí navazovat v bězích:



Obr. č. 15 (takt 14)

a polyrytmie se střídá se syrrytmií (také viz obr. č. 6):



Obr. č. 16 (takt 22-24)

⁵⁴ notové materiály z: SZYMANOWSKI, Karol. *Nocturne and Tarantella*. Vienna: Universal Edition, 1921. Plate U.E. 6626.

Dostupné

z:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP59685-PMLP122318-Szymanowski_-_Nocturne_and_Tarantella,_Op.28.pdf

a SZYMANOWSKI, Karol. *НОКТЮРН И ТАРАНТЕЛЛА*. Moskva - Кузнецкий м., 11: Muzorg, 1929.

Místo, kde je důležité, aby syrrytmie zůstala velmi čistá, je úsek, kdy housle hrají imitaci zvuku mandolíny v pizzicatu. Jednou z možností, jak tuto problematiku vyřešit je tlumení přeznívající struny E volným čtvrtým prstem tak, abychom strunu omylem nebrnkli (viz obr. č. 6)

Tarantella (Presto appassionato):

Vydavatel nám navrhuje provádět pizzicato nejdříve levou rukou (*m. g.* - *main gauche* / levá ruka), pak pravou rukou (*m. d.* - *main droite* / pravá ruka) a na poslední notě opět brnknot levou rukou. Důvodem je rychlost přechodu ze hry smyčcem (*arco*) na pizzicato. Pokud však smyčec držíme v pozici hry a pouze připravíme první prst k pizzicatu, zvukově vyjde výhodněji brnkat pouze pravou rukou. Rychlost *Tarantelly* by měla být umírněná, aby byla zběsilá charakterem, ale ne tempem - došlo by tím k nesrozumitelnosti not, jelikož faktura hudby je zahuštěná:



Obr. č. 17 (takt 279-282)

Srozumitelnost je klíčová pro celou *Tarantellu*. Paralelní kvinty není lehké zahrát tak, aby rezonovaly. V případě rychlého překladu kvint druhých prstů přehazujících se ze strun G/D na struny D/A, je zapotřebí anticipovat následující kvintu vybočením lokte levé ruky k příslušné struně, na kterou se kvinta chystá. (viz obr. č. 12)

Z hlediska artikulace můžeme také experimentovat s obloučky. V urtextu oproti vydáním Szymanowski nemá zdaleka tolik obloučků. Jedním z míst, která stojí z výrazového hlediska za úvahu jsou takty číslo 72 a 76, kde můžeme hrát tři noty pod obloučkem a poslední zvlášť nebo všechny čtyři noty rozdělit a vytvořit tím větší dramaticčnost.



Obr. č. 18 (takt 73-76)

V tomto případě (podobně jako u trylků v Kodě) je důležité vynášet akcenty. Technicky vzato tedy vytáhneme rychleji smyk od žabky a třetici not od špičky odlehčíme (varianta smyku jedna nota od žabky a tři noty pod obloučkem od špičky).

Dalším výrazovým návrhem je předěl dílu B a Kody. Ani v ruském vydání vydavatelství *Muzorg* ani ve vídeňském vydání *Universal Edition* není koruna uvedena. V polském vydání je, přestože v manuskriptu chybí. Pokud se pro ni rozhodneme, nabízí se také pizzicato levou rukou dramaticky zatěžkat. Po pauze začneme Kodu opět v tempu.



Obr. č. 19 (takt 322)

Otázkou zůstává, jak moc interpretační volnosti Szymanowski pro interpreta zamýšlel. Konkrétně mám na mysli frázování pomocí obloučků. Zajímavostí jsou dva totožné takty v dílech A. Všechna vydání se totiž shodují chybějícím akcentem nad tónem Dis (v prvním případě) a zdvojeným H (v druhém případě):



Obr. č. 20 (takt 17-19)



Obr. č. 21 (takt 259-261)

V rukopisu je poprvé spodní H opravdu škrtnuté, podruhé již škrtnuté není. Akcenty uvedeny nejsou vůbec. Jelikož je tón přeškrtnutý jinou tužkou, je pravděpodobné, že autor předpokládal, že interpret bude hrát podruhé stejně. Vydavatelé se však drží zápisu a tak se každý můžeme rozhodnout, jakou cestou se vydáme.

Interpretační srovnání:

Yehudi Menuhin (housle) a Marcel Gazelle (klavír)⁵⁵

Nahrávka z roku 1937 je první nahrávkou *Nocturna a Tarantely*. Hlavním znakem této nahrávky je krása tónu. Zvuk houslí je na nahrávce zvýrazněn a klavír tak působí spíše doprovodně.

Zápisu se interpreti drží velmi podrobně. Osobně bych ocenila větší škálu rubat a především *allargando* v taktu 58-59 a *ritenuto* v taktu 64 v části *Nocturno*.



Obr. č. 22 (takt 64)⁵⁶

Podobně v taktu 16-17 (*Nocturno*) cítím menší odsazení, které vychází z potřeby upravit rychlost běhu dle dozvuku sálu. Ve studiové nahrávce se však tato problematika řešit nemusí.



Obr. č. 23 (takt 16-17)⁵⁷

V části *Tarantela* je v taktu 109 polského vydání zápis *poco pesante* a v taktu 113 *a tempo* (v dalších totožných případech se tento zápis opakuje). V prvním vydání vídeňské *Universal Edition*⁵⁸ z roku 1921 a i nakladatelství *Muzorg* z roku 1929 však tento zápis chybí. Rukopis tuto verzi potvrzuje, jelikož tempové změny v něm uvedeny nejsou. Ani Menuhin změnu tempa nedělá.

⁵⁵ © 1937 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company. Remastered (p) 2016 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company. Violin: Yehudi Menuhin Piano: Marcel Gazelle: <https://www.youtube.com/watch?v=zh5JMFFG8o0>

⁵⁶ SZYMANOWSKI, Karol. *НОКТУРН И ТАРАНТЕЛЛА*. Moskva - Кузнецкий м., 11: Muzorg, 1929.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ SZYMANOWSKI, Karol. *Nocturne and Tarantella*. Vienna: Universal Edition, 1921. Plate U.E. 6626. Dostupné z: https://s9.imsip.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP59685-PMLP122318-Szymanowski_-_Nocturne_and_Tarantella,_Op.28.pdf



Obr. č. 24 (takt 111-124)⁵⁹

V taktu 175-185 Menuhin nehraje akord kombinovaný s pizzicatem v levé ruce. Tento zápis však v prvním vydání vídeňské *Universal Edition*⁶⁰ z roku 1921 již je. Otázkou se tedy stává, zda Menuhin hraje místo *pizzicata arco* z důvodu zřetelnosti akordu? Akord se však dle mého názoru zdá zatěžkanější než dvojzvuk v kombinaci s pizzicatem v levé ruce a navíc je pizzicato i v manuskriptu.

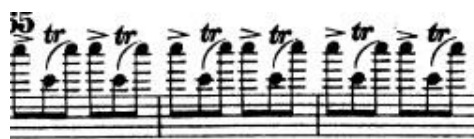


Obr. č. 25 (takt 175-180)⁶¹

Skladba v podání Yehudi Menuhina, jež byla dokonce první nahrávkou, vyzní brilantně a virtuózně. V taktu 258 využívá VI-DE na takt 323 a přeskakuje tím reprízu. Tato možnost byla v pozdějším polském vydání zaznamenána, v prvním vydání chybí.

V následujících taktech jde Menuhin tempově dopředu. V tomto tempu jsou sice klavírní drobné běhy brilantní, flageoletové postupy však vyzní zbrkle a ne příliš melodicky.

365-371 hraje oktávový dvojzvuk s trylkem a ne vypsané hodnoty. V tomto případě je pravda, že zvukový efekt se příliš neliší, nicméně zápis v prvním vydání vypadá odlišně a na studiové nahrávce je rozdíl zřetelnější než na živém pódiovém provedení.



Obr. č. 26 (takt 365-367)⁶²

⁵⁹ SZYMANOWSKI, Karol, UMIŃSKA, E. a J. LEFELD, ed. *Nocturne i Tarantella*, op. 28. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [bez data vydání]. Katalogové číslo: PWM 879.

⁶⁰ SZYMANOWSKI, Karol. *Nocturne and Tarantella*. Vienna: Universal Edition, 1921. Plate U.E. 6626. Dostupné z: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP59685-PMLP122318-Szymanowski_-_Nocturne_and_Tarantella,_Op.28.pdf

⁶¹ SZYMANOWSKI, Karol. *Nocturne et Tarantella: pour violon et piano*, op. 28. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [bez data vydání]. Katalogové číslo: PWM 879.

⁶² Tamtéž.

Čeho si na nahrávce vážím a co mě zároveň zaskočilo je fakt, že nahrávka není zcela dokonalá. Objevují se v ní místa, která ponechala pazvuk či drobnou nesouhru v houslích a klavíru. Osobně to považuji za plus, jelikož nahrávka šla především po hudebním smyslu a předpokládám, že byla v roce vzniku nahraná bez střihu.

Tato nahrávka je považována za významný historický dokument, ačkoli zvuková kvalita odpovídá technickým možnostem své doby. Recenzenti oceňují Menuhinovu technickou virtuozitu a expresivitu, která je patrná zejména v závěrečných pasážích skladby. Nahrávka je často zmiňována jako důležitá součást Menuhina raného repertoáru a je ceněna pro svou interpretaci, která přináší skladbě živost a energii.

Přestože se jedná o jedinou Menuhinovu nahrávku této skladby, zůstává tato interpretace referenčním bodem pro porovnání s pozdějšími nahrávkami jiných houslistů. Nahrávka je dostupná v několika reedicích, například v kolekci *The Menuhin Century* vydané Warner Classics, kde je zařazena mezi další významné nahrávky z Menuhinovy kariéry.

Celkově je tato nahrávka vnímána jako cenný příspěvek k interpretaci Szymanowského díla a jako důkaz Menuhina mistrovství v mladém věku.

Leonid Kogan a Andrei Mytnik:⁶³

Nahrávka z roku 1966 má snové *Nocturno*. Krásně vyzní všechny rytmické finesy, jakými jsou například trioly proti duolám. Interpreti se nebojí rozšířit rychlé běhy, aby byly dramatičtější a zřetelnější. Takty 57 a 64 fungují efektně i v rubatu (viz obrázek č. 22).

O to brilantněji poté vyzní *Tarantella*, která je stále zřetelná, ale nebojí se tempově sloužit některým místům (109 *poco pesante*, 113 *in tempo* a podobně - viz obrázek č. 24). Z nahrávky je zřejmé, že interpreti hrají z polského vydání a dodržují ho s naprostou přesností. Na celé nahrávce je ponechán jeden pazvuk (nezazní prázdné E v souzvuku na konci), což opět vede k domněnce, že nebylo použito příliš mnoho střihů. O to neuvěřitelnější je kvalita hráčů, kteří mají svítivý tón, technickou preciznost, ale nic z toho není na úkor vysoké muzikality.

⁶³ SZYMANOWSKI, Karol: Nocturne and Tarantella in E Minor, Op. 28 · Leonid Kogan, Andrei Mytnik Leonid Kogan / Khachaturian & Szymanowski © 1966 Ismc Digital Released on: 1966-02-14. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hvjRwbEBOSA>

Kyung-Wha Chung a Itamar Golan:⁶⁴

Na nahrávce z roku 1999 je slyšet chuť pro ozvláštnění mnohokrát natočeného díla. *Nocturno* je opravdu mystické, dovolí si pracovat s intimitou, časem, *raw-sound* efektem, dlouhými glissandy.

V *Tarantelle* využívá Chung dravosti, drsnosti tónu, ale i non-vibrata, aby poté opětovné vibrato vyniklo o to více. Golan je skvělým partnerem, který s houslistkou doslova dýchá a nepůsobí tak jako doprovod, ale jako dialogický partner. *Tarantella* v jejich podání nepůsobí jako jeden virtuózní celek, nýbrž jako více kusů, které na sebe kontrastně navazují. Velice mě oslovila pichlavá pizzicata a drobné vibrato v doprovodných hodnotách houslí. Celkově je mnoho rytmů zkracováno a proto si dovedu představit, že by vše vyniklo i v sále s dlouhým dozvukem. Dle mého názoru nahrávka vystihuje zápis polského notového materiálu nejpřesněji .

⁶⁴ SZYMANOWSKI, Karol: Nocturne and Tarantella, Op. 28: II. Tarantella · Kyung-Wha Chung · Itamar Golan Souvenirs © 1999 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company Producer: Christopher Raeburn Piano: Itamar Golan Violin: Kyung-Wha Chung. Dostupné z. <https://www.youtube.com/watch?v=XcDduUdzS8> a <https://www.youtube.com/watch?v=ZAJpENiGJWA>

2.2 Witold Lutosławski (zakladatel volné aleatoriky s pozdní houslovou tvorbou)⁶⁵

2.2.1 Skladatelův životní vývoj

Přestože byl Witold Lutosławski (1913 - 1994) z majetné rodiny, prožíval již od dětství těžké časy. Jeho otec byl zavražděn v jeho útlém věku, zažil obě světové války a při té druhé byl dokonce osm dní vězněn. Když poté z vězení utekl, ušel pěšky 400 kilometrů do Varšavy. To vypovídá o síle jeho ducha. Během druhé světové války si poté vydělával hraním v baru, kde vzniklo mnoho úprav známých skladeb pro dva klavíry, ale z nichž se dochovalo pouze jedno dílo - úprava Paganiniho *Capriccia* č. 24 pro dva klavíry.

Po válce roku 1949 byl stejně jako Dmitrij Šostakovič označen za formalistu. Toto označení dle Lutosławského slov prý nikdo zprvu nechápal, až později začaly být obrysy totalitního režimu a socialistického realismu zřetelnější – tedy individualita a vlastní názory nebyly pro režim výhodné, a proto protirežimní. Situace se naštěstí v Polsku začala uvolňovat, a tak v roce 1956 mohl vzniknout festival soudobé hudby Varšavský podzim (Warszawska Jeseń).

Od roku 1962 začal Lutosławski cestovat a v průběhu následujících let procestoval velkou část světa. Spolupracoval jako skladatel a dirigent svých vlastních skladeb s velkou řadou světových orchestrů a sólistů. Preferoval spíše koncerty, na kterých se hrály pouze jeho skladby, neboť jen tak měl jistotu, že právě jeho tvorba byla důvodem, proč posluchači na koncert přišli.

Přestože bylo Polsko stále pod nadvládou SSSR a tedy součástí východního bloku, roku 1980 začalo v Polsku Národní hnutí Solidarita, které dalo nahlédnout do světlejší budoucnosti rozvolňování. Hned o rok později však znovu komunistická vláda zasáhla⁶⁶ a snažila se situaci vrátit do zaběhnutých kolejí. S tím samozřejmě Lutosławski a mnoho dalších soudobých umělců nesouhlasilo a tak se rozhodli skupinově bojkotovat režim tím, že přestanou veřejně koncertovat a vystupovat v médiích. Přestože byla Lutosławského hudba poté na sedm let v Polsku zakázána, tento tah Lutosławski popisuje jako jedno z důležitých rozhodnutí, které vedlo k nezávislému Polsku.

⁶⁵ kapitola je na základě Lutosławského autobiografie upravená a přeložená do anglického jazyka: LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1.

⁶⁶ 1981 bylo v Polsku vyhlášeno stanné právo (martial law)

2.2.2 Skladatelův hudební vývoj

Witold Lutosławski byl v mládí v první řadě očarován *Písněmi noci* (*The Songs of the night*) Karola Szymanowského. Zajímavé je, že v pozdějších letech Lutosławski Karola Szymanowského za svůj vzor nepovažoval, přestože si jeho tvorby nesmírně vážil. Uvádí dokonce, že v pozdějších letech se vliv Karola Szymanowského na jeho skladbách nepodepsal. Ve velmi útlém věku také slyší dirigovat známého dirigenta (a přítele Karola Szymanowského) Grzegorze Fitelberga. Ten dokonce roku 1948 diriguje Lutosławského *První symfonii* v Katovicích.

Během druhé světové války Lutosławski napsal přes 200 úprav slavných děl pro dva klavíry s Andrzejem Panufnikiem⁶⁷, které však až na úpravu Paganiniho *Capriccia číslo 24* zůstávají nedochované⁶⁸.

Během války a těsně po ní se zabýval také funkční hudbou, dalšími transkripce a úpravami folklorních písní především pro děti. Tyto písně mají harmonickou povahu doprovodu, se kterou si hudební řeč Witolda Lutosławského již lehce spojíme. Přelom přichází v roce 1949, kdy začíná Stalinismus v Polsku, tedy totalita. Kromě označení za formalistu a zákazu psaní a publikování nejen v Polsku, ale hlavně v zahraničí, Lutosławski na svou chvíli čeká až do roku 1955, kdy se situace začíná uvolňovat a roku 1956 dokonce vzniká festival soudobé hudby Varšavský podzim, v rámci něhož je provedeno mnoho skladatelových premiér.

Roku 1958 vyvinul Lutosławski vlastní dvanáctitónový systém, který mělo svůj neodmyslitelný význam ve *Smuteční hudbě* (*Musique funèbre in memoriam Béla Bartók*).⁶⁹

Lutosławski nebyl publikován v zahraničí až do roku 1962, do té doby píše převážně užitkovou hudbu.

Zlomový rok pro Lutosławského byl právě rok 1962. Tento rok vycestuje do zahraničí a setkává se s Johnem Cagem (a jeho velkou aleatorikou, kterou později využívá v podobě malé aleatoriky) a Edgarem Varésem. Přestože Lutosławskému elektronická hudba nebyla příliš blízká, toto setkání pro něj bylo natolik důležité, že ho zmínil ve své pouze několikastránkové autobiografii *Lutosławski on music*. Od tohoto roku se také Lutosławského hudba dostala za hranice. 1963 poprvé diriguje svou skladbu a přestože v minulosti již malou praxi s dirigentským pultem měl, v profesionálním světě pro něj tato zkušenost byla novotou.

⁶⁷ 1939-1945

⁶⁸ Při Varšavském povstání (1944) a následném zničení města nacisty byla většina rukopisů zničena. Panufnik sám ve svých pamětech *Composing myself* popisuje, že přišel téměř o veškeré své skladby. Witold Lutosławski měl podobný osud. Během války spolu s Panufnikiem vystupovali v kavárnách, kde hráli úpravy slavných děl pro dva klavíry. Většina těchto úprav nebyla pečlivě zapisována a sloužila pouze pro konkrétní vystoupení. Během Varšavského povstání byly jejich rukopisy zničeny. Jedinou výjimkou jsou *Variace na Paganiniho téma*, které Lutosławski později rekonstruoval a revidoval. Tato tragická ztráta významně ovlivnila jejich pozdější tvorbu a vedla k novým směrům v jejich hudebním vývoji.

⁶⁹ DARWIN, Chris. *Lutosławski Subito* [online]. [cit. 2023-03-01]. Dostupné z:

http://www.lifesci.sussex.ac.uk/home/Chris_Darwin/WebProgNotes/pdfs/LutoslawskiSubito.pdf

Malou aleatoriku vložil do své druhé symfonie a možná právě díky plochám náhodnosti (aleatoriky) autor nadále dirigoval své skladby. Jeho tvorba slavila úspěch po celém světě a jako skladatel a dirigent vystupoval s nejlepšími orchestry a sólisty, jako s houslistkou Anne-Sophie Mutter nebo violoncellistou Mstislavem Rostropovičem.⁷⁰ Přišel také s technikou vrstvení několika nezávislých linek, kterou pojmenoval Chain a podle níž vznikl *Chain* (pro 14 nástrojů), *Chain 1* (pro sólové housle a orchestr) a *Chain 3* (pro symfonický orchestr).

Inspirace virtuózy ovlivnila jeho pozdní tvorbu například tak, že roku 1984 složil *Partitu pro housle a klavír* pro Pinchase Zukermana a Marca Neikruga⁷¹. Skladba má pět vět a je podobného ražení jako *Chain I..* Druhá a čtvrtá věta jsou ad libitum. Verze pro housle a orchestr vznikla pro Anne-Sophie Mutter roku 1988.

⁷⁰ LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1.

⁷¹ BODMAN RAE, Charles. *Lutosławski's late violin works*. *The Musical Times*. Oct. 1990, No. 1772 (Vol.131)

2.2.3 Skladatelův hudební jazyk

Touha po nalezení způsobu, jak vyjádřit své hudební myšlenky hnala Lutosławského k objevování nových hranic. Prošel si obdobím tonality, dodekafonie, posttonálních směrů, ale žádný z těchto proudů zcela neukojil jeho hudební představu. Přestože miloval matematiku a obdivoval její krásu jakožto samostatné odvětví umění, myslel vždy především na to, jak skladba bude působit na posluchače. A právě jeho pojetí slova *posluchač* stojí za zmínku. *Posluchačem* totiž Lutosławski míní sebe samého jako nejpřesnější měřítko hudebního působení své skladby na svého autora. Důvodem, proč se domnívá, že pouze tato zpětná vazba má potřebnou validitu je tento: "...nevěřím, že je možné vědět cokoli konkrétního o estetických touhách a potřebách (myšleno posluchačů), které by byly jediným skutečným kompasem v díle plně uvědomělého a zralého umělce."⁷² Toto tvrzení krásně koreluje s Lutosławského výrokem, že "Skládám hudbu pro sebe."⁷³

Lutosławského honba po dokonalé vlastní hudební představě vykrystalizovala ve dvou útvarech zapsané technikou řetězení - *chain* (*Chain 1* pro orchestr sólistů - 1983 a *Chain 2* pro housle a orchestr - 1985), jejíž části obsahují i malou aleatoriku. Novátorskou formu, stejně tak jako charakteristický vertikální i horizontální směr hudby, musel vytvořit Lutosławski sám. Oblíbeným postupem byla zprvu například osmitónová stupnice, ve které je sedm půltónových postupů a jeden mollový třetí stupeň (*Overture pro smyčce*).

Později se zabýval více 12 tónovou harmonií, která ale obsahovala co nejméně rozličných intervalů.⁷⁴ Podotýká, že tato řada nemá nic společného se Schönbergovou dodekafonií.⁷⁵

Prvek aleatoriky, neboli náhodnosti (alea=kostka), na rozdíl od Johna Cage vypisuje Lutosławski s přesností, která přináší výsledek blízký jeho představě.

Lutosławského malá aleatorika je ohraničená, má udán směr, délku trvání, harmonii, agogiku, dynamiku i souslednost hlasů. Je tedy pravým opakem Cageovi velké aleatoriky.

⁷² "...I do not believe it is possible to know anything concrete about the aesthetic desires and needs to be the only real compass in the work of a fully conscious and mature artist." - LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1, s. 91.

⁷³ "I compose music for myself." - LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1, s. xxi.

⁷⁴ LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1, s. 96.

⁷⁵ LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1, s. 98.

Prvotní inspirace (1960) však od Johna Cage přišla ve chvíli, když slyšel Lutosławski v rádiu úryvek jeho *Druhého klavírního koncertu*. Dokonce napsal Cageovi dopis, ve kterém píše, že „byl jiskrou hozenou na sud plný střelného prachu, který jsem v sobě nosil.”⁷⁶ V reakci na Lutosławského dopis požádal Cage o zaslání partitury *Jeux vénitiens - Benátské hry* (1960-1961) pro publikaci. Cage tehdy připravoval sbírku rukopisů a pravděpodobně získal revidovanou verzi všech čtyř částí této skladby.⁷⁷ Tato výměna mezi Lutosławským a Cagem ukazuje, jak hluboký vliv měl Cageův přístup k hudbě na Lutosławského kompoziční vývoj. Cage v tomto koncertu doplňuje poznámky k tomu, jak se daná část (dělená do minut, které však dirigent svým pohybem ruky připomínající ručičku hodin, může zrychlit či zpomalit) má hrát. Stručně řečeno, velká aleatorika mění celkový vzhled skladby pokaždé, naopak malá aleatorika ponechává náhodě pouze detaily. Lutosławski chce na rozdíl od Cage svou plochu s elementem náhodnosti kontrolovat. A jak toho docílí? Při eliminaci nekontrolovatelnosti jeho zápisu v aleatorických částech si vždy nasimuluje tu nejméně příhodnou variantu provedení. Pokud ji stále shledá akceptovatelnou, je tato část v pořádku, pokud ne, pozmění jí tak, aby vyhovovala jeho představám.⁷⁸

Lutosławski s oblibou používá v zápisu častou změnu taktů. Například kombinace typu: dvoučtvrtě, třiosminový a pětiosminový, atd. je rytmicky signifikantní pro rytmické uspořádání skupin v taktu. To ale v určitých momentech k vyjádření mikročasů nestačilo a proto přichází na scénu prvek náhodnosti, tedy možnost interpreta kontrolovatelně měnit rytmus aleatorické části dle autorových instrukcí, avšak na základě vlastní estetiky. Toto umožňuje interpretovi soustředit se více na hudbu nežli na přehnaně složitý notový zápis, který se často koncem 20. století objevoval a tím interpreta svazoval do té míry, že si hudbu mnohokrát již ani zcela neužíval.

Hudba je však vypsaná velice precizně a Lutosławski ve svých přednáškách několikrát zmiňuje, že se nejedná o improvizální plochu. Naopak, interpret má dodržovat zápis naprosto přesně a každý člen orchestru se drží svého partu, jako kdyby hrál zcela sám.⁷⁹

Tak tomu je i ve smyčcovém kvartetu, který vznikl již roku 1964:

⁷⁶ "he was a spark thrown on a barrel of gunpowder inside me." - LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1, s. 98

⁷⁷ O'BRIEN, Michael. *Witold Lutosławski's Venetian Games*. *The Moldenhauer Archives*, Library of Congress. Dostupné z: https://music.arts.uci.edu/abauer/7.3/notes/venetian_games.pdf

⁷⁸ LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1, s. 52

⁷⁹ LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1, s. 99

48

Violin 1 (VNO I):

- ca 8^{va} con ardore
- arco
- poco acc.
- a t²
- ca 2^{va}
- mp
- give the 2nd violin and viola a signal and go on after they have finished

Violin 2 (VNO II):

- con ardore
- ppp
- repeat up to the signal of the 1st violin, then play up to the ♯ and give the 1st violin a signal

Viola (VLA):

- 2nd part.
- ppp
- simile
- repeat up to the signal of the 1st violin, then play up to the ♯ and give the 1st violin a signal

Violoncello (VC):

- ca 8^{va}
- VNO I
- a t²
- ca 2^{va}

Obr. č. 27 (takt 365-367)

Puntičkářský přístup měl i v zápisu maličností, jako jsou koruny. Ve skladbě *Recitativo et Arioso* svůj zápis opatřuje i poznámkami jako je například: koruna má trvat 1 sekundu.

Ve skladbě *Lullaby for Anne-Sophie* zase používá posuvky pouze před notami - stejně jako Krzysztof Penderecki (a Alban Berg). Jednoduchost a melodičnost je devizou této zasněné miniatury:

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a three-staff format. The top staff is for the vocal melody, the middle for the piano accompaniment (treble clef), and the bottom for the piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Moderato'. The score is divided into measures by bar lines, and the page number 81 is visible at the bottom right.

Obr. č. 28 (takt 1-8)

⁸⁰ THOMAS, Adrian. *Polish Music since Szymanowski*. 2005. Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-05472-0. Str. 138.

⁸¹ LUTOSŁAWSKI, Witold, DANCZOWSKA, Kaja, ed. *LULLABY FOR ANNE-SOPHIE* for Violin and Piano. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

2.2.4 Skladatelova hudební estetika

*"Myslím, že orchestrální hudba musí být hratelná. Je velmi snadné složit hudbu, která se obtížně hraje. Skutečným uměním je umět složit nepřiliš obtížnou hudbu bez uměleckých kompromisů."*⁸²

Witold Lutosławski byl autorem mnoha tváří. Jeho dominantou byla jeho neobvyklá vzdělanost a promyšlenost skladeb⁸³, která je zachycena souborem jeho statí v knize *Lutosławski on music*, uspořádané profesorem Muzikologického institutu na Varšavské univerzitě Zbigniewem Skowronem⁸⁴. Lutosławski vysvětluje své vnímání hudby následovně: *"Podle mého názoru není hudební skladba pouze uspořádáním zvuků, ale také souborem impulsů přenášených těmito zvuky na posluchače a reakcí, které v něm pak tyto impulsy probouzejí."*⁸⁵ Tyto druhy vybuzených pocitů pak dělí na aktivní a pasivní, přičemž aktivní je předtucha posluchače o tom, co přijde dál, závislá na jeho minulých posluchačských zkušenostech, a pasivní je momentem, kdy se posluchač ztratí v hudbě. Z pohledu hudební estetiky se také zabývá krásnem, přičemž uvádí: *"...Ale také a – možná – především, je krása ve vnitřním impulsu duše člověka, který obětuje svůj život pro druhé.*

Krása je schopna vyvolat radost a přinést úlevu v utrpení; rozproudit představivost a vrátit klid chvějícím se nervům.

*Nakonec krása umožňuje vycítit člověku, co mohlo býti štěstím."*⁸⁶

Právě tato tvrzení (za prvé jeho hra s předvídatelností a nepředvídatelností pro posluchače a za druhé kontrast krásna s bolestnou ošklivostí ústící v harmonickou úlevu) jsou obsažena v jedné z Lutosławského posledních skladeb - *Subitu pro housle a klavír*.

⁸² "I think orchestral music must be playable. It is very easy to compose music that is difficult to play. The true art is to be able to compose not very difficult music without artistic compromises." - LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1. Introduction xix.

⁸³ studoval matematiku na Varšavské univerzitě (od roku 1931 do roku 1933). Po dvou letech však tato studia přerušil, aby se mohl plně věnovat hudbě. Schopnost matematického myšlení je v jeho skladbách zřejmá.

⁸⁴ LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1.

⁸⁵ originál tamtéž, str. 2: "To my mind a piece of music is not only an arrangement of sounds, but also a set of impulses transmitted by these sounds to the listener and the reactions those impulses then awaken in him."

⁸⁶ originál tamtéž, str. 1: "...But also, and - perhaps - first of all there is beauty in the impulse of the soul of a man who is sacrificing his life for others.

Beauty is able to evoke joy and to bring relief in suffering; to fire the imagination and restore calm to quivering nerves. In the end beauty allows a man to sense what could have been happiness."

2.2.5 Subito pro housle a klavír

O skladbě:

Skladba vznikla roku 1992, což bylo pouhé dva roky před skladatelovou smrtí, a jedná se o poslední větší dokončenou skladbu. Premiéra proběhla v listopadu roku 1994 v Indianopoli. Lutosławski se tedy premiéru nedožil, zemřel totiž již 7. února 1994. Jelikož byla skladba psaná pro Mezinárodní houslovou soutěž v Indianopoli (objednáno Josephem Gingoldem) jako povinná soudobá skladba druhého kola, nebylo možné její premiéru uskutečnit dříve. Ta také na soutěži zazněla v konceptu mnohonásobné premiéry, které se zhostilo všech 16 úspěšných soutěžících. Lutosławski svou skladbu však naživo slyšel. Ještě v roce 1993 totiž houslista Krzysztof Jakowicz (který také premiéroval v Polsku *Chain* č. 2 a dostal za něj vyznamenání za nejlepší interpretaci na celém festivalu Varšavský podzim 1986⁸⁷) a klavíristka Kristyna Borucińska dílo nahrály pro Polské rádio, které nahrávku poprvé vysílalo až po premiérách v Indianopoli. Dedikace u díla není, ale je důvod se domnívat, že Lutosławski technickou stránku *Subity* s Jakowiczem konzultoval.⁸⁸ První CD nahrávku uskutečnila vítězka soutěže kanadanka Juliette Kang.⁸⁹ Toto CD, kde zazněl kromě jiného po boku *Subity* i Ravelův *Kaddish*, Beethovenova *Sonáta Es-Dur* nebo Ernstova *Poslední růže léta*, mělo v Gramophone Review pozitivní ohlas.⁹⁰

Subito Witolda Lutosławského je založené na rychlých změnách kontrastů. Jak je již obsaženo v samotném názvu skladby, *Subito* znamená náhle. Náhlé změny nálad oscilují mezi brutalitou, něžností a zasněností. Kromě výrazových prostředků balancujících mezi protichůdnými emocemi skladatel neopomněl začlenit pasáže, které jsou vysoce virtuózní a vyzkoušet tak nejen výrazové, ale i technické dovednosti účastníků soutěže.

Kromě kvalit skladatelských je skladba vděčná jak pro hráče, tak pro posluchače. Jednak obsahuje krásné melodie, ale také virtuózní prvky, které skladbě umožňují být umístěny jako konec recitálového programu a nebo na jeho začátek svým úderným charakterem prvotních běhů.

⁸⁷ KORYŤÁKOVÁ, Adéla. *Witold Lutosławski a Varšavský podzim v zrcadel dobového tisku v letech 1956–1994*. Olomouc, 2015. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D. Str. 151.

⁸⁸ Dalším velkým houslovým vzorem byla Anne-Sophie Mutter, která prováděla světové premiéry *Chainu* 2, *Partity pro housle a orchestr*, a dokonce pro ni byla roku 1992 složená miniaturní skladbička *Lullaby for Anne-Sophie*. Lutosławski sám hrál v útlém mládí na housle, jeho obdiv pro složitost tohoto nástroje je v jeho skladbách patrný. Mutter obdivoval natolik, že se pro ni chystal napsat houslový koncert, ten však již nedokončil, neboť mu byla diagnostikována rakovina a zanedlouho poté zemřel.

⁸⁹ *The Fryderyk Chopin Institute: Lutosławski Subito* [online]. [cit. 2023-03-01]. Dostupné z:

https://greatcomposers.nifc.pl/en/lutoslawski/catalogs/places/436_indianapolis

⁹⁰ <https://www.gramophone.co.uk/review/juliette-kang-debut-recording>

Originální obsazení je pro housle a klavír, ale Jerzy Kornowicz *Subito* upravil v roce 2009 pro housle, harfu a smyčcový orchestr.⁹¹

Existující elektronicky dostupné rozbory *Subita* jsou: stručné spíše formou předmluvy ke koncertu od Chrise Darwina⁹² a doktorská práce Tomasze Liebiga.⁹³

⁹¹ tato verze pro housle a smyčcový orchestr však nebyla autorizována Lutosławským.

⁹² DARWIN, Chris. *Lutosławski Subito* [online]. [cit. 2023-03-01]. Dostupné z: http://www.lifesci.sussex.ac.uk/home/Chris_Darwin/WebProgNotes/pdfs/LutoslawskiSubito.pdf

⁹³ LIEBIG, Tomasz. *Performance edition and analysis of the violin part of Lutosławski's Partita and Subito*. Florida, 1998. Doktorská práce. University of Miami.

Dílo v kontextu s polskou houslovou tvorbou 20. století:

Jméno Witolda Lutoslawského je v Polsku považováno za příklad kvalitního skladatelského i osobního života, který ani ve starším věku nezačal upadat. Lutosławski se, jako mnoho polských autorů, inspiroval lidovostí, ale v kontextu novodobých harmonií. Kromě jiného byl zakladatelem malé - tedy kontrolované aleatoriky.

Subito je houslisty přezdíváno jako "malá *Partita*". V kontextu s ostatními díly je *Subito* krásnou reprezentativní skladbou, která je vyústěním hudebního vyjadřování Witolda Lutosławského.

Ve srovnání s ostatními polskými autory 20. století je zřejmé, že ač byl Lutosławski prvotně inspirován Karolem Szymanowským, Lutosławski šel o krok dál. Z Szymanowského tvorby si snad možná vypůjčil cit pro zasněnou barvu nástrojů a s oblibou používal kontrasty nálad. Zpětně je zřejmé, že Szymanowski byl opravdu anticipátor a přestože jsou jeho skladby na svou dobu přelomové, oproti Lutosławskému znějí tradičně.

Naopak již rané dílo později narozeného Krzysztofa Pendereckého *3 Miniatury pro housle a klavír* (1956) vykazuje novodobější techniky. Používá zde i hru za kobylkou, široké vibrato, atd.

Později se Penderecki spíše umírňoval a inspiraci hledal v církevních motivech. Krásným příkladem je *Ciaccona for Giovanni Paolo II.* pro housle a violu.

Subito je založené, jako mnoho skladeb polských autorů 20. století, na chromatikách. Ty jsou však v případě Lutosławského vždy něčím ozvláštněné. Jeho předchůdce Karol Szymanowski používal chromatiky bez narušení jejich kontinuity - například *Nokturno a Tarantella*.

Lutosławski šel o krok dále. V *Subitu* naopak v chromatických částech občas některou notu přeskočí a pak se k ní vrací. Jeho devízou je práce s pauzami. Ty jsou společně s korunami nepostradatelnou součástí jeho skladeb.⁹⁴

⁹⁴ Práce s časem je obsažena i v aleatorických částech, kdy nechává volnou ruku v tom, co hráči budou hrát. Směr melodie, dynamiku a délku aleatorických ploch však zapisuje celkem přesně.

Formální rozbor:⁹⁵

Schéma: A - B - A - C (c - a1 - c1 - a1) - A (a2 - b1) - D - A
Takt: 1 - 12 - 31 - (37 - 53 - 66 - 73) - (84 - 96) - 103 - 147

Skladba je složena z tématu A, které se v průběhu opakuje (nebo alespoň jeho část - pokaždé kratší a kratší) a má virtuózní charakter dialogu houslí s klavírem⁹⁶. Kontrastním prvkem je téma B (použité dvakrát), která obsahuje znělou melodii v houslích s klavírními až impresionisticky znějícími rozklady. Téma C kombinuje zasněnou kantilénu houslí s motorem v klavíru poprvé v podobě triol (C) a podruhé kvartol (C1). V tématu D se spojí virtuosita obou nástrojů. Tato část má prvky předchozích témat, necituje však žádné doslovně. Skladba eskaluje dlouhým trilkem v houslích a pohybem v klavíru, který zatěžkanou kvintolou a pauzou s korunou přechází opět do části A, která je však tvořena pouze nedokončenými úryvky počátečních váhavých vstupů houslí. Zde působí spíše jako nezodpovězené otázky. Poslední běh pak působí jako úsečná odpověď.



Obr. č. 29 (takt 153-154)

Skladba má durátu kolem 5 minut a chvílemi působí jako nabídka k aleatorickým plochám, které zde ale z důvodu provedení na soutěži (pro svou sníženou posuzovatelnost) nemohly být skladatelem použity.⁹⁷

Skladba je bez předznamenání. Jednotlivé části jsou často odděleny korunou (někdy nad notou, jindy nad pauzou).

Jedním z výrazových prostředků je opakující se totožný tón v houslích (například v osminkové kvintole nebo šestnáctinové hemiole). Tento prostředek má za úkol posunout hybnost skladby kupředu nebo zpět.

⁹⁵ všechny notové materiály vychází z: LUTOSŁAWSKI, Witold, *Subito*. Kraków: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1998. PWM 9861.

poznámka: pro některé části světa a mimo Evropu je Urtext vydán nakladatelstvím Chester music Publishers Ltd..

⁹⁶ Téma zní podobně úsečně jako sčarovka ve čtvrté větě *Sonáty pro housle a klavír* Leoše Janáčka.

⁹⁷ Lutosławski také již v roce 1992 vypisoval i plochy, které pro posluchače působí jako aleatorika.

Díl A (takt 1):

Téma je složeno z chromatických běhů, které občas vynechají chromatický postup a jsou odděleny pauzou s korunou. Oba úvodní běhy v houslích začínají od D, první sestupně vede do Des (příčemž mu klavír odpoví drženým souzvukem B, Des ve fortissimu):



Obr. č. 30 (takt 1)

druhý běh míří vzestupně do Dis (klavír odpoví změnou na H, D, E):



Obr. č. 31 (takt 3)

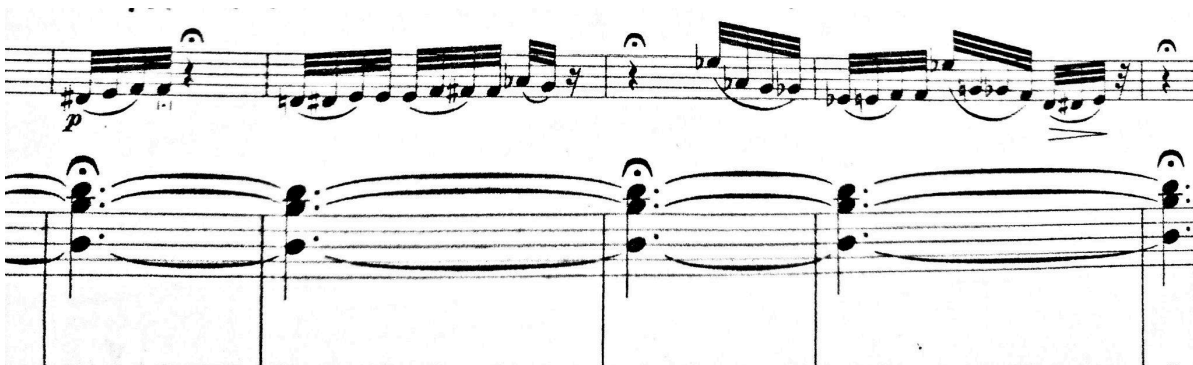
Za předpokladu, že hraniční tempo hratelnosti běhů na houslích je 700 úderů za minutu, Lutosławski se svým počátečním údajem osminka 160 (což vychází na rychlost zapsaných dvaatřicetinek v tempu 640) tomuto údaji blíží.

Klavír pak odpovídá chromatickým postupem akordů, které se rytmičky ve staccatu doplňují.



Obr. č. 32 (takt 4)

Druhá část tématu zní váhavě. Housle hrají krátké úsečné a chromatické figury, které jsou odděleny opět pauzami s korunou. Klavír drží dlouhý akord A, C, B, Des.



Obr. č. 33 (takt 6-10)

Díl B (takt 12):

Téma B od tónu A je melodické, housle mohou využít barevnost romantického širokého vibráta. Klavír naopak zůstává v charakteristicky polské impresionisticky laděné barvě běhů, které jsou však ve forte, a proto zní naléhavě.



Obr. č. 34 (takt 12-13)

Téma se prodlužováním taktů z 2/4 přes 3/4 na 4/4 dostává k dvoudobé reminiscenci hlavy tématu A do motivického materiálu počátečního dílu A.



Obr. č. 35 (takt 20-23)

Takt 26 má formu vypsané kadence pro housle založené na kontrastech rychlého běhu s o něco delší ostinátní notou Gis v pianu. Tato kadence by mohla být aleatorickou plochou. Malé aleatoriky Lutosławski ve svých skladbách využívá často. Jelikož je mnoho styčných

bodů mezi *Subitem* a *Partitou*, která vznikla roku 1984 a kterou sám Lutosławski dává dohromady se skladbami *Chain 1* a *Symfonií* č. 3⁹⁸, nabízí se vysvětlení, že aleatoriku (tedy plochu kontrolované náhody, ad libitum) nepoužil z důvodu nemožnosti posuzovatelnosti pro soutěžní účely. Takt má v závorce předznamenání 51/32:



Obr. č. 36 (takt 26)

Taktem 28 se housle vrátí do tématu B (tentokrát však od tónu E), do kterého klavír vpluje sekvencí běhů.

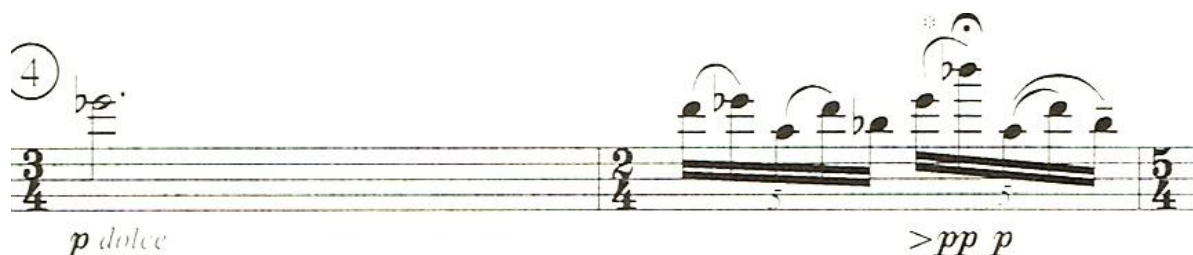
Až dosud Lutosławski využívá struny houslí jakožto kvintový postup pro počátky všech témat (D, A, E).

Díl A (takt 31):

doslovné zopakování poloviny dílů A (6 taktů).

Díl C (takt 37):

V taktu 37 začíná třetí téma v houslích od Es. Klavír k éterickému tématu s dodatkem *dolce* hraje rozklad akordů v triolách. Housle mu samy odpoví v kvintolách s korunou nad tónem B, která by však dle poznámky autora neměla trvat déle než jednu vteřinu. Jedná se tedy pouze o jakési zaváhání:



Obr. č. 37 (takt 37-38)

Kantiléna pokračuje až do vypsání zpomalení hodnot v houslích z kvintoly přes triolu až po duolu a rovné čtvrtky, které ústí opět do tématu A.

⁹⁸ LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on music*. SCARECROW PRESS, 2007. ISBN 978-0-9108-6013-1.

Díl A1 (takt 53):

Tentokrát je z tématu citovaná pouze třítaktová hlava tématu, která je nadále variována komplementárními rytmickými modely v klavíru a houslích.



Obr. č. 38 (takt 57-58)

Zajímavostí je, že se zde takty skládají z 2/8, 5/16, 3/8, 5/16+5/16, 4/8.

Díl C1 (takt 66):

Téma houslí tentokrát začíná na F3 a klavír se pohybuje v kvartolách.

Díl A1 (třetí doba taktů 73):

Takty mají opět stejnou strukturu jako v předchozím dílu A1, jsou pouze místy transponovány.

Vypsáním zrychlením v houslích (ostinátní tón D2 zrychlíci z kvartoly přes sextolu do hemioly v crescendo) se dostáváme do dílů A, které je citováno pouze dvěma prvními takty.

Díl A2 (takt 84):

Tematický materiál zůstává z dílu A. Tentokrát počáteční běh chromatiky začíná o tón výš (tedy na E), pocitově zní tedy naléhavěji. Celá plocha svým chromatickým modulačním charakterem v kombinaci s glissandy pod obloučkem, forte-pianovými změnami a dvaatřicetinkovými běhy v houslích za doprovodu šestnáctin v klavíru působí jako úprk.

Díl B1 (takt 96):

Téma v houslích začíná o tón výš (tedy od H) než u tématu B. Klavír variuje běhy houslí z oddílu A2.

Díl D (takt 103):

Běhy mají kombinaci charakterů předchozích témat. Housle hrají motor, který je kombinací ostinátního tónu ve dvojzvuku s pohybem:



Obr. č. 39 (takt 103-105)

Klavír zatím hraje nepravidelně rozklady. Zajímavá je plocha od taktu 120 do 124, kdy zde opět můžeme najít matematický prvek rozšiřování taktů, tentokrát $1/4$, $3/16$, $2/4$, $3/16$, $3/4$. Na začátku taktu zazní vždy jednohlas a následují dvojhmady (tento přístup usnadňuje orientaci v houslovém partu pro klavíristu):

Obr. č. 40 (takt 120-125)

Trylek v houslích vedoucí od taktu 134 až do taktu 145 podbarvuje zrychlující se běhy v klavíru (forma: 2 / tečkovaný rytmus / 3 / tečkovaný rytmus / 5):



Obr. č. 41 (takt 139-143)

Společnou kvintolou ve fortissimu s akcentem na každé době se motor zatěžká a zastaví. Pauza je dělítkem tohoto vrcholu skladby k opětovnému návratu do dílu A.

Díl A (takt 147):

Nedokončené části začátku s vloženými pauzami působí jako otazníky, které zodpoví poslední dva takty skladby:



Obr. č. 42 (takt 151-152)

Interpretační analýza:

Subito se pohybuje na hranicích možností hráče. Hranicích jak technických, tak interpretačních.

Prověřuje totiž schopnost:

- plného vibrovaného tónu
- éterického jemného zvuku
- technických dovedností (běhy jsou v hraničním tempu, ale mají za úkol být stále srozumitelné)
- dialogu s klavírem, se kterým se housle komplementárně doplňují
- načasování - schopnosti pracovat s napětím v pauzách

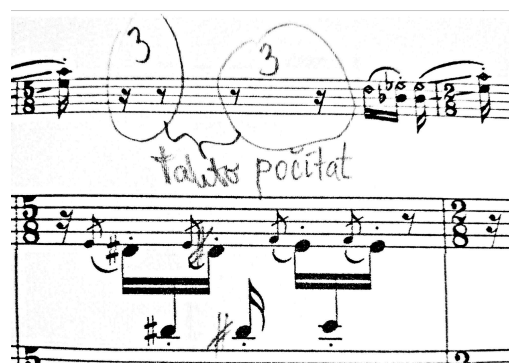
Za nejsložitější složku hodnotím právě tu poslední zmiňovanou, tedy schopnost práce s napětím. Jak je již napsáno výše, *subito* znamená náhle. S tím úzce souvisí také slovo nečekaně. Právě tato schopnost je totiž často při studiu opomíjená. Nejen technickým oříškem se totiž stává přechod ze zcela relaxovaných svalů při hře v pianissimu do absolutního ponoru smyčce vycházejícího z ramene pravé ruky, které je těsně před hranicí skřípotu a která je tvořena silným ponorem smyčce na plných žíních u kobylky.⁹⁹

Obecně vzato je velice obtížné dodržovat naprosto přesně Lutosławského zápis. Ten je natolik přesný, že i v poznámce vypisuje délku koruny nad notou. Na druhou stranu, jelikož byl skladatel sám interpretem (tedy klavíristou a dirigentem), občas poznámky nepíše, neboť vychází z předpokladu zdravého úsudku interpretů, kteří musí vzít v potaz akustiku sálu.

Problematiky interpretace:

- 1) hraniční tempo tématu A na hranici zřetelnosti a na hranici zvukových možností houslí
- 2) okamžité zklidnění při přechodu na díl C
- 3) v taktu 64 doporučuji následovné počítání pauz:

⁹⁹ pro bližší porozumění technik uvolnění svalů a jejich propojenost s dechem doporučuji metodologickou studii: WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila: *Relaxační techniky pro houslisty z pohledu psychologického, fyzioterapeutického a pedagogického a Houslové techniky 20. a 21. století ve spojení s relaxací při hře na housle*



Obr. č. 43 (takt 64)

5) v díle A2 je velice obtížné naplno zahrát kontrasty forte-piano:



Obr. č. 44 (takt 86)

Řešením je soustředěnost na forte, které můžeme vnímat jak akcent, a zbytek koncentrovat na velice krátký kus smyčce, který odlehčeným smykem vnímáme jako jeden celek až do příštího akcentu, do kterého ale netvoříme crescendo.

6) někdy je klavír matoucí vůči počtům a pocitově přehazuje první dobu, proto může být jedna z pomůcek výpočtu následovně: 2+2, 2, 3, 3:



Obr. č. 45 (takt 132)

7) Technická stránka půltónových běhů je předmětem k zamyšlení. Praktické je volit prstoklady, ve kterých se nám buď opakuje stejné prstokladové schéma a nebo můžeme na struně nechat ležet jeden prst, kolem kterého chromatiku zahrajeme snáze.

8) V posledním běhu je možné zdvojit první notu (E2) s prázdnou strunou pro masivnější efekt běhu a zvýšenou rezonanci. (viz obrázek č. 29)

Interpretační srovnání:

Interpretací *Subito* je mnoho. Jedná se o oblíbený kus nejen na světových pódii, ale také na mezinárodních soutěžích. Jelikož Witold Lutosławski dosáhl světového uznání, jeho *Subito* se stalo mainstreamovým kusem, který dává prostor ukázat jak hráčovu senzitivitu, tak jeho technickou vybavenost.

Jak jsem již psala výše, premiéry se zhostilo všech 16 postupujících soutěžících do druhého kola soutěže, ale první CD nahrávku obstarala vítězka soutěže Juliette Kang s klavíristou Melvinem Chenem¹⁰⁰, která krásně vystihuje všechny předepsané kontrasty. Na nahrávce přímo z premiéry je ponechán počet pazvuků, které svým způsobem plní účel dramatickosti. Takty 37-39, tedy začátek dílu C, hraje Kang spíše neuroticky a nedává posluchači pocitově odpočinout, následná gradační plocha do opětovného dílu A jí však vyjde znamenitě. Celkový dojem je virtuózní.

Mnoho nahrávek však neobsahuje patřičné porozumění skladbě, proto jsem vybrala následující tři, které jsou svým specifickým způsobem něčím zajímavé či výjimečné:

Soyoung Yoon s Marcinem Sikorským¹⁰¹ jde na hranici kontrastů. Využívá hraniční možnosti nástroje, to znamená **ff** pasáže hraje Soyoung tak, aby nástroj neskřípnul, ale je těsně před zlomovým bodem, aby se tak stalo. Naopak pasáže v **pp** hraje na hranici sul tasto. Přestože je nahrávka z živého provedení v rámci Wieniawského houslové soutěže, není na ní zřejmé jakékoliv technické či interpretační zaváhání.

Jiná verze je daleko umírněnější. **María Dueñas s Evgeny Sinaiským**¹⁰² změkčuje začátky všech běhů a hraje i váhavé části spíš romanticky s poetičností. Přes mládí Marii, které беру v potaz, osobně postrádám Lutosławského barevnost, ale slyším zromantičtělou verzi bez většího napětí. Nahrávka se zdá spíše jako snaha o zaujetí poroty krásou tónu, jelikož tato nahrávka pochází z živého záznamu Menuhin competition, kdy bylo Marii 18 let.

¹⁰⁰ LUTOSŁAWSKI, Witold. *Subito*. Juliette Kang (housle), Melvin Chen (klavír). [online]. Discover International, 2012. Dostupné z: <https://open.spotify.com/track/6gdbiW1jDw8MydjdY6AE0Q>

¹⁰¹ LUTOSŁAWSKI, Witold. *Subito*. Soyoung Yoon (housle), Marcin Sikorski (klavír). Dostupné z: archiv Ludmily Waldmann Pavlové

¹⁰² LUTOSŁAWSKI, Witold. *Subito*. María Dueñas (housle), Evgeny Sinaiský (klavír). [online]. 2021. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xVpkTD5q_p8

Andrej Bielow a Denys Proshayev¹⁰³ vystihli krásně kontrasty a mají i přes studiovou nahrávku nejdelší dozvuk v koruně bez ztráty napětí. Občas kupodivu zase protahují poslední noty, čemuž nerozumím, jelikož Lutosławski na těchto místech vysloveně napsal tečky.

Andrej Bielow má na internetu ještě nahrávku z živého provedení s klavíristou Nikitou Mndoyantsem. Zde jsou pauzy s korunou ještě extrémnější, tečky však dodržuje.¹⁰⁴

Nebezpečí při veřejném provedení *Subito* jsou místa v pianu. Na hranici slyšitelnosti fungují výborně na mikrofon, naopak v sále mohou lehce zaniknout. Je také nutné počítat s dozvukem sálu při pauzách s korunou a najít míru, aby měl tón šanci proletět sálem, ale nečekat déle, než je nutné k vytvoření napětí, aby naopak tichem zcela nevymizelo.

¹⁰³ LUTOSŁAWSKI, Witold. *Subito*. Andrej Bielow (housle), Denys Proshayev (klavír). [online]. 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=g-nffPBfl-U>

¹⁰⁴ LUTOSŁAWSKI, Witold. *Subito*. Andrej Bielow (housle). earsense.org, [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: <https://www.earsense.org/chamber-music/Witold-Lutoslawski-Subito/>

2.3 Krzysztof Penderecki (muž mnoha tváří)¹⁰⁵

2.3.1 O autorovi

Rok před začátkem výzkumu roku této doktorandské práce (2020) zemřel velikán polské skladby Krzysztof Penderecki. Celý svět byl touto zprávou zasažen, neboť odešel skladatel, který se nebál jít svou cestou a hledat hranice zvukových možností.

Krzysztof Penderecki je příkladem renesančního člověka. Sbíral starožitnosti, portréty, zařídil a dokonce i vybudoval ne jeden dům a staral se o své arboretum. Kromě toho, že byl velkým znalcem knih, se sám také zabýval malbou a v mládí chtěl být malířem.

Rád a často cestoval, při cestování prý skládal nejraději.

Kromě života hudebního a uměleckého měl naplněn i osobní a rodinný život. Z prvního manželství měl dceru Beatu, z druhého manželství s Elżbietou dvě děti Dominiku a Łukasze.

Zásadní biografií je kniha Wolframa Schwingera *Krzysztof Penderecki: His Life and Work – encounters, biography and musical commentary*. Kniha je napsána z pohledu člověka, který Pendereckého zažil. Mapuje život Pendereckého do roku 1987.

Oddělit skladatelův hudební a životní vývoj je prakticky nemožné, neboť byl hudbou, premiérami a cestováním za nimi protkán.

¹⁰⁵ kapitola založena na poznatcích z knihy: SCHWINGER, Wolfram: *Krzysztof Penderecki: His Life and Work – encounters, biography and musical commentary*. Translated by Mann, William. London, England: Schott, 1989. ISBN 978-0-946535-11-8.

2.3.2 Skladatelův životní a hudební vývoj

Krzysztof Penderecki se narodil 23. listopadu 1933 v Dębici. Měl dva sourozence - o 3 roky staršího bratra Janusze a o 7 let mladší Barbaru. Jeho otec byl právník, Krzysztofův hudební talent nanejvýš podporoval a věřil v něj. Babička byla polsko-arménského původu a ovlivnila Krzysztofův zájem o arménskou hudbu. Dědeček byl malířem, odtud zase pramenila láska k výtvarnému umění.

Penderecki nikdy neměl hodiny dirigování. Hrál však na housle, takže věděl, jaké jsou možnosti nástroje a poznal kvalitu instrumentalistů. Ke hře na klavír byl nucen, přičemž nesnášel svou učitelku. Později si však sám měl možnost zvolit housle jako svůj hlavní nástroj.

V oblasti skladby získal pevné základy u Artura Malawského, jehož výuka kladla důraz na důsledné zvládnutí kompozičních technik. Později na Vysoké hudební škole v Krakově (*Wyższa Szkoła Muzyczna*, dnes *Akademia Muzyczna*) studoval u Stanisława Wiechowicze, který v něm podpořil zájem o filosofii a autenticitu uměleckého projevu.

Druhá světová válka pro Pendereckého představovala nepříjemné období, ale protože byl ještě dítě a jeho rodina zůstala víceméně nedotčena, nepoznal její hrůzy v plné síle – na rozdíl od Witolda Lutosławského. Z války si však odnesl silný pocit touhy po svobodě, především kvůli tomu, co viděl ve svém rodném městě Dębica, kde byli židovští chlapci a dívky postupně ostrakizováni a odváděni.

Roku 1950 vznikla Darmstadtská letní škola nové hudby, jejímž cílem bylo stát se centrem moderního hudebního myšlení. Měla nabídnout alternativu k dosavadní post-webernovské linii vývoje a otevřít prostor pro nové směry reprezentované osobnostmi, jako byli John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez či dokonce Igor Stravinskij – ti všichni zde působili jako lektori nebo hosté.

Tato silná generace novátorů inspirovala i Krzysztofa Pendereckého. Na rozdíl od mnoha svých současníků však nebyl svázán žádným předem daným systémem. Ocitl se v prostoru, kde si mohl vytvořit vlastní pravidla – a právě tato svoboda se stala základem jeho jedinečného skladatelského jazyka.

Roku 1956 vznikly *Tři miniatury pro klarinet a klavír*, první skladba, kterou Penderecki ponechal ve svém oficiálním katalogu děl. Předcházely jí tři jiná díla, z nichž jedno byla *Sonáta pro housle a klavír* z roku 1953. O tři roky později, v roce 1959, složil další *Tři miniatury* – tentokrát pro housle a klavír.

Bezprostředně po absolvování Krakovské hudební akademie na ní Penderecki začal i vyučovat. Vzhledem k tomu, že byl jen o několik let starší než jeho studenti, působil téměř jako jejich vrstevník.

Podle knihy Wolframa Schwingera *Krzysztof Penderecki: His Life and Work* dobře rozuměl Pendereckému jeho otec Tadeusz, který mu někdy i denně telefonoval, aby ho upozornil na blížící se termíny soutěží a podnítil ho k odeslání skladeb.

Roku 1959 tak Penderecki zvítězil v jedné z nejvýznamnějších polských skladatelských soutěží pořádané Polskou unií skladatelů, a to se všemi třemi přihlášenými skladbami. Mezi další oceněné tehdy patřil i Lutosławski. Penderecki jako výhru obdržel mimo jiné zájezd do Itálie, kde se setkal s Luigi Nonem – významným skladatelem a zetěm Arnolda Schönberga – a jeho ženou Nuriou. O 9 let starší Nono se stal jeho blízkým přítelem a Pendereckého tvorbu značně ovlivnil.

Právě tyto zahraniční cesty měly na Pendereckého hluboký vliv. Začal experimentovat a výsledkem byly například již zmíněné *Miniatury pro housle a klavír*. Roku 1961 pak vytvořil své slavné *Threnody pro 52 smyčcových nástrojů (Obětem Hirošimy)*, dílo, které vyvolává v posluchačích hluboké pocity bezmoci, strachu a šílenství. Mnozí jej popisují jako hudební ztvárnění pekla.

Obě skladby vznikly v Café Michalika v Krakově, místě známém provokativní výzdobou v secesním stylu.

Měl v té době pouze malý byt se svou první ženou, tak vyhledával místo, které čišelo novým uměleckým stylem a zároveň z okna mohl pozorovat okolní gotické a barokní budovy.

Možnosti barev nástrojů použil ještě v roce 1961 ve své skladbě *Polymorphia* pro 24 houslí, 8 viol, 8 violoncell a 8 kontrabasů. Opět demonstruje širokou škálu zvukových barev smyčcových nástrojů: od hutných zvukových kumulací až po čisté, průzračné souzvuky. Zápis je značen grafickou partiturou připomínající záznam EKG. Nejde však o pouhou vizuální stylizaci – tyto partitury zachycují časovou souslednost, barvu zvuku i tempo.

V roce 1962 vzniká *Fluorescences*, dílo, jež symbolicky i zvukově reprezentuje samotný jev fluorescence. Jde o experimentální kompozici, v níž Penderecki využívá širokou škálu nehudebních zvuků – šumů, ruchů či náznaků mechanických strojů – hraných na tradiční nástroje. Kromě klastrů a prudkých dynamických výkyvů může skladba evokovat i zvuky sbíječky nebo hluk staveniště. V podstatě se jedná o demonstraci všech možných sonoristických efektů, které Penderecki během patnáctiminutové skladby představuje.

Od *Stabat Mater* (1962) se v jeho tvorbě také stále častěji objevují prvky gregoriánského chorálu a minimalismu. Minimalistický efekt dosahuje například rozdělováním ostinátního tónu mezi různé hlasy, které jej dělí pomocí textu v různých rytmech – tuto techniku později využil i ve svých kantátách.

V roce 1963 složil houslový koncert, který však zůstal nepublikován. Z jeho dvou kadencí nakonec vzešlo *Capriccio pro housle a orchestr* (1967), které premiérovala Wanda Wiłkomirska – notový rukopis přitom obdržela pouhé tři měsíce před premiérou¹⁰⁶ (obtížnost houslového partu je značná). Téhož roku vzniklo i *Concerto for violino grande*, dvacetiminutová skladba pro pětistrunné housle, objednaná houslistou Bronisławem Eichenholzem. Záměrně v ní chybí party viol, aby nekonkurovaly specifickému zvuku sólového nástroje. Koncert byl v letech 1971–1972 přepracován pro violoncello a orchestr.

Lukášovy pašije (1965), které lze chápat jako poctu Johannu Sebastianu Bachovi, uzavírají jednu z tvůrčích kapitol vývoje Pendereckého specifického hudebního jazyka. Jejich premiéra ve skladatelových 32 letech z něj učinila mezinárodně známého autora.

Roku 1967 je poprvé ovlivněný jazzem, což vede ke složení skladby s názvem *Actions*. Skladba je natolik odlišná od ostatních děl, že svým stylem předběhla dobu. Jazzové prvky jsou podníceny jazzovými nástroji jazzového orchestru (saxofon, bubny, trubka, kytara, atd.). Roku 1969 se Penderecki setkává s Dariem Milhaudem.

1971 debutoval jakožto dirigent se svou skladbou *Actions*. Nedirigoval na vyvýšeném pódiu, nýbrž na úrovni orchestru. Skladba je založena na ukazování dirigenta, který spouští akce=improvizace hudebníků.

Roku 1972 se ke skladbě a dirigování přidala ještě funkce ředitele State Academy of Music in Kraków.

V rámci experimentování napsal také skladbu *Witches and Magic in Latin Poetry*, kde využívá inovativní vokální techniky: zpěv se zavřenými ústy, pískání, hlasité smíchy, zpěv při nádechu nebo slyšitelné dýchání.

Jeho *Magnificat* (1973–1974) je zapsán složitou grafickou partiturou, v níž čáry neplní funkci metra, ale spíše strukturálních předělů. Nejde o aleatoriku – notace je velmi precizní.

V USA pak začíná učit na Yale University a bydlí v domě typického amerického koloniálního stylu, v oblasti New Haven.

¹⁰⁶ PENDERECKI, Krzysztof. *Wanda Wiłkomirska (housle): Capriccio pro housle a orchestr, Varšavský podzim 1968* [online]. YouTube, [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: https://youtu.be/jLYY6Knc77w?si=WAEKMsG1O_xlBO1C
poznámka: je působivé, jak Wiłkomirska skloní housle, jako kdyby na chvíli usnula v 6:18.

1975 se Penderecki potýká se dvěma odlišnými ozvěnami svého díla. Opera *Ďáblové z Loudunu* byly propadák v Hamburku, zato ve Stuttgartu měla opera ohlasy pozitivní. Penderecki se vyžíval v dramatech a vyhledával krajní hranice zvukových možností orchestru. Později se od experimentální hudby odvrací k religiózním dílům.

Roku 1977 napsal pro Allgemeine Musikgesellschaft v Basilei velký *Houslový koncert*¹⁰⁷. Na rozdíl od romantických koncertů zde uplatňuje citlivost sólisty, který by se měl vyhnout virtuózním manýrám, jak je tomu stále v *Capricciu*, a podřídít svou hudební inteligenci vyššímu poselství díla. Začátek a konec v pianu jednovětého čtyřicetiminutového díla umocňují jeho slovanské kořeny. Střed díla je však velmi dramatický a není žádným překvapením, že je koncert vystavěn na postupech, které mohou připomínat trioly, avšak jedná se o skupinky tří osmin pod obloučkem v nepravidelných taktech. Stejně tak Penderecki nakládá s různými jinými hodnotami. Hlavním prvkem výrazového prostředku houslí jsou zde právě obloučky, které oddělují skupinky, které houslista hraje. (Připomíná Prokofjevův houslový koncert č. 1 *D-Dur*, op. 19 - například v taktu 257 je podobná plocha jako ve druhé větě Prokofjevova koncertu *Scherzo. Vivacissimo* a obdobnými chromatickými postupy by se mohl inspirovat i Lutosławski ve svém *Subitu pro housle a klavír*):



Obr. č. 46 (takt 257-260)¹⁰⁸

Efektem je členění, jež dodává houslovému partu strukturu a nezaměnitelný ráz. Prvek sonorismu je uveden například ve dvou plochách, kdy housle drží dlouhý tón v **pp** a doprovází orchestr. Je to snad nejdelší držená dlouhá nota v historii houslových koncertů (190-197).

Koncert začíná ostinátně obdobně jako Jakubovo probuzení (*The Dream of Jacob*). Ten je však celkem tonální. Kromě toho je nedílnou součástí koncertu, a potažmo i Pendereckého hudební řeči, využití chromatických postupů.

Koncert je zapsán v taktech. Grafické plochy jsou vždy jen předělem mezi dalším metrickým oddílem. Housle nemají problém vyniknout přes orchestr, protože skladba obsahuje spoustu

¹⁰⁷ inspirativní nahrávka je například:

PENDERECKI, Krzysztof. *Concerto for Violin and Orchestra No. 1* [online]. Polish National Radio Symphony Orchestra. Dirigent Antoni Wit, housle Konstanty Andrzej Kulka. YouTube, 6. června 2014 [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=tY6mpkhh5QI>

¹⁰⁸ PENDERECKI, Krzysztof *Capriccio per violino ed orchestra*. Moeck Verlag, Celle, 1968.

míst, kde hrají sólové housle samy. Tyto plochy potom vyvažuje zvuk velkého orchestru, kterému nechybí ani výrazné žestě.

Dílo premiéroval Isaac Stern, kterému byl také koncert věnován, společně s Basle Symphony Orchestra a dirigentem Moshe Atzmonem. Stern se o koncertu vyjádřil, že je to nejdůležitější houslový koncert od doby Albana Berga. Stejněho roku píše Penderecki další operu *Ztracený ráj* (dohromady jich má 5 dokončených).

O rok později Stern provedl koncert v dramaturgii mezi Prokofjevovou suitou *Romeo a Julie* a Ravelovou *Daphnis et Chloé* v Newyorské Carnegie Hall.

Penderecki vždy hodně cestoval. Nejen za premiérami svých skladeb, ale také aby slyšel díla jiných. Zejména jeho opery bylo důležité vidět a proces vývoje jejich zpracování sledovat.

V tomto období si Penderecki pronajal od vlády venkovský komplex v Luślawicích, který zařídil svým uměleckým okem.

Také byl pozván, aby dirigoval poprvé v Rusku (Moskvě), a to *Leningradskou symfonii* Dmitrije Šostakoviče společně se svými díly. Koncert měl úspěch.

V roce 1981, během politických nepokojů v Polsku pod vedením Lecha Wałęsy, měl Penderecki své děti u prarodičů v Polsku. Nejprve za nimi odjela jeho manželka, poté i on sám. Neměl však již plnou svobodu a dostal se do rady strany "Solidarity". Do Polska odcestoval zanedlouho také, s tím, že ale nebyl zcela svobodným. Každý výjezd musel být schválen, přesto však cestoval za dirigováním a za prováděním svých skladeb. Skládání mu v tomto rozpoložení tolik nešlo od ruky.

Jeho spolupráce s instrumentalisty zásadně ovlivnila podobu jeho koncertních děl. Přátelil se například s violoncellistou Mstislavem Rostropovičem, pro jehož soutěž v Paříži složil dílo *Per Slava* pro sólové violoncello. Později navázal přátelství s houslistkou Anne-Sophie Mutter. Instrumentální koncerty často sám dirigoval.

Roku 1983 se osobně setkal s papežem Janem Pavlem II., pro kterého napsal *Te Deum* a později i *Ciacconu pro Jana Pavla II.* pro housle a violu (2005).

Roku 1984 napsal *Cadenzu* pro violu, která později vznikla i v úpravě pro housle (1986). Houslovou verzi premiéroval ruský virtuos Grigori Shislin, úpravu provedl Christian Edinger. Téhož roku vzniklo i monumentální *Polské requiem*, které ve Stuttgartu poprvé uvedl Mstislav Rostropovič jako dirigent. Skladba je koncipována v tradičním taktu.

1987 končí výpověď v knize Wolframa Schweingera s názvem *Krzysztof Penderecki - his life and work*, tedy zanedlouho po tom, co celý svět oslavil Pendereckého padesáté narozeniny. Pogrataloval mu dopisem dokonce i americký prezident Ronald Reagan.

Pendereckého význam pro kulturní dění v Polsku i mimo něj je veliké. V druhé polovině života Penderecki cestoval, prováděl svá díla a byl oceňován. Například jeho *Credo* získalo cenu Grammy za nejlepší sborové dílo. Kromě ocenění skladatelského mu bylo uděleno několik čestných doktorátů či jiných vyznamenání.

Na svém kontě má mnoho orchestrálních a vokálních děl. Napsal celkem osm symfonií. Báł se pustit do deváté, jelikož to bývá ta poslední. Nakonec jí napsat nestihl.

2.3.3 Skladatelův hudební jazyk

„Jsem přesvědčen, že teď je doba syntézy. Možná se překlene i do příštího století. Doufám, že se opět objeví nová avantgarda – tipuji ale, že k tomu nedojde dřív než ve dvacátých letech příštího století. (...) Potřebujeme totiž nové nástroje. Ty, které používáme, jsou i stovky let staré. (...) Musí to být něco zcela nového, možná ve spojení s elektronikou. Potřebujeme nové možnosti. Nemyslím si, že lze vymyslet něco zcela nového na nástrojích, které jsou užívány po tolik století. Co můžete dnes napsat nového pro housle? Ve skladbě *Tren* jsem toho napsal pro housle tolik, že příštích padesát let může těžko někdo přijít s něčím novým. Možná je to i nemožné.“¹⁰⁹

Když začal Penderecki tvořit, bylo období avantgardy, kterou byl v mládí fascinován. Nejdříve experimentoval, pak šel po možnostech zvuku (sonorismu), krátce byl ovlivněn jazzem. Významný vliv klasiky jako Bachem, Palestrinou a Monteverdim¹¹⁰ je slyšet především v jeho dílech pro sbory. Jedinečnost syntézy, které dosáhl, je nezaměnitelná. Hudební jazyk Penderecki vytříbil natolik, že i instrumentální a houslová díla podle rukopisu poznáme.

Pendereckého tvůrčí období můžeme pomyslně rozdělit na 3 hlavní skupiny, které se prolínají (zmiňuji především příklady tvorby pro housle¹¹¹):

1. Experimenty (avantgardní):

- a. Slavný *Tren* (*Threnody*) byl původně zkouškou dynamických možností orchestru (52 strunných nástrojů - 24 houslí, 10 viol, 10 violoncell, 8 kontrabasů) a jmenovat se 8'37". Po prvním poslechu ho ale i Penderecký musel přejmenovat na *Obětem Hirošimi* či *Songs of Lamentation*. Součástí zápisu jsou pokyny typu zahrát nejvyšší možnou notu, udeřit prutem smyčce o struny, atd. Skladba je posluchači často vnímána jako doslovný hudební popis pekla či očištění.
- b. 3 *Miniatury pro housle a klavír*
- c. 2 *Smyčcové kvartety*
- d. *Capriccio pro housle a orchestr* - premiérovala houslistka Wanda Wiłkomirska

¹⁰⁹ OLEJNÍK, Lukáš. Krzysztof Penderecki – hudební odkaz. Online. 2020. Dostupné z: Opera Plus, <https://operaplus.cz/krzysztof-penderecki-a-jeho-hudebni-odkaz/>. [cit. 2025-05-27].

¹¹⁰ Především byl ovlivněn Claudiem Monteverdim, uvedl v rozhovoru: Opera PLUS. *Exkluzivní rozhovor: Krzysztof Penderecki a dirigent Jan Bubák* (VIDEO) [online]. 26. září 2018 [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/exkluzivni-rozhovor-krzysztof-penderecki-a-dirigent-jan-bubak-video/>

¹¹¹ WIKIPEDIA. List of compositions by Krzysztof Penderecki [online]. [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Krzysztof_Penderecki

2. Sonorismus: Vyzrálá hudební řeč, ale stále velice komplikovaná a těžká. Důraz je kladen na prvky odlišné od tonality či seriality. Vše je podřízeno zvuku - témbu, dynamice, novým možnostem, clusterům, velmi dlouhým glissandům, půltónovým postupům, velikým kontrastům v jednotlivých částech či ostinátním tónům, které mění barvu pomocí odlišných nástrojů, s nimiž se spojují a odpojují:

- a. Houslový koncert č. 1
- b. vrchol *Da Natura sonoris*

3. Syntéza tradice a nové hudby: často religiózní, méně temné, spíše virtuózní. Odkazy na tonální (baroko, neoklasicismus, gregoriánský chorál), přesto s výraznými prvky hudební řeči Krzysztofa Pendereckého:

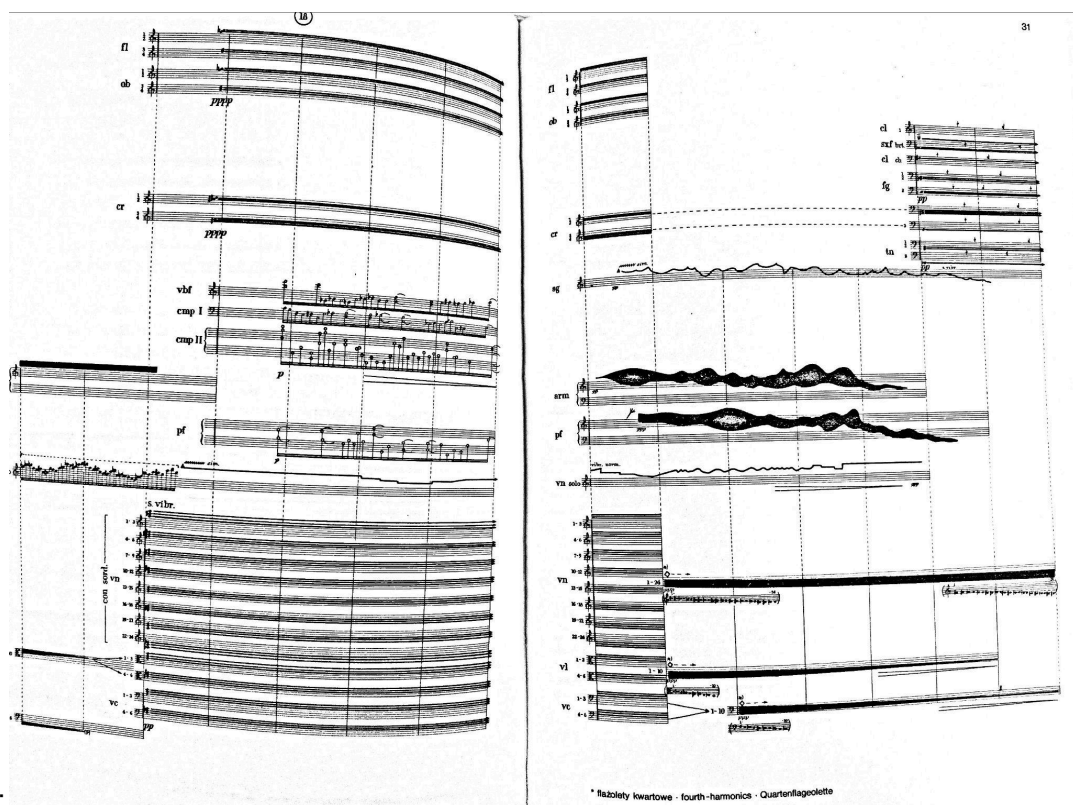
- a. *Duo Concertante* (2010) - pozdější dílo, má silný nádech hudební řeči Krzysztofa Pendereckého, hudba je však již méně temná.
- b. *Ciaccona in memoriam Giovanni Paolo II.* - religiózní, tonálnější, fragment z Polského requiem
- c. *Per Slava*

Syntéza neprobíhala pouze v Pendereckého dílech, ale také v jeho dramaturgiích. Nabízel programy, kde tvořil například kontrast mezi svým prvním houslovým koncertem s prvním houslovým koncertem Karola Szymanowského.

Pochopení Pendereckého hudby začíná u interpretů. Ručně psané grafické partitury a nové prvky vyžadují vysvětlivky. Například je často nutné napsat značky typu: nejvyšší možná nota, atd.

Orientace v partituře často probíhá na základě sousledností. Buď musí být dílo interpretů skvěle nacvičeno (*Smyčcový kvartet č. 1*) či v případě koncertů ukázáno dirigentem.

Penderecki používal také malou aleatoriku. V *Capriccio pro housle a orchestr* využívá hojně aleatoriky a grafické partitury - tedy souslednosti nástrojů v aleatorických plochách (v ukázce například s využitím netradičních kvartových flageoletů, jak je napsáno v poznámce pod grafickou partiturou):



Obr. č. 47

Pro úplnost dodávám kompletní seznam Pendereckého děl, ve kterých mají velkou roli housle:

- *Sonáta pro housle a klavír* (1953) – raná práce, ještě před Pendereckého zralým stylem
- *3 miniatury pro housle a klavír* (1959) – skladba experimentální a raná
- *1. smyčcový kvartet* (1960) – raný příklad komorní tvorby s novátorským experimentálním jazykem
- *Houslový koncert* (nepublikovaný) (1962–1963) – tento koncert nebyl nikdy oficiálně publikován
- *Capriccio pro housle a orchestr* (1967) – experimentální dílo, premiérována Wandou Wiłkomirskou
- *Koncert pro violino grande a orchestr* (nepublikovaný) (1967) – skladba pro kuriózní pětistrunné housle, nebyla oficiálně publikována
- *2. smyčcový kvartet* (1968) – disonanční a strukturálně propracované dílo
- *1. houslový koncert* (1976–1977, rev. 1988) – koncert, který klade důraz na citlivost sólisty a vyhýbá se virtuózním manýrům, premiérováno Isaacem Sternem

¹¹² PENDERECKI, Krzysztof. *Capriccio per violino e orchestra*. Kraków: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1968. Str. 30, 31.

- *Cadenza pro sólové housle* (původně pro sólovou violu, 1984) – meditativní, bezprostředně emocionální
- *Přerušená myšlenka pro smyčcový kvartet* (1988) – krátká, výrazově úsečná skladba
- *Smyčcové trio* (1990–1991) – kompaktní forma s expresivní hloubkou
- *2. houslový koncert „Metamorfózy“* (1992–1995) – skladba napsaná pro Anne-Sophie Mutter, kombinuje tradiční a moderní prvky
- *Klarinetový kvartet* (1993) – kontrastní, dynamická komorní skladba
- *Kvartet pro klarinet, housle, violu a violoncello* (1993) – komorní práce kombinující lyrismus a formální pevnost
- *2. sonáta pro housle a klavír* (1999) – pozdní sonáta, která ukazuje Pendereckého návrat k tradičnější melodice
- *Sextet pro housle, violu, violoncello, klarinet, lesní roh a klavír* (2000) – rozsáhlá a vyzrálá komorní skladba s dramatickými kontrasty
- *Ciaccona „In memoriam Giovanni Paolo II.“* pro housle a violu (2005) – úprava z *Polského requiem*
- *Capriccio pro sólové housle* (2008) – absolutně nové pojetí s nenápadnými citacemi Paganiniho Capricci
- *Duo concertante pro housle a kontrabas* (2008) – používá nové techniky jako klepání na kontrabas, hra za kobylkou; využívá rychlé bloky a sekvence paralelních akordů vzestupné po půltónech; skladba na svou dobu ale není až tak experimentální
- *La Follia pro sólové housle* (2008) – 9 variací na známé téma
- *3. smyčcový kvartet „Leaves from an Unwritten Diary“* (2008) - připomíná prvky *Duo concertante*
- *Tanz pro sólové housle* (2009) – kratičká skladba na lidové motivy
- *Dvojkonzert pro housle, violu a orchestr* (2012) – lyrické dílo s bohatým dialogem mezi sólovými nástroji

2.3.4 Skladatelova hudební estetika

Skladatelova hudební estetika, stejně jako hudební jazyk, se vlivem okolí vyvíjí a mění. Stejně tak je tomu v případě Krzysztofa Pendereckého. Jeho všeobecný přehled o umění - malířství, literatura, architektura - ve spojení s internacionalitou a zároveň láskou ke svému rodnému Polsku je solidním základem ke schopnosti uchopit rozdílná témata a stvořit z nich sourodý hudební útvar, který dokáže komunikovat s publikem.

Jeho hudební estetika není vždy o krásnu, ale o barvách, netradičních spojení zvuků, překračování "limitů" klasických nástrojů.

Silná témata především v operách *Ďáblové z Loudunu* nebo *Ztracený ráj*, atd. jsou ale velmi temnými a vážnými tématy.

Pendereckého hudba vzbuzuje emoce a rozvíjí fantazii. I proto byla jeho hudba použita v různých filmech (*Vymítač ďábla* Williama Friedkina, *Osvícení* Stanleyho Kubricka, *Inland Empire* - *Žena v nesnázích* Davida Lynche, *Prokletý ostrov* Martina Scorsese či epizoda ze slavné série *Černé zrcadlo* - *Black Mirrors*, atd.). Sám Penderecki napsal hudbu k několika dokumentárním filmům a kresleným filmům.

2.3.5 Tři Miniatury pro housle a klavír

O skladbě:

Miniatury pro housle a klavír (1959) jsou raným kouskem. Pendereckému bylo pouhých 26 let. V porovnání s dřívějšími, celkem tradičně laděnými, *Miniaturami pro klarinet a klavír* (1954) je to skladba zcela jiného charakteru.

Jedná se o dílo experimentální, kde skladatel zkoumá zvukové možnosti propojení houslí a klavíru, jejich neobvyklých technických možností a způsobů propojení jejich rezonancí.

Roku 1960 skladbu premiéroval za klaviaturou sám Penderecký společně s houslistou Henrykem Jarzyńským. Věnoval je vydavateli *Polskiego Wydawnictwa Muzycznego* Tadeuszovi Ochlewskému (který považoval Pendereckého již tehdy za jednoho z nejslibnějších mladých polských skladatelů) a inspiroval se třemi poémy Jerzyho Harasymowicze *Genealogie nástrojů* (*Genealogy of Instruments*). Jerzy Harasymowicz často pracoval se symbolikou krajiny, mýtů, kulturní paměti a duchovní tradice, takže „nástroje“ zde pravděpodobně nejsou míněny čistě fyzicky, ale i duchovně a metaforicky. Pojem „genealogie nástrojů“ ponechává tento významový prostor otevřený, což je stylisticky i významově vhodné.

Penderecki zcela nesplnil zadání objednavatele Tadeusze Ochlewského. Ten chtěl totiž vytvořit originální spojení hudby se slovem a ilustrovanou partituru, což se však nepodařilo zcela naplnit.¹¹³ Robert Kabara ve své knize *Hledání nového zvuku* napsal: „Wynik nie spełnia oczekiwań wydawcy, ponieważ w Miniaturach obtężnie szukają odwołań do Harasymowiczowskiej poezji, oprócz rzeczywistości, że tak jak w wierszach jest ich trzy.”¹¹⁴

Přesto si i bez uvedeného textu můžeme představit, že hudební vlny a časoprostor pomyslně vytváří podobnou agogiku, jako deklamované mluvené slovo.

¹¹³ GUMIELA-FRYC, Magdalena. *WSPÓŁCZESNE TECHNIKI GRY SKRZYPCOWEJ W KONTEKŚCIE SPOSOBÓW WYKONAWCZYCH I NOTACJI W WYBRANYCH UTWORACH KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO*. 53 str., s. 25. Dostupné také z: https://szkolamuzyczna.niwicka.pl/files/Wspczesne_techniki_gry_skrzypcowej_w_kontekcie_sposobow_wykonawczych_i_notacji_w_wybranych_utworach_Krzysztofa_Pendereckiego.pdf?fbclid=IwAR3tRuvd8DnB7IXnlvB9GPFmjyaA9ua2SCgoeKgjtMR7pn6DO85ciIW7ts

¹¹⁴ „Rezultat minął się z oczekiwaniami wydawcy, gdyż trudno się dopatrzeć konotacji poezji Harasymowicza w Miniaturach, poza jedną okolicznością, że tak jak i wierszy jest ich trzy.” - KABARA, Robert. *W poszukiwaniu nowego brzmienia. Skrzypce w muzyce kameralnej Krzysztofa Pendereckiego*. Kraków 2010, s. 30,31.

Dílo v kontextu s polskou houslovou tvorbou 20. století:

Když Penderecki v roce 1959 psal *Miniatury pro housle a klavír*, v Polsku probíhala bouřlivá éra hudební avantgardy reprezentovaná druhou polskou školou a osobnostmi jako Witold Lutosławski a Henryk Górecki. Bylo to období experimentů s novými hudebními jazyky, strukturami a zvuky, což se odrazilo i v díle Pendereckého.

V roce 1959 například Lutosławski dokončil *Benátské hry*, která jsou počátkem jeho výrazného avantgardního období. Lutosławski už v tomto období experimentoval s aleatorikou.

Dále však Penderecki psal jinak. Nahlédněme například do *Ciaccony in memoriam Giovanni Paolo II. pro housle a violu*, jež obsahuje polyrytmii, jinak je však vcelku tradiční:

Krzysztof Penderecki
*1933

Adagio

115

Obr. č. 48 (takt 1-10)

Ciaccona in Memoriam Giovanni Paolo II. pro housle a violu vznikla roku 2005 a je výňatkem z *Polského Requiem* (pro sólistu, sbor a velký orchestr), které reflektuje skladatelovu zkušenost z období německé okupace a sovětské kolonizace Polska. Zejména část *Lacrimosa* hovoří o smrti a jejích aspektech.

“*Requiem* Krzysztofa Pendereckého bylo postupně doplňováno. V roce 1993 složil část *Sanctus*, která byla poprvé uvedena ve Stockholmu. Přesto *Requiem* nebylo úplné – po úmrtí papeže Jana Pavla II. v dubnu 2005 přidal Penderecki mezi části *Agnus Dei* a *Sanctus* nový instrumentální úsek na počest polského papeže. Tato skladba, nazvaná *Ciaccona pro smyčce*, měla premiéru 17. září 2005 ve Wroclawi.”¹¹⁶

¹¹⁵ PENDERECKI, Krzysztof. *Ciaccona In memoriam Giovanni Paolo II: Trascrizione per violino e viola (violoncello)*. Mainz: Edition Schott, 2011. Str. 1, takt 1-10.

¹¹⁶ “More was yet to be added to the *Requiem*, for in 1993 Penderecki wrote the *Sanctus* and gave its first performance in Stockholm that year. The *Requiem* was still not complete, for at the death of Pope John Paul II in April 2005, the composer

Formální rozbor¹¹⁷:

Miniatura I. - klidnější plocha, přehled technických možností houslí

Miniatura II. - cadenza houslí s drženým pedálem klavíru

Miniatura III. - vlna od **pp** k společnému **ff** a zpět do **pp**, klavír brnká do strun

Výrazové prostředky Penderecki popsal v tabulce:

	= molto vibrato
	= b. wolne vibrato w obrębie 1/4 tonu
	= b. szybkie nierytmizowane tremolo
ord.	= ordinario
s. t.	= sul tasto
s. p.	= sul ponticello
	= za podstawkiem (4 struny)
	= za podstawkiem (2 struny)

Obr. č. 49

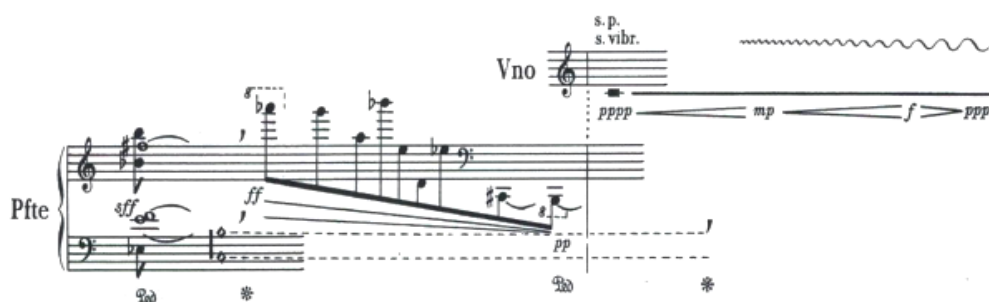
(popořadě: velké vibrato, velmi pomalé čtvrttónové vibrato, velmi rychlé nerytmizované tremolo, obvykle, na hmatníku, u kobyly, za kobyolkou (4 struny), za kobyolkou (2 struny))

Vodorovná čára pak znamená tón držený po určitou dobu dle délky čáry. Vodorovná přerušovaná čára znamená ponechání rezonance nástroje do doby ukončení čárek. Svislá čára znamená jasný předěl souslednosti.

Miniatura I. začíná vstupem klavíru. První akord je úsečný, ale přeznívá po vyznačenou dobu (přerušovaná čára). Housle vstupují do zvuku klavíru v *pppp* bez vibrata a u kobyly (*sul ponticello*). Po chvíli s *crescendem* přidají malé vibrato, které se rozšiřuje do forte a následného *ppp*:

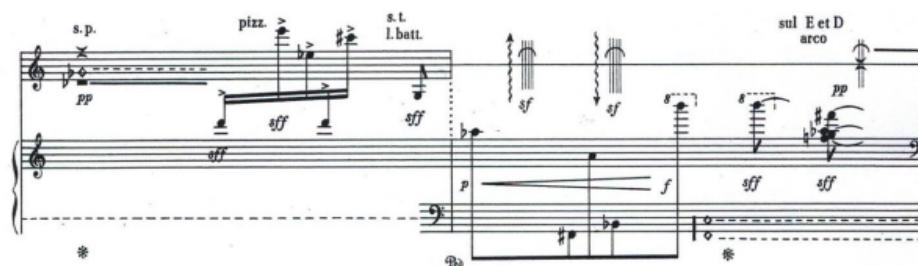
inserted an instrumental movement between the Agnus dei and the Sanctus in memory of the Polish Pope and gave the first performance on September 17, 2005, in Wrocław." - Los Angeles Philharmonic Association. *Ciaccona* [online]. 2025 [cit. 2025-06-04]. Dostupné z: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/262/ciaccona>

¹¹⁷ ukázky z: PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatury*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. ISBN 83-224-2748-4.



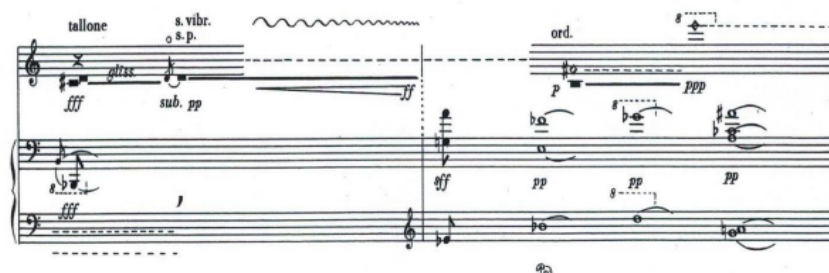
Obr. č. 50 (*Miniatura I.*, takt 1-2)

Z technického hlediska je výhodné notu v taktu 2 ukončit u špičky, jelikož následující nerytmizované tremolo *sul ponticello* hrajeme v horní polovině smyčce. V taktu 4 je zřetelné, že následnost houslového efektu za kobylkou s konkrétními notami v klavíru je znázorněna graficky:



Obr. č. 51 (*Miniatura I.*, takt 3-4)

První *miniatura* ještě představí nerytmizované tremolo u žabky (*tallone*) přecházející opět do efektu tónu v taktu 2, tentokrát však vibrato začíná široce a ústí s *crescendem* do *fortissima*:



Obr. č. 52 (*Miniatura I.*, takt 5-6)

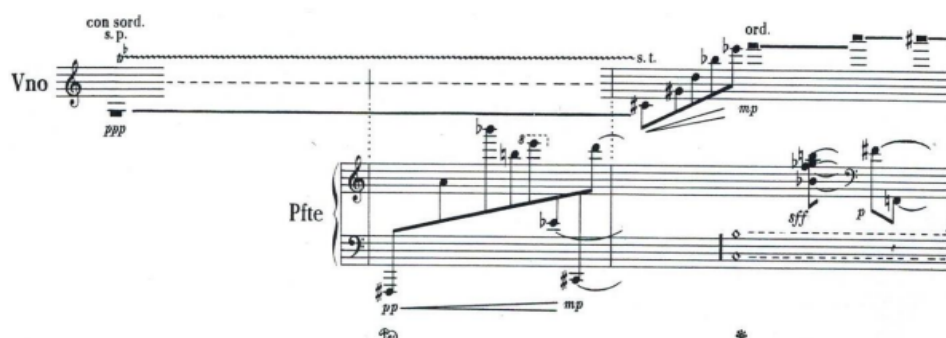
Miniatura II. nemá takty. Spočívá v efektu rezonování houslového zvuku do strun otevřeného křídla. Klavírista celou dobu drží zmáčknutý pravý pedál, aby odtlumil struny klavíru. Houslista pak hraje do ozvučné desky. Všechny efekty vyžadují, aby bylo dostatek času rezonanci nechat proběhnout, zároveň je však důležité prodlevy nepřehánět, aby hudba stále plynula. Možnost vizuálního efektu odklápění houslí zpět k publiku v tichých pasážích je

zajímavá. Vzniká tak dialog dvou hudebních rovin (viz níže a na nahrávce v příloženém CD¹¹⁸):



Obr. č. 53 (*Miniatura II.*)

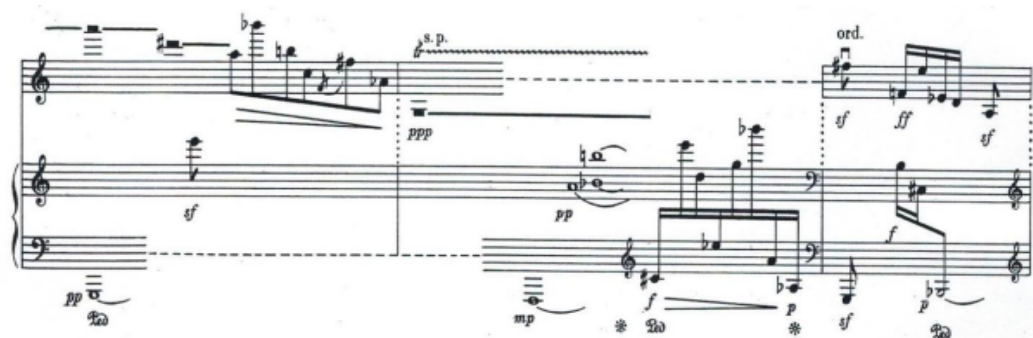
Miniatura III. předvádí technické možnosti klavíru ze všech tří nejzřetelněji. Divoké skoky, předdržované tóny, to vše v dialogu s houslemi, které začínají opět drženým tónem. Tentokrát do hry přibývá *con sordino* (s dusítkem) a trylek. Housle pak přechází plynule od kobylky (*sul ponticello*) na hmatník (*sul tasto*) a pak do tradiční pozice (*ordinario*). Šipka na konci řádku značí, že nota bude pokračovat i v dalším taktu na dalším řádku:



Obr. č. 54 (*Miniatura III.*, takt 1-3)

V taktu 6 zazní jediný běh v houslích i klavíru dohromady. V kontextu skladby je tento efekt důležitý, protože utvrdí posluchače v tom, že aktéři hrají opravdu tam, kde mají:

¹¹⁸ s efektem odklápění je dostupné video: PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatures for violin and piano*. Ludmila Pavlová – violin, Marcin Sikorski – piano. Live from the concert 30. 10. 2023 at Martinů Hall, Prague. [online video]. YouTube, 5. 11. 2023. [cit. 4. 6. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6SVVJEzKp0>



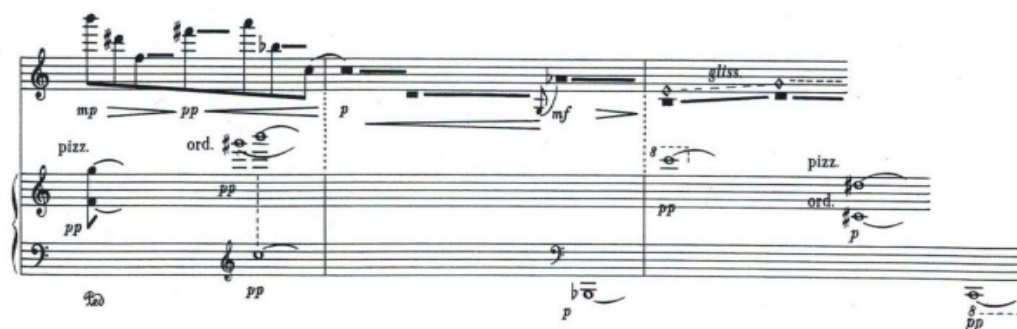
Obr. č. 55 (*Miniatura III.*, takt 4-6)

Následující řádek je příkladem vypsané aleatoriky v klavíru. Takt 8 a 9 je totiž pizzicato ve strunách klavíru. Zahrát tóny, jak jsou zapsány vyžaduje připravení značek (malé lepící papírky) na struny klavíru:



Obr. č. 56 (*Miniatura III.*, takt 7-9)

Skladba končí étericky, v pianissimu:



Obr. č. 57 (*Miniatura III.*, takt 10-12)

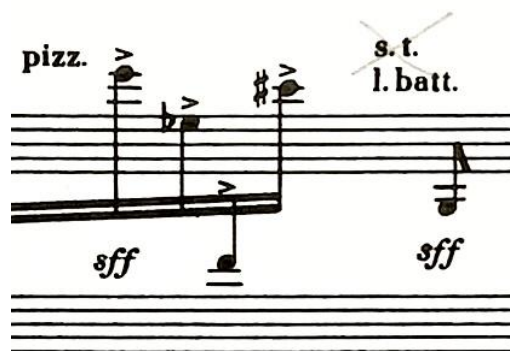
Interpretační analýza¹¹⁹:

V rámci výzkumu v italském městě Cividale del Friuli jsem vedla rozhovor s Danielem Rowlandem, u kterého jsem na místních letních mistrovských kurzech studovala polskou soudobou hudbu. Daniel Rowland, houslista specializující se na soudobou hudbu vyučující na londýnské Royal College of Art, sám často hrává Lutosławského *Partitu* a *Subito* (o kterém poznamenal, že se jedná o “malou verzi *Partity*, zdánlivě připomínající hudbu Alfreda Schnitkeho.”) Jeho žena je srbsko-francouzská violoncellistka Maja Bogdanović, která znala Pendereckého osobně a ještě v roce 2022 měla pod jeho taktovkou nahrávat jeho druhý violoncellový koncert. To však již ze zdravotních důvodů Krzysztofa Pendereckého nebylo možné s ním a tak nahrávala s jeho asistentem. Krzysztofa Pendereckého popisuje jako štědrého a laskavého (“*generous and warm hearted*”).

Penderecki u svých úspěšných děl zhusta upravoval více verzí (různých instrumentací). Jednou z nich je například *Ciaccona In Memoriam Giovanni Paolo II.* nebo *Duo concertante pro housle a kontrabas*, které Daniel Rowland s Majou Bogdanović ve verzi pro housle a violoncello dokonce premiérovali.¹²⁰

Zajímavým poznatkem bylo Rowlandovo chápání Pendereckého *Miniatur*. Po bližším zkoumání skladby jsme došli k tomu, že jelikož je to dílo rané, potýká se s několika problematickými pasážemi:

1) *sul tasto* a *legno battuto* ve spojení se *sff* příliš nezní - technika úderem do strun (*battuto*) ve forte dosahuje požadovaného efektu pouze, když se hraje *legno ordinario*:

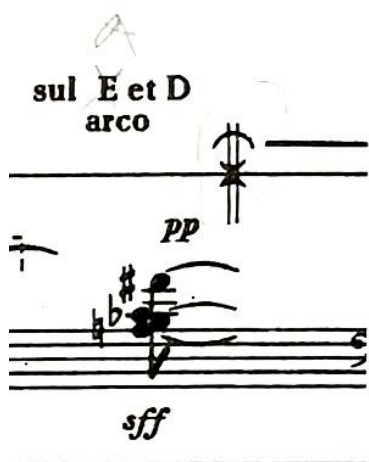


Obr. č. 58 (*Miniatura I.*, takt 3)

¹¹⁹ ukázky z: PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatury*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. ISBN 83-224-2748-4.

¹²⁰ rozhovor Danielem Rowlandem 14. 8. 2022 v Cividale del Friuli (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)

2) podobně je pravděpodobné, že u nepravidelného tremola na dvou strunách za kobylkou vydání obsahuje chybu a má být napsáno pouze A a E jako je na obrázku č. 60:

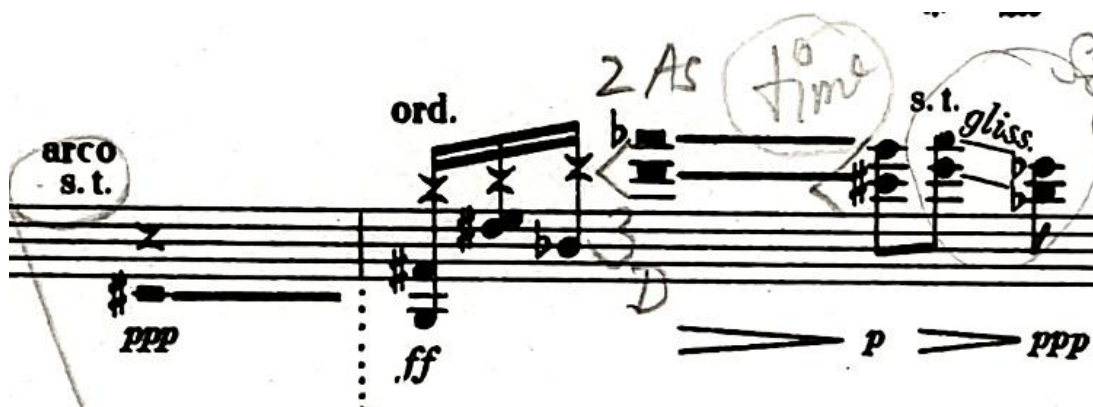


Obr. č. 59 (*Miniatura I.*, takt 4)



Obr. č. 60 (*Miniatura II.*)

3) Dalším příkladem jsou nepravidelná tremola, která se v tak rychlých hodnotách nedají zahrát. Je tedy pouze otázkou, jak si skladatel figuru představoval:



Obr. č. 61 (*Miniatura III.*, takt 7-8)

Interpretační srovnání:

Provedení skladby není vůbec jednoduché jak technicky, tak prostorově. Je nutné drnkat do otevřeného křídla, což někteří organizátoři nevidí rádi (přestože se drnká bříšky prstů). Zároveň je skladba atmosférická a je tedy nutné pro ni vybrat i vhodný prostor s dobrou akustikou a perfektně naladěným klavírem. Toto je zásadní pro efekt rezonance houslí, když jsou otočeny do klavíru a klavírista pouze nechává nohu na pedálu dozvuku.

V roce 2023 jsem při jednom ze svých koncertů (v Nové Pace v sálu hotelu Centrál) nabídla posluchačům možnost, aby si vzali polštář či židli a usadili se do prostoru dle vlastního uvážení. Velký efekt jsme vytvořili pro posluchače, kteří si vybrali místo přímo pod klavírem a mohli tak rezonanci vnímat naplno.

Nahrávek není mnoho. Na Youtube jsem našla (kromě své) pouze dvě provedení, na Spotify pouze jedno, kromě toho jsou dostupné dvě nahrávky na Apple Music.

*“Významnou událostí bylo nahrání Miniatur Bronislavem Eichenholzem pro švédské rádio v listopadu 1961 během Pendereckého pobytu ve Stockholmu. Prvním houslistou, který nahrál album s Miniaturami, byl Gabriel Banat.”*¹²¹

Posuzovat interpretace je složité, jelikož *Miniatury* nejsou zcela exaktně zapsané. Kromě vysvětlivek různých technik není zadáno tempo a takty bez metra s grafickou strukturou mohou také znamenat pro každého něco jiného.

Porovnávání interpretací také komplikuje fakt, že existuje více verzí vydání, a to konkrétně tištěné varšavské vydání z roku 1962¹²² (viz výše) a vydání Schott Music z roku 1999¹²³, které je psáno ručně.

Vydání se kromě několika jiných not liší zápisem: místo tremol jsou zapsány dlouhé tóny a naopak. Také vnímání času je zde jiné, ruční zápis je vizuálně roztaženější a tak nahrávky s předlohou tohoto vydání působí rozvláčně. Také jsou místo čar udávajících délku tónu graficky vypsány jeho hodnoty notačně. V klavíru pak zase brnkání do strun přesně vypsané není a stává se tak tím pádem vlastně aleatorickou plochou.

¹²¹ “Ważnym wydarzeniem było nagranie *Miniatur* w wykonaniu Bronisława Eichenholza dla radia szwedzkiego. Miało to miejsce w listopadzie 1961 roku, podczas pobytu kompozytora w Sztokholmie. Natomiast pierwszym skrzypkiem, który nagrał płytę z *Miniaturami* był Gabriel Banat.” - GUMIELA-FRYC, Magdalena. *WSPÓŁCZESNE TECHNIKI GRY SKRZYPKOWEJ W KONTEKŚCIE SPOSOBÓW WYKONAWCZYCH I NOTACJI W WYBRANYCH UTWORACH KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO*. 53 str., s. 26. Dostupné také z: https://szkolamuzyczna.niwiska.pl/files/Wspczesne_techniki_gry_skrzypkowej_w_kontekcie_sposobow_wykonawczych_i_notacji_w_wybranych_utworach_Krzysztofa_Pendereckiego.pdf?fbclid=IwAR3tRuvd8DnB7IXnlvB9GPFmjyaA9ua2SCgoeKgjtMR7pn6DO85ciIW7ts

¹²² PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatury*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. ISBN 83-224-2748-4.

¹²³ PENDERECKI, Krzysztof. *3 Miniatures for Violin and Piano*. Mainz: Schott Music, 1999. ISMN 979-0-001-16846-5.

Duo Foyle-Štšura (houslista **Michael Foyle** a klavírista **Maksim Štšura**) nahrálo kompletní repertoár pro housle a klavír od Witolda Lutosławského a Krzysztofa Pendereckého na albu vydaném u Delphian Records. Album je dostupné na stránkách vydavatelství¹²⁴.

BBC Music Magazine v recenzi na album Foyle-Štšura Duo¹²⁵ uvádí, že *Miniatury* "patří k Pendereckého avantgardnímu období" a jsou "posluchačsky přístupné", přičemž duo je interpretuje s "velkou přesvědčivostí". Nahrávka získala v tomto hodnocení 4 z 5 hvězdiček. Přestože se album jmenuje *Lutosławski & Penderecki: Complete Music for Violin and Piano (Kompletní dílo pro housle a klavír)*, zcela tak tomu není, jelikož chybí nahrávka skladby *Lullaby for Anne-Sophie* Witolda Lutosławského.

Domnívám se, že interpreti hrají z edice Scott Music z důvodu interpretace bližší tomuto zápisu, některá místa však ani v tomto zápisu nejsou tak, jak je interpreti hrají (například předposlední houslový tón *Miniatura I.* hraje Foyle jako dvojhmát místo umělého flažoletu - viz obrázek č. 52).

Temporytmus první věty je pomalý, zdá se mi, že by věta mohla držet více "při sobě". Na druhou stranu, kdyby byla s touto myšlenkou prováděna živě, bylo by časové rozložení přitažlivé. *Miniatura II.* je zahraná krásným čistým tónem, možná by se dalo hrát pasáže *sul G* s větším nasazením bez opatrnosti, ke které studiové nahrávky svádějí. V *Miniatuře III.* je nejznatelnější verze notového zápisu, ze kterého hrají. Provedení je dosti odlišné, ale posluchačsky velice zajímavé.

Nahrávka houslistky **Idy Bieler** a **Niny Tichman**¹²⁶ na klavír je součástí alba *Penderecki: Violin Sonatas*, vydaného v roce 2003 u Naxosu. Skladba je dostupná k poslechu na YouTube, kde byla publikována roku 2021. Nahrávka je velmi působivá. Studiový zvuk je krystalicky čistý, takže je možné opravdu slyšet všechny různorodé techniky. *Miniatura I.* má krásný tah a těžší z návaznosti jednotlivých segmentů v klavíru a houslích. Za mě je však nahrávka pocitově poněkud uspěchaná.

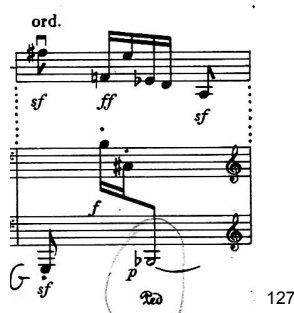
Miniatura II. vynikne sice zvukově perfektně, vizuální stránka provedení je však důležitou složkou a tak ve studiu nevznikne stejný "wow" efekt. *Miniatura III.* má opět tah. Zde je pro mě však plynulost důležitá a tak ji kvituji s povděkem. O to víc tak vynikne následující plocha:

¹²⁴ FOYLE-ŠTŠURA Duo. *Lutosławski & Penderecki: Complete Music for Violin and Piano* [zvukový záznam]. Edinburgh: Delphian Records, 2023. Kat. č. DCD34291. 1 CD.

¹²⁵ ALISSON, John. *Lutosławski & Penderecki: Complete Music for Violin and Piano* [online]. BBC Music Magazine, 2020 [cit. 2025-06-04]. Dostupné z:

<https://www.classical-music.com/reviews/chamber/lutoslawski-penderecki-complete-music-for-violin-and-piano>

¹²⁶ PENDERECKI, Krzysztof. *Violin Sonata Nos. 1 and 2*. Ida Bieler – housle, Nina Tichman – klavír. Konzertgalerie Il Bagno, Burgsteinfurt, červen 2003. NAXOS 8.557253. Kompaktní disk (DDD).



Obr. č. 62 (*Miniatura III.*, takt 6)

V taktu 11 třetí *Miniatury* (viz obrázek č. 61) je z neznámého důvodu v houslích *subito piano* hned na čtvrté notě v taktu a pak zazní rovnou glissando. O existenci takové verze jsem záznamy nenašla, jelikož se však dle zvuku nejedná o živé provedení, toto byl pravděpodobně záměr interpretů.

Recenze na tuto nahrávku vyzdvihuje *Miniatury* jako "webernovské" a poznamenává, že skladba nabízí první náznaky Pendereckého pozdější fascinace neobyčejnými technikami hry.¹²⁸

Protipólem je nahrávka **Roberta Kabary** na housle s klavíristkou **Mariolou Cieniawou** publikována roku 2011. Tato interpretace je dostupná na YouTube¹²⁹.

Přestože nikde není tento fakt zmíněn, domnívám se, že by mohlo jít o nahrávku z koncertu. Zde jsou naopak plochy znatelně rozsáhlejší. Jakožto pódiová nahrávka je zde větší drama, větší kontrasty, znatelná komunikace s publikem a se sálem. Bohužel není nahrávka s videem, přesto je velice působivá a posluchač si připadá, jako kdyby v sále seděl. Zejména v druhé větě je slyšitelná rezonance v klavíru. Zda houslista odklápí housle od klavíru v určitých plochách si nejsem jistá. Každopádně *Miniatura II.* má v podání Roberta Kabary klid i tah zároveň. Neztratit v takovýchto plochách návaznost není snadné. Třetí věta je velice zajímavá, přestože je v ní několik tónových i návaznostních nedopatření. To se však u živého provedení může stát a za mě tím provedení vůbec neztrácí na síle, naopak to vypovídá o jeho autenticitě a živosti.

Robert Kabara napsal knihu *Hledání nového zvuku: housle v komorní hudbě Krzysztofa Pendereckého – skladby pro sólové housle a housle s klavírem*, ve které o *Miniaturách* píše: "Hra s akustikou, střídání absolutního ticha, pozorné, zadržující dech naslouchání dlouhým dozvukům, které se odrážejí v zákoutích sálu, a propojení s dialogujícím hlasem klavíru dodává této hudbě neskutečnou atmosféru. Přestože jsou hudební obrazy *Miniatur* pomíjivé,

¹²⁷ PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatury*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. Str. 2. ISBN 83-224-2748-4.

¹²⁸ SMITH, Simon. „Penderecki: Violin Sonatas.“ *MusicWeb International*, červen 2004.

¹²⁹ PENDERECKI, Krzysztof. *Three Miniatures for Violin and Piano*. Robert Kabara – housle, Mariola Cieniawa – klavír. Publikováno 2011 na YouTube. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=x95K-kx7_mE

září hudebním světlem a dávají předchuť zvláštního esprit skladatele, který bude postupně budovat jeho jedinečnou tvůrčí osobnost.”¹³⁰

¹³⁰ *“Gra akustyką na przemian z absolutną ciszą: uważne, wstrzymujące oddech wsłuchiwanie się w długie wybrzmienia, odbijające się pogłosem w zakamarkach sali i zespolenie z dialogującym głosem fortepianu, nadaje tej muzyce nierzeczywistą aurę. Mimo efemeryczności muzycznych obrazów, jakie malują Miniatury, rozbłyskują one światłem muzycznym i dają przedsmak szczególnego esprit kompozytora, które z czasem będzie budować jego niepowtarzalną osobowość twórczą.”* - KABARA, Robert. *W poszukiwaniu nowego brzmienia. Skrzypce w muzyce kameralnej Krzysztofa Pendereckiego*. Kraków 2010. s. 34.

3 Význam polské houslové literatury 20. století pro českou pedagogiku

3.1 Houslové skladatelské a pedagogické vlivy v Polsku a v Čechách

Spolupráce mezi skladateli a virtuózy byla v Polsku a Česku velice významná.

Mezi Karolem Szymanowským a houslistou Pawłem Kochańským, který spolupracoval na většině jeho děl, bylo silné pouto a celoživotní přátelství. Dirigent Grzegorz Fitelberg spolupracoval se Szymanowským a později i s Lutosławským. Houslistka Eugenie Umińska a klavírista Jerzy Lefeld společně revidovali *Nokturno a Tarantellu*. Anne-Sophie Mutter inspirovala Witolda Lutosławského i Krzysztofa Pendereckého.

V Čechách (tehdejším Československu) spolupracovali zase Oldřich F. Korte (*Filosofické dialogy*), Luboš Fišer (*Ruce*), Klement Slavický (*Partita*), Jan Klusák (*Sonáta*) a další s houslistou Ivanem Štrausem.

Spolupráce hráče, který má nejlepší představu o možnostech nástroje, a skladatele, který má zase nejlepší představu o svých skladbách, je komplikovaná, ale zároveň krásná.

Tyto spolupráce vyústily v následující:

1. Instrumentální aspekty: zkoumání hranic možností nástrojů a maximální škály barev. Toto bylo dáno také zvýšenou kvalitou interpretů, kteří úzce spolupracovali se skladateli a spoluvytvářeli jejich díla.
2. Výrazové prostředky: paralelní kvinty, paralelní pohyb intervalů, glissanda, sul tasto, sul ponticello, trylek s glissandem, hra za kobylkou, con sordino, folklorní prázdné struny, pizzicata levou rukou, atd.. Vznik malé kontrolované aleatoriky a grafických partitur.

Pojďme se opět podívat na časovou osu¹³¹ a vysvětlit podrobně vztahy mezi jednotlivými virtuózy a pedagogy:

Dalo by se říci, že česká pedagogika ovlivnila skrze Otakara Ševčíka a Ferdinanda Lauba pedagogiku polskou. Češi byli zase inspirováni skladatelským vlivem nové hudby, která k nám začala okolo roku 1950 pronikat z Polska.

¹³¹ WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Harmony of contrasts*. Online. 2025. Dostupné z: <https://www.ludmilapavlova.net/harmony-of-contrasts?lang=cs>. [cit. 2025-05-29].

Irena Dubiska byla žačkou Carla Flesche a Bronisława Hubermana. Eugenia Umińska byla žačkou Jozefa Jarzebského a později tradičního Otakara Ševčíka.

Dubiska a Umińska společně vystupovaly a jak se píše v knize *Polish music* z roku 1965 *"Navzdory svým zcela odlišným stylem interpretace spolu obě interpretky často hrávaly, a to v dokonalé harmonii."*¹³²

Maďarská houslová škola měla pro Poláky velký význam. Joseph Joachim, žák Stanisława Serwaczyńskiego, se později stal učitelem Bronisława Hubermana. Carl Flesch vyučoval Irenu Dubiskou, Henryka Szerynga a Grażynę Bacewicz.

Významnou učitelskou linii přivedla do Polska trojice významných evropských houslistů: Henri Vieuxtemps, Henryk Wieniawski a Eugène Ysaÿe.

Za nejpozoruhodnější však lze považovat linii Isidor Lotto – Bronisław Huberman – Irena Dubiska – Wanda Wiłkomirska. Právě Wanda Wiłkomirska byla žačkou celé řady význačných polských pedagogů a virtuózů, mezi nimiž byli Tadeusz Wroński, Eugenia Umińska, Grażyna Bacewicz a Henryk Szeryng.

Česká houslová sahá od Ferdinanda Lauba až k Stanisławu Barcewicz. Přímý vliv polských houslistů na českou školu však není jednoznačně doložen.

Na časové ose je také zaznamenán profesor Ivan Štraus, který se celoživotně zasazuje o zvyšování povědomí a porozumění soudobé hudbě.

Pro další vlivy sledujte červené čáry směřující k polské časové ose.¹³³

¹³² "In spite of their widely different style of interpretation the two artists often play together in perfect harmony." - JAROCIŃSKI, Stefan, ed. *Polish music*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1965, str. 151.

¹³³ WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Harmony of contrasts*. Online. 2025. Dostupné z: <https://www.ludmilapavlova.net/harmony-of-contrasts?lang=cs>. [cit. 2025-05-29].

3.2 Konkrétní polské skladby, které stojí za zmínku z pedagogického hlediska s notovými ukázkami úryvků a tipy k nácviku

V rámci své bakalářské práce jsem psala o Leoši Janáčkovi a jeho hudební řeči¹³⁴ a ve své magisterské práci o vyjadřovacích prostředcích Karola Szymanowského¹³⁵. V obou případech jsem popisovala především novátorské smýšlení těchto dvou velikánů. V této práci rozšiřuji zorné pole čtenářů o další velké autory, kteří svými díly přispěli k posunutí hranic hudebního skládání.

Není náhodou, že se houslová díla polských autorů 20. století u nás a houslová díla českých autorů v Polsku nehrají zdaleka tak často, jak by mohla. Výsledkem mého doktorandského bádání bylo zjištění, že kámen úrazu netkví až tak v obtížnosti této literatury, nýbrž v její neuchopitelnosti.

Díla novátorských skladatelů musí mít klíč ke studiu partů. Nemyslím tím teď vysvětlivky k samotným notám, ale vysvětlivky k tvorbě tónu. A speciálně pro housle je zvukotvorba Karola Szymanowského, Witolda Lutosławského či Krzysztofa Pendereckého ne vždy zcela jasná. Z tohoto důvodu zde nabídnu několik návrhů, jak se dají díla nejen nacvičit, ale také zapojit do programů, které dávají dramaturgický i interpretační smysl. Součástí práce jsou nahrávky dvou doktorandských koncertů, které demonstrují škálu možných technik, uskupení, ba i úprav česko-polského repertoáru 20. století pro komorní soubory obsahující housle. Jako nástavbu jsem demonstrovala vybrané techniky ve videu *Speciální houslové techniky 20. a 21. století ve spojení s relaxací*.¹³⁶

Speciální houslové techniky vyžadují uvolnění, avšak ne zborcení, celého těla. Ramena dole, zpevněný střed těla, podsazená pánev, uvolněná kolena a opora v prstech na nohách. Postura by měla být flexibilní a kostra pohyblivá, přestože vycentrovaná. Ve spojení se správnými dechovými vlnami, propojujícími dech do břicha i hrudníku bez zdvihání ramen, umožňuje sjednocení všech částí těla v symbiózu pohybů. Tyto znalosti jsou klíčové nejen pro schopnost tvorby nových zvuků, zároveň je však jejich nepřítomnost patrná, jestliže v nich schází. Navíc je nutné, aby lehkost vycházela z ovládnutí zanoření smyčce do strun.

¹³⁴ PAVLOVÁ, Ludmila. *Hudební řeč Leoše Janáčka se zřetelem na jeho houslovou sonátu*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017.

¹³⁵ PAVLOVÁ, Ludmila. *Karol Szymanowski a jeho hudební řeč v houslové literatuře*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017.

¹³⁶ PAVLOVÁ, Ludmila. *Speciální houslové techniky 20. a 21. století ve spojení s relaxací*. Online. In: YouTube. 2020. Dostupné z: <https://youtu.be/k3gudfiaZa0>. [cit. 2024-08-20].

Speciální techniky 20. století obsahují techniky *sul tasto*, *sul ponticello*, čtvrttóny, hru za kobyolkou atd. Kromě vědomého uvolnění těla je důležité zabývat se i uvolněním a pružností mysli. Vědět, kdy vydechnout před nástupem v *pianissimu* u žabky ve vysoké poloze na E struně či jak stát při hře dlouhého tónu od špičky. K tomu je dobré pěstovat i fantazii, aby mohl hráč splnit požadavky malé aleatoriky Witolda Lutosławského.

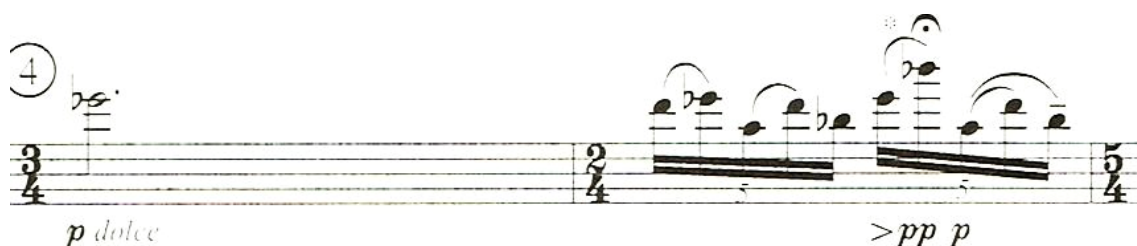
Ukažme si místa, která vystihují konkrétní případy nových houslových technik:

Witold Lutosławski v *Subitu pro housle a klavír* využívá dvě extrémní roviny hry na housle, a to hru u kobylinky na hranici poslouchatelného tónu:



Obr. č. 63 (*Subito pro housle a klavír*, takt 1-2)¹³⁷

a jemné kantilény v *pianu* či *pianissimu*:



Obr. č. 64 (*Subito pro housle a klavír*, takt 37-38)¹³⁸

Uvolnit ruku po počátečním úplném zanoření smyčce a nasadit smyčec v *pianu* klidnou rukou v *dolce* nelze bez předchozího nácviku. Je nutné trénovat především dech a aktivní relaxaci svalů paží pro nasazení prvního tónu v *pianu* buď u špičky (je dobré mít vyvážený smyčec, který nepřepadá ke špičce) nebo u žabky (pro což je nutné mít uvolněná ramena a schopnost pracovat se zápěstím a prsty na pravé ruce pro neslyšný začátek tónu). V obou případech při nasazení smyčce vydechneme, čímž aktivujeme parasympatický nervový systém, který nás neexcituje, ale uvolňuje.

¹³⁷ LUTOSŁAWSKI, Witold, *Subito*. Kraków: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1998. PWM 9861. Str. 1.

¹³⁸ LUTOSŁAWSKI, Witold, *Subito*. Kraków: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1998. PWM 9861. Str. 2

Sonáta pro housle a klavír Leoše Janáčka využívá kontrasty světla a stínů také. V úryvku ze čtvrté věty sonáty je předepsáno *feroce* a *espressivo* s dynamickou vlnou od *piana* přes *crescendo* do *pianissima*. V ukázce je sčarovka¹³⁹, která dokumentuje, jak dokáže houslista artikulovat malé hodnoty v nízké dynamice:



Obr. č. 65 (*Sonáta pro housle a klavír* - 4. věta, takt 2)¹⁴⁰

Kultivace tónu a srozumitelnost všech not je v tomto případě velice důležitá. Velké množství smyčce je kontraproduktivní, naopak koncentrovaný tah smyčce s patřičným nábojem bez tlaku vede přirozeně do tónu Dis (v ukázce čtvrtého v pořadí).

Paralelním dílem jsou *Mýty pro housle a klavír*¹⁴¹ Karola Szymanowského. Ty obsahují mnoho speciálních technik:

Glissanda sama o sobě novou technikou nejsou. Jejich způsob využití však ano:

1. v prvním taktu vidíme v melodii tóny, jež jsou oddělovány akcenty, v druhém taktu glissando hladké a v posledním provibrované tak, že působí zadrhávane od tónu dis4 do dis3:



Obr. č. 66 (*Mýty pro housle a klavír* - *Dryády a Pan*, číslo 8)

2. glissando může vypadat i následovně - zde je nutné kromě plynulého posunu flageoletů levé ruky artikulovat posun i pravou rukou a tím ctít, že v zápisu jsou mezitóny vypsány a tudíž jsou tóny mezi počátečním a konečným tónem důležité:

¹³⁹ sčarovky si psal Janáček na manžety vždy, když něco zajímavého zaslechl od lidí na vesnici. Kromě slov zapisoval intonaci a čas, za který byla věta pronesena. Tak například:

“Ko - lik - va - je -c - ch -cete?” (větu zákazník pronese za třičtvrté vteřiny, diskantem téměř na stejné notě)

“Tře - ba - pět” (odvěti nerozhodný zákazník pomalým basem s mírně vzestupnou intonací ke konci věty za dvě vteřiny)

¹⁴⁰ JANÁČEK, Leoš. *Sonáta pro housle a klavír*. [hudebnina]. 1. vyd. Brno: ViVo

¹⁴¹ úryvky z: SZYMANOWSKI, Karol. *Mýty pro housle a klavír*, op. 30. Vienna: Universal Edition, 1921.



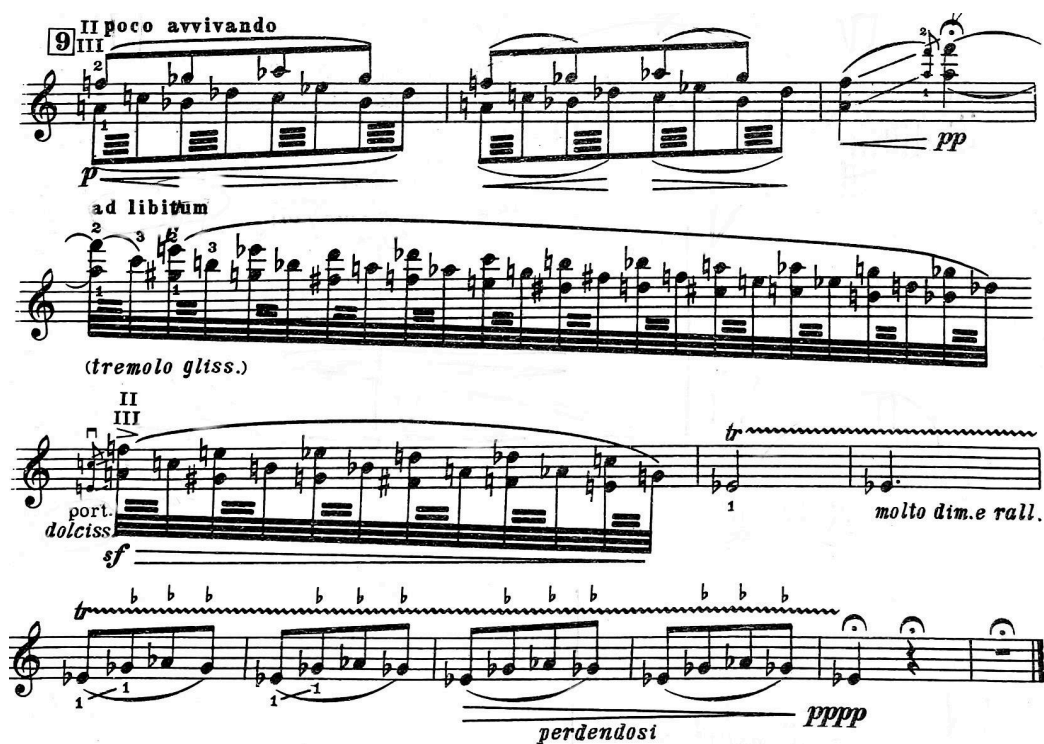
Obr. č. 67 (Mýty pro housle a klavír - Dryády a Pan, číslo 10)

3. nástavbou jsou glissanda v trylku:



Obr. č. 68 (Mýty pro housle a klavír - Dryády a Pan, číslo 2)

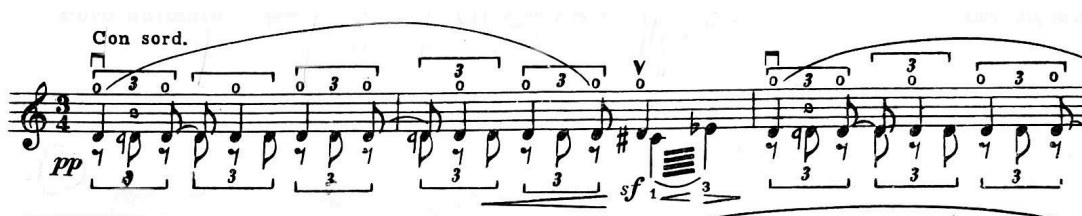
4. glissanda v trylku v dvojhmatu pak vypadají takto:



Obr. č. 69 (Mýty pro housle a klavír - Aretúzká fontána, číslo 9)

Čtvrttóny použil Szymanowski na svou dobu brzy. V tomto případě oscilace mezi prázdnou strunou D a čtvrttónově sníženým tónem D hraným na G struně imituje zvuk komárů v dálce:

:



Obr. č. 70 (*Mýty pro housle a klavír - Dryády a Pan, číslo 1*)

takto tedy v zápisu vypadá čtvrttón snižený:



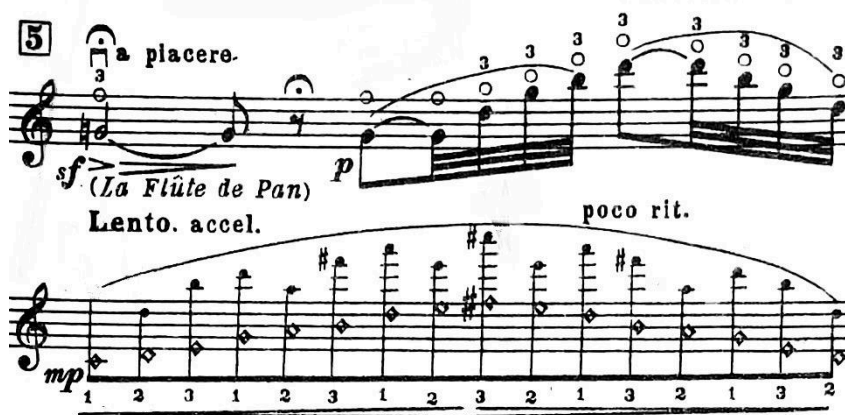
Obr. č. 71

a takto čtvrttón zvýšený:



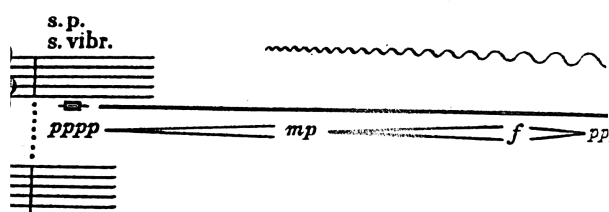
Obr. č. 72

Ani harmonická řada imitující zvuk Panovy flétny nebyla na svou dobu ničím obvyklým. Smyčec je blízko kobylce a má kontakt se strunou. Právě ruka netlačí a musí hrát rovnoběžně s kobylkou. Levá ruka plynule klouže po hmatníku, pravá také klouže po strunách, ale každý tón artikuluje nejen pro lepší srozumitelnost, ale také pro jistotu, že se každý tón doopravdy ozve:



Obr. č. 73 (*Mýty pro housle a klavír - Dryády a Pan, číslo 5*)

Krzysztof Penderecki v *Miniaturách pro housle a klavír* nabádá hráče k výdechu již na samotném začátku skladby. Začínáme v nejnižší možné dynamice od špičky zcela bez vibrata, v půli noty přidáváme nepatrné chvění. S crescendem rozšiřujeme také vibrato, které se zpomaluje až s *decrescendem*. Celá plocha probíhá na hranici kobylky v *sul ponticellu*:



Obr. č. 74 (*Miniatura I.* - takt 2)¹⁴²

Doporučuji začít od špičky a ve *forte* vyměnit smyčec u žabky, aby smyčec skončil v *pianissimu* u špičky.

Ve stejném díle je i případ hry za kobyolkou a na kobyлке:



Obr. č. 75 (*Miniatura I.* - takt 4)¹⁴³

Směr šipky nahoru znamená *arpeggio* od struny G po E, šipka dolů pak *arpeggio* ze struny E po strunu G. Přestože je pod oběma místy napsáno *sforzato*, výsledný tón nesmí skřípnout. Při hře za kobyolkou je praktičtější hrát melodicky a rovnoběžně s kobyolkou pomalým tahem, přičemž smyčec je v kontaktu se strunou, ale netlačí na ni. Poslední znaménko má význam hrát přímo na kobyлке a to na znázorněných dvou strunách nepravidelným tremolem.

Na relativně krátké časové ploše je v *Miniaturách* také obsaženo *con sordino* (se sordinou), *sul ponticello* (hra na kobyлке), *sul tasto* (hra na hmatníku):



Obr. č. 76 (*Miniatura III.* - takt 1-3)¹⁴⁴

¹⁴² PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatury*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. Str. 1. ISBN 83-224-2748-4.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatury*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. Str. 2. ISBN 83-224-2748-4.

Schopnost takového manipulace smyčcem zaznamenáváme také v *Písni Roxany* Karola Szymanowského. *Con sordino* v nízkých dynamikách hrajeme těsně pod středem prostoru mezi kobyolkou a hmatníkem (nepatrně blíže k hmatníku). Následné *pianissimo sur la touche* hrajeme na hmatníku a závěrečné *piano* ve flageoletech hrajeme blíže ke kobyлке z důvodu znělosti vyšších harmonických alikvótů:



Obr. č. 77 (*Píseň Roxany* - takt 60-67)¹⁴⁵

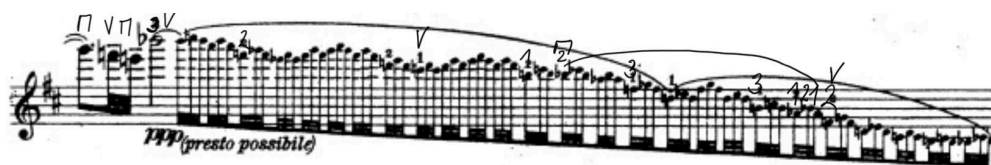
Nokturno a Tarantella Karola Szymanowského také obsahuje vyšší harmonické alikvóty, tentokrát dokonce v nesnadných kvintách:



Obr. č. 78 (*Nokturno* - číslo 5)¹⁴⁶

Kvinty vyžadují větší tah smyčce s dominantní spodní notou, smyčcem každou notu artikuluje.

Další místo, které stojí za povšimnutí a vyžaduje hladkost stejně jako artikulaci je sestup, kde je v závorce napsáno *presto possibile*, tedy co možná nejrychleji. Navrhuji naznačenou neslyšnou výměnu smyků:



Obr. č. 79 (*Nokturno* - takt 16)¹⁴⁷

¹⁴⁵ SZYMANOWSKI, Karol. *Chant de Roxane*. Vienna: Universal Edition, 1926. takt 60 - 67.

¹⁴⁶ SZYMANOWSKI, Karol. *НОКТИУРН И ТАРАНТЕЛЛА*. Moskva - Кузнецкий м., 11: Muztorg, 1929. Str. 1.

¹⁴⁷ SZYMANOWSKI, Karol. *НОКТИУРН И ТАРАНТЕЛЛА*. Moskva - Кузнецкий м., 11: Muztorg, 1929. Str. 1.

Zarzyjze, kuniu Karola Szymanowského využívá kombinace melodie s ostinátní prázdnou strunou. Efekt známe sice již z Paganiniho *Capriccia* č. 20, zde však houslista začíná a končí unisonem počáteční noty A, čímž vzniká efekt rozvíjejícího se lidského dvojhlasu. Také technicky je obměna v tom, že hrajeme na struně D, ale ostinátní struna je A (tedy ostinátní struna je vyšší a ne nižší jako v případě *Capriccia* č. 20). Technicky se tedy zaměřujeme na strunu nižší, což přináší problém zejména levé ruce, která nesmí hmatnout vedlejší strunu, což je v takto vysoké poloze, kde jsou struny dál od hmatníku a musíme na nejvyšší tón F použít čtvrtý prst, poněkud náročnější. Doporučuji levý loket posunout hodně vysoko a vytočit na levou stranu tak, aby se kořen malíčku posunul co nejbližší krku a vznikl tak větší prostor v ohbí prstu. Dále je praktické cvičit pasáž rozděleným smykem - každý dvojzvuk zvlášť - a poté v *legatu* vynášet čárkou vyznačené noty delším smykem. To je kromě technické pomůcky také kýžený efekt skladby, který může připomínat ržání koně či jeho klus:



Obr. č. 80 (*Zarzyjze, kuniu* - takt 19-23)¹⁴⁸

Zápisy skladatelů nám mohou ušetřit čas při studiu jejich skladeb. Někdy nám může usnadnit práci již samotné pochopení toho, jak autor s notovým zápisem nakládal. Witold Lutosławski byl znám svou výjimečnou precizností zápisu. V některých dílech však volil netradiční zápis bez předznamenání, takže čteme posuvky platící pouze pro danou notu. V jeho *Lullaby for Anne-Sophie* vypadá takovýto zápis následovně:



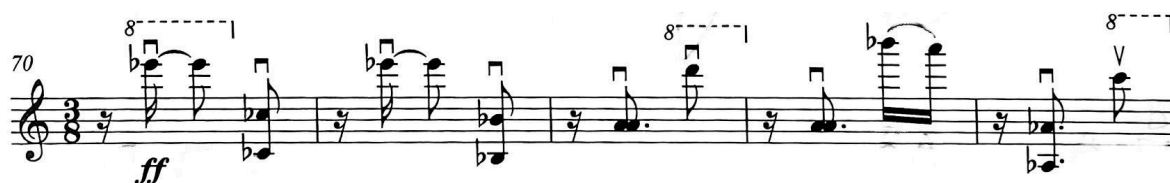
Obr. č. 81 (*Lullaby for Anne-Sophie* - takt 6-7)¹⁴⁹

Ačkoliv Krzysztof Penderecký příliš nehleděl na technickou obtížnost skladeb, konzultoval mnohá díla se světovými interprety a skladby tak jdou většinou dobře "do ruky". *Ciaccona in memoriam Giovanni Paolo II.* pro housle a violu je jedním z příkladů, kde tomu tak je. Možná o to více by nás mohla zaskočit závěrečná pasáž, kde musíme bez předchozí přípravy zvládnout čistě několik skoků za sebou. Doporučuji zde mít vteřinový pomocný bod o oktávu

¹⁴⁸ SZYMANOWSKI, Karol. *Piesń kurpiowska*. Wien: Universal edition, 1978. Str. 1.

¹⁴⁹ LUTOSŁAWSKI, Witold, DANCZOWSKA, Kaja, ed. *LULLABY FOR ANNE-SOPHIE for Violin and Piano*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 2013. Str 1.

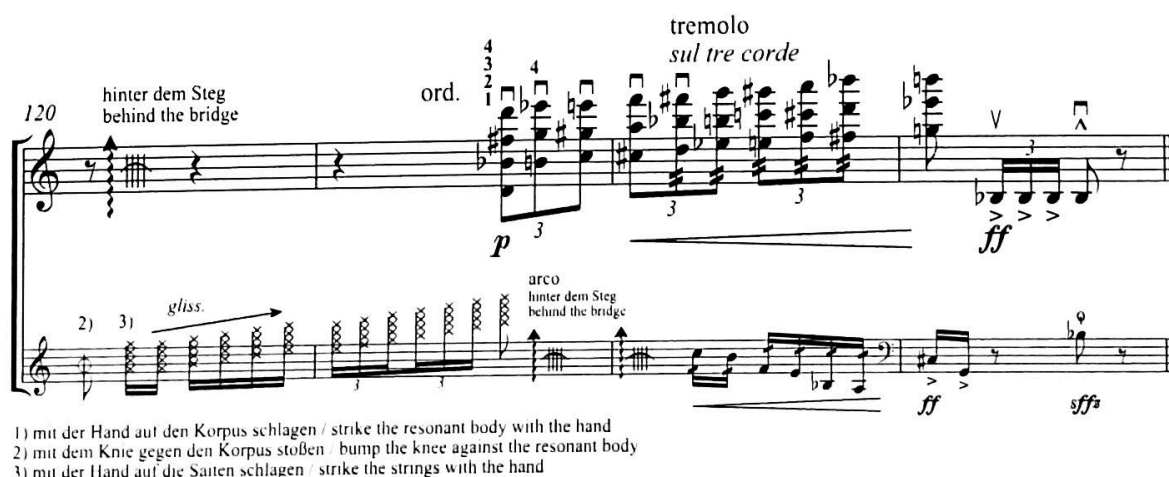
níže a na poslední chvíli nadlehčit housle směrem vzhůru a sklouznout do polohy o oktávu výše, případně se orientovat polohou dlaně vůči korpusu při zcela nataženém prstu:



Obr. č. 82 (*Ciaccona in memoriam Giovanni Paolo II.* - takt 70-74)¹⁵⁰

Kromě této technické pasáže skladba jednoduchá není ani rytmicky (používá zde v jednom nástroji kvartoly s tu a tam vynechaným tónem či synkopickou figurou a zároveň v druhé trioly).

Pendereckého *Duo concertante pro housle a kontrabas* zase vykazuje mnoho efektních virtuózních prvků. Možná tím nejzajímavějším je kopnutí do těla kontrabasu kolenem, hra za kobylkou, tremolo na třech strunách zároveň či úder rukou do přední desky kontrabasu:



Obr. č. 83 (*Duo concertante pro housle a kontrabas* - takt 120-123)¹⁵¹

Na samotném konci je v kontrabasu napsané bartokovské pizzicato, které se označuje kroužkem s čárkou vedoucí vzhůru z jejího prostředku. Tento efekt vzniká vytažením struny prstem vzhůru tak, aby při jejím spuštění struna udeřila o hmatník.

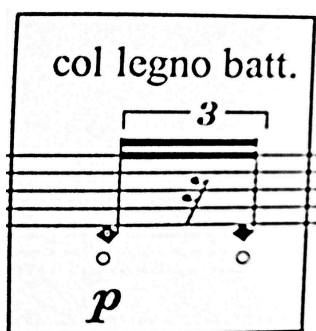


Obr. č. 84

¹⁵⁰ PENDERECKI, Krzysztof. *Ciaccona In memoriam Giovanni Paolo II: Trascrizione per violino e viola (violoncello)*. Mainz: Edition Schott, 2011. Str. 4.

¹⁵¹ PENDERECKI, Krzysztof. *Duo concertante pro housle a kontrabas*. Mainz: Editio Schott, 2012. Str. 7.

Kromě výše zmíněných technik je často používaná hra dřevem smyčce, který udeří do strun na hmatníku. Tato technika je zvaná *col legno battuto*:



Obr. č. 85

Karol Szymanowski a jeho *Capriccio* č. 24 je dalším velikým tématem. Na úpravě slavného capriccia od Niccolò Paganiniho spolupracoval Karol Szymanowski zprvu s houslistou Viktorem Goldfeldem, se kterým ji také 25. 4. 1918 v Jelizavetgradu premiéroval. První publikovaná verze z vídeňského nakladatelství Universal Edition z roku 1926¹⁵² je však revidována houslovým virtuosem a přítelem Karola Szymanowského Pawłem Kochańským. Přestože některé zdroje¹⁵³ uvádí, že je dílo Kochańskému také dedikováno, v notách prvního vydání je *Capriccio* č. 24 (na rozdíl od čísla 20 a 21) věnováno polskému houslistovi a dirigentovi Józefu Oziminskému. Niccolò Paganini napsal svých 24 *capricci pro sólové housle* mezi lety 1804-1817, Szymanowského verze je tedy úpravou oslavující přibližných 100 let od vzniku originálů.

Na rozdíl od dalších ze série upravených capricci (č. 20 a č. 21) má č. 24 upravený i part houslový. Některé variace mají tu a tam jiný tón, některé mění charakter, dynamiku, předposlední variace je sólem klavíru a housle hrají ve flageoletech zcela novou melodii. Také pořadí variací se liší. Toto je velice zajímavé pro houslisty, kteří od mládí často provádějí Paganiniho originál a teď mají "přepnout" neuronovou dráhu na podobnou, avšak nepatrně odlišnou skladbu¹⁵⁴. Tyto výhybky, které paměť musí správně vyhodnotit a

¹⁵² SZYMANOWSKI, Karol. *Paganini-Szymanowski Trois caprices for violin and piano*. Vienna: Universal Edition, Plate U.E. 8433., 1926. - z tohoto vydání jsou všechny úryvky díla níže

¹⁵³ STOWELL, Robin. *Paganini: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti Op. 1*. Online. Mhm.hud.ac.uk. 2011. Dostupné z: <https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/paganini-24-capricci-per-il-violino-solo-dedicati-agli-artisti-op-1-robin-stowell/>. [cit. 2024-09-02].

¹⁵⁴ WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Relaxační techniky pro houslisty z pedagogického, fyzioterapeutického a psychologického pohledu*. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WGA2pE5iqm0&t=2s>. [cit. 2023-01-04]. - 1:01:58 přeučení zlovyků, motorická paměť

nasměrovat houslistu do správné verze, jsou krásným exemplářem, jak se dá přeučit zažitý zlovyk či chyba.

Zahrát bezchybně v rámci jednoho recitálu obě verze může být zajímavým experimentem. Ideální je, když paměťový kanál obkresluje zcela novou dráhu každé verze zvlášť, aby se nekřížily. A jak toho docílit? Při cvičení je důležité se předem nastavit na to, kterou verzi bude houslista cvičit. Takovouto přípravu si houslista může spojit například s konkrétní vůní či barvou. Asociace tohoto prostředí může na pódiu pomoci nastartovat správnou paměťovou cestu.



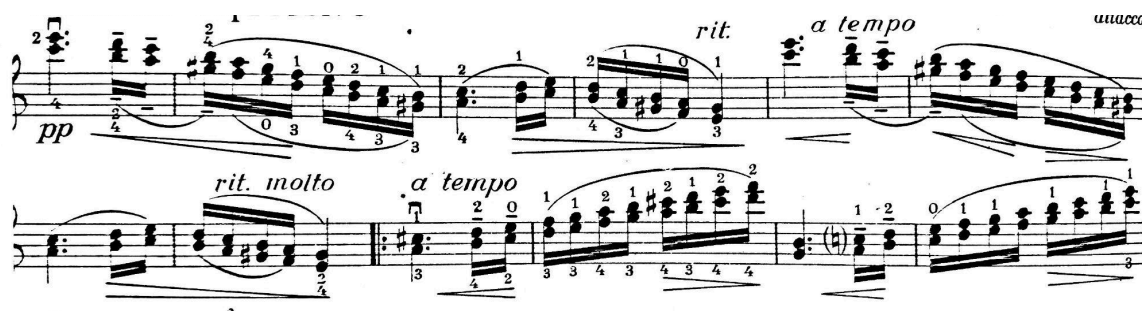
Obr. č. 86 (*Capriccio* č. 24 - variace č. 3, takt 59-63)

Některá místa v tomto capricciu však nefungují zcela tak dobře jako jiné z Szymanowských děl, které revidoval Paweł Kočański. Například poslední variace je v původní verzi Paganiniho capriccia pro sólové housle založená na strhující brilantnosti houslisty, zatímco Kočaňského přidané dvojhmaty pasáže dělají těžkopádnými a klavíristu tím zbytečně brzdí:



Obr. č. 87 (*Capriccio* č. 24 - variace č. 10, takt 175-180)

Stejně tak nevidím důvod úpravy tercií oproti originálním decimám:



Obr. č. 88 (*Capriccio* č. 24 - variace č. 5, takt 82-93)

Tím se obloukem vracím k tomu, že úpravy nesmí narušit původní virtuózní charakter, což se zde povedlo, ale tyto změny jsou mi zbytečné. Také je možné, že Kočański již pracoval s materiálem Viktora Goldfelda. To by alespoň částečně vysvětlilo rozdíl oproti ostatním

revizím Kochaňského, které vždy podtrhují virtuozy houslisty a jsou relativně dobře hratelné.

Předposlední variace je zcela odlišná. Je to jediná variace, která má houslový materiál pozměněn zcela, přičemž variace působí jako sólo klavíru s doprovodem houslí. Zajímavostí je trylek nad dvěma flageolety, který jsem řešila širokým vibrátem flageoletu:



Obr. č. 89 (Capriccio č. 24 - variace č. 9, takt 144-151)

3.3 Popis příloženého CD a návrh dalších kombinací s českým programem

Harmonie kontrastů

(Znovu)objevování známého

Koncem 19. a začátkem 20. století se v Polsku i Česku dařilo mnoha vizionářským skladatelům. Bylo to kromě jiného způsobeno i vzrůstem zájmu o nacionalismus a tradiční hudbu. V Polsku tvořil Fryderyk Chopin a v Rakousku (Bohemia) Antonín Dvořák. V první polovině 20. století si pak Polsko zakládalo spíše na mystičnosti, zatímco český národ zůstával nohama na zemi. Obě země však spojoval silný smysl pro folklor. Leoš Janáček ve svých dílech zachycoval moravskou lidovou řeč vesničanů, jejíž přesné tóny a rytmus zachycoval na manžetky a vnímal je jako nápěvkovou mluvu. Naopak polský skladatel Karol Szymanowski věnoval větší pozornost emocím při líčení mystických příběhů v *Mýtech*.

Při studiu partitur je vždy důležité pochopit hudební jazyk skladatelů, jež se během jejich života proměňuje a vyvíjí. Witold Lutosławski je tichý a meditativní ve svém raném *Recitativo e Arioso*, ale velmi výbušný ve svém pozdním díle *Subito*, Luboš Fišer je dramatický v díle *Ruce* a příjemný v *Amorosu*, experimentální *Miniatury* Krzysztofa Pendereckého nacházejí protiklad v zádumčivé *Ciacconě in Memoriam Giovanni Paolo II.*

Mnoho protikladů najdeme i v rámci jedné skladby, zejména v *Subitu* Witolda Lutosławského, *Sonátě pro housle a klavír* Leoše Janáčka, *Notturmu e Tarantelle* Karola Szymanowského, *Filosofických dialogích* Oldřicha Františka Kortehe a v *Sonátě pro housle a klavír č. 4* Grażyny Bacewicz.

Povaha polských a českých skladatelů je zakořeněná hluboko v jejich slovanském původu. Vytváření harmonie a hledání rovnováhy je podstatou hudby. Skladatelé se jí snaží dosáhnout ve svých skladbách a interpreti ji zprostředkovávají publiku.

Čeští skladatelé byli do značné míry ovlivněni vývojem hudebního jazyka polských skladatelů po začátku festivalu soudobé hudby *Varšavský podzim*. Polská houslová pedagogika 20. století osobou Eugenie Umińskiej, žačky Otakara Ševčíka, částečně vychází ze Ševčíkovy metody.

Kombinace různých stylových prvků (jako je tradiční lidová hudba s romantickou, impresionistickou nebo moderní hudbou), s polsko-českým propojením v houslové literatuře 20. století vytváří jedinečnou harmonii kontrastů.

Mým cílem bylo vytvoření dvou recitálů, přičemž první byl čistě pro housle a klavír a ten druhý reflektoval tvorbu českých a polských autorů 20. století v komorních obsazeních obsahující housle.

Programy jsou sestaveny z kontrastních děl známých i méně známých autorů a skladeb. Některé z nich jsou v jedné zemi uznávané a v druhé zapomenuté, což v nás vyvolává pocit (znovu)objevování známého.

Zde je přehled vybraných stěžejních děl pro housle a klavír, přičemž výběr probíhal ve spolupráci s klavíristou Marcinem Sikorským na základě metody, kdy jsme se snažili zahrát všechny dostupné skladby od polských a českých autorů 20. století a vybírali jsme ty posluchačsky nejatraktivnější:

Česká díla:

■ Velká díla:

Leoš Janáček – *Sonáta pro housle a klavír* (17 min.) (1914–1921)

Bohuslav Martinů – *Sonáta pro housle a klavír č. 1*, H 182 (20 min.) (1929)

Bohuslav Martinů – *Sonáta pro housle a klavír č. 2*, H 208 (19 min.) (1931)

Bohuslav Martinů – *Sonáta pro housle a klavír č. 3*, H 303 (27 min.) (1944)

■ Malá díla:

Josef Suk – *Pohádka (Houslové sólo z pohádky Radúz a Mahulena)* (5 min.) (1899–1900)

Luboš Fišer – *Ruce* (11 min.) (1960)

Oldřich F. Korte – *Filosofické dialogy* (15 min.) (1961–1976)

Luboš Fišer – *Amoroso pro housle a klavír* (3 min.) (1974)

Polská díla:

■ Velká díla:

Karol Szymanowski – *Mýty pro housle a klavír*, op. 30 (20 min.) (1915–1916)

Grażyna Bacewicz – *Sonáta pro housle a klavír č. 4* (21 min.) (1951)

■ Malá díla:

Karol Szymanowski – *Nokturno a Tarantella*, op. 28 (10 min.) (1915)

Karol Szymanowski / Nicolò Paganini – *Capriccio No. 24* (7 min.) (1918)

Karol Szymanowski – *Zarzyże, kuniu*, op. 58 (5 min.) (1930)

Karol Szymanowski – *Píseň Roxany*, op. 46 (7 min.) (1931)

Grażyna Bacewicz – *Kołysanka* (4 min.) (1949)

Witold Lutosławski – *Recitativo e Arioso* (6 min.) (1951)

Krzysztof Penderecki – *Miniatury pro housle a klavír* (8 min.) (1956)
Witold Lutosławski – *Lullaby for Anne-Sophie* (4 min.) (1989)
Krzysztof Penderecki – *Partita pro housle a klavír* (17 min.) (1991)
Witold Lutosławski – *Subito pro housle a klavír* (7 min.) (1992)

Návrh programu č. 1 (dlouhá verze):

Grażyna Bacewicz - Sonáta pro housle a klavír č. 4 (21 min.) nebo *Oldřich F. Korte - Filosofické dialogy* (15 min.)

Krzysztof Penderecki - Miniatury pro housle a klavír (8 min.) nebo *Witold Lutosławski - Recitativo e Arioso* (6 min.)

Witold Lutosławski - Subito pro housle a klavír (7 min.)

Luboš Fišer - Ruce (11 min.)

-----PŘESTÁVKA-----

Karol Szymanowski - Mýty pro housle a klavír, op. 30 (20 min.)

Leoš Janáček - Sonáta pro housle a klavír (17 min.)

Karol Szymanowski - Nokturno e Tarantella, op. 28 (10 min.)

Přídavek:

Karol Szymanowski - Píseň Roxany (7 min.)

Karol Szymanowski - Zarzyże, kuniu (5 min.)

Karol Szymanowski/Nicolò Paganini - Capriccio č. 24 (7 min.)

Luboš Fišer - Amoroso pro housle a klavír (3 min.)

Návrh programu č. 2 (chronologický program):

Karol Szymanowski – Nokturno a Tarantella (1915, 10 min.)

Leoš Janáček – Sonáta pro housle a klavír (1914–1921, 17 min.)

Karol Szymanowski – Mýty pro housle a klavír (1915–1916, 20 min.)

-----PŘESTÁVKA-----

Witold Lutosławski – Recitativo e Arioso (1951, 6 min.)

Krzysztof Penderecki – Miniatury pro housle a klavír (1956, 8 min.)

Luboš Fišer – Ruce (1960, 11 min.)

Oldřich F. Korte – Filosofické dialogy (1976, 15 min.)

Witold Lutosławski – Subito pro housle a klavír (1992, 7 min.)

Přídavek:

Karol Szymanowski - Zarzyże, kuniu (5 min.)

Karol Szymanowski/Nicolò Paganini - Capriccio č. 24 (7 min.)

Luboš Fišer - Amoroso pro housle a klavír (3 min.)

Tyto programy jsou však příliš dlouhé a zároveň je chronologický program nevyvážený kontrasty a celkovou gradací dramaturgie, je tedy spíše teoretickou kuriozitou vývoje skladatelů. Po dlouhém výběru jsme došli k programu, který se jeví posluchačsky i hráčsky nejatraktivnější:

3.3.1 Harmonie kontrastů I. (Polsko-česká komorní tvorba 20. století pro housle a klavír)

Premiéra programu proběhla 30. 6. 2024 v Sále Martinů, Ludmila Pavlová (housle) a Marcin Sikorski (klavír).

Program:

Oldřich F. Korte - *Filosofické dialogy* (1976) (16 minut)

I. Základní otázka

II. Tečka za dávným příběhem

III. Mezi štěstím a pravdou

IV. Odpověď

Witold Lutosławski - *Subito pro housle a klavír* (1992) (6 minut)

Karol Szymanowski - *Mýty pro housle a klavír, op. 30* (1915) (21 minut)

I. Aretúzska fontána

II. Narcis

III. Dryády a Pan

L. Fišer - *Ruce pro housle a klavír* (1960) (12 minut)

-----přestávka-----

Krzysztof Penderecki - *Miniatury pro housle a klavír* (1956) (6 minut)

Leoš Janáček - *Sonáta pro housle a klavír* (1921) (16 minut)

I. Con moto

II. Ballada

III. Allegretto

IV. Adagio

Karol Szymanowski - *Nokturno a Tarantella, op. 28* (1915) (11 minut)

přídavek: Karol Szymanowski - *Píseň Roxany* (1931) (5 minut)

Nahrávka celého programu zde:

https://youtube.com/playlist?list=PLKdGPWgDsOpKEQiqyFJ0Kvg_vS8s2Mt_R&si=atrFWmN WG6gXJhac¹⁵⁵

Leoš Janáček v Česku (tehdejším Československu) a Karol Szymanowski v Polsku jsou anticipátory nových stylů. Janáčkova *Sonáta* (1921) a Szymanowského *Mýty* (1915) jsou jejich nejzásadnější díla pro housle a klavír. Tento kontrast jsem v programu použila ve středu obou polovin, kolem kterých se střídají díla kontrastních charakterů.

Recitál otevírá skladba *Filosofické dialogy* Oldřicha Františka Korteho, která vznikla v roce 1975 a Korte ji komponoval celých 14 let. Tato skladba má čtyři části. První nese název *Základní otázka*.



Obr. č. 90 (*Filosofické dialogy* - *Základní otázka*, takt 1-4)¹⁵⁶

Již první tóny napovídají, že se doopravdy jedná o hudební otázku. Dle slov profesora Štrause se jedná o otázky „Odkud jsme? Proč tu jsme? Kam jdeme?“. Aby vyzněla co nejpůsobivěji, doporučila bych zahrát první takty *senza vibrato*, jak je i v zápisu.

Druhá část má poetický název *Tečka za dávným příběhem*. Celá věta je virtuózního charakteru, pro klavíristy hráčsky ne zcela příjemná. Strhujícím dojmem však působí pouze v případě pregnančních rytmických figur a rychlého tempa, které je skladatelem velice přesně v notách předepsáno. Část vznikla na základě Korteho symfonické básně *Příběh fléten* (1949-1958).

Třetí část pracuje s motivickým materiálem podobným první větě, je však *con sordino* a proto niternějšího charakteru. Její název je *Mezi štěstím a pravdou*. Uvažuje o tom, zda je štěstí vždycky pravdivé a pravda vždycky šťastná.

¹⁵⁵ WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *The harmony of contrasts I*. 2023. Dostupné z: https://youtube.com/playlist?list=PLKdGPWgDsOpKEQiqyFJ0Kvg_vS8s2Mt_R.

¹⁵⁶ KORTE, O. F. *Filosofické dialogy*. Praha: Supraphon, 1982. Str. 1.

Poslední věta se jmenuje *Odpověď*. Tu si každý musí již domyslet sám dle toku hudby, jak na něj právě působí. V úvodní řeči k vydání Editio Supraphon (Praha 1982) píše Pavel Skála, že je odpověď „v duchu naprostého akceptování života a jeho zákonitostí”¹⁵⁷. Věta začíná totožně jako samotný začátek celé skladby, ale má odlišný dynamický zápis. Zde na rozdíl od úvodu již můžeme použít úzké vibráto.

Subito Witolda Lutoslawského přichází po Kortehe filosofickém a hudebně čistém díle jako blesk z nebe. Tento prvek překvapení se dá umocnit prodlouženou nehybnou přípravou houslisty na pódiu, aby posluchač nečekal úvodní pasáž ve *forte* (viz obrázek č. 30). Momenty překvapení je však důležité dodržovat při každé změně nálady, aby posluchač neočekával, co přijde dál.

Mýty pro housle a klavír pak posluchače opět zklidní a vrátí ho o 77 let dříve. Kontrast však nevyzní nijak drasticky, naopak bych řekla, že je logickým vyústěním dramaturgie pro posluchačovy uši.

Ruce Luboše Fišera jsou v Čechách hrány poměrně často. Pro polskou scénu se jednalo o novinku, kterou však přijalo publikum s otevřenou náručí. Stejně jako ve *Filosofických dialogích* Oldřicha Františka Kortehe prováděl revidaci zápisu a spolupracoval na vzniku skladby profesor Ivan Štraus, kterému jsou obě skladby věnovány. Název je inspirován básní *Ruce* Otokara Březiny. Kvůli režimu nesměla být skladba chápána v náboženském kontextu rukou Kristových. Ve své podstatě je však tato virtuózní skladba popisem Křížové cesty a Nanebevzetí v kodě. Ústředním momentem je pasáž v *pizzicatu*:



Obr. č. 91 (*Ruce*, číslo 20)¹⁵⁸

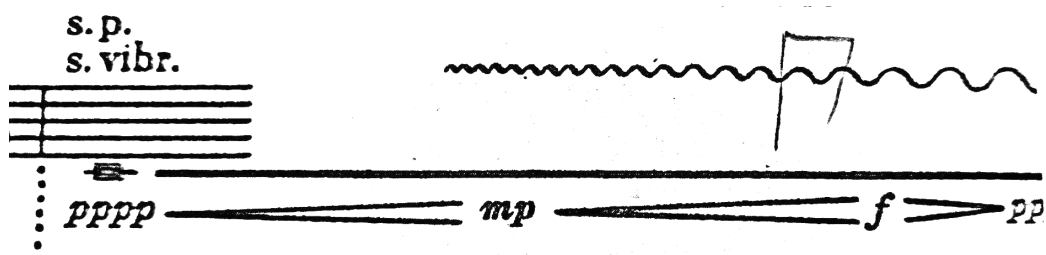
Zde je nutná určitá státnost interpreta. Tempové změny by interpretaci neposílily, naopak by utlumily vyklenutí fráze, která předepsaným *crescendem* a *decrescendem* napodobuje blížící se a vzdalující se procesy. Pravou rukou je možné *pizzicato* přibližovat na hmatníku směrem ke kobylce pro *crescendo* a od kobylky až na hmatník pro *decrescendo*.

¹⁵⁷ KORTE, O. F. *Filosofické dialogy*. Praha: Supraphon, 1982.

¹⁵⁸ FIŠER, Luboš. *Ruce: Sonáta pro housle a klavír*. Praha: Státní hudební nakladatelství Export-Artia, 1964. Str. 5.

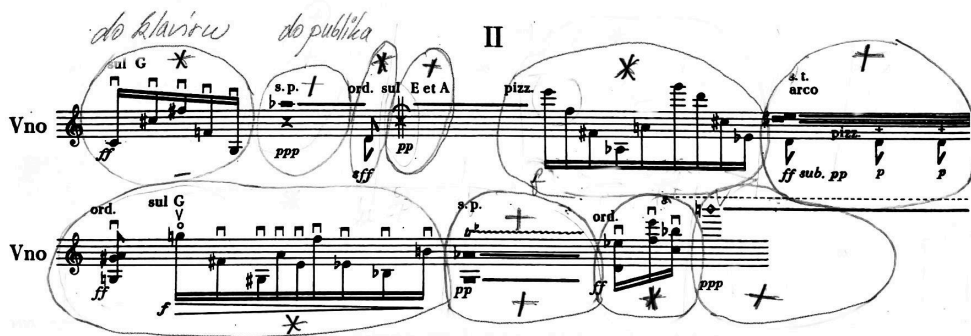
Před pauzou jsou *Ruce* velice dobrou volbou, jelikož představují efektní materiál, o jehož obsahu však mohou posluchači o pauze přemýšlet.

Druhá polovina začíná dílem Krzysztofa Pendereckého *Miniatura pro housle a klavír* (1956). Jak je již výše popsáno, jedná se o skladatelovo rané dílo, které napsal ve svých 23 letech. Vzhledem k vývoji jeho hudebního jazyka je to dílo experimentální. Využití různých technických i zvukových efektů odpočatého posluchače po pauze překvapí. Skladba má tři věty: *Allegro*, *Andante cantabile*, *Allegro ma non troppo*, které se prolínají tak plynule, že posluchač nezaznamená jejich přechody. Samotný začátek houslí v *pianissississimu* je svým způsobem neslyšný a až změnou vibráta získává rezonanci houslí.



Obr. č. 92 (*Miniatura I.*, takt 2)¹⁵⁹

Druhá věta je efektní, jelikož si houslista hraje s rezonancí houslí v klavíru. Klavírista pouze po celou dobu drží pedál, aby se ozývaly vzdáleně pouze struny klavíru, rozeznívané razantními zvuky houslí. Osvědčilo se mi otáčení do klavíru a z klavíru v následujících místech:



Obr. č. 93 (*Miniatura II.*)¹⁶⁰

Dosáhla jsem tak efektu konkrétnosti při hře do publika a efektu rezonance při hře do klavíru. Ta se totiž pro posluchačem stala jakýmsi echem, které je nutilo zbystřit. Pro kýžený efekt je ale podmínkou dobrý klavír a akusticky přívětivý sál.

¹⁵⁹ PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatura*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. Str. 1

¹⁶⁰ Tamtéž.

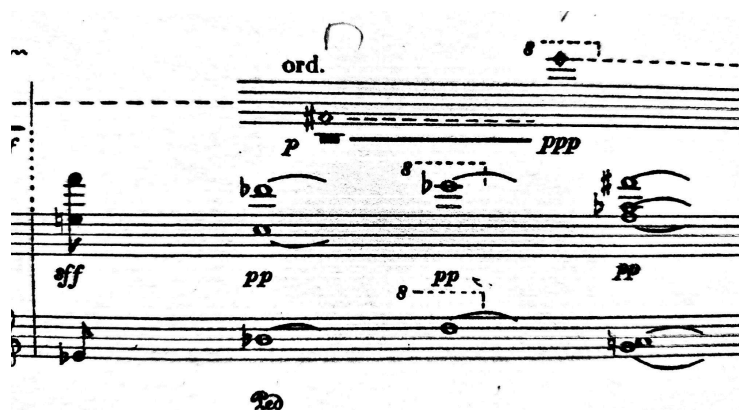
Jediné místo ve skladbě, kde se housle s klavírem setkávají je zde:



Obr. č. 94 (*Miniatura III.*, takt 6)¹⁶¹

Je velice důležité, aby se oba nástroje opravdu precizně sešly, aby dodaly význam chaosu a proplétajícími se témbry. Toto místo totiž dokazuje řád skladby a uceluje představu o tom, že se nejedná o aleatoriku, ale řádně notovaný kus.

Posloupnost hlasů v houslích (první řádek) a klavíru (druhý a třetí řádek) je graficky totiž znázorněna pouze takto:



Obr. č. 95 (*Miniatura I.*, takt 6)¹⁶²

Sonáta pro housle a klavír Leoše Janáčka pak se svým moravským nádechem a sčasovkami působí tradičně. Její vznik je datován o 6 let později než závěrečná prskavka *Nokturno a Tarantella* Karola Szymanowského.

Přídavek jsem ponechala v duchu Karola Szymanowského. Jeho *Píseň Roxany* (1931) z opery *Král Roger* vznikla opět ve spolupráci s houslistou Pawłem Kochańským. Tato houslová kantilena reprezentuje ženský hlas, který imitují housle a dle toho musí houslista uzpůsobit svůj zvuk.

¹⁶¹ PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatury*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. Str. 2.

¹⁶² PENDERECKI, Krzysztof. *Miniatury*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. Str. 1

Program nekončí třpytivým přídavkem, připomíná však hloubku skladatelových myšlenek, které jsou součástí celého programu. Svého času novátorské skladby vznikaly totiž za účelem hudebního obohacení, hlubokého významu a vnitřního náboje, který jim dal vzniknout.

3.3.2 Harmonie kontrastů II. (Polsko-česká komorní tvorba 20. století pro housle a další nástroje)

Program měl premiéru 25.5.2024 v 19:30 v Sále Martinů. Na koncertě vystoupili: Ludmila Pavlová (housle), Eduard Šístek (violoncello), Štěpán Hon (vibrafon), Ivana Švestková (harfa), Martin Stupka (viola), Alena Grešlová (klavír), Lukáš Holubík (kontrabas) a Pavlova Quartet - Ludmila Pavlová (housle), Kateřina Krejčová (housle), Anežka Jiráčková (viola), Dora Hájková (violoncello).

Vycházela jsem z pestrosti děl, a to nejen charakterových, ale také témbrových (proto tolik rozličných uskupení).

Program:

Bohuslav Martinů - *Duo pro housle a violoncello č. 1 H. 151* (1927) (15 minut)

I) Preludium. Andante Moderato

II) Rondo. Allegro con brio

Witold Lutosławski - *Lullaby for Anne-Sophie* (úprava pro housle a vibrafon) (1989) (3
minuty)

Karol Szymanowski - *Zarzyże, kuniu z Písní Kurpiowských* (úprava pro housle a vibrafon)
(1931) (5 minut)

Witold Lutosławski - *3 fragmenty pro flétnu a harfu* (úprava pro housle a harfu) (1953) (6
minut)

I) Kouzlo

II) Odysseus v Ithace

III) Miniatura č. 3

Krzysztof Penderecki - *Ciaccona in Memoriam Giovanni Paolo II. pro housle a violu* (2009)
(7 minut)

Karol Szymanowski/Nicolò Paganini - *Capriccio č. 24 z 3 capriccí pro housle a klavír, op. 40*
(1918) (10 minut)

-----přestávka-----

Erwin Schulhoff - *Duo pro housle a violoncello* (1925) (19 minut)

I) *Moderato*

II) *Zingaresca*

III) *Andantino*

IV) *Moderato*

Krzysztof Penderecki - *Duo concertante pro housle a kontrabas* (2010)
(7 minut)

Karol Szymanowski - *Smyčcový kvartet č. 2, op. 56* (1927) (17 minut)

I) *Moderato*

II) *Vivace*

III) *Lento. Moderato. Vivace*

přídavek: Grażyna Bacewicz - *Polské Capriccio pro sólové housle* (1949)
(4 minuty)

Nahrávka celého programu zde:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKdGPWgDsOpJJQyV7skIB3J2pha56TIKo>¹⁶³

Pointou koncertu bylo vybrat co nejvíce nástrojových uskupení od českých a polských autorů 20. století.

Povšimněme si několika paralel, které se nám v programu zrcadlí. Roku 1927 vznikl nejen *Smyčcový kvartet č. 2* Karola Szymanowského, ale také *Duo pro housle a violoncello č. 1* Bohuslava Martinů. Tato dvě díla kromě letopočtu vzniku mnohé nepojí. Szymanowski se drží svého hudebního jazyka a kvartet opřádá mlhou, zatímco Bohuslav Martinů používá svůj typický synkopický jazyk a virtuozitu rychlých částí. Olemovat koncert těmito díly dává smysl, jelikož vrátíme posluchače zpět do časové osy a může tak sám pocítit, zda díla pozdějšího vzniku byla modernější či nikoliv.

Nahradiť druhý smyčcový kvartet Karola Szymanowského za první (1917) by sice fungovat mohlo také, kvartet je však formálně jednodušší, melodičtější a nevystihuje typickou hudební řeč autora tak přesně.

¹⁶³ WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *The harmony of contrasts I.* 2023. Dostupné z: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLKdGPWgDsOpJJQyV7skIB3J2pha56TIKo>

Obě poloviny programu začínají dvěma českými skladbami pro housle a violoncello, čímž dodává programu leitmotiv. *Duo pro housle a violoncello* Erwina Schulhoffa a *Duo pro housle a violoncello* č. 1 H. 151 Bohuslava Martinů vznikly jen dva roky od sebe, jejich rozdílnost je však veliká. Především v tónotvorbě, kdy Martinů staví melodičnost na folkloru a čistém zvuku, zatímco Schulhoff si hraje s různými barvami - *sul tasto*, *glissanda*, *con sordino*, *subito*, *pizzicata* v levé ruce atd. Kromě druhé části *Zingaresca* je skladba spíše éterická a v některých místech i zádumčivá. V některých místech může připomínat hudební jazyk Karola Szymanowského v době vzniku *Mýtů* (1915).

Martinů použil významnou violoncellovou kadenci před kodou druhé věty. Je to prostor, kde se může violoncellista ukázat jako opravdový virtuos a kromě technické dokonalosti zde může uplatnit i fantazii a vztah ke kultivované, energií nabitě, tónotvorbě.

Poslední dílo před pauzou a poslední dílo koncertu provází díla Karola Szymanowského. Zde jsem poukázala naopak na vývoj hudební řeči autora, jelikož jeho úprava *Capriccia* č. 24 pro housle a klavír vznikla o 9 let dříve než *Smyčcový kvartet* č. 2.

Zbytek programu je sestaven ze dvou úprav skladeb Witolda Lutosławského - místo houslí a klavíru v *Lullaby for Anne-Sophie* jsou použity housle a vibrafon a naopak v jeho skladbě *3 fragmenty pro flétnu a harfu* jsem zahrála part flétny na housle.

Zde jsem využila možnosti vytvořit vlastní úpravy. Samozřejmě jsem se snažila respektovat, aby byla dodržena nálada zápisu. Jít témbrem proti skladatelovým záměrům by nebylo funkční ani etické. Úprava *Fragmentů* Witolda Lutosławského sice není autorizovaná, ale flétnový part lze na housle zahrát bez jakýchkoliv úprav.

Ani Karol Szymanowský své skladby jistě nezamýšlel pro housle a vibrafon, ale to i z důvodu, že byl v roce 1931 vibrafon jako nástroj stále v plenkách (poprvé byl sestrojen kolem roku 1916 američanem Hermanem Winterhoffem¹⁶⁴). Myslím, že jeho *Zarzyze, kuniu* si však spojení houslí a vibrafonu vezme okamžitě za své. Na koncertě sice nezazněla úprava Szymanowského *Capriccia* č. 24 pro housle a klavír, s vibrafonistou Štěpánem Honem jsme však vytvořili tuto verzi také¹⁶⁵.

U skladeb *Ciaccona in Memoriam Giovanni Paolo II.* (2009) a *Duo concertante pro housle a kontrabas* (2010) Krzysztofa Pendereckého jsem vycházela z originálů.

Obě skladby nejen, že přicházejí až po skladbách dříve narozeného Witolda Lutosławského, ale také ukazují neuvěřitelný vývoj hudební řeči Krzysztofa Pendereckého, který během pouze jediného roku napsal skladbu religiózní a o rok později skladbu virtuózní, která končí úderem kolena do kontrbasu.

¹⁶⁴ *Vibraphone*. Online. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Vibraphone>. [cit. 2024-08-22].

¹⁶⁵ SZYMANOWSKI, Karol. Pavlová, Ludmila (housle), Štěpán Hon (vibrafon). *Capriccio* č. 24 (úprava pro housle a vibrafon). YouTube, 2024, <https://youtu.be/km-vPs3nTX0>

Přídavek od Grażyny Bacewicz s názvem *Polské capriccio pro sólové housle* vzniklo (1949) je v programu jediným zástupcem tvorby této houslové virtuózky a skladatelky. Skladba je posluchačsky efektní, přestože není náročné ji zahrát. Je tomu tak především proto, že skladatelka byla sama skvělou houslistkou a tím pádem dobře věděla, jaké techniky jsou pro houslistu snadno hratelné a přesto efektní.

Počáteční kantiléna přechází do rozjíždějícího se a eskalujícího motivu:



Obr. č. 96 (*Polské capriccio*, takt 25-28)¹⁶⁶

a končí úsečným:



Obr. č. 97 (*Polské capriccio*, takt 120-123)¹⁶⁷

Z hlediska plného dovršení skladby doporučuji poslední dva tóny prodloužit, aby ve větší akustice nezanikly.

Toto zakončení recitálu dává smysl i z obsahového hlediska – jelikož jsou housle spojovacím prvkem celého programu, je zajímavé nabídnout je v přídavku i jako sólový nástroj.

¹⁶⁶ BACEWICZ, Grażyna. *Kaprys polski*. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. Kód vydání: PWM 478. Str. 1.

¹⁶⁷ BACEWICZ, Grażyna. *Kaprys polski*. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. Kód vydání: PWM 478. Str. 2.

Závěr

Předkládaná disertační práce prokázala, že polská houslová tvorba 20. století představuje výrazný a inspirativní repertoárový okruh, který si bezesporu zaslouží pevné místo i v českém koncertním a pedagogickém prostředí. V rámci interpretační praxe jsem měla příležitost opakovaně uvádět vybraná díla tohoto repertoáru před publikem v České republice i v zahraničí, přičemž reakce posluchačů byly velmi pozitivní, často nadšené. Tento fakt potvrzuje, že dramaturgické zařazení těchto skladeb není pouze teoreticky obhajitelné, ale má i silnou odezvu v praxi.

Výsledky této práce lze rozdělit do dvou vzájemně propojených oblastí – teoreticko-analytické a interpretačně-pedagogické. Jejich syntéza umožnila hlubší pochopení analyzovaných skladeb nejen po stránce hudebně-strukturální a stylové, ale také s přihlédnutím k historicko-politickému kontextu, jenž formoval kompoziční jazyk jednotlivých autorů. Tento přístup vedl k přesnějšímu uchopení výrazových prostředků a interpretačních strategií. V praktické rovině tak bylo možné identifikovat konkrétní dramaturgické modely, které vykazují největší účinnost a působivost v rámci koncertního provedení.

Jedním z významných přínosů práce je rovněž přenos poznatků do pedagogického kontextu. Ukázalo se, že skladby polských autorů 20. století poskytují bohatý materiál pro rozvoj technické i výrazové složky houslové hry. Z tohoto důvodu plánuji systematické zařazování těchto skladeb do výuky, zejména u mladé generace interpretů, pro něž představují cenný podnět k rozšíření repertoárového rozhledu i rozvoji interpretační flexibility.

Překvapivé výsledky přineslo i mezinárodní srovnání – například v Helsinkách, kde jsem očekávala vyšší povědomí o polské houslové literatuře. Tento poznatek podtrhuje potřebu širší mezinárodní prezentace tohoto repertoáru a posiluje moji motivaci v uvádění programu *Harmonie kontrastů* (*The Harmony of Contrasts*) na dalších zahraničních pódiích.

Z hlediska budoucího výzkumu i interpretační činnosti vnímám jako důležité pokračovat v propojení českého a polského hudebně pedagogického prostoru, který je dosud jen minimálně prostoupen vzájemnými vlivy. V tomto směru může být nápomocná i digitální sféra – dostupnost notových materiálů, videozáznamů a analytických podkladů prostřednictvím přehledných online platforem otevírá možnosti efektivního přenosu informací, zejména směrem k mladším generacím.

Z tohoto důvodu jsem vytvořila webové stránky¹⁶⁸, které slouží jako rozšíření výstupů této disertační práce a zároveň jako nástroj pro další edukaci a popularizaci tématu. Návštěvníci

¹⁶⁸ WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Harmony of contrasts*. Online. 2025. Dostupné z: <https://www.ludmilapavlova.net/harmony-of-contrasts?lang=cs>. [cit. 2025-05-29].

zde naleznou nejen videonahrávky interpretovaných skladeb, ale také časovou osu s přehledem významných událostí a autorů. Kromě toho je zde také odkaz na edukativní video s konkrétními technickými prvky, jež jsou v textu detailně rozebrány. Součástí webu jsou rovněž odkazy na mé předchozí odborné práce: bakalářskou práci věnovanou houslové sonátě Leoše Janáčka a diplomovou práci zaměřenou na Karola Szymanowského, které tematicky předcházejí a doplňují současný výzkum. Tento digitální prostor tak slouží jako praktický nástroj pro pedagogy, studenty i interprety, kteří mají zájem o hlubší poznání a aktivní práci s polskou i českou houslovou literaturou 20. století.

Závěrem lze tedy konstatovat, že prezentace a reflexe polské houslové tvorby 20. století přináší významné impulzy pro rozvoj koncertního repertoáru, interpretační praxe i pedagogického uvažování v České republice. Věřím, že další badatelská i praktická činnost na tomto poli přispěje ke vzniku pevnějších kulturních vazeb a k širšímu uplatnění této hodnotné literatury v domácím i mezinárodním kontextu.

Seznam použitých zdrojů

Knihy:

- BYLANDER, Cindy. *Krzysztof Penderecki: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press, 2004. 472 s. ISBN 0-313-25658-6.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 7. vyd. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1994–2007. (encyklopedická řada, různý počet svazků i stran)
- GUMIELA-FRYC, Magdalena. *Współczesne techniki gry skrzypcowej w kontekście sposobów wykonawczych i notacji w wybranych utworach Krzysztofa Pendereckiego*. 53 s. Dostupné také z: https://szkolamuzyczna.niwiska.pl/files/Wspczesne_techniki_gry_skrzypcowej_w_kontekcie_sposobw_wykonawczych_i_notacji_w_wybranych_utworach_Krzysztofa_Pendereckiego.pdf
- GWIZDALANKA, Danuta. *Der Verführer: Karol Szymanowski und seine Musik*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2017. 292 s. ISBN 978-3-447-10888-1. ISSN 2197-6066.
- HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: Kapitola z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948–1968)*. Praha: TOGGA, 2015. 302 s. MUSICA VIVA. ISBN 978-80-7331-362-3.
- JAROCIŃSKI, Stefan, ed. *Polish Music*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1965. 325 s.
- KABARA, Robert. *W poszukiwaniu nowego brzmienia: Skrzypce w muzyce kameralnej Krzysztofa Pendereckiego*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2010. 102 s.
- LUTOSŁAWSKI, Witold, SKOWRON, Zbigniew, ed. *Lutosławski on Music*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2007. 346 s. ISBN 978-0-8108-6013-1.
- MATZNER, Michal. *Marek Kopelent: Nástin života a tvorby*. Praha: Radioservis, 2001. 199 s. ISBN 80-86212-59-6.
- PAJA-STACH, Jadwiga. *Muzyka fortepianowa*. Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Prace Specjalne 53, 1995. ISBN PL ISSN 0239-7080. 126 s.
- SCHERING, Arnold. *Tabellen und Musikgeschichte*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985. 111 s. ISBN 3765102583.
- SCHNIERER, Miloš. *Expresionismus a Nová hudba: Svět orchestru 20. století – III*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy, 2003. 158 s. ISBN 80-7040-720-7.

- SCHWINGER, Wolfram. *Krzysztof Penderecki: His Life and Work – Encounters, Biography and Musical Commentary*. Přel. William Mann. London: Schott, 1989. 243 s. ISBN 978-0-946535-11-8.
- SMOLKA, Jaroslav. *Hudba v první Československé republice*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1999. 328 s. ISBN 80-85883-46-9.
- SYCHRA, Antonín a JÚZL, Miloš. *Impresionismus a exprese v hudbě: Noetika hudebního obrazu*. Praha: Supraphon, 1990. 204 s. ISBN 80-7058-195-6.
- TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Sv. IV: *Music in the Early Twentieth Century*, Sv. V: *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Celkem cca 1 000 s. ISBN 978-0-19-522271-9.
- THOMAS, Adrian. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 384 s. ISBN 978-0-521-05472-0.

Doktorské, diplomové a bakalářské práce:

- HAMPLOVÁ, Veronika. *Zvukomalba v houslové literatuře*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2019. Bakalářská práce. Vedoucí práce PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D. 80 s.
- KORYŤÁKOVÁ, Adéla. *Witold Lutosławski a Varšavský podzim v zrcadle dobového tisku v letech 1956–1994*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. Diplomová práce. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D. 88 s.
- LIEBIG, Tomasz. *Performance edition and analysis of the violin part of Lutosławski's Partita and Subito*. Florida: University of Miami, 1998. Doktorská práce. 155 s.
- WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Karol Szymanowski a jeho hudební řeč*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2020. Diplomová práce. 69 s.

Tištěné a odborné články:

- BODMAN RAE, Charles. *Lutosławski's late violin works*. *The Musical Times*. Oct. 1990, No. 1772 (Vol. 131), s. 526–529.
- LUTOSŁAWSKI, Witold. *Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe Związku Kompozytorów Polskich*. *Ruch Muzyczny*, 1. 5. 1957.

Internetové články:

- DARWIN, Chris. Lutosławski Subito [online]. [cit. 2023-03-01]. Dostupné z: http://www.lifesci.sussex.ac.uk/home/Chris_Darwin/WebProgNotes/pdfs/LutoslawskiSubito.pdf
- DOWNES, Stephen. Szymanowski and Narcissism. Online. Journal of the Royal Musical Association. 1996. 121 s., str. 58–81. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/766396>. [cit. 2025-05-28].
- DEPTUCH, P. Myths Op. 30 - Karol Szymanowski. In: Culture.pl [online]. 2002 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z: <https://culture.pl/en/work/myths-op-30-karol-szymanowski>
- KYLIC, Lenka. Grazyna Bacewicz: Díla pro housle a klavír. Časopis Harmonie [online]. 2005. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/recenze/grazyna-bacewicz-dila-pro-housle-a-klavir/>. [cit. 2025-05-28].
- O'BRIEN, Michael. Witold Lutosławski's Venetian Games. The Moldenhauer Archives, Library of Congress [online]. Dostupné z: https://music.arts.uci.edu/abauer/7.3/notes/venetian_games.pdf
- OLEJNÍK, Lukáš. Krzysztof Penderecki – hudební odkaz. Opera Plus [online]. 2020. Dostupné z: <https://operaplus.cz/krzysztof-penderecki-a-jeho-hudebni-odkaz/>. [cit. 2025-05-27].
- ROSA, Maria Cristina. When Music was Medicine: The Tarantella's Feminine History. Italy Segreta [online]. 2024. Dostupné z: <https://italysegreta.com/the-tarantellas-feminine-history/>. [cit. 2025-05-29].
- ROSEN, Judith. Grażyna Bacewicz: Her Life and Works. Polish Music Journal [online]. Dostupné z: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol5no1/grazyna-bacewicz-life-and-works/>. [cit. 2025-05-28].
- SAMSON, Jim. Szymanowski and Polish Nationalism. The Musical Times. 1990, Vol. 131, s. 135–137. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/965997> [cit. 2025-05-28].
- STOWELL, Robin. Paganini: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti Op. 1. Chase, University of Huddersfield [online]. 2011. Dostupné z: <https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/paganini-24-capricci-per-il-violino-solo-dedicati-agli-artisti-op-1-robin-stowell/>. [cit. 2024-09-02].

Internetové odkazy a vlastní webové zdroje:

- Grażyna Bacewicz. Online. Culture.pl. Dostupné z: <https://culture.pl/en/artist/grazyna-bacewicz>. [cit. 2025-05-28].
- WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. Autenticita a pružnost v hudebním projevu [online]. 2025. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/cs/autenticita-a-pruznost-v-hudebnim-projevu-4579/>. [cit. 2025-05-29].
- WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. Harmony of contrasts [online]. 2025. Dostupné z: <https://www.ludmilapavlova.net/harmony-of-contrasts?lang=cs>. [cit. 2025-05-29].
- WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. Speciální houslové techniky 20. a 21. století ve spojení s relaxací při hře na housle. YouTube [online]. Dostupné z: <https://youtu.be/k3gudfiaZa0>. [cit. 2023-01-04].
- WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. Relaxační techniky pro houslisty z pedagogického, fyzioterapeutického a psychologického pohledu. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WGA2pE5iqm0&t=2s>. [cit. 2023-01-04].
- WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. The harmony of contrasts I [online]. 2023. https://youtube.com/playlist?list=PLKdGPWgDsOpKEQiqyFJ0Kvg_vS8s2Mt_R.
- WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. Workshops [online]. 2025. Dostupné z: <https://www.ludmilapavlova.net/workshops?lang=cs>. [cit. 2025-05-29].
- WIKIPEDIE. Karol Szymanowski [online]. 2024. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Karol_Szymanowski. [cit. 2025-05-29].
- WIKIPEDIA. List of compositions by Krzysztof Penderecki [online]. [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Krzysztof_Penderecki
- Vibraphone [online]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Vibraphone>. [cit. 2024-08-22].
- Los Angeles Philharmonic Association. Ciaccona [online]. 2025 [cit. 2025-06-04]. Dostupné z: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/262/ciaccona>

Recenze:

- ALISSON, John. Lutosławski & Penderecki: Complete Music for Violin and Piano [online]. BBC Music Magazine, 2020 [cit. 2025-06-04]. Dostupné z: <https://www.classical-music.com/reviews/chamber/lutoslawski-penderecki-complete-music-for-violin-and-piano>
- SMITH, Simon. „Penderecki: Violin Sonatas.“ MusicWeb International, červen 2004.

Rozhovory s:

- Alissou Firsovou 3. 2. 2022 v Mnichově (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)
- Janem Klusákem 23. 3. 2022 v Praze (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)
- profesorem Ivanem Štrausem 7. 4. 2025 v Praze (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)
- klavíristou Marcinem Sikorským 25. 9. 2022 v Bydhošti (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)
- s 10ti účastníky XII. mezinárodní houslové soutěže Jeana Sibelia v Helsinkách 19.-29. 5. 2022 (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)
- Danielem Rowlandem 14. 8. 2022 v Cividale del Friuli (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)
- Polish Radio Interview (1981), přetištěno Elżbieta Markowska a Michał Kubicki (ed.), Szymanowski and the Europe of His Time (Varšava: Polish Radio, 1997), s. 108.
- Opera PLUS. Exkluzivní rozhovor: Krzysztof Penderecki a dirigent Jan Bubák (VIDEO) [online]. 26. září 2018 [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/exkluzivni-rozhovor-krzysztof-penderecki-a-dirigent-jan-bubak-video>

Programy:

- Komorní harmonie z Divadla Na zábradlí (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)
- Varšavského podzimu (viz archiv Ludmily Waldmann Pavlové)

Partitury:

- BACEWICZ, Grażyna. Kaprys Polski. Cracow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. PWM 478.
- FIŠER, Luboš. Ruce: Sonáta pro housle a klavír. Praha: Státní hudební nakladatelství Export-Artia, 1964.
- JANÁČEK, Leoš. Sonáta pro housle a klavír. [hudebnina]. 1. vyd. Brno: ViVo
- KORTE, Oldřich František. Filosofické dialogy pro housle a klavír. Praha: Edition Supraphon, 1982.
- LUTOSŁAWSKI, Witold, Subito. Kraków: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1998. PWM 9861.
- LUTOSŁAWSKI, Witold, DANCZOWSKA, Kaja, ed. LULLABY FOR ANNE-SOPHIE for Violin and Piano. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 2013.

- LUTOSŁAWSKI, Witold. 3 fragmenty pro flétu a harfu. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1963.
- MARTINŮ, Bohuslav. Duo pro housle a violoncello č. 1 H. 151. Paris: Editions Max Eschig, 48 rue de Rome. 1928.
- SCHULHOFF, Erwin. Duo pro housle a violoncello. Universal Edition (UE 8573), 1926.
- SZYMANOWSKI, Karol, E. UMIŃSKA a J. LEFELD, ed. Nokturn i Tarantella, op. 28, nr. 2. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1921.
- SZYMANOWSKI, Karol. Piesń kurpiowska. Wien: Universal edition, 1978.
- SZYMANOWSKI, Karol. Streichquartet Nr. 2, op. 56. Wien: Universal Edition A.G. (UE 1058 a), 1931.
- SZYMANOWSKI, Karol. Mýty pro housle a klavír, op. 30. Vienna: Universal Edition, 1921.
- SZYMANOWSKI, Karol. Chant de Roxane. Vienna: Universal Edition, 1926.
- SZYMANOWSKI, Karol. Nocturne and Tarantella. Vienna: Universal Edition, 1921.
Plate U.E. 6626. Dostupné z:
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP59685-PMLP122318-Szymanowski_-
_Nocturne_and_Tarantella,_Op.28.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP59685-PMLP122318-Szymanowski_-_Nocturne_and_Tarantella,_Op.28.pdf)
- SZYMANOWSKI, Karol. НОКТЮРН И ТАРАНТЕЛЛА. Moskva - Кузнецкий м., 11: Muzorg, 1929.
- SZYMANOWSKI, Karol. Tarantella (manuscript). 1915. Online. 2024. Dostupné z:
[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP742601-PMLP122318-115822.p
df.](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP742601-PMLP122318-115822.pdf)
- SZYMANOWSKI, Karol. Nokturn i Tarantella, op. 28. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [bez data wydání]. Katalogové číslo: PWM 879.
- PENDERECKI, Krzysztof. Capriccio per violino e orchestra. Kraków: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1968.
- PENDERECKI, Krzysztof. Ciaccona In memoriam Giovanni Paolo II: Trascrizione per violino e viola (violoncello). Mainz: Edition Schott, 2011.
- PENDERECKI, Krzysztof. Miniatury. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962.
- PENDERECKI, Krzysztof. Capriccio per violino e orchestra. Kraków: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1968.
- PENDERECKI, Krzysztof. Duo concertante pro housle a kontrabas. Mainz: Editio Schott, 2012.
- PENDERECKI, Krzysztof. Capriccio per violino ed orchestra. Moeck Verlag, Celle, 1968.
- PENDERECKI, Krzysztof. Capriccio per violino e orchestra. Kraków: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1968.

- PENDERECKI, Krzysztof. Miniatury. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, 1962. ISBN 83-224-2748-4.
- PENDERECKI, Krzysztof. 3 Miniatures for Violin and Piano. Mainz: Schott Music, 1999. ISMN 979-0-001-16846-5.

Nahrávky:

- BACEWICZ, Grażyna. Łatwe utwory | Easy Pieces. YouTube, 2005. [cit. 2025-05-28]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=87P3xaVvPAw>
- FOYLE–ŠTŠURA Duo. Lutosławski & Penderecki: Complete Music for Violin and Piano. Edinburgh: Delphian Records, 2023. Kat. č. DCD34291. 1 CD.
- LUTOSŁAWSKI, Witold. Subito. Juliette Kang (housle), Melvin Chen (klavír). Discover International, 2012. Spotify. Dostupné z: <https://open.spotify.com/track/6gdbiW1jDw8MydjdY6AE0Q>
- LUTOSŁAWSKI, Witold. Subito. María Dueñas (housle), Evgeny Sinaiský (klavír). YouTube, 2021. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xVpkTD5q_p8
- LUTOSŁAWSKI, Witold. Subito. Andrej Bielow (housle), Denys Proshayev (klavír). YouTube, 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=g-nffPBfl-U>
- LUTOSŁAWSKI, Witold. Subito. Andrej Bielow (housle). Earsense.org, [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: <https://www.earsense.org/chamber-music/Witold-Lutoslawski-Subito/>
- LUTOSŁAWSKI, Witold. Subito. Soyoung Yoon (housle), Marcin Sikorski (klavír). Dostupné z: archiv Ludmily Waldmann Pavlové.
- PENDERECKI, Krzysztof. Capriccio pro housle a orchestr. Wanda Wiłkomirska – housle. Varšavský podzim 1968. YouTube. [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: https://youtu.be/jLYY6Knc77w?si=WAEkMsG1O_xlBO1C
- PENDERECKI, Krzysztof. Concerto for Violin and Orchestra No. 1. Konstanty Andrzej Kulka – housle, Polish National Radio Symphony Orchestra, dirigent Antoni Wit. YouTube, 6. 6. 2014. [cit. 2025-06-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=tY6mpkkh5QI>
- PENDERECKI, Krzysztof. Miniatures for Violin and Piano. Ludmila Pavlová – housle, Marcin Sikorski – klavír. Koncert 30. 10. 2023, Martinů Hall, Praha. YouTube, 5. 11. 2023. [cit. 2025-06-04]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6SVvJEzkp0>
- PENDERECKI, Krzysztof. Three Miniatures for Violin and Piano. Robert Kabara – housle, Mariola Cieniawa – klavír. YouTube, 2011. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=x95K-kx7_mE

- PENDERECKI, Krzysztof. Violin Sonata Nos. 1 and 2. Ida Bieler – housle, Nina Tichman – klavír. Konzertgalerie Il Bagno, Burgsteinfurt, červen 2003. NAXOS 8.557253. Kompaktní disk (DDD).
- SZYMANOWSKI, Karol. Capriccio č. 24 (úprava pro housle a vibrafon). Ludmila Pavlová – housle, Štěpán Hon – vibrafon. YouTube, 2024. Dostupné z: <https://youtu.be/km-vPs3nTX0>
- SZYMANOWSKI, Karol. Nocturne and Tarantella in E Minor, Op. 28. Leonid Kogan – housle, Andrei Mytnik – klavír. Khachaturian & Szymanowski. © 1966 ISMC Digital. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hvjRwbEBOSA>
- SZYMANOWSKI, Karol. Nocturne and Tarantella, Op. 28: II. Tarantella. Kyung-Wha Chung – housle, Itamar Golan – klavír. Souvenirs. © 1999 Parlophone Records Ltd. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=XcDduUidzS8> a <https://www.youtube.com/watch?v=ZAJpENiGJWA>
- SZYMANOWSKI, Karol. Nocturne and Tarantella, Op. 28. YEHUDI Menuhin – Marcel Gazelle. © 1937 Parlophone Records Ltd., remaster 2016. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zh5JMFFG8o0>

Seznam vlastních uměleckých prací

1. Nahrávky dvou doktorandských koncertů na přiloženém dvou-CD:

■ **CD I.: *Harmonie kontrastů I.*** (Polsko-česká komorní tvorba 20. století pro housle a klavír)

- 30. června 2024, Sál Martinů, Praha
- Interpreti: Ludmila Pavlová (housle), Marcin Sikorski (klavír)
- Program:
 - Oldřich F. Korte – *Filosofické dialogy* (1976)
 - Witold Lutosławski – *Subito* pro housle a klavír (1992)
 - Karol Szymanowski – *Mýty* pro housle a klavír, op. 30 (1915)
 - Luboš Fišer – *Ruce* pro housle a klavír (1960)
 - Krzysztof Penderecki – *Miniatury* pro housle a klavír (1956)
 - Leoš Janáček – *Sonáta* pro housle a klavír (1921)
 - Karol Szymanowski – *Nokturno a Tarantella*, op. 28 (1915)
 - Karol Szymanowski – *Píseň Roxany* (1931)

■ **CD II.: *Harmonie kontrastů II.*** (Polsko-česká komorní tvorba 20. století pro housle a další nástroje)

- 25. května 2024, 19:30, Sál Martinů, Praha
- Interpreti: Ludmila Pavlová (housle), Eduard Šístek (violoncello), Štěpán Hon (vibrafon), Ivana Švestková (harfa), Martin Stupka (viola), Alena Grešlová (klavír), Lukáš Holubík (kontrabas), Pavlova Quartet – Ludmila Pavlová (housle), Kateřina Krejčová (housle), Anežka Jiráčková (viola), Dora Hájková (violoncello)
- Program:
 - Bohuslav Martinů – *Duo pro housle a violoncello č. 1* H. 151 (1927)
 - Witold Lutosławski – *Lullaby for Anne-Sophie* (úprava pro housle a vibrafon) (1989)
 - Karol Szymanowski – *Zarzyże, kuniu z Písní Kurpiowských* (úprava pro housle a vibrafon) (1931)
 - Witold Lutosławski – *3 fragmenty pro flétnu a harfu* (úprava pro housle a harfu) (1953)

- Krzysztof Penderecki – *Ciaccona in Memoriam Giovanni Paolo II.* pro housle a violu (2009)
- Karol Szymanowski / Nicolò Paganini – *Capriccio č. 24 z 3 capricci* pro housle a klavír, op. 40 (1918)
- Erwin Schulhoff – *Duo pro housle a violoncello* (1925)
- Krzysztof Penderecki – *Duo concertante* pro housle a kontrabas (2010)
- Karol Szymanowski – *Smyčcový kvartet č. 2*, op. 56 (1927)
- Grażyna Bacewicz – *Polské Capriccio* pro sólové housle (1949)

2. Časová osa a shrnutí všech materiálů dostupné online:

WALDMANN PAVLOVÁ, Ludmila. *Harmony of contrasts*. Online, 2025. Dostupné z: <https://www.ludmilapavlova.net/harmony-of-contrasts?lang=cs>. [cit. 2025-05-29].