

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

HUDEBNÍ UMĚNÍ  
HOUSLE

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Mieczysław Karłowicz a jeho houslový koncert**

**MDDr. Ondřej Papež**

Vedoucí práce: prof. Ivan Štraus

Oponent práce: prof. Jindřich Pazdera

Datum obhajoby: 5. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

ART OF MUSIC

VIOLIN

**BACHELOR'S THESIS**

**Mieczysław Karłowicz and his violin concerto**

**MDDr. Ondřej Papež**

Supervisor: Prof. Ivan Štraus

Examiner: Prof. Jindřich Pazdera

Date of thesis defense: 5<sup>th</sup> June 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Mieczysław Karłowicz a jeho houslový koncert**

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

# Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce se věnuje tématu „Mieczysław Karłowicz a jeho houslový koncert“. Metodou výzkumu je sběr a analýza informací z historických pramenů a notových vydání.

V první kapitole popisuje život a dílo Mieczysława Karłowicze, věnuje se jeho hudební řeči a také jeho hudebně inspiračním zdrojům.

Ve druhé kapitole se věnuje okolnostem vzniku a provozování Karłowiczova houslového koncertu, přináší také přehled notových vydání a vzniklých nahrávek.

Následující třetí kapitola se zabývá formální a harmonickou analýzou houslového koncertu a je doprovázena četnými notovými ukázkami.

Poslední čtvrtá kapitola uzavírá téma technickou analýzou obtížných míst sólového partu, které demonstruje na ukázkách z notových vydání I. Dubiské, G. Barinové a A. Cofalika.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Mieczysław Karłowicz, houslový koncert, Mladé Polsko

## **ABSTRACT**

This bachelor's thesis addresses the topic called „Mieczysław Karłowicz and his violin concerto“. As a method it uses analysis of collected data from historical sources and editions of sheet music.

In its first chapter it summarizes the life and work of Mieczysław Karłowicz, addresses his style of musical expression and lists some of his main musical inspirations.

The second chapter describes the circumstances of the concerto's creation and brings an overview of sheet music editions and recordings.

The following third chapter includes the formal and harmonical analysis of the violin concerto, with many supplementary examples from the scores.

The last fourth chapter closes the topic with an analysis of the most challenging technical problems of the solo part, which are demonstrated by additional examples from sheet music editions by I. Dubiska, G. Barinova and A. Cofalik.

## **KEY WORDS**

Mieczysław Karłowicz, violin concerto, Young Poland

## **OBSAH**

ABSTRAKT.....	5
ABSTRACT .....	6
OBSAH.....	7
SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK .....	9
SEZNAM PŘÍLOH .....	13
ÚVOD .....	14
1. MIECZYŚLAW KARŁOWICZ .....	15
1.1 Život a dílo.....	15
1.2 Karłowiczova hudební řeč .....	18
1.3 Hudební inspirace .....	19
2. KARŁOWICZŮV HOUSLOVÝ KONCERT A DUR.....	22
2.1 Vydání a nahrávky.....	22
3. FORMÁLNÍ A HARMONICKÁ ANALÝZA.....	25
3.1 První věta Allegro moderato .....	25
3.1.1 Expozice .....	25
3.1.2 Provedení (109-175) .....	28
3.1.3 Kadence .....	29
3.1.4 Repríza (190-290).....	29
3.1.5 Koda (290-321).....	30
3.2 Druhá věta Romanza (Andante) .....	31
3.2.1 Introdukce (1-16).....	32
3.2.2 Díl A (17-50) .....	32
3.2.3 Díl B (51-92) .....	33
3.2.4 Díl A' (93-129).....	34
3.2.5 Koda (129-151).....	35
3.3 Třetí věta Finale (Vivace assai) .....	35
3.3.1 Introdukce (1-9).....	35
3.3.2 Díl A (10-62) .....	36
3.3.3 Díl B (62-111) .....	37
3.3.4 Díl A' (112-155).....	38
3.3.5 Díl C (156-233) .....	38
3.3.6 Díl A'' (234-307).....	40
3.3.7 Koda (308-321).....	41
4. POUŽITÁ TECHNIKA .....	42

4.1 První věta .....	42
4.1.1 Akordy .....	42
4.1.2 Dvojhmaty .....	43
4.1.3 Legato pasáže .....	45
4.1.4 Skoky do vzdálené polohy .....	46
4.1.5 Flageolety .....	46
4.1.6 Vedlejší téma .....	47
4.2 Druhá věta .....	48
4.2.1 Barva zvuku – vysoké polohy strun G a D .....	48
4.2.2 Barva zvuku – vysoké polohy struny E .....	49
4.2.3 Dvojhmaty .....	49
4.3 Třetí věta .....	50
4.3.1 Pasáže .....	50
4.3.2 Dvojhmaty .....	52
4.3.3 Akordy .....	53
4.3.4 Barva zvuku – vysoké polohy na struně G .....	53
ZÁVĚR .....	54
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	55
Příloha č. 1 .....	58

## SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK

Ukázka č. 1 <sup>1</sup> .....	strana 25
Ukázka č. 2 <sup>2</sup> .....	strana 26
Ukázka č. 3 <sup>3</sup> .....	strana 27
Ukázka č. 4 <sup>4</sup> .....	strana 27
Ukázka č. 5 <sup>5</sup> .....	strana 28
Ukázka č. 6 <sup>6</sup> .....	strana 28
Ukázka č. 7 <sup>7</sup> .....	strana 29
Ukázka č. 8 <sup>8</sup> .....	strana 30
Ukázka č. 9 <sup>9</sup> .....	strana 31
Ukázka č. 10 <sup>10</sup> .....	strana 32
Ukázka č. 11 <sup>11</sup> .....	strana 32
Ukázka č. 12 <sup>12</sup> .....	strana 33
Ukázka č. 13 <sup>13</sup> .....	strana 34
Ukázka č. 14 <sup>14</sup> .....	strana 34
Ukázka č. 15 <sup>15</sup> .....	strana 35
Ukázka č. 16 <sup>16</sup> .....	strana 35
Ukázka č. 17 <sup>17</sup> .....	strana 36
Ukázka č. 18 <sup>18</sup> .....	strana 37
Ukázka č. 19 <sup>19</sup> .....	strana 37
Ukázka č. 20 <sup>20</sup> .....	strana 37

---

<sup>1</sup> (A) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, kapesní partitura, Grzegorz Fitelberg ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1957

(B) ČAJKOVSKIJ Piotr Iljič, Piano Concerto in B-flat Minor, no. 1, op. 23, miniature score (London: Eulenburg, n.d.)

<sup>2</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, kapesní partitura, Grzegorz Fitelberg ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1957

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

Ukázka č. 21 <sup>21</sup> .....	strana 37
Ukázka č. 22 <sup>22</sup> .....	strana 38
Ukázka č. 23 <sup>23</sup> .....	strana 38
Ukázka č. 24 <sup>24</sup> .....	strana 39
Ukázka č. 25 <sup>25</sup> .....	strana 39
Ukázka č. 26 <sup>26</sup> .....	strana 40
Ukázka č. 27 <sup>27</sup> .....	strana 41
Ukázka č. 28 <sup>28</sup> .....	strana 42
Ukázka č. 29 <sup>29</sup> .....	strana 43
Ukázka č. 30 <sup>30</sup> .....	strana 44
Ukázka č. 31 <sup>31</sup> .....	strana 44
Ukázka č. 32 <sup>32</sup> .....	strana 45
Ukázka č. 33 <sup>33</sup> .....	strana 45
Ukázka č. 34 <sup>34</sup> .....	strana 45
Ukázka č. 35 <sup>35</sup> .....	strana 46
Ukázka č. 36 <sup>36</sup> .....	strana 46

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, sólový part s úpravou pro klavír, Antoni Cofalik ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1994

<sup>29</sup> (A) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

(B) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dlja Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatëlstvo, 1953

(C) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, sólový part s úpravou pro klavír, Antoni Cofalik ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1994

<sup>30</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

<sup>31</sup> (A) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dlja Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatëlstvo, 1953

(B) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dlja Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatëlstvo, 1953

<sup>34</sup> (A) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

(B) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dlja Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatëlstvo, 1953

<sup>35</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

<sup>36</sup> Ibid.

Ukázka č. 37 <sup>37</sup> .....	strana 46
Ukázka č. 38 <sup>38</sup> .....	strana 47
Ukázka č. 39 <sup>39</sup> .....	strana 47
Ukázka č. 40 <sup>40</sup> .....	strana 47
Ukázka č. 41 <sup>41</sup> .....	strana 48
Ukázka č. 42 <sup>42</sup> .....	strana 48
Ukázka č. 43 <sup>43</sup> .....	strana 48
Ukázka č. 44 <sup>44</sup> .....	strana 48
Ukázka č. 45 <sup>45</sup> .....	strana 49
Ukázka č. 46 <sup>46</sup> .....	strana 49
Ukázka č. 47 <sup>47</sup> .....	strana 49
Ukázka č. 48 <sup>48</sup> .....	strana 50
Ukázka č. 49 <sup>49</sup> .....	strana 50
Ukázka č. 50 <sup>50</sup> .....	strana 50
Ukázka č. 51 <sup>51</sup> .....	strana 51

---

<sup>37</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> (A) Ibid.

(B) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>40</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>43</sup> (A) KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

(B) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>44</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dlja Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvennoje Muzykalnoje Izdatel'stvo, 1953

<sup>45</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> (A) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

(B) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, sólový part s úpravou pro klavír, Antoni Cofalik ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1994

<sup>51</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

Ukázka č. 52 <sup>52</sup> .....	strana 51
Ukázka č. 53 <sup>53</sup> .....	strana 51
Ukázka č. 54 <sup>54</sup> .....	strana 52
Ukázka č. 55 <sup>55</sup> .....	strana 52
Ukázka č. 56 <sup>56</sup> .....	strana 52
Ukázka č. 57 <sup>57</sup> .....	strana 52
Ukázka č. 58 <sup>58</sup> .....	strana 53
Ukázka č. 59 <sup>59</sup> .....	strana 53

---

<sup>52</sup> (A) KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

(B) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>53</sup> (A) KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

(B) ČAJKOVSKIJ Piotr Iljič, Violin Concerto in D Major, Op. 35. Sólový part s úpravou pro klavír, New York: Kalmus, n.d

<sup>54</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>55</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

<sup>56</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>57</sup> (A) KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

(B) KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>58</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír, orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925

<sup>59</sup> Ibid.

## **SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha č. 1.....strana 57

## ÚVOD

Pro svou bakalářskou práci jsem si vybral téma „Mieczysław Karłowicz a jeho houslový koncert“. Karłowicz své dílo komponoval v období, kdy řada jeho vrstevníků zařazovala do svých skladeb nové kompoziční techniky a postupy. Jeho kompoziční styl byl však z velké části romantický. Dle mého soudu si toto téma zaslouží přesto větší pozornost, a to nejen proto, že se jedná o invenčně mimořádně bohaté dílo, ale také proto, že se svou technickou a výrazovou obtížností řadí mezi nejnáročnější díla houslové koncertní literatury.

Cílem výzkumu je přiblížit Karłowiczův život a styl a hudební inspirace jeho tvorby, která není kvůli Karłowiczově předčasnému tragickému úmrtí příliš rozsáhlá. Dále je také cílem zjednodušit budoucím interpretům cestu k nastudování koncertu ať už podáním informace o jeho stavbě, hudebním obsahu nebo analýzou problematických aspektů aplikované houslové techniky.

První kapitolou je tedy stručný životopis skladatele, rozbor znaků jeho hudební řeči a hudební inspirace, ze kterých pro svou tvorbu čerpal.

Těžištěm této práce je, s ohledem na její omezený rozsah, houslový koncert A dur. U tohoto díla jsou ve druhé kapitole uvedeny okolnosti vzniku a jsou zde shrnuty dosavadní nahrávky a notová vydání.

Třetí kapitola je věnována formální a harmonické analýze koncertu, která vychází z revize partitury Grzegorzem Fitelbergem z roku 1957.

Následně bude ve čtvrté kapitole prezentována technická analýza zásadních problémů, se kterými se interpret při nastudování koncertu musí utkat. V této kapitole je čerpáno z kritických revizí sólového partu Irenou Dubiskou, Antoni Cofalikiem a Galinou Barinovou.

# 1. MIECZYŚLAW KARŁOWICZ

## 1.1 Život a dílo

Mieczysław Karłowicz se narodil 11. prosince 1876 v obci Wiszniewo, v dnešním běloruském Višněvu, kde strávil také velkou část svého raného dětství. V šesti letech se se svými rodiči, Irenou a Janem Aleksandrem Karłowiczem, přestěhoval do Heidelbergu. Než se usadili v roce 1887 ve Varšavě, pobývali krátce také v Praze a v Drážďanech.

V sedmi letech začal hrát Mieczysław Karłowicz na housle a tento talent během dospívání dále rozvíjel. Ve Varšavě byl jeho učitelem Jan Jakowski a později v letech 1889-1895 na soukromých lekcích profesor varšavské konzervatoře a významný polský houslista Stanisław Barcewicz. Karłowicz měl evidentně dobrou techniku, mezi skladbami v jeho repertoáru byly mimo jiné některá Paganiniho „Capriccia“, Sarasateho „Fantasie Carmen“ a „Španělské tance“, Mendelssohnův „Houslový koncert e moll“ nebo Bruchova „Skotská fantazie“<sup>60</sup>. Bohužel jeho osobnostní rysy introverta se zřejmě příliš nehodily k veřejnému vystupování. Stanisław Barcewicz o Karłowiczovi řekl: *„Jeho hra nevyniká příliš temperamentem ani oslnivou virtuozitou, jsou však patrné vysoké technické schopnosti, velmi dobrá intonace a hudebně logické frázování.“*<sup>61</sup> Ve studiu harmonie ho vedl Zygmunt Noskowski<sup>62</sup> a Piotr Maszyński a ve studiu kontrapunktu a hudebních forem byl jeho učitelem Gustaw Roguski<sup>63</sup>. Jeho první kompozice pocházejí právě z doby před rokem 1895. Jeho první dochovanou skladbou je „Chant de mai“ pro klavír z let 1893-1894.

Karłowiczův studijní záběr byl nicméně široký. V době před rokem 1895 navštěvoval Přírodovědeckou fakultu Varšavské univerzity. V roce 1895 odjel do Berlína s úmyslem studovat hru na housle u Josefa Joachima. Nebyl však do houslové třídy na berlínské Hochschule für Musik přijat a tak studoval housle pouze na soukromých lekcích pod vedením Floriana Zajíce<sup>64</sup>. V té době však

---

<sup>60</sup> CHYBIŃSKI, Adolf, *„Mieczysław Karłowicz (1876-1909): Kronika życia artysty i taternika“*, Kraków: Polskie wydaw. muzyczne, 1949

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> polský dirigent, hudební skladatel a pedagog, mezi jeho žáky z Hudebního institutu ve Varšavě patří například Henryk Melcer-Szczawiński, Apolinary Szeluto, Grzegorz Fitelberg, Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski a Ludomír Różycki

<sup>63</sup> polský hudební skladatel a pedagog, žák Berlioze

definitivně opustil snahu stát se profesionálním houslistou a rozhodl se věnovat kompozici, kterou v Berlíně studoval u Henryka Urbana. Zároveň chodil také na přednášky z psychologie, filozofie, dějin hudby, historie a fyziky na Filozofické fakultě v Berlíně. Věnoval se také hudební žurnalistice. Jako žák Heinricha Urbana napsal dvacet dvě písně, „Serenádu pro smyčce“, Op. 2 a hudbu k dramatu „Bianca da Molena“, Op. 6, známou jako „Biała Gołąbka“ („Bílá holubice“).<sup>65</sup> Ke konci devadesátých let začal psát svou jedinou symfonii „Odrodzenie“, Op. 7 („Znovuzrození“), kterou dokončil sám v roce 1901 poté, kdy ukončil svá studia a vrátil se do Varšavy.

Tam se stal členem rady a později dokonce ředitelem Varšavské hudební společnosti. Tuto organizaci dokonce finančně podporoval téměř celým svým jměním a organizoval a vedl zde i symfonický orchestr, částečně jako protest proti koncertní dramaturgii varšavské filharmonie, která podle jeho názoru opomíjela díla polských skladatelů. Přes Varšavskou hudební společnost publikoval Karłowicz také hudebně teoretické studie, například „Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie“ („Zatím nevydaná pozůstalost Chopina“), včetně řady dokumentů a některé Chopinovy korespondence.<sup>66</sup>

Karłowiczovým prvním skladatelským projektem započatým po ukončení studií je právě houslový koncert A dur. V té době se Karłowicz zaměřil zejména na žánr symfonické básně. Od roku 1904 do roku 1909 napsal svých šest opusovaných symfonických básní. V roce 1906 publikoval Karłowicz článek, který kritizoval zanedbávání polských skladatelů Filharmonickou společností, což vyústilo v otevřený konflikt a mělo za následek jeho „uměleckou emigraci“.

Přestěhoval se do Zakopaného, v předhůří Tater; do místa, ke kterému cítil už léta velkou náklonnost. Stal se členem Tatranské společnosti (Towarzystwo tatrzańskie) a vášnivým horalem, lyžařem a fotografem. Publikoval dokonce popisy cest po túrách v Tatrách. Byl jedním z průkopníků tatranské vysokohorské turistiky. Fotografie, které při svých túrách po Tatrách pořizoval, se dochovaly a jsou svědectvím o skladatelově mimořádné lásce k přírodě Tater

---

<sup>64</sup> Florián Zajíc byl český houslista a hudební pedagog, který se narodil v Unhošti, studoval hru na housle na Pražské konzervatoři pod vedením Mořice Mildnera a Antonína Benewitze. Před svým definitivním působením jako profesor na konzervatoři v Berlíně byl koncertním mistrem orchestrů v Mannheimu, Štrasburku a Hamburku. Je zajímavostí, že hrál na slavné housle z dílny Guarneri del Gesù z roku 1740, které získal z pozůstalosti Ferdinanda Davida a které patřily později Jaschovi Heifetzovi.

<sup>65</sup> POLONY Leszek, „Karłowicz,” in *Encyklopedia Muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Część Biograficzna, vol. 5

<sup>66</sup> MECHANISZ Janusz, „Mieczysław Karłowicz i Jego Muzyka”, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990

a k turistice. Stále psal hudbu, ale ta byla až do ledna 1909 vydávána a prováděna spíše v zahraničí, zejména v Berlíně a Vídni. V Zakopaném napsal dvě symfonické básně: „Stanisław i Anna Oświęcimowie“ („Stanislav a Anna Osvětimští“)<sup>67</sup>, Op. 12 a „Smutna opowieść“ („Smutná odpověď“), Op. 13. Symfonickou báseň „Epizod na maskaradzie“ („Epizoda na maškarádě“), Op. 14 komponovat pouze začal, ale dokončil ji po jeho smrti Gregorz Fitelberg<sup>68</sup>.

Karłowicz patřil k významným představitelům uměleckého směru Mladé Polsko<sup>69</sup>. Ačkoli nebyl přímo u formování tohoto proudu, velice jej podporoval a jeho hudba přesvědčivě zrcadlí umělecké inspirace a ideje Mladého Polska, kterými jsou pantheismus, melancholické lyrično a wagneriánské symboly lásky a smrti. Ačkoli napsal Karłowicz jen jednu symfonii, a z ní většinu už ve svých školských letech, díky ní a jeho symfonickým básním se řadí k největším polským symfonikům.

Karłowiczův osobitý neoromantismus se za jeho života setkával spíše s odmítáním polskou odbornou veřejností, která chápala na jednu stranu jeho hudbu jako „modernistický chaos“, na druhou stranu jej často obviňovala z pouhého kopírování stylu Wagnera, Strausse a Čajkovského. Jak poznamenal Aleksander Poliński:<sup>70</sup> *„Mladí skladatelé, kteří se chtěli v té době oprostit od vlivu Noskowského, byli napadeni jakýmsi zlým duchem, který ničil jejich díla, postrádající jakoukoli individuální nebo národní originalitu a pouze papouškující hlasy Richarda Wagnera a Richarda Strausse“*.<sup>71</sup> Právě Straussovo dílo měl Karłowicz ve veliké úctě a považoval jej za proroka hudebního směřování. Z dnešního pohledu bychom řekli, že opravdovými proroky hudebního vývoje té doby byli spíše Debussy, Stravinskij nebo Schönberg. Právě na tyto skladatele se zaměřoval v té době zájem evropské hudební odborné veřejnosti, zatímco Karłowicz obdivoval díla Wagnera a Strausse.

---

<sup>67</sup> Toto dílo je hudebním zpracováním polské legendy o Stanisławu Oświęcimowi a jeho incestní lásce k Anně, jeho sestře. Kromě Karłowiczova hudebního zpracování existuje samozřejmě celá řada zpracování literárních, například Stanisław Jaszowski – „Powieści historyczne polskie: Anna Libera – Stanisław i Anna Oświęcimy“, Mikołaj Błoz Antoniewicz – „Poemat dramatyczny w 5 oddziałach, Anna Oświęcimówna“.

<sup>68</sup> polský hudební skladatel, dirigent, propagátor nové polské hudby 20. století

<sup>69</sup> Mladé Polsko je umělecký směr vzniklý v Polsku v době přibližně 1890-1918, který si dával za cíl sjednocovat umělecké proudy v literatuře, hudbě a ve výtvarném umění, vznikl jako protiklad pozitivismu a propaguje myšlenky dekadence, neoromantismu, symbolismu, impresionismu a art nouveau. Hnutí iniciovali Różycki, Fitelberg, Szymanowski a Szeluto.

<sup>70</sup> polský hudební kritik a historik, žák W. Żeleńskiego, Z. Noskowskiego a A. Münchheimera, profesor hudební teorie Varšavského hudebního institutu

<sup>71</sup> *Culture.pl* [online]. [cit. 2018-01-01]. Dostupné z: <http://culture.pl/en/artist/mieczyslaw-karlowicz#beginning>

Vliv těchto skladatelů byl Karłowiczovi vytýkán po koncertě ve Vídni v roce 1904, na kterém byly uvedeny skladby „Bianca de molena“, Op. 6, „Houslový koncert A dur“, Op. 8 a symfonie „Odrodzenie“, Op. 7, i v případě dalšího koncertu, na kterém zazněla jeho již spíše pozdější díla „Powracające fale“ („Vracející se vlny“), Op.9, „Odwieczne Pieśni“ („Věčné písně“), Op.10, „Stanisław a Anna Oświęcimowie“, Op.12 a „Smutna opowieść“, Op.13. Je opravdu patrné, že Karłowicz vycházel ze Strausse, Wagnera a Čajkovského. V jeho hudbě však převažují smutek, melancholie a pocity odevzdanosti, což jí propůjčuje osobitý charakter. Tento nový styl si získával postupně přízeň v Evropě i v rodném Polsku. Na koncertě v sídle Varšavské filharmonie 27. dubna 1908, kde měla polskou premiéru symfonická báseň „Stanisław a Anna Oświęcimowie“, Op. 12, byla již kritika smířlivější: *„Tato symfonická báseň je moderní zejména bohatostí instrumentačních nápadů a také originální harmonií, která nijak neustupuje ve srovnání s harmonií R. Strausse, ale bez otrockého napodobování. Karłowicz rozvíjí Straussovy principy orchestrálních barev a dosahuje znamenitých výsledků.“*<sup>72</sup> Následující koncert v lednu 1909 ve Varšavské filharmonii znamenal už opravdový úspěch. Na programu byly „Odwieczne Pieśni“, Op.10, orchestr řídil Grzegorz Fitelberg. Aleksander Poliński, jehož postoj byl jinak vůči moderní hudbě velice konzervativní, označil „Odwieczne Pieśni“ za *„hudební drahokam, který září jako duha“*.<sup>73</sup>

Mieczysławu Karłowiczovi se stala jeho vášeň pro tatranskou přírodu osudnou. Zahynul totiž tragicky 8. února 1909 pod lavinou, která se utrhla z kopce Mały Kościelec při horské túře v Tatrách. Na místě jeho úmrtí dnes stojí památník. Na základě této tragédie zkomponoval Wojciech Kilar svou symfonickou báseň „Kościelec 1909“.

## 1.2 Karłowiczova hudební řeč

Karłowicz byl neprávem obviňován z netvůrčího straussovského a wagneriánského epigonství. Byl průkopníkem v kombinování polské symfonické hudby s evropskými trendy. Hlavními znaky jeho hudby jsou silné emoce, které plynou z hlavních lidských existenčních problémů jako je smrt, nešťastná láska a zakázaná vášeň. Pro tento hudební obsah hledal Karłowicz vhodnou hudební formu, a právě proto pouze jeho houslový koncert a jeho symfonie užívají

<sup>72</sup> Culture.pl [online]. [cit. 2018-01-01]. Dostupné z: <http://culture.pl/en/artist/mieczyslaw-karlowicz#beginning>

<sup>73</sup> Culture.pl [online]. [cit. 2018-01-01]. Dostupné z: <http://culture.pl/en/artist/mieczyslaw-karlowicz#beginning>

klasické hudební struktury.<sup>74</sup> Rigidnější formy jako je například fuga ve svém komponování zcela opomíjel, považoval je za akademické a příliš konzervativní.<sup>75</sup> Na druhou stranu neměl rád rysy příliš volné improvizace. Hudbu Mahlera a francouzských impresionistů považoval po formální stránce za hudebně nelogickou.

Svémi oblíbenými skladateli se samozřejmě velice inspiroval, ovšem tvůrčím způsobem. Jeho rané skladby včetně houslového koncertu, připomínají hudbu Griega a Čajkovského, obsahují však také inspirace polskou, litevskou a běloruskou lidovou hudbou. Elżbieta Dziębowska napsala: „*Karłowicz se snažil o polyfonii orchestrálních barev jako zvláštní znak své hudby.*”<sup>76</sup> Skutečně kombinuje nástroje kontrastních tónů, aby dosáhl těchto „efektů v barvě”. Podobně jako Wagner používá modulace do vzdálených tónin, bohatou chromatiku a netradiční stupnice. Straussem se zase inspiroval v oblasti instrumentace, což je nejvíce patrné na symfonické básni „*Stanisław i Anna Oświęcimowie*”, Op. 12.

### 1.3 Hudební inspirace

Karłowiczův koncert byl od svého prvního uvedení napadán z přílišných vlivů jiných skladatelů. Je pravdou, že Karłowicz vědomě použil některé znaky z koncertů Čajkovského a Mendelssohna, ovšem tvůrčím způsobem. Není překvapením, že Karłowicz ovlivnil Čajkovského houslový koncert. Byl to poslední koncert, který hrál, zakončoval jím v roce 1894 svou kariéru houslisty.<sup>77</sup> V Berliner Börsenzeitung napsal neznámý kritik: „*Je zřejmé, že byl tento koncert napsán pod vlivem Čajkovského houslového koncertu.*”<sup>78</sup> Polští muzikologové jsou v hledání formálních podobností specifitější.<sup>79</sup> Tyto podobnosti nacházejí zejména v první větě - vstup sólových houslí *a capella*, absence nových motivů v provedení, umístění kadence, styl návratu hlavního tématu v repríze a některé na sebe odkazující dvojhmatové a pasážové figurace.

---

<sup>74</sup> ANDERS Henryk Paweł, „*Mieczysława Karłowicza Portret Fizyczny i Duchowy*”, Ruch Muzyczny 28, no. 3 (1984)

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> POLONY Leszek, „*Karłowicz*,” in *Encyklopedia Muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Część Biograficzna, vol. 5

<sup>77</sup> CHYBIŃSKI, Adolf, „*Mieczysław Karłowicz (1876-1909): kronika życia artysty i taternika*”, Kraków: Polskie wydaw. muzyczne, 1949

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> ŁOBACZEWSKA Zofia, STRUMIŁŁO Tadeusz, „*Od Oświecenia do Młodej Polski*”, Vol. 2, Z Dziejów Polskiej Kultury Muzycznej, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1966

Karłowicz se dále inspiroval Mendelssohnovým houslovým koncertem. Nejvíce podobností je možné nalézt ve třetích větách obou koncertů. Rondová témata obou koncertů jsou motivicky příbuzná, obě obsahují stoupající pasáž rozloženého akordu, následovanou osminovými notami *spiccato*. Łobaczewska a Strumiłło Karłowiczovo rondo nazývají „*mendelssohnovskou salónní hudbou*“.<sup>80</sup>

Během studií v Berlíně měl Karłowicz možnost slyšet mnoho nové hudby, která zatím do Polska nedorazila, například symfonické básně Richarda Strausse. V roce 1896 slyšel Karłowicz Eulenspiegela a stal se obdivovatelem Straussovy instrumentace, v čemž ho podporoval jeho profesor, Heinrich Urban.<sup>81</sup> Pro houslový koncert přejal Karłowicz Straussův důraz na sekci žesťových nástrojů, které svěruje mnoho motivické hudby a tak se stává partnerem sólových houslí.<sup>82</sup>

Ačkoli získal Karłowicz většinu svého hudebního vzdělání v Německu a nechal se inspirovat zahraničními skladateli, nezmizely z jeho díla polské a slovanské vlivy. Jedním z nich jsou například citlivé lyrické melodie.<sup>83</sup> Muzikologové se shodují, že si Karłowicz i přes nálepku „neoromantického epigona“ vytvořil vlastní styl. Tak zvaná „Karłowiczowska nuta“ (karłowiczowska nota) popisuje specifickou náladu jeho melodií, které jsou nasyceny hlubokým citem melancholie a smutku, dokonce se objevují i v durových tématech. Rytmus jeho melodií vychází ze slovanské lidové hudby, kde je často hudba nápodobou řeči. Proto jsou jeho melodie často recitativního charakteru a často používá trioly.<sup>84</sup> Tyto známky slovanské hudby jsou přítomny již v Karłowiczových raných dílech. V houslovém koncertu se objevují ve formě lyrických témat a motivů, které odhalují skladatelovu národnost. Častá dur-mollová harmonická oscilace ve vedlejším tématu první věty, v tématu druhé věty a v tématu C třetí věty je typickým znakem polské lidové hudby. Toto stylizující zacházení s lidovým hudebním materiálem je podle Łobaczewské a

---

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> MAREK Tadeusz, „*Poematy Symfoniczne Mieczysława Karłowicza*“, vol. 17, *Biblioteka Słuchacza Koncertowego: Seria Symfoniczna*, ed. Mieczysław Tomaszewski, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1959

<sup>82</sup> KOMINEK Mieczysław (2001), „Mieczysław Karłowicz; Violin Concerto in A Major, Op. 8,” in Mieczysław Karłowicz, violin concerto, symphonic poems, [CD liner notes] (Warsaw: Accord), ADC 071-2, 1999, CD, 12

<sup>83</sup> CHYBIŃSKI, Adolf, „*Mieczysław Karłowicz*“, Muzyka, 3, 1926

<sup>84</sup> PRÓSZYŃSKI Stanisław, „*Melodie z Karłowiczowskiego Krajobrazu*“, Ruch Muzyczny, 24, no. 19, 1980

Strumięła inspirace Čajkovským, který nepotřeboval citovat ruskou lidovou melodii, aby jeho hudba zněla „rusky”.<sup>85</sup>

Karłowiczův houslový koncert tedy nevyvolává přímo lidový charakter, ale svými prostředky, jako je dur-mollová oscilace, triolová deklamace nebo emoční náboj melodií na polský hudební folklór nepřímo odkazuje.

---

<sup>85</sup> ŁOBACZEWSKA Zofia, STRUMIŁŁO Tadeusz, „*Od Oświecenia do Młodej Polski*”, Vol. 2, Z Dziejów Polskiej Kultury Muzycznej, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1966

## 2. KARŁOWICZŮV HOUSLOVÝ KONCERT A DUR

### 2.1 Vydání a nahrávky

Houslový koncert A dur patří ještě mezi raná díla; je to první skladba, kterou začal Karłowicz komponovat po ukončení studií. Vznikal mezi jarem roku 1902 a 15. prosincem 1902, což byl termín, který si Karłowicz sám stanovil.<sup>86</sup> Koncert byl věnován Stanisławu Barcewiczovi a podle skladatelových slov byl vydán roku 1906 u Schlesingra v Berlíně jako kompletní partitura, sólový part, jednotlivé hlasy i jako úprava pro housle a klavír.<sup>87</sup> Originální manuskript a kopie bohužel zmizely za druhé světové války. V Polsku byl koncert nejprve vydán neoficiálně v roce 1909 Varšavskou hudební společností. Oficiálně v Polsku vydalo Karłowiczův houslový koncert až v roce 1952 Polskie Wydawnictwo Muzyczne, a to jako revizi orchestrální partitury koncertu Grzegorzem Fitelbergem. Stejně nakladatelství později vydávalo toto dílo znovu. Díky několika houslovým profesorům prošel revizí také sólový part. V Polsku jej provedla Irena Dubiska v letech 1948, 1952 a 1971. Editorem vydání z roku 1994 je Antoni Cofalik. V Rusku jej revidovala roku 1953 Galina Barinova a jde doposud o jediné mezinárodní vydání.

Karłowiczův houslový koncert měl premiéru 21. března 1903 v koncertním sále Ludwiga van Beethovena v Berlíně. Sólový part premiéroval Stanisław Barcewicz, kterému je koncert věnován; Berlínské filharmoniky řídil sám Karłowicz. U publika měl nový houslový koncert úspěch, o čemž svědčí také fakt, že jeho druhá věta, *Romance*, byla zopakována jako přídavek.<sup>88</sup> O úspěchu svědčilo také to, že hudební kritici zůstali přítomni po celou dobu koncertu. Tehdy se často stávalo, že kritici opouštěli koncertní sály předčasně, pokud se jim uváděná hudba nelíbila.<sup>89</sup> Dále na koncertě zazněla symfonie „Odrodzenie“, Op. 7 a předehra k dramatu „Bianca da Molena“ („Biała Gołąbka“, Op. 6). Karłowicz nebyl příliš dobrý dirigent, a tak byl průběh koncertu v nebezpečí, protože sólista začal třetí větu v příliš rychlém tempu. Koncert ale zachránila

---

<sup>86</sup> BARCEWICZ Stanisław, „*Moje Wspomnienia o Mieczysławie Karłowiczu*“, Muzyka 3, 1926

<sup>87</sup> CHMARA-ZACZKIEWICZ, Barbara., SPÓZ Andrzej, MICHAŁOWSKI Kornel, „*Mieczysław Karłowicz, 1876-1909, katalog tematyczny dzieł i bibliografia*“, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1986. ISBN 83-224-0275-9

<sup>88</sup> BARCEWICZ Stanisław, „*Moje Wspomnienia o Mieczysławie Karłowiczu*“, Muzyka 3, 1926

<sup>89</sup> WIGHTMAN, Alistair, „*Karłowicz, Young Poland, and the musical fin-de-siècle*“, Brookfield, Vt.: Ashgate Pub. Co., 1996. ISBN 1859282199

zkušenost orchestrálních hráčů.<sup>90</sup> Jeden z kritiků napsal do časopisu Berliner Börsenzeitung: „*Karłowicz s oblibou používá velice barevnou instrumentaci, která se nám někdy jeví jako příliš hustá, ale cokoli složí, je krásné. Témata možná nejsou příliš originální, ale jsou oduševnělá. [...] Houslový koncert se skládá ze tří částí veliké technické náročnosti, obzvláště ve vysokých polohách. Zní jako duel mezi houslemi a barevným orchestrem. Vliv Čajkovského je evidentní.*“<sup>91</sup>

Druhé uvedení, tentokrát pouze druhé věty, se odehrálo 7. dubna 1903 ve Lvově, sólový part hrál koncertní mistr Lvovské filharmonie, který ale nebyl žádným velkým virtuózem. Polská premiéra zazněla opět v podání Stanisława Barcewicze a Varšavské filharmonie 8. prosince 1903. Další uvedení houslového koncertu proběhlo 8. února 1904 ve Vídni. Tentokrát zazněl opět celý a sólového partu se ujal opět Stanisław Barcewicz. U vídeňských kritiků neměl nicméně příliš velký úspěch. S tímto koncertem se pojí jedna z nejcitovanějších kritik na Karłowiczovy koncerty: „*Pravděpodobně nestálo za to jezdit sem až z Varšavy a vléct sem houslového virtuóza Stanisława Barcewicze, [...] jen aby mohl ukázat, že je možné poučit se z Wagnera a Čajkovského.*“<sup>92</sup> Stanisław Barcewicz byl nejúspěšnějším interpretem Karłowiczova houslového koncertu, i když v repertoáru ho měl také polský virtuóz Paweł Kocharński.<sup>93</sup>

První hudební nahrávka pochází z druhé poloviny padesátých let dvacátého století. Sólový part hraje Galina Barinova a Národní symfonický orchestr Sovětského svazu řídí Kiril Kondrašin. Nicméně převážná většina nahrávek pochází z Polska nebo aspoň od polských interpretů. První polská nahrávka je z roku 1965, kde houslistka Wanda Wiłkomirska spolupracuje s dirigentem Witoldem Rowickim. Profesor Varšavské konzervatoře Konstanty Andrzej Kulka nahrál Karłowiczův houslový koncert ve své kariéře dvakrát. Vždy s Varšavským národním symfonickým orchestrem. Poprvé v roce 1979 byl dirigentem Witold Rowicki, podruhé v roce 1999 Kazimierz Kord. Kaja Danczowska, významná polská houslistka, studentka Davida Oistracha a profesorka na Krakovské hudební akademii, natočila Karłowiczův koncert s Krakovským rozhlasovým a

<sup>90</sup> ANDERS, Henryk Paweł, „*Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach*“, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej

<sup>91</sup> KOMINEK Mieczysław (2001), „*Mieczysław Karłowicz; Violin Concerto in A Major, Op. 8,*“ in *Mieczysław Karłowicz, violin concerto, symphonic poems*, [CD liner notes] (Warsaw: Accord), ADC 071-2, 1999, CD, 12

<sup>92</sup> CHMARA-ZACZKIEWICZ, Barbara, „*Mieczysław Karłowicz w Opinii Krytyków Wiedeńskich*“, Muzyka 24, no. 1 (1979)

<sup>93</sup> CHMARA-ZACZKIEWICZ, Barbara., SPÓZ Andrzej, MICHAŁOWSKI Kornel, „*Mieczysław Karłowicz, 1876-1909, katalog tematyczny dzieł i bibliografia*, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1986. ISBN 83-224-0275-9

televizním orchestrem pod vedením Antoni Wita v roce 1981. Edward Zienkowski, polský houslista a pedagog, nahrál tento koncert v letech 1988/1989 s Pomořanskou filharmonií, dirigoval Takao Ukigaya. V roce 2003 natočila Karłowiczův koncert britská houslistka Tasmin Little, doprovází ji Skotský symfonický orchestr BBC pod vedením Martyna Brabbinse. V roce 2017 jej natočila znovu, tentokrát Symfonický orchestr BBC řídil Edward Gardner. V roce 2011 vyšla nahrávka ruského houslisty Ilji Kalera, Varšavskou filharmonii řídil Antoni Wit. V roce 2006 natočil Karłowiczův koncert polský houslista Piotr Pławner. Filharmonii Zielone Góry řídil Czesław Grabowski. Ve stejném roce tento koncert natočila také polská houslistka s částečnými maďarskými kořeny Dorota Anderszewska, s Národním orchestrem v Montpellier, dirigoval Friedemann Layer. S doprovodem Varšavské filharmonie pod vedením Jerzyho Maksimiuka nahrála tento koncert v roce 2008 Agata Szymczewska. Po Tasmin Little dalším Britem, který 2007 pod vedením dirigenta Jacka Kaspszyka a za doprovodu Polského komorního orchestru tento koncert natočil, je anglický houslista a popularizátor hry na housle Nigel Kennedy. V roce 2017 natočil Karłowiczův koncert Bartolomiej Niziol, doprovází jej Štětínská filharmonie Mieczysława Karłowicze pod vedením Lukasse Borowicze. Přehlednou tabulku nahrávek Karłowiczova houslového koncertu je možné najít v Příloze č. 1.

### 3. FORMÁLNÍ A HARMONICKÁ ANALÝZA

Karłowiczův houslový koncert je třívětý. Koncert jako celek svou formou a stavbou připomíná koncerty pozdně romantické, zejména Čajkovského „Houslový koncert D dur“, Op. 35, a to svými dlouhými lyrickými melodiemi, umístěním kadence a určitými figuracemi v sólovém partu.

#### 3.1 První věta *Allegro moderato*

První věta je napsána v sonátové formě, i když ne zcela klasické. Obsahuje expozici, provedení, kadenci, reprízu a codu.

##### 3.1.1 Expozice

Začíná **introdukci** o délce šesti taktů. Motiv introdukce je inverzí motivu

**Ukázka č. 1** – začátek introdukce (A)  
Karłowicz houslový koncert A dur; (B)  
Čajkovskij klavírní koncert b moll



z předešlé k Čajkovského „Klavírnímu koncertu b moll“. Karłowicz tím nesporně vzdává hold skladateli, který jej tolik inspiroval. V introdukci se zatím neobjevuje hlavní téma, ale obsahuje motiv, se kterým se dále pracuje. Jde o melodickou fanfáru hranou dvěma lesními rohy a fagotem, kterou následují dva akordy. Toto schéma se opakuje okamžitě v rytmické variaci. Poslední variaci motivu hrají tromboni, čímž je dosaženo gradace před nástupem hlavního tématu. Motiv introdukce se opakuje často během první věty na strukturně důležitých místech a vždy jej hrají lesní rohy. Celá předešlá je z harmonického hlediska dominantním akordem E dur, který zastírají fanfáry dechů, ale naznačuje jej basový tón E violoncell a kontrabasů.



**Ukázka č. 2** – hlava  
hlavního tématu

První akord tóniky, tedy A dur, zazní jako první akord sólového partu houslí a okamžitě, *a capella*, cituje hlavní téma. Tím zahajuje **oblast hlavního tématu** expozice. Hlavní téma je složeno ze dvou čtyřtaktových frází v taktech 7–14. Hlava tématu je v každé z frází rytmicky stejná, a to půlová nota, čtvrtová s tečkou, osminová a zase půlová. Po hlavě tématu následuje v akordech motiv odvozený z fanfáry introdukce; místo akordů orchestru je použita kontrastní jednoduchá technika na E struně. Stejně jako v introdukci je tento motiv při svém opakování v diminuci. Následuje stupnicová pasáž, která dodává jinak poměrně statické hudbě akordů propojení a hybnost, stává se také charakteristickým motivem pro další práci. Jejím vyústěním je hlava tématu druhé fráze. Začátek druhé fráze tématu je melodickou inverzí hlavy první fráze. Zde dochází k modulaci v taktu 12 do dominantní E dur. Je to neobvyklé, protože citace témat bývají většinou v sonátové formě harmonicky stabilní. Neobvyklý je i samotný fakt, že téma hraje sólové housle *a capella*. Nepoměr *tutti* orchestru a sólových houslí v mohutnosti zvuku a jeho barvě vyvažuje Karłowicz tím, že part houslí zde hraje téma v akordech, ve *forte* a snaží se zvuk orchestru napodobit. Hlavní téma je tak i díky odkazům na motiv introdukce odpovědí a potvrzuje koncertantní princip, tedy hned od začátku vymezuje úlohu orchestru a sólisty.

Krátká spojka, která je mezi takty 15 a 28, je první ukázkou virtuozity houslí. Začíná v orchestru druhým motivem hlavního tématu, tj. třemi vzestupnými osminami, které imitačním způsobem procházejí všemi skupinami dřevěných dechových nástrojů a spodních smyčcových nástrojů. Sólové housle se přidají s krátkými akordy a záhy se sestupnými akordickými rozklady. Tento nápad kombinovat vertikální akordy a lineární pasáže, což je použito už v úvodu, se objeví také v závěrečné části expozice (takty 99-102) a je tedy jedním z důležitých strukturních faktorů koncertu. Nástup hlavního tématu v orchestru uvozují sólové housle dlouhou vzestupnou pasáží analogicky jako v taktu 10.

Ve většině nástrojových koncertů je hlavní téma uvedeno nejprve v orchestru a až poté v partu sólového nástroje, zde je tomu právě naopak. Během šesti taktů se orchestrální citace nemění oproti té první, následně se v taktu 34 začíná měnit a je rozšířena na celkem dvanáct taktů. Rozšíření tématu je příčinou nárůstu dramatu a jeho důsledkem je dílčí vrchol v taktu 36. Největší rozdíl mezi původní sólovou a orchestrální expozicí hlavního tématu je

v harmonii. Zatímco housle modulují do dominanty E dur, zde je v taktech 36-37 použita modulace do třetího stupně cis moll.

**Přechod** z oblasti hlavního tématu do oblasti vedlejšího tématu je mezi takty 40 a 61. Sólový part je ve dvojhmatech, rytmizován většinou do osminových triol. Orchestrální doprovod má dva motivy. Prvním je tečkovaný rytmus hraný lesním rohem, flétnou a v inverzi violami. Druhým jsou tři stoupající osminové noty imitačním způsobem střídané mnoha nástroji, což je motiv fanfár z introdukce a hlavního tématu. Ke konci této spojky se napětí uklidní pro přípravu vedlejšího tématu, kontrabasy a violoncella hrají notu H, která podpoří následnou modulaci do dominantní E dur.

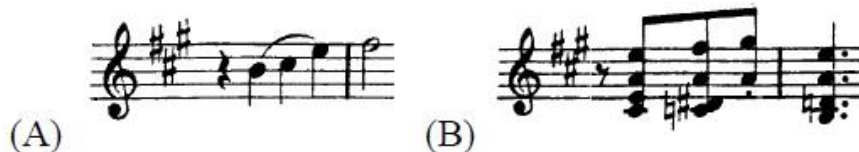
**Vedlejší téma** začíná v taktu 61 a pokračuje až do taktu 81. Jde o lyrické téma, doprovázené dřevěnými dechovými nástroji a lesním rohem, aby byl



Ukázka č. 3 – vedlejší téma

zdůrazněn kontrast s hlavním energickým a nedoprovázeným tématem. Formálně je možné vedlejší téma rozdělit na pět frází po čtyřech taktech. První a druhá fráze jsou vzájemně předvětím a závětím, čtvrtá fráze spíše rozšiřuje myšlenku té třetí. Na konci čtvrté fráze je naznačeno *diminuendo* do *pianissima*, napětí uklidňují i sestupné motivy. O to větším kontrastem je v taktu 80 vzestupná pasáž s naznačeným *crescendem*.

Vedlejší téma je motivicky příbuzné druhé části hlavního tématu (B),



Ukázka č. 4 – příbuznost témat

stoupající osminové noty jsou

augmentovány na čtvrtové (A).

Vzestupná pasáž také odkazuje na hlavní

téma. Takto výrazná tematická soudržnost mezi tak kontrastními tématy je známkou veliké skladatelské zdatnosti. Od taktu 81 zní spojka, ve které je použito opakování první fráze vedlejšího tématu. Nejprve začínají violy s lesním

rohem, které následně po dvou taktech imitují první housle. Tato první část je podtržena trylkem sólových houslí. Po dalších dvou taktech nastupuje violoncello s lesním rohem, které následně vystřídají první a druhé housle.

V taktu 89 začíná **závěrečná část expozice**. V sólových houslích se objevují akordické motivy hlavního tématu, těm odpovídá stejným rytmem hlavy hlavního tématu podle koncertantního principu dechová sekce. Následují melodické pasáže a virtuózní akordy, které rozpracovávají hlavu hlavního



**Ukázka č. 5** – fanfárové motivy (107-108)

tématu, v taktech 107-108 se navracejí rytmicky fanfárové motivy z introdukce, které tak vlastně rámuji expozici. Harmonicky, jako v introdukci, jsou fanfáry v dominantní E dur a přes H dur modulují do C dur.

Dalo by se polemizovat, jestli následující akord C dur patří ještě do expozice. Motivicky s ní souvisí, ovšem svou harmonií naznačuje návrat do tóniky v dalším vývoji. Nejlepší zřejmě bude respektovat skladatelovo rozdělení a dvojitou čáru za taktem 108 považovat za konec expozice.

### 3.1.2 Provedení (109-175)

Svémi technikami je spíše konvenční. Dělí se do tří oblastí, které jsou viditelně odděleny dvojitými čarami.

**První oblast provedení** (109-142) je oblastí hlavního tématu a podle použití jeho motivů se dále dělí na čtyři části. **První část** (109-126) začíná



**Ukázka č. 6** – metrické posunutí hlav tématu

použitím hlavy hlavního tématu sólovými houslemi. Sólový part je zde recitativního charakteru, hlavy

témat jsou metricky v taktech posunuty. Začíná v C dur, prochází e moll a v taktu 119 se opět navrácí in C, ovšem tentokrát moll. **Druhá část** (127-130) imitačním způsobem uvádí pouze v orchestru motiv tří vzestupných osmin, je harmonicky stabilní, v h moll. **Třetí část** (131-139) shrnuje oba motivy hlavního tématu, používá augmentaci a inverzi. Sólové housle orchestr doprovázejí dvojhmatovými a melodickými figuracemi. Tato část je v h moll a v taktu 136

začíná modulovat do fis moll. **Čtvrtá část** (139-142) uzavírá první oblast provedení citacemi hlavy hlavního tématu sólovými houslemi ve fis moll. Chromaticky dál moduluje do C dur.

**Druhá oblast provedení** (143-162) začíná ve své **první části** úvodními čtyřmi takty vedlejšího tématu, které hraje lesní roh. Když je pak vystřídán violoncellem, melodie je lehce odlišena. Sólové housle je doprovázejí ve stylu vedlejšího tématu. Začíná v C dur, která je dále harmonicky zahušťována. **Druhá část** druhé plochy provedení pracuje s hlavním tématem a s materiálem z konce expozice. Nejprve tvoří sólové housle motivem z hlavy hlavního tématu dialog s orchestrem, dramatickému napětí napomáhá nestabilní chromatická harmonie. Orchester a sólista se ve svých vstupech střídají a tím uplatňují koncertantní princip. Později připomínají brilantní pasáže sólových houslí materiál konce expozice, orchestr připomene tečkovaný motiv v diminuci. Z g moll moduluje do dominantní tóniny E dur.

**Třetí oblast provedení** (163-175) je pouze orchestrální a vytváří přechod do houslové kadence. Jde o citaci vedlejšího tématu, která je dále imitována a rozvíjena až do posledních taktů, které jsou svou instrumentací stylizovány jako introdukce.

### 3.1.3 Kadence

Je řazena neobvykle před reprízu. Její délka je pouhých čtrnáct taktů, je vypsána skladatelem a motivicky ji lze rozdělit do tří částí. Nejprve dvoutaktový nápad odvozený z fanfár recitativního charakteru s jeho rytmicky variovaným opakováním. Další je akordický motiv hlavy hlavního tématu, pouze jeden takt, následují figurace ve dvojhmatech s vypsáním *accelerandem* pomocí diminuce rytmických hodnot. Kadence pracuje pouze s materiálem hlavního tématu.

### 3.1.4 Repríza (190-290)

Podle očekávání dochází v repríze k tonálnímu sjednocení témat.

**Ukázka č. 7** – citace hlavního tématu v repríze



**Oblast hlavního tématu** je zase rozdělena do tří částí: první citace hlavního tématu (190-197), spojka (198-211) a orchestrální uvedení hlavního tématu (212-222). Hlavní změna je v první citaci, v taktech 190-197. Repríza zde začíná podobně jako v koncertech Čajkovského nebo Mendelssohna, tematickým vstupem (dřevěného dechového) orchestru, který je doprovázen figuracemi sólových houslí. Melodicky a harmonicky se jedná o dvojhmátové figurace hlavního tématu. Nicméně jejich rytmus a *spiccato* artikulace odkazuje na charakter kadence. Hlavní téma ztrácí na svém hrdinském charakteru a stává se zde lyričtější. V následující spojkce jsou pouze malé úpravy v instrumentaci, orchestrální uvedení hlavního tématu je beze změn. Přechod z oblasti hlavního tématu k oblasti vedlejšího tématu se tradičně liší v repríze, kde dochází k tonálnímu sjednocení, a tak má spojka mimo jiné modulační úlohu. Končí v A dur a připravuje tedy tóniku pro příchod vedlejšího tématu.

**Oblast vedlejšího tématu** (244-271) se od expozice liší pouze tím, že je tentokrát v A dur, a obsahuje drobné úpravy v instrumentaci. Hlavní doprovodnou úlohu pro sólový part mají tentokrát smyčce. Krátká orchestrální spojka má hustší instrumentaci oproti expozici.

**Závěrečná část reprízy** (272-289) má určité změny, ale obsahuje stejné motivy jako v expozici.

### 3.1.5 Coda (290-321)

**První část** cody (290-307) je syntézou tematických a přechodových motivů. Melodické pasáže sólových houslí v taktech 291-293 jsou inverzemi k pasážím z taktů 100-102 v expozici a pasáže z taktů 293-295 jsou inverzemi k pasážím ze závěrečné části reprízy. Původní sólové uvedení hlavního tématu je zde přepsáno do koncertantního dialogu mezi akordy hlavy hlavního tématu hrané nástroji žesťové sekce a melodickými figuracemi sólových houslí.



**Ukázka č. 8** – augmentace vzestupných osmin

Dvojhlasá figurace v taktu 296 je odvozena z materiálu závěru expozice.

V taktech 298-300 se vrátí hlava vedlejšího tématu, pro sjednocení s hlavním tématem tentokrát hraná

ve dvojhmátech (charakteristický styl hlavního tématu) a v tónice, A dur. V sólovém partu jsou takty 301-302 odvozeny z materiálu z taktů 95-96 a 278-279. Fagoty, lesní rohy a violoncella hrají v taktech 300-301 variaci na původní

vzestupné osminy introdukce, nyní v augmentaci na čtvrtkové hodnoty a v *pianissimu*.

**Druhá část** cody je *Più mosso*. Jde o virtuózní ukázkou sólových houslí ve dvojhmatech, po formální stránce nevýznamnou, avšak obsahující harmonicky zajímavý chromatický vzestup v paralelních akordech.

**Třetí část** cody je poslední ukázkou hlavního tématu v první větě, v *Tempo I* (311-315), tentokrát hrané sólistou i orchestrem dohromady.

**Závěrečná část** cody zpracovává úvodní fanfárové motivy z introdukce v augmentaci.



(A)



(B)

**Ukázka č. 9** – fanfárový motiv závěru cody

Od *Tempo I* se stává sólista součástí orchestru, mizí zde již koncertantní princip, což je na konci vět romantických nástrojových koncertů typické. Začátek taktu 321 formálně uzavírá první větu *Allegro*

*moderato*. Lesní rohy, které hrají v první větě tak významnou roli, svou prodlevou na tónu A v oktávách propojují první větu s druhou, začínající *attaca*.

### 3.2 Druhá věta Romanza (Andante)

Druhá věta je psána v písňové formě typu introdukce-ABA'-coda. Názvem „Romance“ Karłowicz odkazuje na žánr „romance“ v instrumentální hudbě pozdního osmnáctého století, který byl psán v písňové formě ABA'. Mozart použil tuto formu jako druhou větu ke svému „Klavírnímu koncertu d moll“, K 466 a také k několika koncertům pro lesní roh. Pro tento houslový koncert se Karłowicz rozhodl právě pro stavbu klasicistní *romance*, protože koncem devatenáctého století se tento žánr již vyvinul do nezávislého útvaru obvykle netradiční formy. Je možné, že k tomu byl inspirován „Houslovým koncertem d moll“, Op. 22 H. Wieniawského.

Druhá věta je psána v F dur, což je vzhledem k tónině koncertu snížený šestý stupeň. S okolními větami také kontrastuje svým pomalým tempem (*Andante*). Lyricky klidné jsou zejména okrajové díly A a A', kdežto díl B je živějšího charakteru a její hudební obsah je dramatictější.

### 3.2.1 Introdukce (1-16)

Stejně jako v introdukci první věty není odhalena tónika hned, první tónický akord zazní až ve třetím taktu.

**Ukázka č. 10** – motiv „vzdechů“



Introdukce je složena ze čtyř logicky vytvořených čtyřtaktových frází. Motivický materiál druhé fráze je základem pro ústřední motiv dílu B, kde dochází k jeho variování a diminuci. Ve třetí frázi se objevuje motiv „vzdechů“, což je klesající interval sekundy mezi půlovou a čtvrtovou notou, je strukturně významný a

objevuje se v orchestrálním doprovodu *Romance* téměř neustále. Motiv „vzdechů“ v taktech 9-12 je zapsán jako barevný rozhovor mezi smyčci *con sordino* a skupinou fléten a klarinetů.

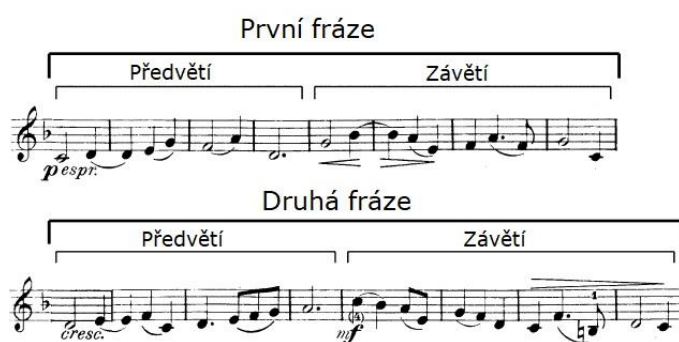
Celá první část *Romance* je psána ve velmi nízké dynamice, smyčce mají předepsáno *con sordino* až do vrcholu v dílu B.

### 3.2.2 Díl A (17-50)

Začíná tématem sólových houslí, které jsou doprovázeny smyčcovým orchestrem. Pulzuje klidnými, většinou čtvrtovými hodnotami. Formálně lze téma druhé věty rozdělit do dvou frází s tím, že každá obsahuje své předvěti a závěti a obě fráze vykazují podobu v klenutí melodie. Je možné si všimnout, že obě předvěti a obě závěti spolu motivicky souvisí. V taktu 32 hraje flétna klesající osminové hodnoty. Jedná se o zvukomalebnou figuraci, která téma dotváří.

Dále nastupuje opakování tématu sólovými houslemi, tentokrát rozšířené a

**Ukázka č. 11** – téma *Romance*



o oktávu výš. První fráze opakování je téměř beze změny, kromě aktivnějšího doprovodu a fagotové protimelodie. Druhá fráze v opakování však nese rozšíření na deset taktů a rozvíjí se jak melodicky, tak

rytmicky. Vrchol dílu A přichází ve *forte* v taktu 47, což je od počátku druhé věty

poprvé takto vysoká dynamika. Po něm ovšem nedochází k harmonickému rozuzlení. Místo očekávané F dur Karłowicz moduluje do A dur pomocí chromatické terciové příbuznosti. V A dur setrvává pouze dva takty, které spojují díl A s dílem B synkopující prodlevou viol na tónu A.

### 3.2.3 Díl B (51-92)



Ukázka č. 12 – ústřední motiv dílu B

Ústředním motivem tohoto dílu je motiv druhé fráze introdukce, který je zde dále rozvíjen. Harmonie dílu B je nestabilní a dochází k častým modulacím. Často znějí zmenšené kvintakordy a septakordy,

kteřé souvisejí s harmonickým vývojem hlavního motivu. V kontrastu s dílem A, kde téma mělo osm taktů, zde dvoutaktový motiv způsobuje zdánlivé zrychlení hudby. K tomu přispívá také diminuce rytmických hodnot v doprovodu na šestnáctinové hodnoty a šestnáctinové trioly, a také vypsané *accelerando* v taktech 77-82. Hlavní motiv se neustále vyvíjí a vrcholí v taktech 83-84, kde se mu dostane dramatického uvedení lesními rohy a trumpetami, nástroji, které hrají v celém koncertu významnou roli.

**V první části dílu B** (51-69) nejprve uvádí variaci na hlavní motiv hoboj v F dur, ještě více přizdobený jej přednesou flétny. Sólové housle zde hrají hudbu recitativního charakteru. Ve svém vstupu v taktu 57 v g moll odkazují dvojhmaty, synkopami, tečkovaným rytmem a artikulací *spiccato* k charakteru hlavního tématu první věty. V taktu 65 znovu svůj vstup zopakují, tentokrát v c moll.

**Ve druhé části dílu B** (69-76) dochází k dočasnému utlumení nárůstu dramatu tichým sólem flétny, kde je hlavní motiv prezentován v tónině G dur. V těchto taktech se melodické oblouky sólových houslí podobají tématu z dílu A a jsou s ním motivicky příbuzné. Během celého dílu B zazní jeho hlavní motiv v sólových houslích pouze jednou, a to v taktech 75-76 jako vrchol sóla ve *fortissimu* v f moll s rozvodem do C dur.

**Třetí částí dílu B** (77-84) hraje pouze orchestr. Hlavy hlavního motivu se vždy po jednom taktu imitují v kontrastních nástrojových skupinách. Tímto rychlým střídáním a díky předpisu *poco a poco accelerando* dochází gradací ke druhému vrcholu, tentokrát v orchestru (81-84). Díky instrumentaci zde vedou dialog nástroje odlišných rejstříků, a to housle s nižšími smyčci a fagoty

(77-80). Harmonické napětí narůstá díky modulujícím zmenšeným septakordům, které svou konstrukcí z malých tercií přinášejí nejistotu dalšího vývoje. Dlouhé plochy narůstajícího harmonického napětí bez jeho jasného vyřešení jsou Karłowiczova oblíbená inspirace Wagnerem. Gradace v taktu 81 je zesílena dalším krácením motivu a ještě těsnější imitací. V taktu 83 dostane hlavní motiv zase svůj obvyklý sestupný tvar a je uveden v dramatickém zmenšeném septakordu nad notou Des trumpetami a trombony.

**Čtvrtá část dílu B** (85-92) je nadepsána *Tempo I* a představuje přechod do dílu A'. Je obdobou introdukce a předznamenává návrat tématu. Part sólových houslí nese již jeho znaky, hlavně rytmické. Pokračuje v něm sólový lesní roh (89-91).

### 3.2.4 Díl A' (93-129)

Zde dochází ke spojení motivů obou předchozích dílů. Kompletní citaci

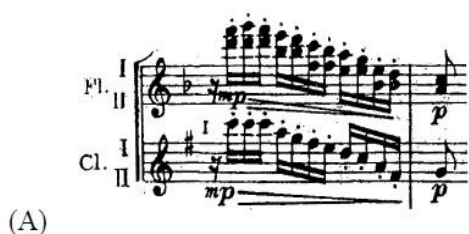


**Ukázka č. 13 –**  
téma orchestru (A)  
a protimelodie (B)

tématu (93-108) hraje nyní orchestr (flétny, lesní rohy a violoncella). Doprovází jej sólové housle svou protimelodií, která je odvozena z hlavního motivu dílu B.

Neochota prostého opakování z dílu A je vidět na prokomponování detailů, například flétnového

**Ukázka č. 14 –** flétnová spojka



zahuštění krátké spojky v taktech 108-109 (A), která je analogií taktů 32-33 (B). Téma je zopakováno sólovými

houslemi, ovšem tentokrát ještě o oktávu výš, začíná na notě C3. V doprovodu je zde rozpracována hlava motivu dílu B v klarinetu (109) a hoboji (113). Téma je prodlouženo o čtyři takty, které umožňují jeho zakončení v F dur.

### 3.2.5 Coda (129-151)

Rekapituluje celou větu tím, že připomíná všechny motivy, a to ve čtyřtaktích. Nejprve hrají motiv dílu B flétny a hoboje (129-132), dále sólové housle připomínají materiál dílu A (133-136), který převezme v taktech 137-140 orchestr (lesní roh, flétna a fagot). Následuje připomínka motivů z introdukce (141-145) hraná sólovým lesním rohem. Posledních sedm taktů je napsáno ve stylu orchestrálního chorálu. Dochází k naprostému uklidnění, a ke kouzelnému momentu, kdy sólové housle hrají vysokou notu F4, ovšem v orchestrálním doprovodu dochází k harmonické dokonalé autentické kadenci.

## 3.3 Třetí věta Finale (Vivace assai)

*Finale* je velice živým a virtuózním tancem v šestiosminovém metru ve formě *ronda* introdukce-ABA'CA''-coda. Obsahuje také rozsáhlé spojky a přechody, které mohou sloužit sólistovi někdy pro odpočinek, jindy pro ukázkou virtuozity.

### 3.3.1 Introdukce (1-9)



(A)

(B)

The image shows two musical examples, (A) and (B), from the introduction of the third movement. Example (A) is a woodwind fanfare for flutes (Tr.) and oboes (Legni), marked forte (f). Example (B) is a woodwind fanfare for flutes (Tr.) and oboes (Legni), marked forte (f). Both examples show a sequence of notes in a key with two sharps (F# and C#).

**Ukázka č. 15** – fanfáry obou introdukcí

nástupem druhé fráze hlavního tématu první věty. Následující hudba již předznamenává lehký taneční charakter dílu A. Motiv opakování skupinky

**Ukázka č. 16** – motivy z introdukce



The image shows a musical example, (A), of a motif from the introduction, marked fortissimo (ff). It features a sequence of notes in a key with two sharps (F# and C#).

osminových not s osminovou pauzou uprostřed, které následuje houpavý rytmus čtvrtové a osminové noty je pro *Finale* důležitý a později se s ním dále pracuje. Introdukce končí septakordem na dominantě. Závěrečné

dva akordy odkazují na introdukci první věty.

### 3.3.2 Díl A (10-62)

Tento díl je v jeho detailu složen z dílčích částí aba'cb'd a krátké spojky. Motivy jednotlivých částí se velice důmyslným způsobem mísí a překrývají, což této části dodává soudržnost.

**Ukázka č. 17** – rondové téma



**První část a** má osm taktů a je prvním uvedením rondového tématu, které je periodou, jejíž závětí se uzavírá dokonalou autentickou kadencí v dominantní E dur (paralela s hlavním tématem první věty). Závětí je zde odvozeno motivicky od předvětí.

Hlava tohoto tématu má tři hlavní motivy. Nejprve vzestupný šestnáctinový akordický rozklad, který je při pozdějších uvedeních živější v rytmu a směřuje k vyšším notám. Následují tři sestupné osminové noty jako protiváha předchozímu stoupání. Dále zde je houpavý motiv čtvrtové noty s osminovou, odvozený z introdukce. Toto uskupení motivů je pro toto rondové téma nejcharakterističtější. Rondové téma odkazuje svou podobností na hlavní motiv dílu B druhé věty. Obzvláště v závětí jej svým tónovým výběrem cituje téměř doslovně. Rondové téma přináší do koncertu novou náladu, velmi kontrastuje s tématy předchozích vět, není hrdinské a pompézní (první věta), ani lyrické a dramatické (druhá věta). Svým vylehčeným charakterem připomíná *scherzando*.

**Druhá část b** (18-25) je kontrastní periodou, obsahuje stupnici h moll, která pomocí nátrylů vytváří na zápisu osminových hodnot zdání synkop, což je v obou případech, kdy motiv b zazní, imitováno fagotem. Při své modulaci zpět do A dur prochází tóninami h moll, Cis dur a dominantou E dur. V taktu 24-25 se poprvé objevuje sicilianový rytmus, hraje jej druhý klarinet (B). Tento rytmus bude dále důležitý.

Ve **třetí části a'** (26-33) hrají sólové housle hlavu rondového tématu o oktávu výš, s drobnými změnami v instrumentaci doprovodu.

Ve **čtvrté části c** (34-39) se poprvé uplatňuje virtuózní technika šestnáctinových pasáží, které v taktu 38 vyústí do sicilianového rytmu (A). Tento rytmický tvar přejímá hoboj a později se stane významným motivem pro část d.

V **páté části b'** nahradila mollovou stupnici durová a frázování již není synkopické, ale po třech osminách. Orchester zde k doprovodu používá materiál z introdukce.

Celá část b' spěje k vrcholu dílu A, který přichází v **šesté části d** (48-55) v taktu 48, kde zazní sicilianový rytmus třikrát imitovaný témbrově odlišnými skupinami nástrojů.

Po vrcholu se objevuje motiv části b, který je v následné **spojce** (56-61) krácen a moduluje do cis moll k dílu B.



**Ukázka č. 18** – sicilianový rytmus



### 3.3.3 Díl B (62-111)

Téma dílu B je uvedeno především sólovými houslemi s komentářem v orchestru. Je příbuzné rondovému tématu v rytmu, což bývá obvyklé, ale jinak s ním kontrastuje *legato* charakterem hraným na spodních strunách, vzestupnou tendencí melodie, mollovou tóninou a doprovodem dřevěnými dechovými nástroji. Jedná se o dvojperiodu. V první periodě je závětí rytmicky odvozeno od předvětí, obě mají stejné melodické klenutí. Druhá perioda je kontrastní, její závětí připomíná první periodu a končí zvětšeným kvintakordem. Téma se skládá ze tří motivů, které později orchestr dále rozvíjí.

**Ukázka č. 19** – téma dílu B



**Ukázka č. 20** – motiv klesajících osmin Jsou to vzestupné synkopy, na ně navazující tři vzestupné osminové noty a čtvrtová nota s osminovou, inverze hlavy rondového tématu. Sólové housle jsou zde doprovázeny klesajícími *staccato* osminovými notami hranými dřevěnými dechovými nástroji, což je odkaz na podobný nápad z druhé věty. Vrchol této části je v taktech 72-73, kde sólové housle hrají dva velké skoky z Cis1 na E2 a z E2 na fisis (prázdná struna G). Po vrcholu přichází závětí této periody, kde sólové housle pracují s tématem dílu B, což dále zopakuje orchestr.



V taktu 78 začíná další provádění tématu dílu B. Téma zde hrají nejprve flétny, později klarinety. Pro

**Ukázka č. 21** – šestnáctinová chromatika



sólové housle je toto místo ukázkou virtuozity. Skákavá technika smyčce odkazuje na lehký charakter rondového tématu. Orchester v doprovodu rozvíjí motivy nejprve z tématu B, později z rondového tématu, a nakonec je spojuje

#### Ukázka č. 22 – figurace noty A



dohromady (102-105). Zajímavé netematické motivy v sólovém partu (ukázky 21 a 22) jsou například nápad zdvojených šestnáctinových not v chromatickém postupu, což se objeví ještě v přechodu ke codě nebo na sebe navazující skupinky osminové noty A jako průchody různými oktávami následované figurací čtyř šestnáctinových not. Přechod tak moduluje zpět do A dur.

### 3.3.4 Díl A' (112-155)

Obsahuje uvedení rondového tématu (112-142) a přechod do dalšího dílu. Začátek **rondového tématu** je téměř identický s jeho původním uvedením v dílu A, s malými změnami v doprovodu. V taktu 136 dochází ke změně Cis za C při zachování ostatních tónů i motivického materiálu, postupně hudba moduluje do D dur, subdominanty hlavní tóniny.

Následuje **přechod** do dalšího dílu, kde se objevují motivy spojené s rondovým tématem (sicilianový rytmus, *staccato* osminové noty, houpavá skupinka čtvrtkové a osminové noty) a také s tématem B (jeho všechny motivy, některé uvedeny v inverzi). Harmonicky hudba osciluje mezi znejasněnými tóninami D dur a h moll, tato harmonická nejistota je jedním z hlavních znaků tématu B.

### 3.3.5 Díl C (156-233)

Je nejdelší a nejsložitější částí celé věty. Obsahuje uvedení tématu C, jeho

**Ukázka č. 23**  
– téma C,  
orchestr

variované opakování, orchestrální vsuvku a přechod do dílu A". Téma C začíná v orchestru (156-171), nadepsáno *A tempo ma un poco più tranquillo*, jako orchestrální chorál v *mezzopiano* s téměř homorytmickou texturou, hrají ho smyčce a fagoty, později se přidávají klarinety. Vytváří klidnou atmosféru. V tomto případě je zajímavá instrumentace rozdělení orchestru na nástroje, které hrají melodii a ty, které vytvářejí harmonický podklad. Toto rozdělení se totiž odehrává uvnitř pultů smyčců na hráče vpravo a hráče vlevo, což umožní i malé skupince hráčů zvuk bohatý v harmonii a zároveň organicky témbrově propojený. Orchestr hraje téma v duolách a na něj navazuje plynule téma sólových houslí (172-196), které pro stejné hodnoty má již předepsáno metrum 2/4, zatímco doprovod pokračuje v metru 6/8, což je ukázkou plynulé polyrytmie. Téma C je v podání sólových houslí obohaceno o dvojhmáty a přírazy. Jeho první část



**Ukázka č. 24** – téma C, sólové housle

zůstává stejná, ovšem jeho druhá část je harmonicky daleko složitější a je výrazně rozšířena z osmi taktů na dvacet čtyři. V taktech 188-190 dosahuje téma vrcholu ve *fortissimu*. Takty 192-195 přinášejí původní klid a očekávaný závěr. Harmonie toto melodické rozuzlení nepodporuje.

Na místo toho do tónu D1 sólových houslí začíná první **orchestrální vsuvka**. Má čtyři takty a vyskytuje se dvakrát téměř po sobě, taktech 196-199 a

**Ukázka č. 25** – fanfárový motiv

(A)

(B)

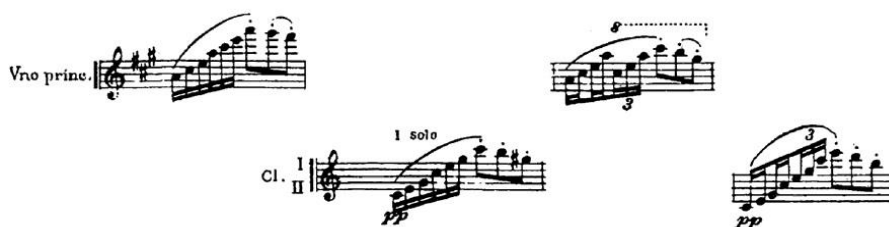
204-207. Jde o zajímavou orchestrální vložku, která je ohraničena dvojčarami, nadepsána *Tempo I* a odkazuje na fanfárový motiv z introdukce *Finale* (A),

ovšem ve svém dialogu zde v inverzi vstupů jednotlivých nástrojových skupin (B). Mezi těmito přerušeními zazní v mírné obměně část tématu C. Druhé přerušení obsahuje modulaci do následujícího **přechodu**.

Zde se pracuje s hudebním materiálem z přechodu k dílu C, ovšem nejde pouze o citaci. Mezi jednotlivá dvoutaktí motivu z přechodu k dílu C je vloženo dvoutaktí tématu B, které hraje nejprve viola, posléze klarinet. Dvojčára v taktu 222 přináší neuzavřené téma C, které hraje nejprve sólová trubka (222-225) a přebírají jej první housle (226-229). Sólové housle mají úlohu doprovodu figuracemi, které odkazují na invertované stupnicové pasáže závěru rondového tématu.

### 3.3.6 Díl A'' (234-307)

Obsahuje poslední úplné uvedení rondového tématu. V partu sólových houslí je rondové téma (234-272) téměř nezměněno, doprovod má však změnu instrumentace a je obohacen o přídávky motivů z předchozích dílů, které



**Ukázka č. 26** – dialog hlavy rondového tématu

přicházejí  
ve zkrácené formě,  
čímž dochází  
k motivickému  
propojování.

Například je to  
imitační uvádění

hlavy rondového tématu klarinetem jako odpověď sólovým houslím vždy po jednom taktu. Tyto motivické přídávky vedou dialog s tématem sólových houslí. Po uvedení tématu se v taktu 272 pracuje v sólových houslích se sicilianovým rytmem v dočasné tónice F dur, který následně přerušuje čtyřtaktový úsek tématu C. Následuje motivická práce v orchestru i sólových houslích, kdy jsou sólové figurace doprovázeny barevnými akordy a vzestupnými pasážemi. Toto schéma tří čtyřtaktí se opakuje ještě jednou, ale tentokrát ve vyšší dynamice a s vyšším napětím. Dílčího vrcholu je dosaženo v taktu 296 při použití motivů z taktů 280-283. Sólové housle připomenou v inverzi rondové téma a tím skladba naváže na codu.

### 3.3.7 Coda (308-321)

Obsahuje vrchol celého koncertu a závěrečné *Presto*, jsou odděleny dvojčárou. V taktu 308 je dosaženo absolutního vrcholu nejen této věty, ale i celého koncertu monumentálním **citováním hlavního tématu první věty**



**Ukázka č. 27** – návrat hlavního tématu první věty

ve *fortissimu* a za použití širokých harmonií. Sólové housle jej připraví vzestupnou stupnicovou pasáží na konci taktu 307, známou také z první věty. Nástup tohoto tématu je v celém taktu a přináší

tempovou změnu, protože je nadepsán *Molto meno mosso (Allegro moderato)*. Sólista zde splývá s nástroji orchestru a sjednocuje předchozí dialogický charakter.

Poslední částí je **Presto** (313-321). Pro sólistu představuje poslední ukázkou dvojhmatové virtuózní techniky v A dur na nižších strunách, a proto je v prvních čtyřech taktech orchestr redukován pouze na smyčce. Akordy, které jsou následovány pasáží, připomínají dva hlavní kontrastní prvky tohoto koncertu. Poslední harmonická kadence není oproti očekávání dokonalá a autentická, zřejmě ke zvýraznění terciové příbuznosti zní ve sledu: tónika, šestý stupeň, třetí stupeň a dominantní septakord v obratu rozvedený zpět do tóniky.

## 4. POUŽITÁ TECHNIKA

### 4.1 První věta

#### 4.1.1 Akordy

Hra akordů na houslích je typická již od dob baroka. Má oproti jednoduché technice větší nároky na levou i pravou ruku, zejména pokud akordu předchází nutnost rychlé změny polohy nebo pokud obsahuje kvinty a oktávy. V závěru hlavního tématu první věty znějí v sólových houslích právě akordy, které obsahují kvinty. Antoni Cofalik, ve své práci „Notatnik Metodyczny“, navrhuje lámat akord tak, aby se oddělily jednotlivé noty kvinty a byla tak bezpečnější intonace. V tomto případě je často kvinta mezi spodními notami akordu, takže

**Ukázka č. 28** – lámání  
3+1



výše popsaným způsobem vznikají neobvykle lámané akordy samotné spodní noty a ostatních tří. Antoni Cofalik je nazývá lámání akordů „1+3“.<sup>94</sup> Aby toto doporučení zdůraznil, jsou v daných případech spodní noty takových akordů zapsány v jeho revizi koncertu jako kratší hodnoty než ostatní tři.

Interpret se také musí rozhodnout, zda tříhlasé akordy lámat, nebo ne. Protože při lámání je nutné spodní dvojhmat rytmicky poněkud předsadit, aby horní vedoucí hlasy zazněly včas, nese lámání riziko rytmických nepřesností a tím pádem nesprávnou interpretaci hlavního tématu. Jeho motivy se nesmí interpretací příliš deformovat, aby při opakování různými nástroji v průběhu koncertu s nimi stále korespondovaly. Ze stejného důvodu by se také nemělo stát, že interpret na technicky náročných akordech zpomalí. Ačkoli je první uvedení hlavního tématu *a capella*, nejde o volnou kadenci. Pro pravou ruku je sled akordů náročný zejména z hlediska kvality tónu. Při vídeňském uvedení Karłowiczova houslového koncertu v tomto aspektu Stanisław Barcewicz příliš neuspěl, podle kritiků akordy skřípaly, hrál je příliš tuhým zápěstím.<sup>95</sup>

Dalším problémem akordů, které obsahují prázdnou strunu E, je riziko vzniku nepříjemného fenoménu „pískání“ E struny. Antoni Cofalik jako rizikové uvádí takty 180-182, tedy několik prvních akordů z kadence. Jeho doporučení pro interprety je smýkat co nejvíce rovnoběžně s kobyolkou, mít hladký přechod

<sup>94</sup> COFALIK Antoni, „Notatnik Metodyczny: O Grze Skrzypcowej i Jej Nauczaniu“, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne“, 1999

<sup>95</sup> CHMARA-ŻACZKIEWICZ, Barbara, „Mieczysław Karłowicz w Opinii Krytyków Wiedeńskich“, Muzyka 24, no. 1 (1979)

mezi strunami A a E a vyvarovat se nechtěnému lehkému doteku E struny při přípravě levé ruky.<sup>96</sup>

V některých případech je výhodné zvážit při složité stavbě akordu použití flageoletu. Pozitivem je zde intonační jistota. Určitým rizikem je, že pokud není jeho poloha na hmatníku v daný okamžik správně nalezena, tón nemusí zaznít vůbec. Také nedovoluje vibrato. Návrh flageoletů v akordech z taktů 272-273 pro interprety, kteří nedokáží spolehlivě v daném místě hrát pevným prstem, nalezneme v revizi koncertu Ireny Dubiské.<sup>97</sup>

#### 4.1.2 Dvojhmaty

Během první věty nalezneme celou řadu dvojhmatočných pasáží, obsahující dvojhmaty od sekund až po oktávy. Více se vyskytují v netematických částech, například v přechodu mezi tématy expozice (40-61). V taktech 45-46, 49, 132, a 228-229 jde o obzvláště náročné kvinty, které se musejí hrát čtvrtým prstem a vycházejí na těžkou dobu, což znamená, že musejí zaznít opravdu přesvědčivě a intonačně bezchybně.

V kadenci a na začátku reprízy je dvojhmatočná plocha ztížena vypsaným zrychlením diminucí rytmických hodnot. Triolové dvojhmaty kadence jsou velice podobné dvojhmatočům v Čajkovského „Houslovém koncertu D dur“. Na začátku

**Ukázka č. 29** – řešení dvojhmatočů začátku reprízy



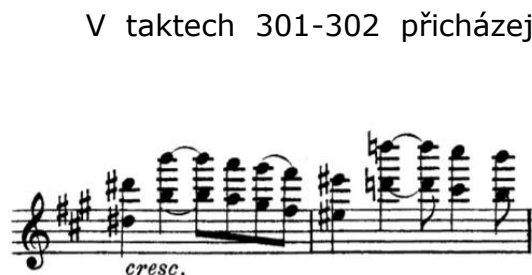
reprízy sólové housle doprovázejí pomocí dvojhmatočů hlavní téma hrané dřevěnými dechovými nástroji. Nepravidelné akcenty korespondují s hlavním tématem a je třeba je vynést pomocí vibrata a

delšího smyku. Původní smykový zápis (všechny noty odděleně) je poměrně obtížné zahrát, proto revize od roku 1950 experimentují s obloučky. První byla

<sup>96</sup> COFALIK Antoni, „*Notatnik Metodyczny: O Grze Skrzypcowej i Jej Nauczaniu*“, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1999

<sup>97</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, *Koncert Skrzypcowy, sólový part*, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

Irena Dubiska (A), která na některých místech navrhuje *legato*. V revizi z roku 1953 zůstává Galina Barinova (B) věrná původní artikulaci, i když obloučky připouští a píše nad ně tečky. V umístění obloučků vychází zřejmě z předchozí edice.<sup>98</sup> Antoni Cofalik (C) se v pozdějším vydání zase vrací k obloučkům hraným *legato* a v taktech 192-193 přidává další obloučky.<sup>99</sup>



**Ukázka č. 30** – oktavové skoky

V taktech 301-302 přicházejí skoky v oktávách, v taktu 302 dokonce do desáté polohy. Aby bylo dosaženo jistoty v intonaci, je možné čtvrtovou notu zkrátit o „zubařskou pauzu“<sup>100</sup>, aby bylo možné oktavu ve vysoké poloze připravit. Kromě toho však musí být tyto oktávy hrány velice vášnivě s vibratem. Právě za účelem vibrata navrhuje Galina Barinova ve svém vydání použití prstokladových oktav.<sup>101</sup>

Při návratu tématu v codě někteří editoři uvažovali nad přidáním dvojhmátů *ad libitum* aby přidali sólistovi na zvuku, protože přes orchestr v tomto místě není slyšet. Tento postup navrhla Irena Dubiska<sup>102</sup>(B). Antoni Cofalik (B) její návrh přijal do své revize také<sup>103</sup>, ovšem Galina Barinova (A) zůstala věrná originálu bez přidáných dvojhmátů.<sup>104</sup>

**Ukázka č. 31** – přidání dvojhmátů



věrná originálu bez přidáných dvojhmátů.<sup>104</sup>

<sup>98</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatël'stvo, 1953

<sup>99</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, sólový part s úpravou pro klavír, Antoni Cofalik ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1994

<sup>100</sup> termín prof. Ivana Štrause, označující artikulační pauzu, která dovoluje přípravu levé ruky a pročištuje artikulaci, není však ještě vnímána posluchačem jako pauza hudební

<sup>101</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatël'stvo, 1953

<sup>102</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>103</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, sólový part s úpravou pro klavír, Antoni Cofalik ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1994

<sup>104</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatël'stvo, 1953

### 4.1.3 Legato pasáže

První věta obsahuje celou řadu zejména vzestupných stupnicových pasáží, které jsou nejčastěji předtaktím k dalšímu vývoji. Jsou většinou rychlé, složené z dvaatřicetin. Na jejich konci pro gradaci vypsáním zrychlením jsou často

**Ukázka č. 32** - *legato* pasáže hlavního tématu



použity kvintoly. V taktu 10 vychází smyk od žabky, což přebírá také Irena Dubiska, přestože tento smyk postrádá smykovací logiku kvůli ztížené možnosti *crescenda* a faktu, že nástup druhé fráze tématu vyjde od špičky<sup>105</sup>. Galina Barinova ve své revizi navrhuje přesadit smyčec znovu ke špičce a hrát od špičky. Tento nápad umožňuje daleko přirozenější gradaci, ovšem interpret musí dbát na to, aby jeho přesazení bylo rychlé a neslyšné.<sup>106</sup>

V oblasti hlavního tématu expozice i reprízy se objevují sestupné pasáže,

**Ukázka č. 33** – sestupné pasáže



které jsou  
rytmicky  
ozvláštněny  
na svých  
koncích  
šestnáctinovými  
triolami.

Nejlogičtější smykování a prstoklady nalezneme v revizi Galiny Barinové.<sup>107</sup>

Další problém se smykováním nastává v provedení, kde jsou předepsány velice dlouhé pasáže, které se střídají se samostatnými notami. Při originálním

**Ukázka č. 34** – řešení smyků pasáže taktu 131



smykování  
by bylo  
obtížné  
docílit  
vyváženého

zvuku. Proto Irena Dubiska (A) navrhuje samostatnou notu spojit pod předchozí oblouček (například v taktech 131-132) nebo příliš dlouhý oblouček rozdělit

<sup>105</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>106</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skriпки s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvennoje Muzykalnoje Izdatel'stvo, 1953

<sup>107</sup> Ibid.

(například takt 135).<sup>108</sup> Galina Barinova (B) má logičtější řešení, kdy předepisuje pro samostatnou notu a následující pasáž stejný směr smyku, ovšem zvukově odděleně, čímž dojde k zachování původní artikulace i vyváženosti zvuku.<sup>109</sup>

Pasáže kadence jsou až na poslední tón stejné, skládají se ze tří skupinek

**Ukázka č. 35** – pasáž kadence



prstokladově velice jednoduchých, následující skupinka je vždy o oktávu výš. Interpret zde musí ukázat rychlost prstů, srozumitelnost a neslyšné plynulé výměny.

#### 4.1.4 Skoky do vzdálené polohy

**Ukázka č. 36** – skoky do vzdálené polohy



(A)



(B)

Tato technika demonstruje houslistovu jistotu pohybu po celém hmatníku. První místo (A), kde je za sebou několik takových skoků, se nachází ve spojení v oblasti hlavního tématu (18-23). Před skokem je zde vždy osminová pauza, která by měla být každým interpretem maximálně využita. Oproti tomu v korespondujícím místě (B) v repríze již tato pauza chybí, což

znamená, že náročnost těchto skoků do vysoké polohy je mnohem vyšší.

#### 4.1.5 Flageolety

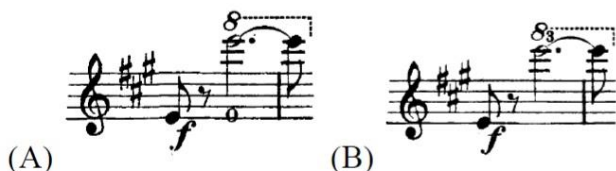
V několika místech první věty použil Karłowicz sledu přirozených flageoletů tak, aby stoupající sled not zazněl intonačně velice bezpečně, bez nutnosti skoků do vyšších poloh a působí, například přímo v hlavním tématu expozice, opravdu virtuózně.



**Ukázka č. 37** – sled flageoletů

<sup>108</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>109</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skripki s Orkestrem, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvennoje Muzykalnoje Izdatel'stvo, 1953



**Ukázka č. 38** – úprava prstokladu na pevný tón

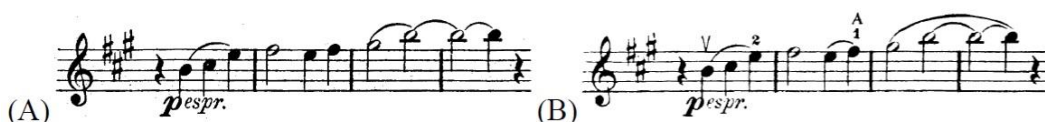
řešení. Jde například o dlouhou notu E4 v taktech 23-24, která vyžaduje vibrato. Flageolet v tomto místě (A) způsobí zvláště mrtvě znějící tón, a proto jej všichni tři editoři navrhuje hrát pevným prstem (B).

V jiných místech flageolety přímo skladatelem předepsané jsou sice ulehčením, ale z hlediska hledání výrazových prstokladů existují lepší

#### 4.1.6 Vedlejší téma

Pro vedlejší téma neexistují v originálním vydání navrhované prstoklady. Všichni tři editoři kladou důraz na výslednou barvu zvuku, a proto navrhuje první dvě fráze tématu hrát po jedné struně. V expozici na struně A, v repríze potom na struně D. V dalším melodickém vývoji tématu už se uplatní i jiné struny.

Další návrhy editorů se týkaly smykování hlavy motivu vedlejšího tématu. V originálním vydání jsou čtvrté noty na konci druhého taktu tématu odděleny (A). Irena Dubiska<sup>110</sup> a všichni pozdější polští editoři tyto dvě čtvrté hodnoty spojují pod obloučkem a vedlejší téma začínají od špičky (B), čímž čtvrté



**Ukázka č. 39** – smykování vedlejšího tématu

notám dávají charakter předtaktí.

Karłowicz sice v opakování vedlejšího tématu v taktu 74 také spojuje čtvrté noty, ovšem píše nad ně čárky, čímž naznačuje jejich artikulační oddělení *portamento*. Vzhledem k originálnímu zápisu



**Ukázka č. 40** – takt 74

navrhuje Galina Barinova<sup>111</sup> začínat od žabky a pokračovat bez dalších přidáných obloučků.

<sup>110</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>111</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skrzypki s Orkestrem, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvennoje Muzykalnoje Izdatel'stvo, 1953

## 4.2 Druhá věta

### 4.2.1 Barva zvuku – vysoké polohy strun G a D

Hned první vstup sólových houslí, a tedy první uvedení tématu druhé věty, je skladatelem předepsáno k provedení *sul G*, aby bylo docíleno hlubší a hřejivější barvy zvuku. Výměny poloh musejí být neslyšné a charakteru hudby zde musí být také přizpůsobeno vibrato.



**Ukázka č. 41** – téma druhé věty – tímbr

Jde zároveň o místo, které bylo pro editory předmětem úvah o správném smykování. V originále obsahuje po půlové notě ligaturu na tónu D a další dvě čtvrtkové noty svázané pod jedním obloučkem. Všichni tři editoři tento oblouček vynechali, patrně proto, aby smykování připodobnili situaci, která nastává o čtyři



**Ukázka č. 42** – téma druhé věty – smykování

takty později, a kde už tento oblouček není ani v originále. Tato změna jistě přinese svobodu pohybu a také uspokojí formální symetrii, ale je možné, že Karłowicz nechtěl, aby se obě fráze hrály, a tedy i smykovaly, stejně z důvodu jejich hudebního vývoje.



**Ukázka č. 43** – zrušení obloučku v taktu 24

V taktu 24, tedy jeden takt před začátkem další fráze, pouze Galina Barinova<sup>112</sup> zachovala původní oblouček (A). Ostatní editoři jej zrušili (B) a posílili tak tónu C charakter předtaktí. Ve skutečnosti jde spíše o konec předchozí fráze, což je podpořeno faktem, že první fráze předtaktí nemá. V taktu 40 je frázování jiné, zde sám Karłowicz smyk oddělil a záměrně tak použil notu C jako předtaktí poslední fráze, která se vyvíjí jinak než druhá fráze.

Další oblast, kde Karłowicz předepsal použití strun G a D se nalézá v dílu B

**Ukázka č. 44** – oktavový dílčí vrchol na G a D struně



a jde již o technicky obtížnější místo, protože se týká oktáv. Nejde zde jen o přesnou intonaci

<sup>112</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatël'stvo, 1953

ve vysokých polohách, ale protože se jedná o vrchol dílu B pro sólové housle, také o udržení zvuku. Tomu sice Karłowicz pomáhá instrumentací, protože v danou chvíli nehraje jiný smyčcový nástroj, ale žestě by mohly sólové housle zvukově zakrýt, pokud by tato oktávová pasáž nebyla hrána s dostatečnou energií a množstvím smyku. Galina Barinova zde navrhuje částečné použití prstokladových oktáv.

#### 4.2.2 Barva zvuku – vysoké polohy struny E



**Ukázka č. 45** – kantiléna E struny

Na řadě míst se vyskytuje kantiléna, která stoupá velice vysoko na struně E. Zde je potřeba dávat pozor na skřípání, které může vzniknout přílišným tlakem ruky na smyčec nebo hraním až příliš blízko kobylky. Příkladem takového místa je například téma hrané v repríze, které obsahuje C4 v expresivním *forte*.

Skupinka oktáv, která se dostává do deváté polohy v taktech 66-67, je podobným příkladem, protože jde o velice dramatické místo.

Pro takty 85-88 je naopak vhodnější klidný zářivě stříbřitý tón, nadepsáno je



**Ukázka č. 46** – klidná melodie v *mezzoforte*

*mezzoforte*, stačí tedy téměř jen váha pravé ruky, méně žíní a smýkácí místo blíže kobylce.

Pro konec druhé věty připravil Karłowicz šest taktů dlouhý tón F4 s *decrescendem* na posledních dvou taktech. Zde je nutné hlídat neslyšné výměny smyku, rozložení smyku a intenzitu vibrata, aby nebyla narušena intonace.

#### 4.2.3 Dvojhmaty

Díl B obsahuje dvojhmátové vstupy sólových houslí recitativního charakteru. Šestnáctinové noty jsou opatřeny tečkami, které naznačují velice oddělovaný charakter. Jsou ovšem v relativně pomalém tempu, takže není možné hrát je *spiccato*, působily by příliš úsečně. Pokud se interpret rozhodne



**Ukázka č. 47** – dvojhmaty dílu B

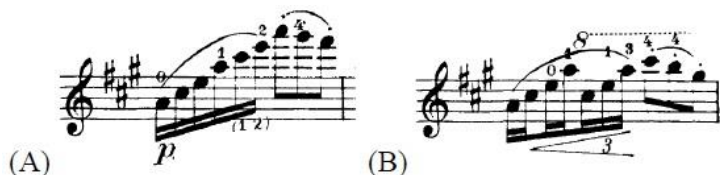
zvedat smyk, nemělo by se tak dít příliš vysoko od struny a příliš daleko od žabky

pro zatěžkaný charakter.

## 4.3 Třetí věta

### 4.3.1 Pasáže

Součástí rondového tématu je akordická vzestupná pasáž. První dvě



**Ukázka č. 48** – pasáže hlavy rondového tématu

uvedení sahají pouze do třetí polohy, ovšem třetí (A) a čtvrté (B) jsou obtížnější nejen svou transpozicí, ale také obsahem šestnáctinové trioly. Rychlé výměny z první polohy až do deváté vyžadují bezchybnou intonaci a jistotu pohybu po hmatníku.

V posledním uvedení rondového tématu v taktech 234 (A) a 238 (B) je předepsáno *jetez*, tj. druh smyku také nazývaný *ricochet*. Vyžaduje absolutní

**Ukázka č. 49** – hlava rondového tématu *jetez*

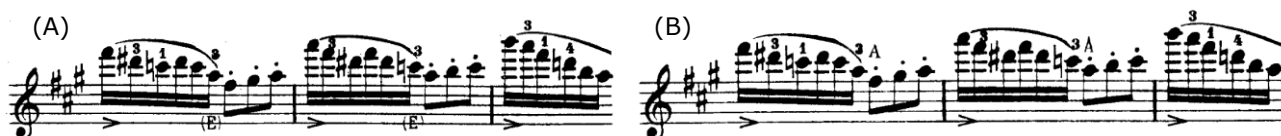


ovládání pravé ruky, zvláště protože přechod přes struny nedělí pasáž na symetrické díly, a přesto je cílem naprosto vyrovnaný zvuk

všech drobných hodnot.

Před codou se vyskytují klesající pasáže, melodicky inverzní k hlavě rondového tématu. Je možné je hrát po struně E (A), jak to naznačuje Irena Dubiska<sup>113</sup>. Toto řešení je virtuózní, zvuk na E struně je jasnější, ovšem technickým problémem je nalézt bezpečně vždy začátek pasáže. Antoni Cofalik ve své revizi navrhuje bezpečnější řešení (B), kdy se část pasáže odehrává také na struně A<sup>114</sup>. Je doporučeno zejména pro interprety, kteří považují prstoklad Dubiské za intonačně riskantní.

**Ukázka č. 50** – prstoklady klesajících pasáží

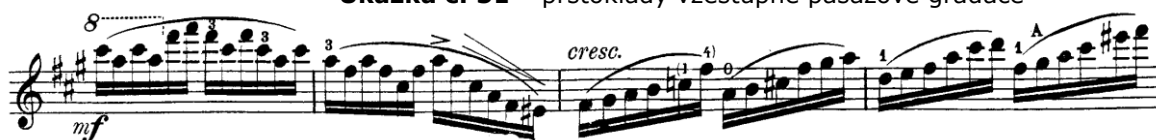


<sup>113</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>114</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, sólový part s úpravou pro klavír, Antoni Cofalik ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1994

Pasáže rondového tématu v taktech 34-37 (také v taktech 258-261 a v mírně variované formě v taktech 136-139) jsou stupnicové i akordické, tvoří postupné *crescendo* v lehkém tanečním charakteru ronda. Interpret se zde musí vyhnout rušením postupného nárůstu napětí nechtěnými *glissandy* a *akcenty* při změnách polohy. Pro hladkost těchto pasáží jsou zřejmě nejvýhodnější prstoklady Ireny Dubiské.<sup>115</sup>

**Ukázka č. 51** – prstoklady vzestupné pasážové gradace



V poslední třech taktech třetí věty se objevuje stoupající pasáž k notě A4.



**Ukázka č. 52** – rozdělení smyku



Originální smyk (A), který svazuje celou pasáž, zachovává také Galina Barinova<sup>116</sup>, ale vzhledem k nutnému výraznému *crescendu* je

patrně lepší smyk rozdělit (B) po vzoru Ireny Dubiské<sup>117</sup>, čímž je dosaženo svobodnějšího zvuku, ovšem interpret musí dbát na neslyšnost výměn smyku.

Pasáž v taktech 98-101 (A) je odkazem na závěr Auerovy kadence



**Ukázka č. 53** – podobnost s kadencí koncertu P.I. Čajkovského



<sup>115</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>116</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skripki s Orkestrem, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvennoje Muzykalnoje Izdatel'stvo, 1953

<sup>117</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

#### Ukázka č. 54 – změna smyku I. Dubiské



k houslovému koncertu D dur, Op. 35 P. I. Čajkovského (B). Galina Barinova<sup>118</sup> smyk zachovává, polští editoři, jako Irena Dubiska<sup>119</sup>, předepisují první osmině skupinky smyk od špičky a píší nad ní tečku, tím se docílí charakteru *spiccato*.

#### 4.3.2 Dvojhmaty

V rondovém tématu se objevují dvojhmaty, které jsou oproti první větě



vylehčené, hrány *spiccato*, *sautillé*, *legato*, což jim propůjčuje virtuózní charakter.

#### Ukázka č. 55 – dvojhmaty rondového tématu

Téma dílu C se skládá

téměř neustále z dvojmatů. Poměrně jednoduché pomalé dvojhmaty v první



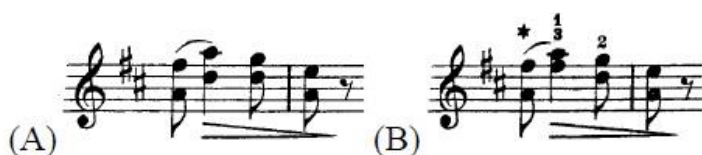
#### Ukázka č. 56 – prstoklad sext

v předepsaném *legatu*<sup>120</sup>.

poloze vystřídají v taktu 186 rychlejší oktávy do sedmé polohy, které následují sexty. Pro ně není lehké najít vhodný prstoklad. Irena Dubiska ve své revizi z roku 1979 nabízí prstoklad, který dovoluje hladkost

V taktu 191 nahradili polští editoři po vzoru Ireny Dubiské<sup>121</sup> ve druhém

#### Ukázka č. 57 – zásah editorů do harmonie



dvojhmatu notu D notou Fis (B).

Tím upravili kvintu, která neprozrazovala (pravděpodobně záměrně) jasnou harmonii, na tercii, která je přirozenější,

ale ubírá charakteru zamyšlenosti. Galina Barinova<sup>122</sup> zachovává kvintu (A), tedy i neočekávanou harmonii, což je nejen známkou úcty ke skladateli, ale také správného čtení harmonií v kontextu charakteru hudby.

<sup>118</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatël'stvo, 1953

<sup>119</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952

<sup>120</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, čtvrté vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1979

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dla Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvënoje Muzykalnoje Izdatël'stvo, 1953

### 4.3.3 Akordy

Ve třetí větě se vyskytují dvě místa s akordy, obě ke konci. Akordy cody v taktech 317-318 odkazují na hlavní téma první věty. Ovšem akordy v taktech

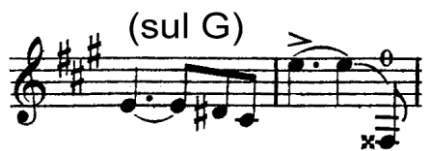
**Ukázka č. 58** – akordy taktů 296-299



296-299 jsou zde kvůli barvě zvuku skrze hustší harmonii sólového partu. Jednoznačně se nesmí lámat, protože jsou ve vysokém tempu. Neměly by zůstat na struně, ovšem také by neměly být hrány příliš krátkým smykem.

### 4.3.4 Barva zvuku – vysoké polohy na struně G

Příkladem tohoto technického aspektu barvy zvuku je téma dílu B v taktech 62-76, které má od skladatele předpis *sul G*. V taktu 63 dosahuje



vrcholu akcentovaným tónem E2. Zachovat krásný tón, přesnou intonaci a neslyšné výměny poloh není jednoduché. V tomto případě se navíc jedná o velký skok.

**Ukázka č. 59** – exponovaný vysoký tón na G struně

## **ZÁVĚR**

Z dostupných zdrojů se podařilo přiblížit život Mieczysława Karłowicze a hudební řeč jeho tvorby. Byly popsány inspirační zdroje jeho kompozičního stylu. Také byla představena notová vydání a nahrávky jeho houslového koncertu. V další části byl houslový koncert podroben detailní formální a harmonické analýze, která dále zkoumala motivickou práci, instrumentaci a vztahy jednotlivých částí koncertu. Na závěr byla prezentována analýza technických problémů a byl podán nástin jejich řešení.

Navzdory tomu, že jde o invenčně mimořádně bohaté dílo, nepatří dnes mezi nejvíce provozované houslové koncerty. Odpověď na otázku, proč tomu tak je, můžeme nalézt právě při bližším zkoumání technických požadavků na interpreta. V dnešní době, ve které jsou již posluchači koncertů, ale i odborníci, zvyklí slýchat z koncertních pódíí nahrávkově dokonalé výkony, si již přední virtuóзовé nemohou dovolit udělat chybu.

Podle mého soudu právě proto častěji volí raději osvědčenou a mnoha koncerty prověřenou literaturu, než aby se pustili do koncertu s vědomím, že některá místa mohou snadno selhat i přes jejich dokonalou přípravu cvičením (například kvinty čtvrtým prstem). Nicméně mohli by se inspirovat H. Wieniawským, který si údajně do vlastních partů svých skladeb připisoval pro vlastní motivaci motto: „Il faut risquer!“ (Je potřeba riskovat!)

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Monografie a články odborných periodik:

- ANDERS Henryk Paweł, *„Mieczysława Karłowicza Portret Fizyczny i Duchowy”*, Ruch Muzyczny 28, no. 3 (1984)
- ANDERS, Henryk Paweł, *„Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach”*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej
- BARCEWICZ Stanisław, *„Moje Wspomnienia o Mieczysławie Karłowiczu”*, Muzyka 3, 1926
- COFALIK Antoni, *„Notatnik Metodyczny: O Grze Skrzypcowej i Jej Nauczaniu”*, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne”, 1999
- DZIADEK Magdalena, *„Wagner i Młoda Polska”*, Muzyka 4, 2001, 27
- CHMARA-ŻACZKIEWICZ, Barbara, *„Mieczysław Karłowicz w Opinii Krytyków Wiedeńskich”*, Muzyka 24, no. 1 (1979)
- CHMARA-ZACZKIEWICZ, Barbara., SPÓZ Andrzej, MICHAŁOWSKI Kornel, *„Mieczysław Karłowicz, 1876-1909, katalog tematyczny dzieł i bibliografia*, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1986. ISBN 83-224-0275-9
- CHYBIŃSKI, Adolf, *„Mieczysław Karłowicz (1876-1909): kronika życia artysty i taternika”*, Kraków: Polskie wydaw. muzyczne, 1949
- CHYBIŃSKI, Adolf, *„Mieczysław Karłowicz”*, Muzyka, 3, 1926
- GMYS, Marcin, *„A eulogist of modernistic melancholy Mieczysław Karłowicz”*, Warszawa, Adam Mickiewicz Institute, ©2007. 45 s. Composers and the art of their time.
- ŁOBACZEWSKA Zofia, STRUMIŁŁO Tadeusz, *„Od Oświecenia do Młodej Polski”*, Vol. 2, Z Dziejów Polskiej Kultury Muzycznej, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1966
- KĘCKI, Feliks, *„Mieczysław Karłowicz : szkic monograficzny”*, Warszawa, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, 1934.
- KOMINEK Mieczysław (2001), *„Mieczysław Karłowicz; Violin Concerto in A Major, Op. 8,”* in Mieczysław Karłowicz, violin concerto, symphonic poems, [CD liner notes] (Warsaw: Accord), ADC 071-2, 1999, CD, 12
- MAREK Tadeusz, *„Poematy Symfoniczne Mieczysława Karłowicza”*, vol. 17, *Biblioteka Słuchacza Koncertowego: Seria Symfoniczna*, ed. Mieczysław Tomaszewski, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1959

- MECHANISZ Janusz, *„Mieczysław Karłowicz i Jego Muzyka”*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990
- *Mieczysław Karłowicz w Tatrach: „Pisma taternickie i zdjęcia fotograficzne”*, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1968
- POLONY Leszek, *„Karłowicz,” in Encyklopedia Muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Część Biograficzna, vol. 5
- PRÓSZYŃSKI Stanisław, *„Melodie z Karłowiczowskiego Krajobrazu”*, Ruch Muzyczny, 24, no. 19, 1980
- PUCZEK Paweł, *„Karol Lipiński – Twórca Polskiej Szkoły Skrzypcowej”*, II Ogólnopolska Sesja, Naukowa Naukowa, ed. Maria Zduniak, vol. 62 Wrocław, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, 1993, 72.
- STRUMIŁŁO, Tadeusz, *„Szkice z polskiego życia muzycznego 19 wieku”*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1954. Małe monografie muzyczne
- WIGHTMAN, Alistair, *„Karłowicz, Young Poland, and the musical fin-de-siècle”*, Brookfield, Vt.: Ashgate Pub. Co., 1996. ISBN 1859282199

### **Notový materiál:**

- ČAJKOVSKIJ Piotr Iljič, Piano Concerto in B-flat Minor, no. 1, op. 23, miniature score (London: Eulenburg, n.d.)
- ČAJKOVSKIJ Piotr Iljič, Violin Concerto in D Major, Op. 35. Sólový part s úpravou pro klavír, New York: Kalmus, n.d
- KARŁOWICZ Mieczysław, Concerto pour Violon, sólový part s úpravou pro klavír. Orig. ed., Warszawa: Gebethner and Wolff, 1922-1925
- KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, druhé vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1952
- KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy, sólový part, Irena Dubiska, čtvrté vydání, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1979
- KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert dlja Skripki s Orkjestrom, sólový part s úpravou pro klavír, Galina Barinova, Moskva, Gosudarstvěnoje Muzykalnoje Izdatělstvo, 1953
- KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, sólový part s úpravou pro klavír, Antoni Cofalik ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1994

- KARŁOWICZ Mieczysław, Koncert Skrzypcowy A dur, Op. 8, kapesní partitura, Grzegorz Fitelberg ed., Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1957

### **Internetové zdroje:**

- *Culture.pl* [online]. [cit. 2018-01-01]. Dostupné z: <http://culture.pl/en/artist/mieczyslaw-karlowicz#beginning>
- *Findagrave.com* [online]. [cit. 2018-01-01]. Dostupné z: <https://www.findagrave.com/memorial/65931575>
- *Karlowicz.free.fr* [online]. [cit. 2018-01-01]. Dostupné z: <http://karlowicz.free.fr/e/>
- *Pmc.usc.edu* [online]. [cit. 2018-01-01]. Dostupné z: <http://pmc.usc.edu/composer/karlowicz.html>

## Příloha č. 1

Interpret	Rok vydání	Dirigent	Orchestr
Galina Barinova	1955/1956	Kyryl Kondraszyn	Národní orchestr sovětského svazu
Wanda Wiłkomirska	1965	Witold Rowicki	Varšavský národní symfonický orchestr
Konstanty Andrzej Kulka	1979	Witold Rowicki	Varšavský národní symfonický orchestr
Kaja Danczowska	1981	Antoni Wit	Krakovský rozhlasový a televizní orchestr
Edward Zienkowski	1988/1989	Takao Ukigaya	Pomořanská filharmonie
Konstanty Andrzej Kulka	1999	Kazimierz Kord	Varšavský národní symfonický orchestr
Tasmin Little	2003	Martyn Brabbins	Skotský symfonický orchestr BBC
Piotr Pławner	2006	Czesław Grabowski	Filharmonie Zielone Góry
Dorota Anderszewska	2006	Friedemann Layer	Národní orchestr v Montpellier
Nigel Kennedy	2007	Jacek Kasprzyk	Polský komorní orchestr
Agata Szymczewska	2008	Jerzyho Maksimiuk	Varšavský národní symfonický orchestr
Ilya Kaler	2011	Antoni Wit	Varšavský národní symfonický orchestr
Bartolomiej Nizioł	2017	Lukasz Borowicz	Štětínská filharmonie Mieczysława Karłowicze
Tasmin Little	2017	Edward Gardner	Symfonický orchestr BBC