

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

HUDEBNÍ UMĚNÍ

VIOLA

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**„Violová tvorba polských skladatelů 2. poloviny 20 století.“**

**Aleksandra Hładyniuk**

Vedoucí práce: prof. Jan Pěruška

Oponent práce: prof. Lubomír Malý

Datum obhajoby: 05.06.2019

Přidělovaný akademický titul: Mg.A

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

ART OF MUSIC

VIOLA

**MASTER'S THESIS**

**„Viola's works of Polish composers of the second half of the  
20th century.“**

**Aleksandra Hładyniuk**

Thesis Supervisor: prof. Jan Pěruška

Thesis Opponent: prof. Lubomír Malý

Date of thesis defence: 05.06.2019

Academic title granted: MgA.

Prague, 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) 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.



## **Abstrakt**

V polském hudebním životě hraje viola důležitou roli. Hudební soutěže se dynamicky vyvíjejí a Polská violová asociace organizuje violové konference a setkání. Díky tomu viola, jako nástroj zajímá čím dál více skladatelů. Cílem této práce je přiblížit polskou violovou hudbu široké veřejnosti. Jako standartní příklady jsem vybrala čtyři violové koncerty složeny během čtrnáctiletého období (v letech 1969-1973), špičkových polských skladatelů - Grażyny Bacewicz, Romana Palestra, Tadeusza Bairda a Krzysztofa Pendereckého. V těchto koncertech je viola používána, jako sólový nástroj v kadencích, vedoucí nástroj v orchestrálních úsecích a také komorních, kdy hraje s menším množstvím nástrojů v komornějším obsazením orchestru. Proto si myslím, že tyto koncerty jsou nejlepším materiálem, pro popis violové hudby v tomto období. V této práci je rozbor čtyřech stěžejních koncertů tohoto vývojového období a také jejich srovnání, díky čemu vidíme několik rozdílných skladatelských pohledů na violu. Inspirací pro vznik všech těchto čtyřech koncertů, byl vynikající polský violista Stefan Kamasa, který je otcem polské violistiky – inspiruje skladatele a vyučil celou dnešní generaci violistů. Dodatečně je v práci vypracován spis všech violových skladeb, které vznikly ve 20. a 21. století (do roku 2007). Nacházejí se v katalogu Polského centra hudebních informací. Po analýze violových koncertů a violové tvorby v Polsku je vidět, že viola je v čele nástrojů a je využívána, jako nástroj srovnatelný s ostatními nástroji.

Viola, Violovy koncert, Soudoba Hudba, Polska Hudba, Polska Soudoba Hudba, Stefan Kamasa, Grażyna Bacewicz, Roman Palester, Tadeusz Baird, Krzysztof Penderecki.

## ***Abstract***

The viola plays an important role in the field of music in Poland. One can observe a dynamic development of music competitions on one hand and a rising number of viola conferences and meetings organized by the Polish Viola Association on the other. As a result, the instrument of viola gets more and more interest from the composers. The aim of this work is to introduce Polish viola music to general public. As standard examples, I chose four viola concerts composed during the 14-year period (1969-1973) by top Polish composers - Grażyna Bacewicz, Roman Palester, Tadeusz Baird and Krzysztof Penderecki. In these concerts, the viola is used as a solo instrument in cadenzas, a leading instrument in orchestral sections, and also chamber music, with fewer instrumentation. That is why I would like to argue that these concerts are the most convenient material for the description of Polish viola music in this period. In the paper I am analyzing four pivotal concerts of this evolutionary period and am comparing them in order to present the diverse compositional perspectives of the viola. All the above mentioned concerts are inspired by an outstanding Polish violist - Stefan Kamasa, who is the father of Polish violistic. He inspires not only the composers, but also taught the whole generation of contemporary violists. In addition, I am elaborating in the paper all the viola compositions that originated in the 20th and 21st centuries (until 2007) - this part is based on catalog of the Polish Center for Music Information. I am absolutely convinced that while analyzing viola concerts and viola works in Poland, it becomes quite obvious that the viola is being used as a fully developed instrument and, even more, is positioned at the forefront of the others.

Viola, Viola concerto, Contemporary Music, Polish Music, Polish Contemporary Music, Stefan Kamasa, Grażyna Bacewicz, Roman Palester, Tadeusz Baird, Krzysztof Penderecki

## **Obsah**

<b>ÚVOD .....</b>	<b>10</b>
<b>1.POLSKÁ HUDBA V 2. POLOVINĚ 20. STOLETÍ .....</b>	<b>11</b>
1.1 POLITICKO – HUDEBNÍ SITUACE V POLSKU, PŘED 2. SVĚTOVOU VÁLKOU.....	11
1.2. POLITICKO – HUDEBNÍ SITUACE BĚHEM A PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE .....	12
1.3 POLITICKO-HUDEBNÍ SITUACE V KOMUNISTICKÉM POLSKU .....	17
<b>2. ROLE VIOLY V POLSKÉ HUDBĚ.....</b>	<b>26</b>
2.1 ROZVOJ VIOLOVÉ HUDBY V POLSKU.....	26
2.2 STEFAN KAMASA – OTEC POLSKÉ VIOLISTIKY .....	26
2.3. SKLADATELÉ KOMPONUJÍCÍ NA VIOLU .....	30
2.3.1 Roman Palester .....	31
2.3.2 Grażyna Bacewicz .....	35
2.3.3 Tadeusz Baird.....	41
2.3.4 Krzysztof Penderecki .....	44
<b>3. VIOLOVÉ SKLADBY .....</b>	<b>48</b>
3.1 PALESTRŮV KONCERT .....	48
3.2 KONCERT BACEWICZ .....	55
3.3 BAIRDŮV KONCERT .....	61
3.4 KONCERT PENDERECKÉHO .....	67
3.5 POROVNÁNÍ KONCERTŮ.....	73
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>76</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>77</b>
<b>PŘÍLOHA – SKLADBY PRO VIOLU V RŮZNÝCH OBSAZENÍCH .....</b>	<b>78</b>

## ***Seznam příloh***

1. Příloha – skladby pro violu v různých obsazeních



## **Seznam zkratek**

AK – Armia Krajowa – Zemská armáda

MTMW = ISCM – Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej =  
International Society for Contemporary Music - Mezinárodní společnost pro  
soudobou hudbu

NKWD – Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych SSSR - Lidový komisariát  
vnitřních záležitostí

PKWN – Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego - Polský výbor národního  
osvobození

PRL – Polska Republika Ludowa - Polská lidová republika

PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Polské hudební nakladatelství

RGO – Rada Główna Opiekuńcza – Hlavní rada podpory

SSSR – Związek Radziecki - Svaz sovětských socialistických republik

TZM – Tajny Związek Muzyków - Tajný svaz hudebníků

UW – Uniwersytet Warszawski – Varšavská univerzita

ZKP – Związek Kompozytorów Polskich - Svaz polských skladatelů

## Úvod

V polských hudebních školách v oficiálním programu violové výuky, téměř nejsou žádné skladby polských autorů. Samozřejmě většina hraje *Reverie* – Henryka Wienawského, ale co s soudobou hudbou? V posledním století se violová hudba velice vyvinula. V Polsku také vzniklo a vzniká velké množství violových skladeb, které se ale při výuce v hudebních školách téměř nehrají. Kdy jsem poprvé přijela na Akademii múzických umění v Praze, byla jsem udivená velkým množstvím předmětů, zabývajících se soudobou hudbou. Uviděla jsem také, že skladby domácích skladatelů mají mnohem více prostoru v edukaci a koncertních programech, než skladby polských skladatelů v Polsku.

Od pouhých myšlenek na polskou soudobou hudbu, jsem začala aktivně hledat tyto skladby a také se velmi tímto tématem zabývat. Nalezla jsem jich velmi mnoho, jsou uvedeny v anexu mé práce. Rozhodla jsem se soustředit hlavně na violové koncerty – vybrala jsem čtyři z nich, které jsou napsány skladateli známými nejen v Polsku, ale i ve světovém měřítku. Argumentem, proč jsem vybrala právě tyto koncerty, je jejich struktura: v koncertech slyšíme violu v každé kombinaci, hraje sólově v kadencích, vede orchestr, občas má také komorní úseky. Touto prací chci, přiblížit a zaujmout čtenáře polskou hudbou, která je velice zajímavá. Doufám, že možná nějaký violista po přečtení této práce bude chtít zahrát jeden z popsaných koncertů.

V práci jsem se soustředila na popis koncertů tak, abych přesně ukázala způsob použití violy a invence autorů, při tvorbě kompozice na tento nástroj. Setkala jsem se také s profesorem Stefanem Kamasou, v mém názoru jde o největšího polského violistu, díky kterému se tento nástroj prosadila, jak v Polsku, tak po celém světě. Pro něj také vznikly všechny koncerty, které jsou uvedené v mé práci a také většina polských soudobých skladeb. Je nejdůvěryhodnějším pramenem informací o polské violové soudobé hudbě. Protože on sám stál na jejím počátku.

## 1. Polská hudba v 2. polovině 20. století

### 1.1 Politicko – hudební situace v Polsku, před 2. Světovou válkou

Aby se dala dobře chápat tvorba polských skladatelů, musí se poznat historie, ale také situace ve které vyrůstali jejich předchůdci. Tadeusz Zeliński v knize *Základy hudební harmonie* píše, že to, jakou harmonii používá skladatel, záleží nejen od jeho vlastního nápadu, talentu a výuky, ale také od doby ve které žije<sup>1</sup>. Vraťme se do roku 1772, kdy nastalo první dělení Polska. Od té doby do roku 1918 Polsko nebylo oficiálně na mapě a okupující mocnosti se snažily z polského lidu dostat vše co bylo polské. Naštěstí polský národ je neústupný. Čím více se mocnosti snažily okupovaný národ omezit a potlačit, tím rychleji se vyvíjely spiklenecké činnosti vyzdvihující Poláky jako národ a ducha polského národa. Po a před válkou bylo polské společenství více národnostní: z 32 miliónů obyvatel byli 16 procent Ukrajinci a 10 procent Židi. Největšími městy, ale také kulturními centry byly Varšava, Łódź, Lvov, Poznaň, Krakov a Vilno. Po první válce nastal velký kulturní rozmach. Rozvíjely se univerzity, divadla, filharmonie, nové knihovny (v tomto období vznikla také Národní Knihovna<sup>2</sup> ve Varšavě) a také kina. Povinná školní docházka zvýšila intelektuální úroveň polského lidu. V třicátých letech studovalo ročně až 50 tisíc studentů. Kultura se jako vždy musela měřit s nedostatečnou mírou financování, ale její stav byl uspokojivý: 47 divadel, 3 opery, 780 kin, 175 muzeí, 2 filharmonie a 10 rádiových stanic ze kterých více než padesát procent vysílání bylo uvolněno k šíření hudby. V roce 1932 vznikl Orchester Polského Rozhlasu<sup>3</sup> pod vedením Grzegorze Fitelberga<sup>4</sup>. Do Polska se také sjížděly významné osobnosti hudebního světa tohoto období. Také vznikaly velké hudební soutěže jako Chopinova soutěž pro klavíristy a Wienawskiego pro houslisty. Organizují se hudební festivaly například: *Svátek Varšavy*, *Festival Polského Umění ve Vilnie* a *Světové dny hudby ISCM*<sup>5</sup> věnované soudobé hudbě. Hudbu také popularizoval a zpřístupňoval Spolek Vydavatelství Staré Hudby Polské<sup>6</sup> a především ORMUZ<sup>7</sup>, který organizoval série

<sup>1</sup> T. A. Zieliński, *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Krakov, 2009.

<sup>2</sup> Orig. Biblioteka Narodowa.

<sup>3</sup> Orig. Orkiestra Polskiego Radia.

<sup>4</sup> Grzegorz Fitelberg (18.10.1879 – 10.6.1953) - polský dirigent, skladatel, houslista.

<sup>5</sup> Orig. *Święto Warszawy, Festiwal Sztuki Polskiej w Wilnie, Światowe Dni Muzyki ISCM*.

<sup>6</sup> Orig. Towarzystwo Wydawnicze Dawnej Muzyki Polskiej.

<sup>7</sup> Organizacja Ruchu Muzycznego.

koncertů navštěvující malá městečka a vesnice, kde byl přístup ke kultuře na tak vysoké úrovni značně nedostupnější. Už od roku 1925 fungovalo rádio a v roce 1927 byl první mezinárodní evropský přenos koncertu, na kterém zněla polská hudba Ludomira Różyckiego<sup>8</sup> a Karola Szymanowského<sup>9</sup>. V třicátých letech bylo více materiálů vysíláno z Polska do Berlína, Paříže nebo New Yorku, než přenášeno za hranice do Polska. V roce 1929 vzniká Asociace polského hudebního nakladatelství<sup>10</sup>.

## 1.2. Politicko – hudební situace během a po 2. Světové válce

Vývoj nezávislého Polska přerušil až rok 1939 začátkem II Světové Války a vpádu Německa do Polska 1.9. Ještě v tomtéž měsíci, bylo přerušeno rádiové vysílání zničením vysílače v Raszynie, v té době šlo o nejsilnější vysílač na světě 120kW. Rádía patřící odboji, byly spojeny dráty vedenými po zemi. Poláci se bránili hrdě, ale útok ruské armády z druhé strany území dne 17.9. způsobil v řadách polských vojsk dezorientaci a rozdělil boje na dvě fronty. Německo-ruská dohoda znovu mezi sebe rozdělila Polsko a za každou cenu se snaží vymazat Polákům Polsko z hlavy. Ruská politika, jejíž základem bylo zatýkání a převážení velké části populace do lágrů za smyšlená obvinění vůči jednotlivcům i skupinám obyvatelstva. Na počátku okupace, byly převezeny dva milióny lidí především: státních pracovníků, bankéřů, majitelů a všech, kteří měli jakékoli spojení a kontakty s hranicí, tím se zbavily většiny inteligence v Polsku. Ruské reformy způsobily, že lidé v Polsku byli ve strachu z následujících dnů, většina lidí trpěla hladem a bála se o vlastní život. Byly ničeny a rušeny národní a církevní symboly, zavírány kostely a školy. Za výuku polského jazyka byly lidem uvalovány tvrdé tresty. Byly měněny polské názvy na ruské a také musel každý člověk změnit státní příslušnost. Lidé byli bráni do Rudé armády a okolo 15 tisíc výše postavených důstojníků, bylo zabito a popraveno v Katyni<sup>11</sup> (nebyli to vojáci, ale vojenské rezervy, lékaři, vědci – to znamená inteligence, která by mohla být užitečná při obnovení Polska). Vilenskou oblast předalo Rusko Litvě, ale roku 1940 si Rusko tato území vzalo zpět, když zabralo Litvu a další baltská území. Na těchto územích hraničících s Litvou před

---

<sup>8</sup> Ludomir Różycki (18.9.1883 – 1.1.1953) – polský skladatel.

<sup>9</sup> Karol Szymanowski (3.10.1882 – 29.3.1937) – polský skladatel a klavírista.

<sup>10</sup> Orig. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

<sup>11</sup> Válečné zločiny spáchané NKWD na polských občanech v roce 1940.

válkou bydlelo jen pět procent Litevců. Litva postupovala stejně tak, jako Rusko a snažila se úplně litvinizovat národ obývající tato území.

Území, která byla zabrána Německem se poté rozdělila na území, která si Německo vtělilo za hranice říše na kterých byla zakázána liturgie, stěhování a také uzavřeny všechny školy a knihovny. Zbývající území, která dostala název Generalna Gubernia s hlavním městem Krakov, zůstala pod správou polských institucí, ale s německým vedením. Lidé byli terorizováni Němci. Byl konfiskován majetek, měněny peníze, ale s velkou újmou pro Poláky (směna peněz, nebyla rovna pro Němce i Poláky stejnou měrou). Byla ukradena významná umělecká díla, která byla posléze odvážena do Německa. Byla zakázána míšená manželství a vytvořena kina, čtvrtě a tramvajové linky pouze pro Němce. Nejvyšší vzdělání, jaké mohli získat legálně Poláci, bylo střední technické vzdělání. Také byla rozdělena kulturní úroveň pro jednotlivé vrstvy společenství. Hraním Chopina či vlastnění rádia hrozil trest smrti. Mimo to rádia AK<sup>12</sup> *Błyskawica* čtyřikrát denně vysílala zprávy a programy hudebně vzdělávací. Už začátkem války, na podzim roku 1939, byli zatčeni profesoři akademií v Krakově, Slezku a přímořských oblastech. Do koncentračních táborů odváželi profesory, učitele, faráře a úředníky to je lidi, kteří měli autoritu u národa. U Varšavy, bylo zavražděno 3500 politiků a městských pracovníků. Také byli popravení lidé nemocní a psychicky postižení. Lidé u hranic byli přesvědčováni o jejich německém původu a posléze byli bráni do Wehrmachtu. Začal být postupně nedostatek lidí, kteří by chodili do práce. Z nedostatku dobrovolníků, byly v polské části dělány zátahy ve kterých nehrál roli věk, pohlaví, ani zdraví. Do práce bylo odvezeno okolo 3 miliónů Poláků. Na území dříve patřícímu Polsku Němci organizovali koncentrační tábory, ze kterých byl největší Auschwitz Birkenau. Jenom v tomto táboře byly zabity 4 milióny lidí a celkově ve všech táborech zavražděno 11 miliónů z toho 5 miliónů židů. Přes celou válku zahynulo kolem 6 miliónů Poláků to znamená 22% celkové populace. Z táborů dostávali Němci zlato a další drahé cennosti, které také dostávali ze zlatých zubů a protéz, brali vše, co mělo jakoukoli cenu. Kromě toho z lidských kostí vyráběli hnojivo, z tuku mýdla a z vlasů části do matrací.

---

<sup>12</sup> AK – Armia Krajowa – tajná organizace vojensky nezávislá, část polských ozbrojených sil působících během druhé světové války v zemi, podléhající nejvyššímu veliteli a vládě Polské republiky v exilu.

Už od počátku války se v Polsku formovalo hnutí odporu a tajný vývoj polské kultury. V Paříži a potom v Londýně vznikla nová vláda Rzeczpospolitej Polskiej na emigraci pod vedením Władysława Sikorskiego<sup>13</sup>, který založil tajnou vojenskou organizaci pod názvem Armia Krajowa. Vznikají Szare Szeregi<sup>14</sup> a tajné soudy. Mezi jinými vojenský soud, který soudil za činy proti Polsku. Němci začínali vytvářet židovská ghetta (v největším Varšavském ghettu v 43. roce bylo povstání). Polské Radě Pomoci Židům<sup>15</sup> se podařilo zachránit 100000 židů, za pomoc židům, byla smrt i celé jeho rodiny. Rusové brali všechny akce AK za protiruské a zatýkali za ně. V Lublině Moskva vytvořila komunistický PKWN<sup>16</sup>. V roce 1944 ve Varšavě vypuklo povstání, které trvalo 63 dnů. Skoro neozbrojení lidé se postavili profesionálně ozbrojené německé armádě. V Rusku vznikla I. Armáda Polského vojska<sup>17</sup>, která vysvobodila pravou půlku Varšavy<sup>18</sup>, jen na pomoc povstalcům kteří se bili na v levé části, bylo již pozdě. Což vyhovovalo Josifovi Stalinovi. Po tomto povstání dal Adolf Hitler rozkaz úplně zničit Varšavu. To jeho armáda dělala čtvrt' po čtvrti. Levá část Varšavy zůstala zničena z 93%, zbývající budovy zůstaly jen díky tomu, že je Němci zničit nestihli, ale byly v nich již nachystány díry pro dynamit.

Za války vznikla Komise pro veřejné osvětlení<sup>19</sup>, která se zabývala tajnou výukou: přes válečné období se vyučovalo 30 tisíc žáků a 9 tisíc studentů. Tajně fungovaly univerzity ve Varšavě, Krakově, Lvově a Vilně. Bylo vydáno přes 1500 knih, existovalo přes 400 tajných tiskáren, které tiskly literární a kulturní texty. První polské tajné noviny vznikly 10.10. 1939 a to znamená dříve, než noviny vyráběné Němci. Tajně byly tištěny v malých nákladech také noty polských skladatelů, hlavně písně a komorní skladby. Poláky od konspiračních pohybů nezadržovala hrozba smrti, protože se smrt stala částí všedního života.

Na úplném začátku války v září 1939 shořela Národní Filharmonie a Velké Divadlo<sup>20</sup> spolu s hudebními, které byly umístěny uvnitř těchto budov. Požár neschválil pouze oddělení rukopisů Varšavské hudební asociace, Národní knihovny

<sup>13</sup> Władysław Sikorski (20.5.1881 – 4.7.1943) – polský politik, generál, premiér polské vlády v exilu.

<sup>14</sup> Szare Szeregi – polská tajná skautská organizace.

<sup>15</sup> Orig. Polska Rada Pomocy Żydom.

<sup>16</sup> PKWN – Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego - dočasná autorita, působící jako vláda polských zemí osvobozených od německé okupace, jmenovaná 20. července 1944 v Moskvě.

<sup>17</sup> Orig. I Armia Wojska Polskiego.

<sup>18</sup> Warszawa je rozdělena na půl řekou.

<sup>19</sup> Orig. Komisja Oświecenia Publicznego.

<sup>20</sup> Oryg. Filharmonia Narodowa, Teatr Wielki.

a konzervatoře<sup>21</sup> (shořely později při povstání roku 1944). V roce 1939 vzniká Tajný Spolek Hudebníků<sup>22</sup>, který se staral o zprostředkování zakázané hudby. V budově konzervatoře, která fungovala pod názvem Střední Hudební Škola a tajně fungovala škola vyššího odborného hudebního zaměření<sup>23</sup> pod vedením Kazimierza Sikorskiego<sup>24</sup>. V této budově byly provozovány také rady, které řešily hudební dění a udržení kultury přes období války. Byly v této budově umístěny rukopisy, tiskárna a také zbraně. V roce 1944, byla budova úplně zničena německou armádou. Kromě varšavské školy, fungovaly také v Krakově dvě školy, jedna určena pouze pro Němce žijící v Polsku a druhá, střední škola, která byla provozována tajně pro výuku polských studentů. TZM organizoval tajné koncerty v domech a koncerty v jediných legálně povolených místech pro hudbu – kavárnách. Během války bylo na těchto místech uspořádáno přes 2000 koncertů a domácích koncertů bylo ještě více. V *Kavárně Lardellego* provozoval koncerty orchestr složený s bývalých hudebníků filharmonie a rozhlasu pod vedením Adama Dołżyckiego<sup>25</sup>. RGO<sup>26</sup> organizovala koncerty v kostele Metodystů na kterých, mimo zákazu hraní polské hudby, byly představovány skladby Szymanowského a ostatních skladatelů. V kavárnách koncertovali nejvýznamnější hudebníci té doby jako například Eugenia Umińska<sup>27</sup>, Trio Wiłkomirskich, nebo duo Lutosławski-Paufnik. Byla zde hrána vážná hudba, ale také populární a patriotické písně. TZM ve spolupráci s Lutoslawskim, Palestrem a ostatními autory tisknul a vybíral repertoár pro partyzánské soubory. Vznikla taky komise, která měla za úkol vytvořit plány pro stavbu nové budovy opery a filharmonie. Plány byly vytvořeny, ale během války nezačala realizace projektů. Oddělení AK organizovalo hudební komentované koncerty ve školách. Hudební kultura se vyvíjela také v ghettech, hlavně ve varšavském a lódzkém, kde fungovaly orchestry, soubory komorní a pouliční soubory. Hrávaly polské patriotické písně za které se v ghettě uděloval trest smrti. Roku 1942 se začala likvidovat ghetta<sup>28</sup> a také byla úplně zakázána hudba nežidovských skladatelů a úplný zákaz koncertů orchestrů. V ghettech chybělo jídlo a léky. Během odvážení lidí z táborů, byli zavražděni všichni lidé, kteří měli cokoli společného s hudbou (skladatelé, členové

<sup>21</sup> Oryg. Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Biblioteka Narodowa, Konserwatorium.

<sup>22</sup> Oryg. Tajny Związek Muzyków.

<sup>23</sup> Oryg. Muzyczna Szkoła Zawodowa, Wyższa Szkoła Muzyczna.

<sup>24</sup> Kazimierz Sikorski (28.6.1895 – 23.7.1986) – Polský skladatel a teoretik, tvůrce hudebních učebnic.

<sup>25</sup> Adam Dołżycki (24.12.1886 – 9.9.1972) – polski dyrygent i kompozytor.

<sup>26</sup> Rada Główna Opiekuńcza - nejvyšší organizace pomoci obětem války, založená 12. prosince 1915 v Polském království se sídlem ve Varšavě.

<sup>27</sup> Eugenia Umińska (4.10.1910 – 20.11.1980) – polská houslistka.

<sup>28</sup> Židé byli postupně odváženi do koncertačních táborů Auschwitz a Majdanek.

orchestru, sólisté, umělci). Židovský hudební život se zmenšoval a v roce 1943 přestal existovat. Ve válce Němci zavraždili violistu Henryka Trzonka (popravili na ulici) a zahynul skladatel Roman Padlewski. Každou chvíli umírali hudebníci, ale hudební svět se nevzdával a stále se snažil zlepšovat náladu obyčejným lidem. Kromě písní populárních a patriotických, byly v té době tvořeny skladby hlavně ve stylu novoromantismu, který získal popularitu ještě v době předválečné a také v post-straussovském. Hlavními skladateli jsou Grażyna Bacewicz, Roman Palester, Artur Malawski<sup>29</sup>, Wiktor Rudziński<sup>30</sup>, Wawrzyniec Żuławski<sup>31</sup>, Witold Lutosławski<sup>32</sup>. Válka neměla naštěstí velký vliv na styl, kterým autoři psali. Díky tomu nebyla zaměřena na témata z válečného období. Hudba měla expresivní charakter, často s patriotickým výrazem. Povstalo z toho něco jako částečně pojatý expresionistický neoklasicismus, který se většinou ukazuje až ve větších kompozicích pro symfonické orchestry. W. Lutosławský a Andrzej Panufnik<sup>33</sup> začínají tvořit ve svém vlastně osobitěm stylu s vlastním hudebním jazykem. Ve způsobu, kterým skládali a stylu psané hudby je válka změnila minimálně. Pouze dodala nové elementy, jako například zvýšenou expresivitu v hudbě. Na vždycky mimo Polsko zůstávají Aleksander Tansman<sup>34</sup>, Antoni Szałowski<sup>35</sup>, Michał Spisak<sup>36</sup>. Většina skladatelů té doby musela po válce začínat znovu, protože se jejich kompozice nedochovaly, jako například Stefan Kisielewski<sup>37</sup>, W. Lutoslawski, T. Palester, A. Panufnik. Hudební svět byl roztroušený.

Po válce na Potsdamské konferenci (Postupimská konference) v roce 1945, bylo ustaveno nové rozdělení hranic v Evropě a podle toho, jak se zde rozhodlo Polsko se značně posunulo. Ztratilo významné kulturní střediska jako třeba Lvov a Vilno, ale dostává některé země říše. Z předválečného „originálního“ území Polska v jejích nových hranicích zůstalo pouze 54 procent a celková jeho plocha se zmenšila o 20 procent. Z hlediska hospodářského posunutí hranic Polska na západ bylo

---

<sup>29</sup> Artur Malawski (4.7.1904 – 26.12.1957) – polský skladatel, pedagog a dirigent.

<sup>30</sup> Wiktor Rudziński (14/27.3.1913 – 29.2.2004) – polský skladatel, dirigent, teoretik, pedagog.

<sup>31</sup> Wawrzyniec Żuławski (14.2.1916 – 18.8.1957) – polský skladatel, muzikolog, hudební kritik.

<sup>32</sup> Witold Lutosławski (25.1.1913 – 7.2.1994) – polský skladatel, dirigent, klavírista, rytíř řádu Bílého Orla.

<sup>33</sup> Andrzej Panufnik (24.9.1914 – 27.10.1991) – polský skladatel a dirigent, od roku 1954 v exilu v Anglii.

<sup>34</sup> Aleksander Tansman (11.6.1897 – 15.11.1986) - polský skladatel a klavírista, v exilu ve Francii od roku 1919, tvůrce prvního polského violového koncertu.

<sup>35</sup> Antoni Szałowski (21.4.1907 – 21.3.1973) – polský skladatel, od roku 1931 v emigraci ve Francii.

<sup>36</sup> Michał Spisak (14.9.1914 – 29.1.1965) – polský skladatel a violista žijící v exilu ve Francii od roku 1937.

<sup>37</sup> Stefan Kisielewski (7.3.1911 – 27.9.1991) – polský skladatel, hudební kritik, publicista a pedagog.



dobrým, avšak kulturně přineslo velké ztráty. Země poněmecké byly velice zničené ne přes válku, ale plánované ničení Rudé armády. Po skončení války přežilo 24 miliónů obyvatel, což v roce 1938 stanovovalo 68 procent Polské populace. Polsko ztratilo 40 procent národního majetku a většina historických budov byla zničena. Po ukončení AK NKWD, bylo zatčeno více než 1000 jejich členů z kterých většinu zavraždili. PKWN předalo kontrolu nad bezpečností v Polsku SSSR, který jí už před tím spravoval. SSSR se rychle zbavovalo lidí, kteří měli cokoli společného, nebo jen byli podezřelí z toho, že pomáhali vládě žijící v emigraci. Způsob, jakým se zachovala Rudá armáda, to znamená že neustále kradli a utlačovali národ silou - způsobilo, že začaly být znovu aktivní protivládní organizace. Neměly už takovou sílu, jako na počátku války. V roce 1945 vláda podepsala s SSSR smlouvu o přátelství a pomoci. Díky tomu začalo Rusko snadno ovládat vládu v Polsku. Poté tato vláda pomohla k moci polským komunistům. V Polsku stejná organizace jako Ruská NKWD – Bezpečnostní služba<sup>38</sup> pronikla do všech vrstev populace. Roku 1947 byly volby na kterých byli kandidáti určeni vládou. Komunisté dostali 80 procent a začali řídit Polsko. Výsledek nebyl tak moc špatný, jako v ostatních přímořských zemích ve kterých komunisté vyhráli na 100 procent.

### **1.3 Politicko-hudební situace v komunistickém Polsku**

Stát, který viděl v kultuře možnost šíření propagandy, podporoval a pomáhal její obnově a stal se jejím mecenášem. Umožňovalo to částečně ovládat kulturní činnost v zemi a částečně ovládat směr jejího vývoje, také určovat umělecké projekty. Vláda aktivně podporovala obnovu – už pár let po válce vzniklo 10 filharmonií, 9 symfonických orchestrů, 9 oper a 9 operet, kterým vláda dávala finanční prostředky pro provoz. Vznikly koncertní oddělení a byly rozestavěny školy: 1948 bylo jich už přes 160 a vyučovaly přes 20 000 žáků. Nastává také první poválečná reforma hudebního školství, která školy dělí na „zawodowe“ a „umuzykalniające“. Ty druhé měly školit příští posluchače hudby. Zaměřeno na pochopení a poslech hudby, bez znalosti hry na nástroj, ale se znalostmi hudební teorie. Tento druh školy neměl dlouhého trvání, protože zájem o toto studium byl minimální. Školy zawodowe, které vyučovaly hru na nástroj zůstaly rozděleny na tři stupně: základní, střední a vyšší, při čemž základní úroveň měla pobočky, které umožňovaly výuku dospělých.

---

<sup>38</sup> Orig. Służba Bezpieczeństwa.

Konzervatoře se přeměnily ve vysoké hudební školy a poté se jejich názvy přejmenovaly na akademie. Bylo jich 7 ve: Varšavě (aktuální univerzita), Krakově, Katovicích, Lodzi, Poznani, Vroclavi, Sopotie (přenesena do Gdaňsku). Muzikologie se studovala na pěti nehudebních univerzitách ve: Varšavě, Krakově, Lodzi, Poznani a Vroclavi (přes centralizující pohyby díky režimu se v 60. letech její výuka omezila na mnoho let pouze do Varšavy). Polská akademie umění<sup>39</sup>, byla přejmenována a pozměněna na Polská akademie věd<sup>40</sup> a její oddělení Institut umění<sup>41</sup> začal provádět vědecké výzkumy. Po reformě školství v roce 1948 začaly vznikat také základní hudební školy a hudební lycea, ve kterých nehudební předměty byly promíchány s hudebními. Program hudebních škol se sjednotil a byl na stejné úrovni, jako na školách nezaměřených na hudbu. V těch ostatních žáci měli také povinnost hudebního vzdělávání, ale pouze na základní úrovni a bez výuky hry na nástroj. Nejrychleji z médií se vyvíjela rádia. Už v roce 1945 bylo v provozu pět rozhlasů. Vznikly 3 rozhlasové sbory a 3 symfonické orchestry. Také pro zvyšující se popularitu rozhlasu po 2. světové válce vznikají první rozhlasové opery. Od r. 1953 začíná pravidelně fungovat televize. Nahrávání hudby, bylo realizováno ještě před válkou. V poválečném období nahrávání, bylo prováděno jen několika soukromými firmami, později v roce 1947 se stávají na popředním místě státní nahrávací společnosti. Od roku 1959 je nahrávána hudba na disky dlouhohrající a stereo hudba.

Hned po válce roku 1945 se konal Národní kongres skladatelů.<sup>42</sup> v Krakově, na kterém pod názvem Svaz polských skladatelů<sup>43</sup> zůstalo reaktivováno předválečné Sdružení polských skladatelů<sup>44</sup>. Podporovalo hudebníky stipendiem, které bylo ve formě objednávek nových, buď nakupování již existujících skladeb. V rámci sjezdu byl také festival Polské soudobé hudby<sup>45</sup>, který byl moc významným pro obnovující se kulturu. Ve stejném roce se obnovil Svaz hudebníků<sup>46</sup>. Kromě toho, že vzniklo mnoho soukromých nakladatelství 1. dubna 1945 vzniklo státní Polské Hudební Nakladatelství<sup>47</sup>. Vznikl také dvou týdeník „Ruch Muzyczny“ pod vedením redakce

---

<sup>39</sup> Orig. Polska Akademia Umiejętności – Polská vědecká instituce působící v letech 1872-1919.

<sup>40</sup> Orig. Polska Akademia Nauk – Polská vědecká instituce působící od roku 1951.

<sup>41</sup> Orig. Instytut Sztuki – Polský výzkumný a vývojový ústav působící od roku 1949 a od roku 1959 pod dohledem Polské akademie věd.

<sup>42</sup> Orig. Ogólnopolski Zjazd Kompozytorów.

<sup>43</sup> Orig. Związek Kompozytorów Polskich.

<sup>44</sup> Orig. Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich.

<sup>45</sup> Orig. Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej.

<sup>46</sup> Orig. Związek Zawodowy Muzyków, v roce 1956 přejmenován na Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków.

<sup>47</sup> Orig. PWM - Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

S. Kisielewskiego, které tisklo PWM v Krakově. Od roku 1946 v Dusznikach Zdroju se konal festival Chopinovský. Roku 1949 byla organizovaná IV., ale první po válce, soutěž Fryderika Chopina a v 52. roce II. Soutěž Wieniawskiego v Poznani.

Jednou z věcí, která motivovala stát k přijetí mecenášství nad uměním, bylo zvýšení vztahu mezi uměním a lidem. A také umožnění používání uměleckých děl všemi vrstvami společnosti. Spojovalo se to zjednodušením hudebního jazyka na úroveň pochopitelnou a přístupnou většině populace a to znamená omezení užívání moderních kompozičních technik. Hudba měla zrcadlit aktuální dění doby, ale způsobem starých kompozičních technik. O hudbě socialistického realismu psal ministr kultury a umění Stefan Dybowski<sup>48</sup> jako o hudbě, která má lidem dávat radost a motivaci do budování vlastního státu. „Masový posluchač“ byl člověkem průměrným, někým mezi zkušeným posluchačem a hudebně nevzdělaným člověkem. Hodně lidí mělo nedostatky ve znalosti kultury, které byly hlavně způsobeny válkou a dřívějším uspořádáním hranic. Proto sjednocení a masová hudba, nebyla možná ve tvaru v jakém je chtěla vláda. Doškolení a dohnání nedostatků vláda předala skladatelům. V každé z podmínek skládání hudby, které určila vláda, skladatelé viděli omezení, která rozněcovala hádky a diskuse. Kritéria, která dělila skladby na dobré a špatné se často měnily, přesto vzniklo mnoho skladeb hudebně méněcenných a díky tomu rychle upadaly v zapomnění. Hlavním stylem byl socialistický realismus, ve kterém se ukazoval svět jakým by měl být, ne jakým skutečně je, to znamená, že hlavními tématy byla práce a revoluce. Elementy buržoázní a defakto vývojové, podle vlády brzdily rozmach hudby a byly vysoce nežádané. Na podzim roku 1945 měla místo konference Łagově organizovaná přes Włodzimierza Sokorskiego<sup>49</sup> po které „Ruch Muzyczny“ zůstal uzavřen z důvodu tisku velkého množství hudby západní. Na konferenci Zofia Lissa<sup>50</sup> postulovala ideje hudebně socialistické, folkloristické, vokálnost melodiky a programovost. Odsuzovala hudbu, která neměla programní téma a také soudobé hudební prostředky a techniky jako například atonalitu a nemelodičnost. Argumentuje to tím, že tento způsob skládání přidá hudbě větší popularitu. Formální hudba, byla bezvýznamná a nežádoucí pro vládu. Skladatelé vidící omezení, se před nimi snažili bránit

---

<sup>48</sup> Stefan Dybowski (13.8.1903 – 30.10.1970) – polský ministr kultury a umění v letech 1947-52.

<sup>49</sup> Włodzimierz Sokorski (2.7.1908 – 2.5.1999) – polský ministr kultury a umění v letech 1952-56.

<sup>50</sup> Zofia Lissa (19.10.1908 – 26.3.1980) – polská muzikoložka.

chválíjíce formalistické skladby. Stanisław Wiechowicz<sup>51</sup> psal že, má se dávat dobrá hudba, aby se nešířil špatný vkus. Po té konferenci se ukončilo období diskusí, povinnosti skladatelů zůstaly vyjasněny a postulovaný směr socialistický vysvětlený jako závazný.

Tlak na umělce zeslábl až z rokem 1956. V Poznani vypukly demonstrace zaměstnanců a ty byly násilně potlačeny, nedlouho po tomto incidentu, byla vláda vyměněna za více demokratickou. Polsko dostalo status relativní politické autonomie. Byla otevřena nová budova Filharmonie Warszawská a ihned po otevření byla přejmenována na Filharmonie Narodowa<sup>52</sup>. Její ředitel Bohdan Wodiczko<sup>53</sup> postupně přidával do repertoáru díla skladatelů zakázaných v předchozím režimu, jako například Stravinskij, Bartók, Hindemith. Byla zrušena koncepce jednorodosti masové kultury a postavena na její rozdílnosti a vícevrstevnosti. Díky politice hudební pluralnosti a nezasahování politiky do skládání, mohli hudebníci začít vyvíjet své prostředí. Zdůrazněnou změnou v hudební politice, bylo zorganizování prvního *Mezinárodního festivalu současné hudby*<sup>54</sup> v roce 1956, který už od druhé edice v roce 58. nosil znamenitý název *Warszawska Jesień*. V jeho počátcích, bylo jeho hlavním úkolem snížení kulturních nedostatků vzhledem k západní Evropě. Hrávány byly skladby předních světových skladatelů, jako Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith, Bela Bartók, Oliver Messiaen posléze se začaly hrávat skladby ostatních soudobých skladatelů. Po politické oblevě měla rozkvět ničím už netlumená tvůrčí činnost umělců, hlavně v letech 1959-63. Poláci si rychle přisvojili nové hudební prostředky a dohnali západní skladatele. V roce 1956, byla zorganizována soutěž skladatelů s názvem G. Fitelberga<sup>55</sup>, v roce 57 houslařská soutěž v Poznani<sup>56</sup> a v roce 58 soutěž pro mladé skladatele ZKP<sup>57</sup>. V říjnu 1956, bylo Polsko přijato do Rady Muzycnej UNESCO a v 57. obnoveno vydávání „Ruchu Muzycznego“. V listopadu roku 1957, bylo vytvořeno Ekperimentalne Studio Polskego Radia<sup>58</sup>, které se založilo o vznik polské elektroakustické hudby (která se objevila už při druhé *Warszawské Jesieni*). V prosinci začalo být znovu aktivní Polská

---

<sup>51</sup> Stanisław Wiechowicz (27.11.1893 – 12.5.1963) – polský skladatel, dirigent, pedagog, hudební kritik.

<sup>52</sup> Orig. Filharmonia Warszawska, Filharmonia Narodowa.

<sup>53</sup> Bohdan Wodiczko (5.7.1911 – 12.5.1985) – polský dirigent i pedagog.

<sup>54</sup> Orig. Konkurs Kompozytorski im. Grzegorza Fitelberga, zorganizovaný v letech 1956-90.

<sup>55</sup> Orig. I Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej.

<sup>56</sup> Orig. Międzynarodowy Konkurs Lutniczy im. Henryka Wieniawskiego organizovaný od roku 1957.

<sup>57</sup> Orig. Konkurs Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda organizovaný od roku 1958.

<sup>58</sup> Orig. Eksperymentalne Studio Polskiego Radia.

společnost současné hudby<sup>59</sup>, jako krajová sekce Mezinárodní společnost současné hudby<sup>60</sup>. Skladby polských skladatelů začaly být hrány v zahraničí a skladatelé byli každoročně oceňováni na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO v Paříži. Na počátku 60. let byla znovu vydána všechna díla Oscara Kolberga<sup>61</sup>, který sepsal lidové melodie a zvyky Polska a jeho okolí. Lutosławski a Penderecki dostali tituly doktorů honoris causa v uznávaných universitách a díla Pendereckiego zůstala objednána na 25 výročí ONZ. Vznikly krajové konkurzy skladatelů, které ukázaly skladatelské elity té doby: Kazimierz Serocki<sup>62</sup>, Baird, Włodzimierz Kotoński<sup>63</sup>, Henryk Górecki<sup>64</sup>, Penderecki, Lutosławski a Bolesław Szabelski<sup>65</sup>, byli na jejím vrcholu. Hudební avantgarda se projevovala používáním dodekafonie a punktualismu, poté byla na prvním místě barva, tvoření pomocí artikulací a aleatoriky. *Warszawska Jesień* přitahovala známá jména: při druhé edici při zahájení a komentářích promlouval Karlheinz Stockhausen<sup>66</sup> a o rok později Pierre Schaeffer<sup>67</sup>. Na čtvrté poprvé zazněla skladba konkrétní hudby – *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* Włodzimierza Kotońskiego. Svými aleatorními výtvoři Lutosławski vnáší do hudby náhodu a Penderecki čistý zvuk v sonoristice. Vznikají soubory: v Krakowie *MW2* pod vedením Adama Kaczyńskiego<sup>68</sup> a varšavský *Warsztat Muzyczny* pod vedením Zygmunta Krauze<sup>69</sup>, orientované na hraní soudobé hudby, které také inspirovaly mnoho skladatelů. Na jejich podstavě v 60. letech povstaly představení nástrojového divadla, kterými se především zabýval Bogusław Schaeffer<sup>70</sup>. Skladatelé mají skvělé hudebníky, kteří hrají jejich hudbu a nemusí se bát, že by nikdo jejich skladby nehrál a nemusí se omezovat pouze na typová ustanovení skladeb instrumentálních. V Zagrzebiu v roce 63. mělo premiéru *Trois Poemes d'Henri Michaux* od Lutosławskiego, ve kterém plně využíval moderní techniky. V Mnichově, byla hrána *Pašie* podle sv. Lukáše od Pendereckeho, která je prvním takovým spojením moderní hudby s tradicemi a formou. Skladatelé si tím uvědomili, že je třeba skládat velké formy. Skladatelé tohoto období nějak cítili

---

<sup>59</sup> Orig. Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej.

<sup>60</sup> Orig. Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej.

<sup>61</sup> Oskar Kolberg (22.2.1814 – 3.6.1890) – polský etnograf, skladatel. Zapsal melodie a zvyky polského venkova.

<sup>62</sup> Kazimierz Serocki (3.3.1922 – 9.1.1981) – polský skladatel a klavírista.

<sup>63</sup> Włodzimierz Kotoński (23.8.1925 – 4.9.2014) – polský skladatel, první polský tvůrce elektronické hudby.

<sup>64</sup> Henryk Mikołaj Górecki (6.12.1933 – 12.11.2010) – polský skladatel a pedagog.

<sup>65</sup> Bolesław Szabelski (3.12.1896 – 27.8.1979) – polský skladatel, varhaník a učitel.

<sup>66</sup> Karlheinz Stockhausen (22.8.1928 – 5.12.2007) – německý skladatel.

<sup>67</sup> Pierre Schaeffer (14.8.1910 – 19.8.1995) – francouzský skladatel, tvůrce konkrétní hudby.

<sup>68</sup> Adam Kaczyński (13.10.1933 – 15.2.2010) – polský klavírista a skladatel.

<sup>69</sup> Zygmunt Krauze (19.9.1938) – polský klavírista a skladatel.

<sup>70</sup> Bogusław Schaeffer (6.6.1929) – polský muzikolog, skladatel a hudební kritik.

tlak na skládání nové hudby, novým způsobem. Byli donucováni přes deset let psát programní hudbu, tohoto psaní zanechali, bylo méně inspirací folklorem (vrátili se k němu až o téměř dvacet let později Górecki, Kilar a Krauze). Častou tematikou jsou skladby upomínající události, nebo známé lidi, také se často objevovaly skladby inspirované tématy liturgického charakteru.

Od této politické změny se Polsko vyvíjelo nejen zevnitř, ale také o sobě dávalo znát i v zahraničí. Hudebníci z Polska se začínají kontaktovat s umělci v zahraničí, také koncertovat a jezdit na zahraniční soutěže. Toto fungovalo v obou směrech. Zahraniční hudebníci začali odpovídat na pozvání polských institucí a postupně začal návrat do minulé světovosti.

Kromě toho, že na hudební ploše se již nic špatného nestalo a stát pořád dával peníze na rozvoj kultury, konflikty lidu s vládou se neukončily. „Umělci nepřestali být obtěžováni státním aparátem ještě později po roce 1968, příkladem typického chování úřadu, které brání uměleckému rozvoji pronásledováním je situace, ve které se Zygmunt Mycielski<sup>71</sup> ocitl v roce 1968. Po proklamaci, která odsuzovala zásah polského komunistického režimu na Československo s cílem zachování režimu, upadl v nemilost úřadům. Jeho jméno bylo odstraněno z encyklopedií, jeho skladby byly z koncertů odříkány a bylo mu zabráněno vycestovat do zahraničí, kde měl být členem mezinárodních porot.“<sup>72</sup> Z nejvýznamnějších konfliktů by se mělo říct: studentské stávky rok 1968, které ukončilo vstoupení vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Přesto hodně umělců bojkotovalo následující *Warszawskou Jesień* a proto měl festival problémy s kompletací programu. V roce 70. začali protestovat zaměstnanci loděnic v Gdańsku, proti drastickým zvýšení cen. Policie během protestů začala střílet do protestujících lidí a několik z nich zabila. Vláda oznámila ve zprávách, že šlo o chuligány a kriminalisty. Nedlouho poté byla vláda změněna. V tomto období se do Polské hudby vrací programovost a také folklorismus, hlavním představitelem je Wojciech Kilar<sup>73</sup>. V 76. roce byly zaznamenány stávky ve městech Radom a Ursus. Vznikl Výbor pro obranu

---

<sup>71</sup> Zygmunt Mycielski (17.8.1907 – 5.8.1987) - polský skladatel.

<sup>72</sup> Aleksandra Demowska-Madejska: „*Pluralizm stylistyczny w muzyce polskiej przełomu XX i XXI wieku, na podstawie analizy wybranych utworów na altówkę solo kompozytorów urodzonych po 1970 roku*“, doktorská práce. Łódź: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Wydział Instrumentalny, 2014, strana 24.

<sup>73</sup> Wojciech Kilar (17.7.1932 – 29.12.2013) – polský klavírista a skladatel.

pracovníků<sup>74</sup> pomáhající postiženým represí ze strany státu a také jejich rodinám. Začala vznikat neoficiální opozice, kterou provázely ve společenství nelegální překlady knížek a také pozměněné události v historických knihách. Spolu se změnami v ústavě (o nezlomném přátelství s SSSR) vznikl Hnutí za obranu lidských práv a občanských práv<sup>75</sup>. V 78. roce se stal papežem Karol Wojtyła, co způsobilo velký rozruch ve vládě a dalo naděje lidem. Vzniklo Nezávislá společnost vědeckých kurzů<sup>76</sup>, které začalo tajně vyučovat aby prolomilo monopolní výuku státu podle politických pravidel (fungovalo od roku 81 do doby, kdy bylo v Polsku vyhlášeno stanné právo). V roce 1980, byly znovu vyhlášeny stávky. Prvně ve Šwidniku, které se poté rozšířily do celého Polska. Stát odmítal dodržovat smlouvy s *Solidarností*<sup>77</sup> a neustále byl s touto organizací ve sporu. Co mělo za následek, ještě větší míru stávek. Pokus o vraždu papeže a smrt kardinála Stefana Wyszyńskiego<sup>78</sup> v 81. roce snížila morálku obyvatelstva. Do toho byl nedostatek zboží v obchodech, který se prohluboval čím dál více. V odpovědi na stávky a na zhoršující se náladu obyvatel 13. prosince 1981 bylo vyhlášeno stanné právo, které platilo až do poloviny 83. roku. Po určitých hodinách lidé nesměli vycházet z domu, také bylo zastaveno téměř všechno vysílání programů rádia a televize. Co zhoršovalo kontakt lidí mezi sebou a vládě ulehčilo manipulaci s většinou národa. Bylo zakázáno provozovat jakékoli spolky, nebo skupiny a také zákaz jakýchkoli stávek. Bylo zatčeno mnoho členů skupin politických a spolkových. Také vedoucí *Solidarnosci* Lech Wałęsa<sup>79</sup>. V rádiu byla pouštěna pouze náhodně vybraná hudba a promluvy Wojciecha Jaruzelskiego<sup>80</sup>. Bylo změněno vedení státních firem a zaměstnancům vnuceno podepsání lojality *Polski Ludovej*. Některé státy uvalily hospodářské sankce proti Polsku, což ještě snížilo množství zboží v obchodech. Zboží bylo vydáváno na potravinové lístky. Na větší věci, jako například auta, se muselo zapisovat do pořadníků. Na tyto produkty se muselo čekat několik měsíců i let. Po cestách jezdily tanky, jako ukázka vládní moci. V roce 1983, byl ubit k smrti milicí Grzegorz Przemyk (student), za absenci dokladů. V 84. roce byl zavražděn farář Jerzy Popiełuszko, který byl známý z patriotických a protirežimních kázání.

---

<sup>74</sup> Orig. Komitet Obrony Robotników.

<sup>75</sup> Orig. Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela.

<sup>76</sup> Orig. Niezależne Towarzystwo Kursów Naukowych.

<sup>77</sup> *Solidarność* – vytvořena v roce 1980 hnutí za demokratizaci a hluboké systémové reformy Polské lidové republiky.

<sup>78</sup> Kard. Stefan Wyszyński (3.8.1901 – 28.5.1981) – polský biskup v letech 1948-81. za své zásluhy, byl zvaný Prymas Tysiąclecia.

<sup>79</sup> Lech Wałęsa (29.9.1940) - předsedou *Solidarity*, prezidentem Polska v letech 1990-95.

<sup>80</sup> Gen. Wojciech Jaruzelski (6.7.1923 – 25.5.2014) – polský komunistický aktivista, ve vládě v letech 1981-90.

V tomto těžkém období papež Jan Pavel II, byl dvakrát na pouti v Polsku v roce 1983 a 87. V roce 1983 Wałęsa dostal Nobelovu cenu. V 88. roce Polskem prošla další vlna stávek a stát vyjednával oficiálně s Wałęsou, který tyto stávky organizoval jako vedoucí organizace Solidarnost. Na základě těchto událostí v jaře 89 byly částečně uvolněné volby do senátu a sněmu, ve kterých komunistická strana prohrála – skoro všechna místa dostaly nové strany, které měly často počátky v tajných organizacích. V roce 90. byla komunistická strana rozpuštěna a její představitelé vytvořili nové levicové strany. Od tohoto roku nastalo mnoho reforem a začal se šířit kapitalismus. Byl navrácen název Rzeczpospolita Polska a také koruna nad hlavou Bílého Orla ve státním znaku. V prosinci toho roku, prezident v emigraci Ryszard Kaczorowski<sup>81</sup>, předal nově zvolenému prezidentovi Lechowi Wałęsie insignie prezidentské vlády, které byly evakuovány do Velké Británie v 39. roce.

V poválečném období emigrovali z Polska Panufnik a Palester z toho důvodu, byla jejich hudba zakázána až do roku 1977. Od roku 1956 se vláda nemíchala do skladeb současných autorů a skladatelé nedávali najevo jejich názory na současnou vládu. Samozřejmě protestovali proti, ale ne tak očividným způsobem. Největší újmou bylo nezorganizování Warszawské Jesieni. Oficiálně to byl protest proti stannému právu, neoficiálně byla důvodem špatná komunikace mezi hudebníky kvůli nefunkční telefonní síti z důvodu stanného práva. Od začátku stanného práva hudebníci protestovali tak, že nepřijímali žádná státní ocenění. Lutosławski, byl vnímán vládou jako jeden z největších hudebníků, od roku 1988 vůbec nedirigoval žádný orchestr v Polsku. Po změně režimu získali skladatelé úplnou svobodu jednak mnoho organizací a spolků přestalo existovat, protože již nadále nebyly financovány státem. Hudebníci a hudební organizace se musely přestat spoléhat na státní zdroje a přeorganizovat svou strukturu tak, aby si na svou činnost získaly finanční zdroje mimo podporu státu. Zvětšil se rozdíl mezi hudbou elitářskou a masovou, která se přes nové prostředky dostupnosti stala ještě více masovou. Kamasa si na PRL dobře vzpomíná „PRL preferovala umění a umělce. Protože jsme byli v čele těchto interpretů, existovala tam taková kancelář, umělecká agentura PAGART<sup>82</sup> a byli velmi aktivní a díky tomu šlo polské umění více než dnes do zahraničí, hlavně se to týká rádia a televize v té době jsme hráli v televizi koncerty, recitovaly. Teď to není, když chci udělat ukázkou Chopinovské soutěže, tak to dají jen na Kulturu, ale

---

<sup>81</sup> Ryszard Kaczorowski (6.11.1911 – 10.4.2010) – polský politik, polský prezident v exilu v letech 1989-90.

<sup>82</sup> PAGART – Polská umělecká agentura propagující polské umělce.



ne chraň bože na 1., nebo 2. program<sup>83</sup>. Stydí se, takové je to smutné, ale to byly velmi pozitivní časy pro umění, pro hudbu.“<sup>84</sup>

Charakter Polské hudby od časů Szymanowskiego se esteticky velmi změnil, byl částečně ovlivněn Paříží, kde mnoho skladatelů jezdilo studovat k Nadii Boulanger<sup>85</sup>. V Paříži také vzniklo Sdružení mladých polských skladatelů<sup>86</sup> což svědčí o tom, jak populární směr to byl. Těsně po válce ve skladbách dominoval folklór a neoklasicismus, vzniklo mnoho oslavných skladeb, protože takové skladby očekávala vláda a podporovala jejich vznik. Kolem roku 1957 po oslabení tlaku na umělce, začali skladatelé masově skládat avantgardní kompozice, ve kterých dominovala národní a sakrální tematika. Na začátku 70. let slyšíme v Polské hudbě vliv minimalismu a antimonumentalismu. Před rokem 1980, kdy se začaly kumulovat stávky, skladatelé začali skládat neotonálně a neoromanticky. V okamžiku, kdy vláda znovu začala utlačovat polský národ, skladatelé skládali skladby sakrálně patriotické, aby zlepšili náladu lidem. Po uklidnění se nálada v demokratickém Polsku začal vést postmodernismus a polystilistika. Po celé poválečné období hrála důležitou roli exprese, polytonalita a rytmus. Stav polské hudby popsal S. Kisielewski, říkajíc že: „Skladatelské elity prošly Červené moře téměř suchou nohou“<sup>87</sup> Polská skladatelská škola měla vliv na vývoj světové a evropské kultury. V Polsku se konaly mezinárodní festivaly, sjížděli se světově známí skladatelé nejenom z důvodu, že dostali pozvánku, ale také z důvodu zájmu a chuti poznání nové odhalující se hudby Polska.

---

<sup>83</sup> Kultura, program 1, program 2 – polské televizní programy.

<sup>84</sup> Aleksandra Hładyniuk, *Rozhovor z profesorem Kamasą*, 6.9.2018.

<sup>85</sup> Nadia Boulanger – 16.9.1887 – 22.11.1979 – francouzská skladatelka, učitelka a klavíristka.

<sup>86</sup> Orig. Stowarzyszenie Młodych Kompozytorów Polaków.

<sup>87</sup> Aleksandra Demowska-Madejska: *„Pluralizm stylistyczny w muzyce polskiej przełomu XX i XXI wieku, na podstawie analizy wybranych utworów na altówkę solo kompozytorów urodzonych po 1970 roku”*, doktorská práce. Łódź: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Wydział Instrumentalny, 2014, strana 33.

## 2. Role violy v polské hudbě

### 2.1 Rozvoj violové hudby v Polsku

Ve vývoji polské hudby odehrála důležitou roli, také viola. V Polsku se narodilo mnoho skvělých violistů. Před válkou byli nejvíce známí Mieczysław Szalewski<sup>88</sup>, Jan Rakowski<sup>89</sup> a také v emigraci žijící M. Spisak. Ve střední generaci je nejvýznamnější Stefan Kamasa, který jako jediný polský violista dosáhl tak širokou a dlouhotrvající slávu. Z mladé generace jsou nejznámější Katarzyna Budnik-Gałązka<sup>90</sup> a Michał Bryła<sup>91</sup>. V době, kdy polská violová hudba začala svůj energický vývoj tzn. v poválečném období, její největší podíl v propagaci měl S. Kamasa, student J. Rakowského. To právě díky němu vznikly violové koncerty, které popisují ve své práci a také mnoho ostatních violových skladeb a zpracování. „Myšlenka, abych objednal koncert na můj oblíbený nástroj u některého z polských skladatelů se zrodila už v roce 1953. Jako vedoucí [skupiny viol] v orchestru varšavské Filharmonie, jsem měl možnost osobně poznat mnoho našich vynikajících skladatelů. Mé rozhovory byly často s otázkou, který z nich by mohl napsat violový koncert s orchestrem.“<sup>92</sup> Naštěstí pro hudbu Kamasa inspiroval a stále inspiruje skladatele, kteří vyhověli jeho přání a violové koncerty s orchestrem napsali, později přicházely Kamasovi jemu věnované skladby, které již vznikly bez jeho aktivního požádání, pouze díky inspiraci skladatelů z něj a jeho hry, na tento svým jedinečným výrazem a barvou dokonalý nástroj.

### 2.2 Stefan Kamasa – otec polské violistiky

Stefan Kamasa vynikající sólový violista a interpret všech mnou popsaných koncertů v této práci, se narodil v Bielsku Podlaskim v roce 1930. Byl prvním umělcem v rodině, kromě něj, jeho sestra hrála na flétnu, jeho rodiče nebyli téměř vůbec ve spojení s hudbou. Jak sám říká je „poznaniakiem“<sup>93</sup> a v Bielsku se narodil

---

<sup>88</sup> Mieczysław Szalewski – polský violista, pedagog.

<sup>89</sup> Jan Rakowski (11.7.1998 – 5.4.1962) – polský violista, pedagog.

<sup>90</sup> Katarzyna Budnik-Gałązka (26.8.1985) – polská violistka a pedagožka.

<sup>91</sup> Michał Bryła – 8.7.1985 – polský violista a pedagog.

<sup>92</sup> Stefan Kamasa - *Jak powstawały polskie koncerty na altówkę*, "Ruch Muzyczny" 2003 nr 15/16, strona 22.

<sup>93</sup> poznaniak - člověk, který se narodil ve městě Poznań.

náhodou. Jeho otec dostal práci v Bielsku Podlaskim, kde se přestěhoval s rodinou, bylo to velmi krátké období v životě jeho rodiny, protože jeho o rok mladší bratr se narodil v Poznani. V období kdy mladý Stefan měl jít do školy, Poznaň patřil k Německé říši Wartegau. Nebyly zde polské školy a také nebylo možno vyučovat v polském jazyce. Rodiče se ale velice snažili o vývoj syna. V jejich sousedství bydlel Czeslaw Łukowski. Houslista amatér, který měl velmi dobrou techniku. To právě u něj ve věku osmi, devíti let se violista začal hudebně vzdělávat. Z počátku chodil do německé školy, díky čemuž se velmi dobře naučil německý jazyk a dodnes se s ním dokáže svobodně, bez problému domluvit. Ve věku mezi třináctým, nebo čtrnáctým rokem, jej odvedli na fyzické práce. Odvezli jej na těžké práce do Czempinia a poté do Kola<sup>94</sup>. Tam jak sám říká, pracoval „s krumpáčem a lopatou místo smyčce“<sup>95</sup>. Pro hudebníka to mohlo znamenat konec kariéry, ale Kamasa byl velmi neústupný v dosažení svých cílů a věděl co chce dělat v životě: každého dne po návratu z práce do pokoje, ve kterém bydlel bral do rukou housle a cvičil. „Prostě jsem chtěl hrát. Hrál jsem každý den, večer, ještě jsem pokračoval v cvičení mých prstů, tlustých prstů, takových po té těžké práci“.<sup>96</sup> Až po konci války v roce 1945, mohl jít studovat střední a vysokou hudební školu, kterou na violu ukončil u profesora Rakowského, na absolventském koncertě hrál Barókův Koncert s orchestrem. Jednak před tím, než k tomu došlo vystudoval housle u Ludwika Kwasnika, druhého houslisty Kwartetu Polskiego. Výuku ve vyšší škole začal na housle ve třídě profesora Rakowského (který vedl zároveň houslovou třídu i violovou). Na violu začal studovat ve věku sedmnácti let, kdy dostal místo ve filharmonii jako violista a stal se nejmladším hudebníkem v orchestru. V tuto dobu se také rozhodl pokračovat v edukaci, jako violista. Od té doby až po současnost hraje na violu. Na violu hrál již dříve, když studoval jako houslista v kvartetu: „Kamarádi houslisté se zeptali: ‚Možná bys chtěl hrát na violu‘ a já jsem měl rád ten nástroj. Vzal jsem jej k sobě domů a pohlál jsem a skutečně jsem se potom naučil violový klíč a také ve kvartetu se mi líbilo. Odtud, bylo nějaké sblížení s tímto nástrojem a potom se z toho stal koníček.“<sup>97</sup> Studia u Rakowského ukončil, jako violista. Jak vzpomíná, profesor byl člověkem oddaným, starostlivým a pracoval jako vedoucí skupiny viol v Poznaňské opeře. Na svůj absolventský koncert připravil koncert Bartóka. Slovo připravil tady má svůj plný význam, protože se ho nejen naučil hrát, ale také musel připravit noty

---

<sup>94</sup> Czempień, Koło - obě města se nacházejí poblíž Poznania.

<sup>95</sup> Aleksandra Hładyniuk, *Rozhovor z profesorem Kamasą*, 6.9.2018.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Ibidem.

pro celý orchestr. V tuto dobu neexistovaly tiskárny, ani si nebylo možné půjčit noty ze zahraničí, protože bylo v té době Polsko za železnou oponou. Jediné co měli dostupné, byla kapesní partitura profesora Rakowského, ze které Kamasa rozepsal noty pro každý pult – celý rok kromě cvičení psal noty. Absolventský koncert Stefana Kamasy, byl zároveň polskou premiérou Bartókova koncertu. Jak vzpomíná violista, byl to velmi velký úspěch. Koncert dirigoval Henryk Czyż<sup>98</sup>. Noty koncertu přepsané Kamasou, byly poté jím mnohokrát používány, protože po úspěšném absolventském koncertu se objevily další nabídky, pro vystoupení s touto skladbou. Díky tomuto koncertu, dostal nabídky pro zahraniční provedení této skladby – Drážďany, Paříž – od hudebních agentů přítomných na koncertě. Po pásmu poznaňských úspěchů Witold Rowicki<sup>99</sup> jej zaměstnal do práce na pozici vedoucího skupiny viol ve Warszawské filharmonii. Díky tomu dostal první nabídku zahraničního koncertu „Heinz Bongartz, šéf Drážďanské filharmonie, přijel do Varšavy, jako hostující dirigent. Dirigoval a na zkouškách přišel ke mně a mluví „Hrajete Bartókův koncert?“ - Já odpovídám: ‚Ano.‘ Nevím odkud on věděl, že ho hraju. [...]. ‚A mohl byste ho zahrát v Drážďanech?‘ Já na to: ‚Proč ne.‘ A tak se to začalo, díky vedení skupiny viol ve filharmonii. Tak se to právě občas stává, neví se odkud přijde nabídka.“<sup>100</sup> Za návrhem profesora Rakowského, aby pokračoval ve vývoji a i nadále studoval. Započal Kamasa studia ve Varšavě, ve třídě profesora Tadeusza Wrońskiego<sup>101</sup>. Viděl v něm vynikajícího mistra houslí, který se nedlouho před tím vrátil z Bruselu. Díky takové motivaci začal Kamasa studovat dvouleté doktorantské studium ve Varšavě. Wroński učil Kamasu techniky smyku a prstokladů, více houslových, než violových což velmi rozvinulo mladého violistu. Wroński také doporučil Kamasovi, aby se nepřestával vyvíjet a zkusil něco nového v zahraničí. Po studiích ve Varšavě, dostal na soutěži první cenu, která mu umožnila požádání o stipendium na výuku v zahraničí. Snem mladého Stefana, bylo studium u známého a velice populárního v té době Williama Primrose’a, který bydlel v USA. Violisté si korespondovali, jenomže politická situace v Polsku byla natolik špatná, že se nesmělo do USA vůbec odjet. Dostal doporučení, že si má vybrat jakoukoliv jinou Evropský stát. Kamasa si vybral studia v Paříži u Pierre Pasquier’a<sup>102</sup> – byl to skvělý violista hrající ve známém Trio Bratři Pasquier’a. Hodiny se konaly soukromě u profesora doma a cenu každé hodiny určovalo stipendium. Stipendium trvalo půl roku a v zahraničí

<sup>98</sup> Henryk Czyż (16.6.1923 – 16.1.2003) – polský dirigent, skladatel.

<sup>99</sup> Witold Rowicki (26.2.1914 – 1.10.1989) – polský dirigent, pedagog.

<sup>100</sup> Aleksandra Hładyniuk, *Rozhovor z profesorem Kamasą*, 6.9.2018.

<sup>101</sup> Tadeusz Wroński (1.4.1915 – 15.1.2000) – Polský houslista, pedagog.

<sup>102</sup> Pierre Pasquier (14.9.1902 – 1986) – francouzský violista.

Kamasa potkal polského hudebníka Jana Krenza<sup>103</sup>, který jej později seznámil se Spisakem od něhož, později hrál jeho skladby. Spisak pomohl mladému Kamasovi v navázání kontaktů v pařížském hudebním světě, díky kterým dostával Kamasa mnoho dalších nabídek koncertů. Díky práci ve filharmonii poznal svou manželku Barbare Dzikowskou, se kterou jsou spolu od roku 1960. Jeho manželka mezzosopranistka zpívala ve filharmonickém sboru. Vystupovala také sólově – měla velice krásný hlas – třeba v Londýně, Paříži a v Německu. Pár spolu často koncertoval, třeba s Písněmi J.Brahmse, kromě toho byl Kamasa vynikajícím komorním hráčem. Už na studiích v Poznani, hrál v souboru s názvem Kwartet Poznański, poté ve Varšavě v Kwartetu Tadeusza Wrońskiego a ve známém Kwintetu Warszawském ve kterém hrál také Władysław Szpilman<sup>104</sup>. S posledním souborem hrávali 23 let, předvedli mnoho koncertů mimo jiné, tři turné po USA, každé mělo 40 koncertů. Koncerty v Japonsku, Hong-Hongu a mnoho dalších. Učit začal ve svých 28 letech, kdy mu tuto možnost navrhl profesor Wroński: „Stal jsem se profesorem úplnou náhodou, za návrhem profesora Wrońskiego: když jsem měl 28 let, profesor Wroński se mě zeptal: ‚Požádal jsi už o violovou třídu? Protože profesor Szalewski zemřel a je volné místo‘. A já na to odpovídám: ‚Mě to nezajímá, mám kvarteto, mám orchestr ve filharmonii‘. A on řekl: ‚Poslouchej, jestli teď nepožádáš, takové místo se uvolňuje jednou za čtyřicet let‘. No a on mě přesvědčil, dal jsem žádost a vzali mě.. Od té doby jsem pedagogem.“<sup>105</sup> Od roku 1984 bydlel a učil 10 let na francouzské konzervatoři v Tarbes. Kromě toho má také hudebně-filmovou epizodu. Spolu s Kwartetem Wrońskiego, hráli skladbu ve filmu Bílý medvěd<sup>106</sup>. V roce 1975 dostal cenu prvního stupně Ministra Kultury i Sztuki, v roce 1977 cenu Związku Kompozytorow Polskich, dostal také ocenění Złoty Krzyż Zasług<sup>107</sup> a Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski<sup>108</sup>. Ve volném čase rád maluje obrazy.

Díky tomu, že byl a je nejvýznamnějším polským violistou, znal se s mnoha polskými skladateli. Klidně možno říct, že hrál většinu polských současných skladeb a také většina byla inspirována, nebo napsána přímo pro něj. „Protože jsem měl velkou

---

<sup>103</sup> Jan Krenz (14.7.1926) – polský dirigent.

<sup>104</sup> Władysław Szpilman (5.12.1911 – 6.7.2000) – polský skladatel a klavírista, známý z filmu „Pianista“.

<sup>105</sup> Aleksandra Hładyniuk, *Rozhovor z profesorem Kamasą*, 6.9.2018.

<sup>106</sup> Orig. Biały Niedźwiedź.

<sup>107</sup> Złoty Krzyż Zasług – polské civilní vyznamenání.

<sup>108</sup> Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski – druhé nejvyšší civilní vyznamenání.

lásku k viole, pomyslel jsem na to, aby vznikl nějaký polský violový koncert, protože jsem hrál Bartóka, Waltona, Hindemithova Schwanendrehera v Berlíně, a polský koncert nebyl. Poté jsem našel [Tansmanův Koncert], zkontaktoval jsem se s Tansmanem a on mi poslal francouzský exemplář, tak měl jsem noty, naučil jsem se a nahrál.“<sup>109</sup> Poté stále cítil nenaplnění a pobízel polské skladatele ke skládání na ten úžasný nástroj, kterým je viola. Od toho se začala historie polských koncertů a také ostatních violových skladeb, to lze velice dobře vidět v seznamu skladeb, když se podíváme na rok jejich vzniku. Všechno to vzniklo, díky Stefanovi Kamasu. Dotazovaný violista na otázku, jaký je pocit premiérovat tolik skladeb, skromně odpověděl, že skladatelé mu důvěřovali.

### 2.3. Skladatelé komponující pro violu

Velcí polští skladatelé, známí nejen v Polsku, ale i ve světě také skládali na violu. Bacewicz, Baird, Natanson, Palester a Penderecki, mají všude ve světě renomé. Byli velmi populární ve svém období, proto mělo jejich dílo velký vliv na pozdější vývoj hudby komponované v Polsku. Těchto pět skladatelů napsalo koncerty, které velmi dobře ukazují pohled skladatelů na violu. Jejich koncerty jsou v této práci popsány, aby se dala lépe přiblížit jejich violová tvorba. Výše jmenovaní skladatelé, tyto koncerty napsali již jako vyzrálí umělci, nešlo ani v jednom případě o studentskou práci. V Polsku před válkou skládal na tento nástroj Stefan Poradowski<sup>110</sup>, Aleksander Tansman a Jan Michał Wieczorek<sup>111</sup> a po válce převzali štafetu Tomasz Keisewetter<sup>112</sup>, Grażyna Bacewicz, Tadeusz Machl<sup>113</sup>, Tadeusz Paciorkiewicz<sup>114</sup>, Tadeusz Baird a ostatní. Skladatelé vybraní v této práci představují sebou vývoj hudby od válečného období, po dnešek. Zde jsou jejich krátce popsané životopisy, které pomohou lépe pochopit jejich umění.

---

<sup>109</sup> Aleksandra Hładyniuk, *Rozhovor z profesorem Kamasą*, 6.9.2018.

<sup>110</sup> Stefan Bolesław Poradowski (16.8.1902 – 9.7.1967) – polský skladatel, teoretik, dirigent.

<sup>111</sup> Jan Michał Wieczorek (29.9.1904 – 2.7.1980) – polský skladatel, dirigent a pedagog.

<sup>112</sup> Tomasz Keisewetter (8.9.1911 – 29.11.1992) – polský skladatel, dirigent a pedagog.

<sup>113</sup> Tadeusz Machl (22.11.1922 – 31.8.2003) – polský skladatel a pedagog.

<sup>114</sup> Tadeusz Paciorkiewicz (17.10.1916 – 21.11.1998) – polský skladatel, varhaník a pedagog.

### 2.3.1 Roman Palester

Roman Antoni Palester, narozen dne 28. prosince 1907 v Śniatynie v Podolu. Byl synem doktora Henryka a Matyldy rozené Memlauerové. Ve věku 7 let se začal učit hrát na klavír. Po vypuknutí první světové války byl jeho otec mobilizován a poslán na frontu, jeho matka a Roman byli evakuováni do Vídně, poté do českých Teplic, kde skladatel chodil do německé školy a učil se zde také hrát na klavír. Koncem roku 1916 se spolu se svou matkou usadil v Zakopaném, kde vedle studia a hry na klavír vystupoval v komorním orchestru. 19.8.1919 jeho matka zemřela na tuberkulózu, po které se spolu se svým otcem, který válku úspěšně přežil, přestěhoval do Krakova. V Krakově se učil hrát na klavír a teorii hudby na Hudebním Institutu u Klary Umlaufové a Zygmunta Przeorského. V roce 1921, poté co vypukla epidemie tyfu, byl jeho otec jmenován komisařem pro boj s nemocí a spolu se svým synem byl převezen do Lvova. Tam nastoupil již do své čtvrté školy naučil se zde harmonii, intonaci, historii a hudebním formy u učitele Stanisława Niewiadomského<sup>115</sup>. Zde se uskutečnily Palesterovy první pokusy o skládání. Hudební život ve Lvově byl poměrně bohatý, ale více se zaměřil na starou hudební tradici. Musel se snažit sám poznat současné skladby. Nejvíce ho zajímala hudba Szymanowského, Debussyho, Ravela a Stravinského. Kromě toho četl, měl zájem o kulturu a patřil také ke skautům.

V roce 1925 začal studovat dějiny umění na Varšavské Univerzitě. Chtěl se také naučit klavírní hře na Varšavské konzervatoři současně s dějinami umění, ale na studium nebyl přijat. Dostal se do třídy hudební teorie, ale s těmito studii nebyl spokojený. O rok později se pokusil dostat na klarinet, ale znovu bez úspěchu. V roce 1928 po reorganizaci struktury konzervatoře začal studovat teorii ve třídě Kazimierze Sikorského, kterého v roce 1931 přijali do třídy kompozice. Po ukončení studií se začal věnovat hudebnímu životu. Jeho skladby byly uváděny na mnoha scénách v Polsku i v zahraničí a také byl jmenován vedoucím Hudebního Divadla ve Lvově<sup>116</sup>. Komponoval hudbu pro řadu představení v jeho divadle a v Polském Divadle<sup>117</sup> ve Varšavě. Složil také hudbu pro první polské zvukové filmy a hudbu pro rozhlasová dramata (śluchowiska radiowe). Psal také populární hudbu, včetně písně *Baby, ach te baby*, která je v Polsku populární. Díky své aktivitě rychle získal přístup

---

<sup>115</sup> Stanisław Niewiadomski – 4.11.1859 – 15.8.1936 – polský skladatel, dirigent, hudební kritik.

<sup>116</sup> Orig. Teatr Muzyczny we Lwowie.

<sup>117</sup> Orig. Teatr Polski.

ke skupině elitní soudobé hudby kolem Karola Szymanowského. Začal dostávat nabídky práce v radách hudebních institucí, včetně představenstva Svazu polských skladatelů a polské sekce Mezinárodní asociace současné hudby. Publikoval také v hudebních časopisech "Kwartalnik Muzyczny", "Muzyka" a "Muzyka Polska". V roce 1936 odešel na několik měsíců do Paříže. V roce 1939 se stal tajemníkem *XVII. Festivalu Mezinárodní společnosti pro současnou hudbu*<sup>118</sup>.

Živá a rychle rozvíjející se kariéra skladatele, byla přerušena vypuknutím druhé světové války. Proto, že se změnila situace, podobně jako ostatní hudebníci musel se věnovat nehudební práci, aby si vydělal na život. Palester hrál na zakazaných koncertech v prostorách *Gastronomie*. 8.5.1940, byl skladatel zatčen při zátahu a uvězněn ve věznici v Pawiaku<sup>119</sup>, ze které se mu díky pomoci přátel podařilo dostat po více než 6 týdnech. Po varování od Zbigniewa Drzewieckieho<sup>120</sup>, že se gestapo ptalo na členy Společnosti pro soudobou hudbu, kde byl viceprezidentem, odjel do Jedrzejowa k přátelské rodině Przypkowskiských. Tam se znovu začal zabývat skladbou. Jeho skladby, byly vždy prováděny na tajných koncertech v soukromých domech.

16. června 1942 se Palester oženil s Barbarou Gużkowskou-Podoskou. V listopadu 1944 panství ve kterém pobýval Palester s manželkou bylo vypáleno a lidé, kteří tam zůstali, byli Němci zadrženi. Po odchodu odjeli nejprve do Krakova a pak do Zakopaného kde, tentokrát v Jaszczurówce, byl skladatel opet zatčen gestapem. Během války jeho Varšavský byt byl spálen a rukopisy mnoha děl byly ztraceny.

V roce 1945 se Palester usadil v Krakově, kde se začal pomalu oživovat hudební život. Palester seděl v Představenstvu Odborového Svazu Hudebníků<sup>121</sup> a vydavatelství PWM. Stal se také prorektorem a profesorem teorie a skladby PWSM v Krakově. Také zastával velmi vysoké pozice ve ZKP, Programu hudební školy<sup>122</sup> a Divadelní radě<sup>123</sup>. Jako, umělec oceněný za činnost v oblasti kulturní a umělecké, obdržel od státu finanční podporu. Jeho hudba byla opět hrána na polských a zahraničních scénách a během několika let od těchto událostí dosáhl vrcholu počtu

---

<sup>118</sup> Orig. VII Festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

<sup>119</sup> Pawiak – vystavěné vyšetřovací vězení ve Varšavě 1829–35, mezi ul. Dzielną a Pawią.

<sup>120</sup> Zbigniew Drzewiecki – 8.4.1890 – 11.4.1971 – polský klavírista a pedagog.

<sup>121</sup> Orig. Związek Zawodowy Muzyków.

<sup>122</sup> Orig. Komisja Programowa Szkolnictwa Muzycznego.

<sup>123</sup> Orig. Rada Teatralna.



provedení na zahraničních festivalech, včetně festivalu Mezinárodní společnosti pro současnou hudbu v Londýně v roce 1946. V 1947, jako jeden z šesti evropských a jihoamerických skladatelů, obdržel objednávku na složení skladby z New York League of Composers. Tak vznikla malá Serenáda pro flétnu, housle a violu. Opět skládal hudbu pro filmy, mimo jiné, pro Zakázané písně, což je první celovečerní polský film vyrobený po válce. V roce 1946 obdržel Hudební cenu města Krakova.

Skladatel nebyl pronásledován vládou, ale brán jako nástupce Karola Szymanowského, úřady se snažily získat přízeň pro účely kulturní politiky, nicméně Polská situace a zvyšující se množství práce, kterou musel vykonat nepomáhaly jeho skladatelské tvorbě. Dodatečná výuka nedělala skladatele šťastným a neustávající porady jej unavovaly. Zfalšované volby v roce 1947, nepřivítaly změnu situace a proto si Palester vzal na univerzitě dovolenou, odstoupil z funkce a spolu s manželkou odjeli do Paříže. Oba obdrželi pasy s právem vícenásobného překročení hranic. V této době, neměli v úmyslu emigrovat a skladatel často přijížděl do Polska spolupracovat při výrobě filmu. Bohužel došlo ke konfliktu mezi skladatelem a vládou, kdy v roce 1948 odmítl účast ve Světovém kongresu intelektuálů v obraně míru<sup>124</sup> ve Vroclavi. Na Národním kongresu hudebních skladatelů a kritiků v Lagowie v roce 1949, na které Palester obdržel od ministra kultury a umění W. Sokorskiego speciální pozvánku. Bylo mu tam nabídnuto místo rektora PWSM ve Varšavě, nebo místo ředitele Národní filharmonie, díky čemu přemýšlel o trvalém návratu do Polska. Ve stejném roce však požádali s manželkou o azyl, i když skladatel stále doufal v udržení přátelských vztahů z Polskem. V roce 1950 mu vláda definitivně odmítla poslat finanční prostředky od ZAIKS<sup>125</sup> a stáhly z programu pro vydání jeho houslový koncert. V srpnu téhož roku v tisku napsali, že byl Palesterovi zamítnut návrat do Polska. Od té doby vztahy polských hudebních institucí se přerušily. V roce 1951 se zapsal Sociétés des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique v Paříži. Výsledkem toho bylo jeho odstranění ze seznamu členů ZKP a zákaz hry jeho skladeb. Jeho příjmení zmizelo z publikací a titulků filmů ve kterých byla použita jeho hudba. Jeho skladby vytištěné po válce v PWM, byly zničeny.

---

<sup>124</sup> Orig. Światowy Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju.

<sup>125</sup> Polská verze OSY.

Když v roce 1952 vznikla v Mnichově polská frakce rádia *Svobodná Evropa*, jeho manažer Jan Nowak-Jeziorański<sup>126</sup> pověřil manžele vedením jeho částí: Romana Palestera vedením kulturního oddělení a jeho ženu Barbaru vedením hudebního oddělení. Skladatel vedl své oddělení 20 let, moderujíc série vysílání: „Okno na západ“, „Hudba boří hranice“, ve kterých povídal o kulturních událostech na západě, organizoval literátské diskuse o polských knihách a polemizoval socialistickou, realistickou etikou a kulturní politikou PRL. V padesátých a šedesátých letech vzniklo mnoho nových skladeb, ve kterých jde vidět změnu estetiky a změnu stylu skladatele. Do roku 1956 spolupracoval s Mezinárodním spolkem soudobé hudby, ale kdy začal žádat spolek o to, aby skladby byly přihlašovány prostřednictvím národních sekcí, Palester, který byl persona non grata, Palester ztratil kontakt s mezinárodním prostředím, které mu bylo příznivé. Práce v rádiu Svobodná Evropa mu také nepomáhala, protože na západě začalo přibývat příznivců levicové strany a dokonce i sovětského totalitarismu. Mimo těchto překážek měl Palester stále úspěchy. V roce 1955, spolu se dvěma dalšími skladateli v exilu Andrzejem Panufnikiem a Antonim Szałowským obdržel hudební cenu Polského oddělení gardy, součást americké armády Hudební cenu Oddělení polské gardy americkou armádou v Evropě<sup>127</sup>. V roce 1962 obdržel 1. cenu na soutěži italského oddělení MTMW za operu *Don Juanova smrt*. V roce 1965 obdržel cenu Fundacji im. Alfreda Jurzykowského z Nev Yorku a v 1967 získal v Londýně Zlatý Kříž Zasluh Polské Republiky<sup>128</sup>.

V roce 1972 po odchodu na důchod se Palesterovi vrátili do Paříže, kde se skladatel věnoval jen tvůrčí práci. Pomalu začal vzbuzovat větší zájem v Polsku, ale cenzura z jeho jména byla odňata až v roce 1977. Na festivalu *Warszawska Jesień* v roce 1979, měl premiéru jeho *Koncert pro violu a orchestr*, ve kterém byl sólistou Stefan Kamasa a dirigentem Andrzej Markowski<sup>129</sup>.

Dne 6.9.1983 po dlouhodobé nemoci zemřela jeho žena. Skladatelovo pouto k ní bylo tak velké, že kvůli této těžké ráně v životě, byl až do konce svého života přepadán návaly špatné nálady a úzkostnými stavy, ale stále se snažil pokračovat ve své činnosti. V posledních letech skládal velmi málo. Soustředil se na

---

<sup>126</sup> Jan Nowak – Jeziorański (2.10.1914 – 20.1.2005) – polský politik, žurnalista.

<sup>127</sup> Oryg. Nagrodę Muzyczną Polskich Oddziałów Wartowniczych przy Armii Amerykańskiej w Europie.

<sup>128</sup> Oryg. Złoty Krzyż zasług Rzeczypospolitej Polskiej.

<sup>129</sup> Andrzej Markowski (22.8.1924 – 30.10.1986) – polský dirigent, skladatel.

organizování svých skladeb, vytváření nových verzí starých děl a začal psát své vzpomínky *Absolutní sluch*<sup>130</sup>, jehož psaní, stejně jako plánovanou cestu do Polska, přerušila smrt. Roman Palester zemřel ráno 25. srpna 1989 po krátké nemoci ve svém pařížském bytě. Byl pohřben na polském hřbitově v Mont Morency poblíž Paříže.

### 2.3.2 Grażyna Bacewicz

Narodila se 5.2. 1909 v Łodzi. Její otec litvínec Vincas Bacevičius vyučoval hudbu a ostatní předměty. A její matka Maria také se zapojovala do kulturního dění a koncertovala. Její starší bratři Kiejstut (Keistutis) a jeho o rok mladší bratr Witold (Vytautas) se stali skladateli a klavíristy a jejich mladší sestra Wanda jako jediná z rodiny si vybrala budoucnost, která nebyla spojena s hudbou - žurnalistiku a literaturu. To díky ní se dochovalo tolik skladeb Grażyny – díky jejímu uschovávání a shromažďování rukopisů. Doma se mluvilo polsky a jejich děti chodily do polských škol. Vyrůstaly v polské kultuře, ale prvky litevské kultury byly viditelné a zapsaly se do jejich života díky jejich otci a litevské části rodiny, za kterou pravidelně jezdili na prázdniny. Rodiče je také nenásilně vedli do dění hudebního světa. Sourozenci spolu často hrávali, nejen doma, ale také na mnoha veřejných koncertech a vystoupeních. První koncert Grażyny jako houslistky a klavíristky se konal 25.6.1916 na školním koncertě.

Začátky výuky probíhaly doma a od roku 1919 začala výuku v soukromém gymnáziu. O rok později se v hudebním lyceu začala učit na klavír a housle. Od roku 1921 v tomto liceu začíná vyučovat hudební teorii Kazimierz Sikorski, ke kterému přichází studovat všichni čtyři sourozenci. Profesor si zapamatoval skladatelku, jako dítě neobvyklých hudebních schopností, vynikajícího sluchu, paměti a velkou pracovitostí. Už v tuto dobu jako třináctiletá holka pochopila, že její úděl je psát hudbu. Po Sikorském vyučování převzal Kazimierz Wiłkomirski<sup>131</sup>. Wiłkomirski vzpomíná: „Pamatuji, že písemné úkoly té neobvyklé žačky obsahovaly mnoho porušení mnou často přednášených pravidel, proti kterým se budoucí skladatelka ohraňovala. Musí to být tak? Proč? A proč to nemůže být jinak? Na tyto otázky jsem odpovídal, že jde o logiku hudební myšlenky budoucího základu fugy. Jenom

---

<sup>130</sup> Orig. *Sluch Absolutny*.

<sup>131</sup> Kazimierz Wiłkomirski (1.9.1900 – 7.3.1995) – polský violoncellista a skladatel.

Grażynu nešlo snadno přesvědčit.<sup>132</sup> Snahy o vnucení a výuku tonality jde vidět v dřívějších skladbách: třeba Dvě preludia a fugy, nebo Písně na housle a klavír. Jelikož Grażyna se neučila ve třídě skladby, tak na koncertech často hrála sama vlastní skladby na konceretech, ukazujíc svůj velký temperament. V té době její otec odstěhoval se do Kovna, zpátky do Litvy. Toužil tam vytvořit teplo a charakter domova v Łodzi a chtěl tam stáhnout rodinu, ale kromě častých návštěv se mu to nepodařilo.

V roce 1928 skladatelka ukončila obě školy a rozhodla se pokračovat na Varšavské Konzervatoři ve třídě skladby Kazimierza Sikorského, třídě houslí Józefa Jarzębskiego a klavírní třídě Józefa Turczyńskiego. Kromě toho se zapsala na filosofické studium Varšavské Unierzity, které po roce a půl nechala. Po nedlouhé době ukončila také výuku hry na klavír, aby se mohla více soustředit na výuku skladby a houslí. Ze začátku v ní hudební prostředí chtělo vidět pouze houslistku nevnímajíc se její vlastních kompozice, které často premiérovala s bratrem Kiejstutem. Kolegové skladatelé se na ní dívali jako na výstřelek přírody ptajíc se jí, jestli si nespletla cestu. Kromě psaní skladeb na housle a klavír, začala psát kvartety. V těchto pracích, již jde vidět pokusy o hledání vlastního stylu a oddělování se od neoromantismu a stylu podobného Szymanowskému, které v této době byly populární u mladých skladatelů.

Vytautas v sobě ucítil litevskou krav a od roku 1926 bydlel s otcem. Zorganizoval tam několik málo koncertů pro svou sestru, které byly velice dobře přijaty Litevskou kritikou. Cílem Bacewicz byl její další vývoj, díky čemuž po obhájení dvou diplomů v roce 1932 na Varšavské konzervatoři odjíždí na studium do Paříže, které studentům doporučil Szymanowski. Po úspěchu v ukončení oboru housle (diplom s oceněním), ze skladby dostala pouze za 2. Jejími absolventskými skladbami: *Houslová sonáta, 2. Smyčcový kvartet, Symfonietu pro smyčcový orchestr* a také *De profundis clamavi*. V porotě byli Eugeniusz Morawski<sup>133</sup> (který byl proti Szymanowskiemu a Sikorskiemu) a profesori, kteří smýšleli stejně jako on. Bacewicz tuto známku nebrala příliš vážně a v reakci na ni složila Tři karikatury pro orchestr s věnováním drahému profesoru K. Sikorskému, ve kterých používá nástroje v humoreskním způsobu pozitivně zesměšňujícím Jarzębského, Sikorského

---

<sup>132</sup> Małgorzata Gašiorowska, *Grażyna Bacewicz* [online]. [cit. 23.4.2019] Dostupné z: <https://bacewicz.polmic.pl/dziecinstwo/>.

<sup>133</sup> Eugeniusz Morawski-Dąbrowa (2.11.1876 – 23.11.1948) – polský skladatel.

a Fitelberga. Ten poslední, dirigent, tuto skladbu sám premiéroval a od té doby jsou se skladatelkou přátely.

Přes prázdniny po ukončení studií spolu s Vytautasem odjeli na turné. Snažila se také dostat stipendium v Paříži, ale neúspěšně. Konečně se rozhodla odjet na další vzdělání za peníze vlastní a rodiny. Zapsala se na výuku houslí k Andrému Turretovi a na výuku skladby k Nadie Boulanger. Kromě toho se také zapsala do Spolku Mladých Polských Hudebníků v Paříži. O spolupráci skladatelky s Nadiou Boulanger nezůstala žádná hudební stopa, ale o jejich dobrém přátelství svědčí posílané vánoční a sváteční dopisy a pohledy. V rozhovoru s Szeryngiem Boulanger, tak mluvila o Bacewicz: „Myslím, že nemusím mluvit s jakým vzrušením myslím na Grazinu. Kdy jako ještě úplně mladé děvče přišla do Paříže, už v tu dobu byl v ní vidět velký talent, který se přes dalších mnoho let neustále vyvíjel.“<sup>134</sup> V době pobytu v Paříži, který trval méně než rok, složila šest skladeb v nich také Dechové kvinteto, díky kterému dostala 1. cenu na soutěži pro ženské skladatelky Aide aux femmes de professions libre. Kromě titulu dostala také cenu 1000 franků, který hodně podpořil její pobyt v zahraničí. V Paříži hodně koncertovala a také cestovala po francii a severní itálii.

V roce 1933 dostala houslovou třídu a také třídu harmonie a kontrapunktu na konzervatoři v Łodzi. Pořád koncertovala v Litvě, kde byla velice populární. 10.5.1934 na Varšavské konzervatoři se konal první skladatelský recitál Bacewicz, kde jako jeden z přítomných diváků byl Lutoslawský, který obdivoval styl v jakém skládala. V roce 1935 se přihlásila na první mezinárodní soutěž Wieniawského a znovu odjela do Paříže studovat za Carlem Fleschem. Hrála také v kvartetu a právě díky kamarádovi z druhých houslí Bohdanowi Łosakiewiczovi<sup>135</sup> poznala svého budoucího manžela Andrzeja Biernackiého<sup>136</sup> – lékaře a klavíristu amatéra. Její skladby dostávaly ocenění na mnoha soutěžích. Na koncertě laureátů jedné z nich byl sám Sergej Prokofjev.

V roce 1935 jí pozval Fitelberg do jím samotným založeného orchestru, kde nejenom hrála jako hudebník, ale také mohla dobře poznávat orchestr jako skladatelka. Roku

---

<sup>134</sup> Małgorzata Gąsiorowska, *Grażyna Bacewicz*, [online]. [cit. 23.4.2019]

Dostupné z: <https://bacewicz.polmic.pl/studia-w-warszawie-i-paryzu/>.

<sup>135</sup> Bohdan Łosakiewicz (14.5.1903 – 27.5.1986) – houslista.

<sup>136</sup> Andrzej Biernacki (14.3.1903 – 30.7.1963) - lubelský lékař, má velké zásluhy v léčení krve a krevních buňek

1936 měla svatbu s Andrzejem Biernackým a začali spolu bydlet ve Varšavě spolu. V roce 1938 napsala první sebou samou kladně po kompoziční stránce uznané kvarteto, které bylo také poslední skladbou, kde používá Litevské motivy. V roce 1939 znovu odjíždí do Paříže, aby se zúčastnila jako účinkující na svém vlastním skladatelském koncertě.

V období války Bacewicz pobývala s rodinnou ve Varšavě. Grażyna se účastnila tajemných koncertů, intenzivně skládala a také pomáhala lidem: nechávala je občas ukryté u sebe doma. Kromě toho se také soustředila na rodinu. 20.7.1942 se jí narodila dcera – Alina. „Hodně, hodně hodin jsem strávil během okupace v domě rodiny Biernackich na Koszykowej. Byl to velmi teplý a hostinný dům, jak úžasně bylo tam zapomenout na hrozbu, smutek, beznaděj a všechny úporné věci, které s sebou přinesli do Varšavy Němci. [...] Zajímavá věc, že jsem tam byl tak často a přesto jsem s Grażynou nemluvil o hudbě a skládání. Nerada ukazovala své hudební pocity; byla jemná na ostatní lidi, chránila také žárlivě tajemství své pracovní, svého vývoje a tvůrčích přeměn.“<sup>137</sup> Po potlačení Varšavského Povstání rodina Bacewiczů musela odejít z Varšavy. Díky tomu, že ona byla mladou matkou a její manžel lékařem, nebyli odvezeni z Polska, ale bylo jim dovoleno usídlit se v Grodzisku Mazowieckim, kde manžel skladatelky mohl vést oddělení Varšavské nemocnice Dzieciątka Jezus. Bacewicz vydělávala peníze výukou klavíru. Po válce vzrostla potřeba umění, přesto po krátkém pobytu v Lublině dostala práci na konzervatoři v Łodzi od roku 1945. Pořád koncertovala, hlavně se svým bratrem Kiejstutem. Po válce vznikají nové skladby symfonie, koncerty a také skladby pedagogické a populární vyhovující kulturní politice nové vlády. V této době nebyly ještě problémy vycestovat za hranice, díky čemuž Grażyna odjíždí na tříměsíční turné propagující její skladby a také skladby současných skladatelů v Polsku. Skladatelka měla naplánováno se přestěhovat navždy do Paříže, protože nechtěla bydlet ve válkou zničeném Polsku. Znovu odjíždí do Paříže na koncertní turné, při kterých dostává velice dobré recenze týkající se zároveň hry a také jejich vlastních kompozic. Jak se můžeme dozvědět z dopisů Vytautase<sup>138</sup>, život v poválečné Francii nevypadal tak, jak si představovala - Lidé chodili hladoví – a v Polsku začalo cenzurování, kontrolování a zatýkání hudebníků. Francie se rychleji vyvíjela

---

<sup>137</sup> Małgorzata Gašiorowska, *Grażyna Bacewicz*, [online]. [cit. 23.4.2019]  
Dostupné z: <https://bacewicz.polmic.pl/wojna/>.

<sup>138</sup> Małgorzata Gašiorowska, *Grażyna Bacewicz*, [online]. [cit. 23.4.2019]  
Dostupné z: <https://bacewicz.polmic.pl/trudne-czasy-socrealizmu/>.

po skončení války a Grazyna zde umocňovala své kontakty a vliv, proto také byly její skladby čím dál více hrávány. Její pozice byla na úrovni s Lutoslawskim, Panufnikiem a Palesterem. V roce 1948 na mezinárodním sněmu hudebníků a hudebních kritiků v Praze, byla zformulována pravidla socialistického skládání, ale pravděpodobně díky pozici jejího muže vynikajícího lékaře autorita Bacewicz nebyla používána v propagandě.

V roce 1948 dostala skladatelské ocenění na soutěži organizované součástí olympijských her v Londýně. V její hudby se začaly zesilovat elementy Polského folkloru. V tu dobu byla na vrcholu své skladatelské a sólové popularity, koncertujíc po celé Evropě a zemích SSSR. Neustále dostávala ceny na soutěžích a také objednávky na povinné skladby soutěží komorních (na soutěž v: Liege<sup>139</sup> v roce 1952, Genevě<sup>140</sup> v roce 1953). Byla též v porotách mnoha soutěží. Díky její vrůstající popularitě dostávala velké množství dopisů, které často začínaly slovy „Dear Mister Bacewicz“, protože mnoho lidí nevěřilo, že žena může psát tak dobrou hudbu. Přes tak velkou popularitu jejich skladeb se rozhodla přestat sólově vystupovat a zaměřit se pouze na skladbu.

V tomto období vzniká mnoho úžasných děl skladatelky, která pro dobro vlastní hudby nešla proti režimu. Ona sama dostala vyznamenání desetiletí PRL. Kromě toho Bacewicz dělala mnoho významných funkcí: od 1950 – byla členkou zarzadu Związku Kompozytorow Polskich, v letech 1953-1956 zarzadu ZAIKS. Od roku 1957 byla vedoucí poroty v houslové soutěži Wienawského. Jako vícevedoucí (vicepresident) ZKP zaangažovala se ve vytváření *Warszawské Jesieni*. Jako členkyně Výboru organizace festivalu<sup>141</sup> v době, kdy byla v Paříži tvořila, zlepšovala kontakty a také se věnovala organizačním věcem se zahraničními orchestry pozvanými na festival *Warszawská Jesień*.

V roce 1954 se skladatelce přihodila autonehoda – do vozu ve kterém jela se svým manželem, narazil kamion. Tato událost jí na několik měsíců vyřadila z života. Strávila dlouhou dobu v nemocnici a posléze probíhala ještě dlouhá rekonvalescence doma. V dopisech Bacewicz psala Marii Dziewulské<sup>142</sup>, že se naučila rozdělovat věci

---

<sup>139</sup> Orig. Ysae Music Competition.

<sup>140</sup> Orig. Concours de Genève, Concours International d'Exécution Musicale.

<sup>141</sup> Orig. Komitet Organizacji Festiwalu.

<sup>142</sup> Maria Dziewulska – 1.6.1909 – 18.4.2006 – polská skladatelka, teoretička a pedagožka..

méně důležité (vlastní ambice) od těch důležitějších (odpor proti formalistické hudbě). V roce 1956 odjíždí do Indie (jako vyslankyně związku kompozytorow polskich), při této cestě navštívuje také Řím a Egypt.

Její angažovanost ve *Warszawské Jesieni* přineslo hodně kladů také jejím skladbám. Její skladby byly tam také často hrávány po její smrti. Grazyna byla klasifikována do „současné klasiky“ což z jedné strany bylo nobilitací a ze strany druhé se na popřední místa začali dostávat mladí hudebníci používající novátorské techniky, čeho si byla skladatelka vědoma: „protože hudba se vyvíjela moc rychle dopředu díky mladým skladatelům, já vím, že už můžu stát jen ve druhé řadě, protože sama sebe nepřeskočím a něco opravdově nového vymyslí mladí, ne já.“<sup>143</sup> Psala v dopise Vytautasovi v roce 1962. Tu chvíli popsal také Stefan Kisielewski v roce 1963: „Grazyna je tak svědomím tvůrcem a její dílo je tak monumentální a konsenkvenktně dokončené, aby měla náhle propadnout panice, která se dříve udála Rossinimu. Na druhou stranu je všestranně univerzální, má moc otevřené uši, aby si nevšimla něčeho nového. Stále má dlouhou cestu před sebou dlouhou cestu do tvůrčího stáří, tak proč by nezůstala stále sebou a nezkusila něco nového?“<sup>144</sup>

Na konci života se snažila Bacewicz soustředit na skládání a méně času dávala na práci charitativní, která se netýkala jí a její rodiny. Jen to druhé ji nešlo příliš dobře. Skladatelka dostala cenu Belgické vlády a také zlatou medaili na soutěži Královny Alžběty Belgijské v Bruselu za sedmý houslový koncert. 30.7.1963 umírá po nemoci její manžel. Grazyna neustále vede aktivní život skladatelky, porotkyni a vícevedoucí ZKP. Je také společensky aktivní: v roce 1964 po ukončení festivalu organizuje u sebe párty na které je rodina Lutosławských a Spisak. V roce 1966 skladatelka dostává třídu skladby v PWSM ve Warszawě. Od začátku práce v PWSM vyjádřila své připomínky k organizaci rozvrhu hodin a snažila se ji uspořádat tak, aby skladatelé kompozice mohli ze studií co nejvíce vytěžit. Svým studentům, pokud v nich viděla odhodlání, se snažila pomoci i mimo univerzitu. Roku 1968 napsala skladbu pro violu a orchestr pro Stefana Kamasu a začala psát balet *Touha* podle díla Pabla Picassa. Zemřela 17. ledna 1960 na infarkt ve věku 60 let, což způsobilo šok a prázdnotu v hudebním prostředí. V době kdy odešla, měla rozepsaný celý

---

<sup>143</sup> Małgorzata Gašiorowska, *Grażyna Bacewicz*, [online]. [cit. 23.4.2019]  
Dostupné z: <https://bacewicz.polmic.pl/w-cieniu-warszawskich-jesieni/>.

<sup>144</sup> Małgorzata Gašiorowska, *Grażyna Bacewicz*, [online]. [cit. 23.4.2019]  
Dostupné z: <https://bacewicz.polmic.pl/w-cieniu-warszawskich-jesieni/>.



program plánů na dalších několik měsíců dopředu a také poznámky (ty nikdy předtím nedělala) k dokončení baletu. Byla pohřbena na hřbitově Powązki v Aleji Zasluzonych. K její poctě se po ní jmenují hudební školy a také Akademie múzických umění v Łodzi.

### 2.3.3 Tadeusz Baird

Tadeusz Baird narozen 26.7.1928, Grodzisk Mazowiecki - 2.09.1981 Varšava. Jeho otec, Edward, byl zootechnikem, a matka Maria Popov pocházela z Ruska. V roce 1931 se rodina přestěhovala do Varšavy. V jejich domě bylo vždy umění, rodiče spolu hráli - otec na housle a matka na klavír. Tadeusz ve věku šesti let začal hrát na klavír a o dva roky později začal skládat první skladby pro klavír a housle - nástroje, které znal nejlépe. Doma byly přivezeny noty z Ruska, včetně not Čajkovského.

Válečné období rodina přežila ve Warszawie - Baird se učil klavír u Tadeusze Witulského<sup>145</sup>, teorie hudby u Kazimierze Sikorského a skladbu u Bolesława Woytowicze<sup>146</sup>. Chodil na tajné koncerty, kde také hrál jako sólista a komorní hudebník. V té době složil první klavírní miniatury, skladby pro housle a klavír a také písně. Bohužel, žádná z těchto skladeb nepřežila válečné období. Na jaře roku 1944, ve věku 16 let, obdržel "malou imatrikulaci" a na konci srpna, byl deportován do Německa stejně jako všichni dospělí muži<sup>147</sup> za nucenou práci. Až do poslední chvíle hrál na klavír, protože nechtěl ztratit kontakt s hudbou a odvedení bylo jisté. Zpočátku byl pověřen prací na farmě, kde poklízal u koní v Emsdetten a po zbytek života měl averzi ke koním. Poté byl převeden jako pracovník na německo-nizozemskou hranici, aby pomohl posílit obranné opevnění, odkud se spolu se svými společníky snažili uniknout. Bohužel je po třech dnech našli Němci a zatkli. Tři týdny byl v pevnosti v Mnichově, byl odsouzen na neurčitou dobu pobytu v táboře a poté byl odvezen do tábora Glabbeck. Kde onemocněl na kostní tuberkulózu. Jeho stav byl tak špatný, že při evakuaci tábora roku 1945 jej Němci s vyhlídkou jeho brzké smrti nechali v táboře zemřít, ale byl nalezen americkou armádou, která jej zachránila a lečila půl roku, než se plně zotavil. Poté jej přemístili na 13 měsíců do tábora nuceně přesídlených ,ve kterém začal vést kulturní oddělení pro 2000 Poláků, kteří

---

<sup>145</sup> Tadeusz Wituski (1911– 14.6.1994) – polský klavírista a pedagog.

<sup>146</sup> Bolesław Woytowicz (5.12.1899 – 11.7.1980) – polský skladatel, klavírista a pedagog.

<sup>147</sup> Dospělí muži v té době znamenalo být starším než 16 let.

zde byli umístěni také. Tábor byl umístěn v Emmerichu nad Renem. Zorganizoval zde klub, knihovnu a také hudební soubor. Koncertoval také v nedalekém táboře pro angličany a také začal vyučovat hudební teorii v provizorní konzervatoři v Kagelu. Tam také dostal svou první skladatelskou objednávku - *Tango Tesknota*.

V roce 1946 v Německu se sešel se svou matkou a společně se poté vrátili zpět do Varšavy. Ve stejném roce se také do Varšavy vrátil jeho otec, který byl přesvědčený, že jeho rodina nemohla přežít válku a našel jsi novou ženu. Proto se skladatelovi rodiče rozešli a oficiální rozvod proběhl, až v roce 1954. Po návratu do Polska skladatel ihned začal pokračovat v hudební výuce, kterou přerušila válka, jenomže přes nemoce a úrazy, které mu přinesla válka musel nechat klavírní kariéru. V říjnu 1947 začal studovat skladbu a speciální teorii v PWSM ve Warszawie u Piotra Rytla<sup>148</sup> a později u Piotra Perkowského<sup>149</sup>. V dubnu 1948 udělal externě maturitu a začal studovat muzikologii na UW. Jeho skladby slavily úspěchy a začínal dostávat čím dál větší množství zakázek na skladby. Přes tuto skutečnost zanechal obou studií pro nedostatek času.

Prvním hudebně průkopnický okamžik byl v roce 1949, kdy skladatel obdržel pozvání od Mládežního kruhu ZKP<sup>150</sup> a také nabídku stipendií a jeho kandidaturu na cestu do Paříže v rámci stipendia UNESCO. Nakonec se stal členem ZKP. Jeho první velký úspěch dosáhl v Národním kongresu hudebních skladatelů a kritiků v Łagowě, kde představil dílo *Sinfonietta* a poprvé se ocitl mezi polskou komponovanou elitou. Skupina „49“ zde také měla svůj začátek, který vytvořil společně se dvěma mladými skladateli - Kazimierzem Serockim<sup>151</sup> a Janem Krenzem. Skladatelé se rozhodli držet pohromadě sjednotit své síly a talent, proto aby se prosadili v tom nebezpečném a nemilosrdném světě. Název a program skupiny vymyslel Stefan Jarociński<sup>152</sup>. V předpokladech bylo napsáno, že skladatelé chtějí prolomit inovací v hudbě, vrátit se k psaní anti-elitní hudby a obnovit kontakt s posluchačem, aniž by se vzdali nových technik a trendů. Takový program zapadal do komunistických principů a skupina byla schopna klidně fungovat. V rámci skupiny, skladatelé zorganizovali pouze dva koncerty a to v 1950 a 1952, ale jejich vztahy zůstaly neporušené až do konce jejich životů.

---

<sup>148</sup> Piotr Rytel (20.0.1884 – 2.1.1970) – polský skladatel, pedagog a hudební kritik.

<sup>149</sup> Piotr Perkowski (17.3.1901 – 12.8.1990) – polský skladatel a pedagog.

<sup>150</sup> Orig. Koło Młodych przy ZKP.

<sup>151</sup> Kazimierz Serocki (3.3.1922 – 9.1.1981) – polský skladatel a klavírista.

<sup>152</sup> Stefan Jarociński (16.8.1912 – 8.5.1980) – polský muzikolog, hudební kritik, publicista.

Profesionální úspěchy neodpovídaly atmosféře rodiny. Otec, který opustil rodinu, byl v roce 1950 zatčen a odsouzen na 15 let vězení za jednání na úkor státu. Tadeusz se bál o život svého otce a usilovně se snažil o jeho osvobození a propuštění. Korespondoval s odpovídajícími politiky a byl v přesvědčování úspěšný. Otec byl propuštěn po 3.5 letech a v roce 1957 byl verdikt zrušen. Pozice skladatele mu mnohdy usnadnila řešení záležitostí, protože některé z nich mu pomohla vyřešit výměna za nově napsanou píseň pro daného člověka.

Skladatel měl velký význam při vzniku festivalu *Warszawska Jesień*. Kořeny festivalu je možné vidět již od roku 1950, kdy Baird společně s Kazimierzem Serockim, Andrzejem Dobrowolskim<sup>153</sup> a Włodzimierzem Kotońskim zorganizovali *I Festival Polské hudby*, který prezentoval celou hudební kulturu, jak profesionální tak amatérskou a celý festival, byl velmi úspěšný. Již v roce 1952 se začali organizátoři snažit organizovat druhý festival, který se konal v roce 1955. Tento festival vyvolal zájem nejen v Polsku, ale i v zahraničí, což vedlo k myšlence vzniku nového festivalu (*Warszawska Jesień*). Na VIII Valném shromáždění Svazu polských skladatelů podali Baird a Serocki žádost o založení festivalu současné hudby v Polsku, a tímto Baird, Dobrowolski, Kotoński a Serocki s podporou Kazimierze Sikorského společně v roce 1956 vytvořili *1. mezinárodní festival Warszawska Jesień*. Do roku 1969 byl členem programového výboru tohoto festivalu. Jeho hudba byla na festivalu přítomna až do roku 1981 (až na výjimky v letech 1965 a 1980) a během této doby představil 25 svých děl, z toho 11 premiér.

Od svého debutu v roce 1949 se popularita skladatele neustále zvyšuje - byl v centru polského uměleckého života, umělecky cestoval po celém světě, byl zván do porot soutěží a festivalů. Sám byl také odměněn státními a hudebními organizacemi, z nichž nejvýznamnější je první místo na mezinárodním hudebním skladateli UNESCO v Paříži. Byl také laureátem Ceny hudby Sergej Kusewicki (1968), Cena Nadace Alfred Jurzykowski (1971), Ocenění Artur Honegger (1974), vítěznou medaili Jan Sibelius (1976). Jeho práce také obdržely mnoho ocenění, jejichž nejvyšší intenzita se odehrála v 70. letech. Jeho postavení v Polsku posílilo, získal velké uznání v zahraničí, hlavně v Německu a USA.

---

<sup>153</sup> Andrzej Dobrowolski (9.9.1921 – 8.8.1990) – polský skladatel a pedagog.

Svoji vyspělou pedagogickou činnost zahájil v září 1972 na Státní vysoké hudební škole ve Varšavě, ale po dvou měsících odstoupil z důvodu neshody ohledně podmínek zaměstnání. Poté, co získal magisterský titul v roce 1974 byl znovu zaměstnán na PWSM a v roce 1977, byl jmenován řádným profesorem. Na univerzitě nejenže učil, ale se také staral o další rozvoj absolventů a řádné osnovy na katedře skladby. Sám o tom psal: „Chtěl bych být dobře pochopen: Nestojím za ulehčování života pro nikoho, ale mladší umělci víc než kdokoli jiný, potřebují na začátku pomoc, laskavost a péči.“<sup>154</sup> 21. října 1976, vzal si svou dlouholetou partnerku, Alinę Sawicką-Baird. 2.9.1981 Tadeusz Baird zemřel na aneurysmu.

### 2.3.4 Krzysztof Penderecki

Krzysztof Penderecki, narodil se 23. 11.1933 v Dębicy, jeho děda byl Němcem a babička Arménkou. Dorůstal v Polsku mezi Židy. Poprvé se setkal s hudbou, kdy poslouchal dva vojenské dechové orchestry, které byly ve vojenské jednotce naproti jeho domu. Myslí si, že je jediný polský skladatel, který dokáže s žesťovými nástroji dostat pravý zvuk, protože od žesťových nástrojů začal, kromě toho jeho vývoj doprovázela hudba židovská. Svě první housle dostal, když mu bylo pět let od svého otce, který jej později také zapsal na soukromou výuku hudby. Otec byl advokátem a milovníkem hudby. Nikdo se Pendereckého neptal, jestli chce studovat hudbu. Studoval po krátkou dobu hru na klavír, což jej nezajímalo a poté housle. V roce 1939 se účastnil evakuace v Dębicy. Poté co se vrátili zpět domů zjistili, že celý dům byl vypleněný až do takové míry, že v policích nezbyly ani etudy. Kvůli tomu musel jeho soukromý učitel psát Pendereckiemu na každou hodinu etudy nové. Po pár měsících se Penderecki rozhodl, že také může skládat a také, že to může dělat lépe, než jeho učitel. Měl kolem sedmi let, neuměl číst a psát, ale noty už uměl a ty se postupně staly jeho přirozeným jazykem. Když v roce 1944 Rusové přišli do Polska, bydleli také u Pendereckých doma, prodávali jejich nábytek a pálili knihy. V gymnáziu dostal od své přítelkyně Bachovy partyty a ty změnil Pendereckiego pohled na svět. Začal je hrát a analyzovat, díky nim poznal nový styl skládání. Spolu s těmito notami se dostal do jeho povědomí, kromě dechového orchestru a houslí, také Bach.

---

<sup>154</sup> Barbara Literska, *Baird*, [online]. [cit. 23.4.2019] Dostupné z: <http://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/biografia/mistrz-kompozycji-praca-nauczyciela-1975-1981>.

Pendereckiemu došlo, že ve hře na housle nedosáhne velkého úspěchu a soustředil se na skladbu. Nicméně stále pokračoval s výukou houslí mezi jinými, také u profesora Franciszka Skołyszewského<sup>155</sup>, který mu také dopomohl se skladbou. Penderecki mu přinesl velký kufr not, profesor je prohlédl a řekl „tak, jsi skladatelem, ale teď nesmíš nějakou dobu skládat, budeš se učit kontrapunkt“<sup>156</sup> od té doby se začala jeho svědomitá výuka skladby. Ve věku 21 let měl první svatbu, jeho manželkou se stala Barbara. Kamarádka ze školy a pianistka. Dva roky po svatbě se narodila jejich dcera Beata. V letech 1958 – 1966 vyučoval, jako asistent na Krakovské PWSM. V tomto období své skladby chodil často psát do kavárny, protože doma jeho manželka cvičila a nemohl se soustředit. Své skladby psal velmi rychle, protože je měl již dříve promyšlené.

V dubnu 1959 se konala soutěž ZKP. Aby Penderecký zvýšil své šance na výhru, poslal tam tři své skladby: *Strofy*, *Emanacie*, *Psalmy Davida*. „První cenu v soutěži ZKP v roce 1959, byl pas a stipendium. Abych měl jistotu, že jí dostanu, rozhodl jsem se pojistit – povídá v Dvojce Krzysztof Penderecki – Já jsem ten pas chtěl mít, abych mohl odjet na stipendia do Darmstadtu. Každý rok jsem je dostával, ale kvůli nedostatku dokladů jsem nemohl odjet z Polska. [...] Aby si nikdo nevšiml, že to psal tentýž skladatel, jednu skladbu jsem napsal levou rukou, druhou pravou a jednu jsem dal na přepsání. Ukázalo se, že jsem získal všechny tři ceny. S pasem v ruce jsem se rozhodl neodjet do Darmstadtu, ale rozhodl jsem se splnit si své sny a odjel jsem do Itálie.“<sup>157</sup> V roce 1960, byly jeho skladby poprvé vytištěny zahraničním nakladatelstvím H. Moeck Verlag. V tomto roce, byla také objednána skladba na festival soudobé hudby v dona bla bla vzniká *Anaklasis*. Získával více a více popularity a začal experimentovat s použitím nástrojů a hlasů skládajíc sonoristickou technikou. V tomto období vzniká také *Tren ofiarom Hiroshimy*, za který Penderecki dostal v roce 1961 ocenění, tato skladba se stala jednou z jeho nejdůležitějších počinů tohoto období. Penderecki využívá Experimentálního studia Polského rádia<sup>158</sup>, skládá zde některé své skladby a neustále se vyvíjí. Skládá také hudbu k divadelním představením a také hudbu do filmů. V roce 1965 má druhou svatbu

---

<sup>155</sup> Franciszek Skołyszewski – polský skladatel a pedagog.

<sup>156</sup> Citát z rádiového rozhovoru *O skomplikowanych korzeniach* [online]. [cit. 23.4.2019] Dostupné z: <https://www.polskieradio.pl/13/3707/Audio/973677,O-skomplikowanych-korzeniach>.

<sup>157</sup> Citát z rádiového rozhovoru *Zapuscilem korzenie razem z moimi drzewami* [online]. [cit. 23.4.2019] Dostupné z: <https://polskieradio24.pl/8/380/Artykul/978149,Krzysztof-Penderecki-zapuscilem-korzenie-razem-z-moimi-drzewami>.

<sup>158</sup> Orig. Eksperymentalne Studio Polskiego Radia.

s o 14 let mladší Alžbětou. Dcerou svého kamaráda a žačkou své manželky. Toto manželství trvá do dneška a Alžběta je manažerkou Pendereckého. V létech 1960 – 1968 vyučoval v německém Volkwang Hochschule für Musik w Essenu. Velkou událostí v jeho kariéře, bylo složení *Pašijí podle sv. Lukáše*. Vznikly v roce 1966 na oslavu 700 let katedry v Mnichově, její premiéra, byla světovou událostí a vynesla Pendereckiego ke světovému věhlasu. Datum ukončení Pašie, navazovalo také na pokřtění Polska, což bylo významné období ve kterém komunistická vláda utlačovala katolickou víru. Za tuto skladbu dostal ocenění Grosser Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen. Nedlouho po tom dostal objednávku od Hamburské opery, díky čemu vznikly v roce 1969 *Dably z Loudun*. 17.10.1971 poprvé vystoupil jako dirigent. Od roku 1972 – 1987, byl rektorem na PWSM v Krakowie. V letech 1972 – 1978, byl také profesorem na Yale university school of music.

Důležitým zlomem je rok 1973, kdy vzniká *I Symfonie*, dílo které rekapituluje jeho avantgardní tvorbu. Když mu bylo 40 let složil svou plně sonoristickou skladbu „Nezajímá mě zvuk, jako takový, je to věc druhořadá, já prostě umím slyšet jinak a moje hudba přinesla nové, čistě sonoristické řešení, ale to mě nikdy nezajímalo. Myslím, že impresionistická hudba je nižší kvality, než hudba německého baroka – mluvil v rozhovoru v rádiu roku 1976.“<sup>159</sup> Ke konci 70. let se Penderecki inspiroval pozdním romantismem, což jde slyšet v jeho houslovém koncertě. V jeho skladbách z 80. let vidíme mnoho děl s polskou tematikou a mnoho historických námětů, například: *Polské requiem*, nebo *Te Deum*.

Od roku 1992 je uměleckým ředitelem festivalu Casals v San Juan. V 90. letech začal syntézovat svou tvorbu, objevily se díla kantátovo-oratorijní, třeba *Sedm bran Jeruzaléma* napsány na 3000 výročí existence Jeruzaléma. Jeho skladby jsou objednávány po celém světě. Složil *Hymn sv. Daniilu*, na 850. výročí Moskvy. Na 200 let Spojených států, napsal skladbu *Utracený ráj*. Od 9.11.1997 je uměleckým ředitelem polského orchestru Sinfonia Warsawia a od roku 1998 je artistickým poradcem Beijing music festival. O rok později obdržel další dvě ceny Grammy: Za nejlepší soudobou skladbu (*2.houslový koncert*), za nahrávku CD z Anne - Sophie Mutter a London symphony orchestra, pod jeho vlastním vedením. 23. ledna roku

---

<sup>159</sup> Citát z rádiového rozhovoru *Dźwięk to dla mnie sprawa drugorzędna* [online] 1976. [cit. 23.4.2019] Dostupné z: <https://www.polskieradio.pl/13/3707/Audio/976931,Dzwiek-to-dla-mnie-sprawa-drugorzędna>.

2000 obdržel cenu Best living composer na světovém trhu hudby v Canes. V roce 2005 získal nejvyšší polské vyznamenání Order Orła Białego.

Ve své tvorbě hledá nové věci, nové techniky a nové zvuky. V jeho skladbách najdeme roury, psací stroj a také syrěnu ve *Fluorescencích*. Používá ve skladbách také orientální nástroje například: erchu v *Čínských písních*. Skladby, které píše pro sólové nástroje často píše s myšlenkou na konkrétního sólistu například *Capriccio* na tubu sólo – pro Zdzisława Piernika<sup>160</sup>, nebo *druhý violoncellový koncert* pro Mstislava Rostropoviče, za který obdržel Penderecki svou první cenu Grammy. V roce 1984 napsal *Cadenza* pro sólovou violu pro Grigorija Zyslina a roku 2006, *Sarabande* pro Julia Bašmeta. 9.9.2009 měla svou premiéru *Ciaconna pro housle a violu*. V roce 2010 dostal objednávku pro zkomponování skladby na 200 let výročí Musikverein ve Vídni. Tak vznikl *Dvojkonzert pro housle a violu*.

Penderecki je jedním z nejpopulárnějších skladatelů dnešní doby, který se drží na vrcholu přes padesát let. Ve svém životopise se může pochlubit 79. cenami a oceněními ve kterých se nachází také státem udělená vyznamenání. Kromě toho je doktorem honoris causa v 29. hudebních institucích a je také čestným členem 42 organizací po celém světě. Kromě toho se v Polsku koná festival Krzysztofa Pendereckého a také každým rokem festival Ludwiga van Beethovena, organizovaný asociací Ludwiga van Beethovena, ve které je ředitelkou jeho manželka. Vedle svého dvora v Ludslavicích Penderecki vybudoval Evropské centrum hudby Krzysztofa Pendereckého, ve kterém jsou organizovány kurzy, semináře a koncerty.

---

<sup>160</sup> Zdzisław Piernik (10.11.1942) – polský virtuóz na tubu.

### 3. Violové skladby

První a dlouho jedinou polskou skladbou na violu, bylo *Reverie* Henryka Wieniawského, které vzniklo v roce 1885. Druhou skladbou a prvním polským koncertem je *Concerto pour alto et orchestre* Aleksandra Tansmana z roku 1936. Po něm a po koncertech popsanych v této práci vzniklo ještě mnoho dalších koncertů, mimo jiné také *Dvojkonzert pro violu a housle* od Pendereckého a také violové koncerty Jana Wieczorka<sup>161</sup>, Zbigniewa Kozuba<sup>162</sup>, Marka Stachowskiego<sup>163</sup>, Sławomira Zamuszki<sup>164</sup> a Bogusława Schaeffera. Ve stejném roce jako Bairdův koncert, vznikl koncert Tadeusza Paciorkiewicza<sup>165</sup>. Koncert Stachowskiego po provedení Kamasou, dostal velice dobrou kritiku. Na violových koncertech můžeme vidět vliv hudebních transformací probíhajících ve 20. století, hledání nových zvuků, překonávání konvencí, hledání barev a objevování nových nástrojů. Jedním z takových objevů byla také viola. V tomto věku získává mnohem větší význam jako samostatný nástroj, původní repertoár se v tomto období značně rozšiřuje. Skladatelé oceňují hlubokou barvu a teplý tón, úroveň technické náročnosti je srovnatelná s houslovými koncerty. Tansmanův koncert, který se dodnes hrává, byl počátkem skládání violových koncertů v Polsku. Koncert má čtyři části, využívá zvukové možnosti nástroje a vystavuje je. Jedná se o prototyp současných polských koncertů, kterých je stále více a více.

#### 3.1 Palestrův koncert

Koncert pro violu Romana Palestra byl složen na podnět a díky inspiraci velkého polského violového virtuosa Stefan Kamasy. Umělci se sešli v Mnichově, když byl Palester již v exilu a pracoval v Rádiu *Svobodná Evropa*. Práce byla konzultována v Paříži u skladatele doma. První náčrty byly vytvořeny v roce 1975 a první zkouška se skladatelem se konala v roce 1976. Koncert byl poprvé představen 16. září 1979 během festivalu *Warszawska Jesień*, bohužel skladatel nemohl být na premiéře přítomen. Koncert byl velmi dobře přijat kritiky a uznal jej, jako jedno z největších děl

---

<sup>161</sup> Jan Michał Wieczorek (29.9.1904 – 2.7.1980) – polský skladatel, dirigent a pedagog.

<sup>162</sup> Zbigniew Kozub (17.3.1960) – polský skladatel.

<sup>163</sup> Marek Stachowski (21.3.1936 – 3.12.2004) – polský skladatel a pedagog.

<sup>164</sup> Sławomir Zamuszko (30.12.1973) – polský skladatel a pedagog.

<sup>165</sup> Tadeusz Paciorkiewicz (17.10.1916 – 21.11.1998) – polský skladatel, varhaník a pedagog.



polských skladatelů prezentovaných na Warszawské Jesieni. Sám autor o něm napsal: „[...] inspirovaný technickými a expresivními možnostmi tohoto nástroje, jehož výsledkem je koncert v němž sólista hraje hlavní roli při správném rozložení akcentů a gravitaci a vytváření průběhu napětí.“<sup>166</sup> Sólová část je vyexponovaná a její melodie je pochopitelná i pro lidi, kteří se každý den hudbou nezabývají. Koncert je jednodílný, ale lze ho odlišit třemi dílčími úseky attacca *Allegro*, *Lento* a *Allegro*. Jeho melodie je založena na 12 tónovém systému, ale seriální technika se zde nepoužívá. Autor zde používá mnoho technických efektů ve violovém partu sólisty: arpeggia, flažolety, pizzicata a akordy. Konstrukce koncertu ve formě ABA způsobuje návrat počátečních motivů na konci díla, které spojují hudebně a tématicky celý koncert. Kadence, pojmenovaná skladatelem „interlude“ odděluje první *Allegro* od *Lenta*. Práce byla nahrána NOSPR v Katovicích pod taktovkou Jana Krenze.

Palestrův koncert začíná kadencí sólové violy. Melodie není tonální, ale je velmi zajímavá. Má spoustu rytmických prvků, častá zrychlení a uvolnění - koncert začíná *assai largo* s připsaným *liberamente*, ale brzy jsou rytmické hodnoty mnohem kratší, zde se také objevuje *piu vivo*, *passionato* a později *vivace leggiero*. Po chvilce se tempo opět zpomalí na *lento*, ve kterém je také *rallentando*. Po tomto úseku, je v poznámkách zaznamenáno „x“, které znamená prolomit melodickou linku a ukončit epizodu. Tempo se mění na *vivace*, skladatel používá *staccato* v šestnáctinových notách, které dodávají energetický charakter. Na konci fráze je zpomalení. Opět se objevuje pomalá melodie, odkazující na počátek koncertu. V každé frázi kadence s výjimkou předposlední, melodie stoupá a padá. Celý dosud diskutovaný fragment není rozdělen do taktů a počítá se jako jeden takt. Ve druhém taktu se tempo mění na *allegro assai*, violové sólo *crescenduje* a předjímá orchestr - na počátku lesní rohy, trubky a později i smyčce. Pak se připojují i zbývající dechové nástroje. Ve violovém partu se znovu objevují šestnáctinové noty, *staccato*, které od sólisty přejímají smyčce. Na přelomu 8. a 9. taktu se koncert opět zklidňuje, viola je v popředí. V taktech 12 a 13 skladatel pracuje s melodií, kterou vede mezi hlasy ve smyčcích a klavírem. V šestnáctém taktu je znovu zapsáno zpomalení. Od 17. taktu je změna v pohybu - sólový hlas má čtvrtovou notu, zatímco ve smyčcích jsou šestnáctinové noty. Housle 1. a 2., violy a violoncella jsou rozděleny do dvou hlasů, ostatní nástroje mají pauzy. Smyčce hrají v dynamice *pp* a během této části, vytvářejí

---

<sup>166</sup>Zofia Helman, Violetta Wejs-Milewska, Lech Dzierżanowski, Palester, [online]. [cit. 23.4.2019]. Dostupné z: <http://www.palester.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/43-koncert-na-altowke-i-orkiestre>.

pouze pozadí sólovému nástroji. Od taktu číslo 20 struktura řídne, sólový nástroj hraje vysoké tóny, během toho se k němu připojují smyčce s délkově drobnějšími notami, objevujícími se pouze v některých hlasech. Kromě sólového hlasu můžeme slyšet melodii také v anglickém rohu. V taktu 24 se opět začíná objevovat pohyblivost, která se vytrácí prodlužováním hodnot. V taktu 28 můžeme vidět změnu: koncert se zklidňuje. Viola sólo má označení *affettuoso* a dechy hrají p. Ve 30. taktu se znovu objevuje anglický roh. Viola přechází do vysokých poloh a druhé housle přidávají do zvuku menšími hodnotami tónů pohyblivost: po celou dobu mají rytmus dvou šestnáctin pod obloučkem. Ve 34. taktu má své sólo v *arpeggiích* klavír. Od taktu 35 koncert opět zrychluje, je připsáno *avvivando* a o dva takty později, *piu vivo*. Ve viole je hustá rytmická sazba. Je prakticky sama, ale když se v její melodii objeví dlouhá nota, druhé housle ji naplní drobnějšími hodnotami. Hudební materiál se od taktu 44 ve viole i orchestru mění. Ve flétnách se objevují trylky a v sólové viole se zvyšuje rytmická různorodost. V taktu 46 je návrat do tempa primo na pozadí trilků v sólovém hlase, housle mají šestnáctinky. Po klavírním arpeggiu, šestnáctinky z houslí přebírá sólová viola doprovázená hobojem a anglickým rohem, které s ní hrají melodii v dlouhých hodnotách. Poté v taktu 51, melodii přebírají klarinety s pozounem. Viola se vrací k lyrické melodii. Od 57. taktu se zpomaluje a v 58. taktu se znovu připojuje celý orchestr v dynamice piano. Dílo zpomaluje až na *piu largo, espressivo*. V taktu číslo 60, zůstává pouze viola se smyčci, které jí barevně doplňují a harfa v pp hrající flažolety. Koncert zpomaluje ještě více, ale v 64. taktu se vrací k tempu primo na dva takty, ve kterých má viola rychlý atonální běh a hraje zcela sama. V taktu 66, když tempo opět zpomalí, viola sólo drží dlouhý tón a pohybující se melodie je převzata orchestrální skupinou viol. V 67. Taktu viola opět hraje pouze s hobojem a anglický rohem. Od začátku 70. taktu je faktura hustší a začíná komorní část, ve které z prvních a druhých houslí hrají pouze dva sólisté z každého hlasu. Zvuk orchestru je ostrý, hraje noty staccato. Tento charakter je zachován až do taktu 82, kde je změna – viola *assai passionato* hraje melodii navazující na melodii z taktu 35 s doprovodem trilků ve violoncellech. Do doprovázejících violoncell se připojují orchestrální violy. Od taktu 90 se sólovým hlasem koncertuje marimba, jejíž melodie vytváří kontrast k violové melodii, až do taktu 95. V tomto taktu se mění charakter, skladatel píše v notách *con forza, brillante*. V dechových nástrojích se objevují dvojtá staccata, smyčce mají běhy pod obloučkem, po kterých zadržují poslední tón. Klidnou melodii hrají klavír, trubky, rohy a fagoty. Sólový hlas v této části nehraje. Od taktu 98 mají rychlou melodii

pouze flétny a klárinety, ostatní nástroje hrají dlouhé hodnoty. Autor rozepisuje části melodie a běhy střídavě mezi nástrojové skupiny orchestru, až do taktu 112. Na počátku tohoto taktu má být ticho 2-3 sekundy, poté se vrací sólový hlas v tempu *moderato*. Doprovází jej smyčce, vibrafon, celesta a harfa. Tempo se mění na *vivace furioso* a viola zůstává sama. Délka not v její kadenci je přesně rozepsaná, 4 sekundy noty a 4-5 sekund pauzy, poté se tempo často mění, ale všechno je přesně rozepsáno. Na chvíli se k viole přidává orchestrální doprovod a poté znovu hraje sama ve *vivace furioso*. V taktu 117 se připojují smyčce, vibrafon, celesta a klavír. Ve 121. taktu s violou zůstává celesta, klavír, harfa a vibrafon. V taktu 124 se navrácí smyčce a ve 128. viola s vepsaným *liberamente*, vede se zvyšujícími se tóny do druhé části.

Druhá část v tempu *Lento espressivo* (čtvrtěová nota MM 44), začíná v taktu 129 od vstupu violoncella a kontrabasů, ke kterým se postupně připojují dechové nástroje. Skladatel v této pasáži často používá velké a malé trioly. V taktu 134 se připojují housle a violy, které hrají melodii. Orchester zpomaluje a v taktu 137 na poslední dobu, mají všechny nástroje pauzu. V taktu 138 v tempu *poco lento*, viola vstupuje s virtuózním melodickým postupem, aniž by ji doprovázely další nástroje. Poté viola hraje dlouhé noty, ve kterých se k ní připojují harfa, klavír a smyčce bez kontrabasů. Poprvé se ve smyčcích objevují *ricochety*. Melodie v klarinetech, anglickém rohu a hoboji se objevuje pouze na dva takty. Od taktu 144 zůstává jen sólista a smyčce, které mají opět *ricochety*. Tato artikulace přidává bravurnost a tento úsek se spojuje s polským tancem - polonézou. V taktu 147 se v sólovém hlase objevuje motiv téměř totožný s prvním taktem v této části koncertu. Začíná nový melodický materiál, částečně odkazující na předchozí fragment. Viola se vytrácí na dva takty a melodii přebírají housle. Koncert se zpomaluje ještě více (až na čtvrtku v tempu = 33). S violou v pianové dynamice zůstanou pouze klarinety, klavír a celesta v *pp* a také sólista z prvních houslí a orchestrální violy. Od 155. taktu viola s hobojem na chvíli hraje pouze duo. Je to tichý, klidný fragment. V jednu chvíli nehraje více než 5 hlasů. Sólista má dynamiku *piano*, další nástroje *pp*. Ve 2. houslích se opět objevuje *ricochet*. V taktech 159 a 160, je navázání do prvního taktu sólového hlasu této části s tím rozdílem, že v taktu 160 zůstává viola sama a během hry, připravuje další úsek. Na okamžik se tempo zrychlí na 44, pak se zpomalí na 36. V taktech 163-5 mají orchestrální smyčce pohyblivé běhy v *pp*, které připomínají šum padajícího listí.

V taktu 166 začíná viola pomalým tempem, čtvrtová nota = 33. Začíná sama v *p* v jednohlasém postupu směrem vzhůru. Připojuje se k ní vibrafon, klarinet, harfa a sólisté ze skupiny viol a kontrabasů. Poté hudba zrychluje, hlavně díky sólové viole, která má velmi malé hodnoty a virtuózní běhy. Jedná se však pouze o relativní zrychlení, protože tempo stále osciluje kolem 33. Ostatní orchestrální nástroje se také účastní zahuštění rytmu, např. celesta v 175. a harfa v 176. taktu. V 177. taktu se objeví *stringendo* a tempo zrychlí na 46. Viola má stále třicetidvoudobé noty, poté se objeví další *stringendo* a v taktu 182 už máme tempo 50, *con forza passionato*. Sólový hlas se vytrácí, orchestr má svou vlastní melodii a koncertuje až do předtaktí v taktu 186, kde se sólista navrácí. Od orchestrální části se znovu v rytmu objevují trioly, které jsou poté v partu sólové violy. V houslích hrají pouze sólisté 1. a 2. hlasu, kteří koncertují s violou a vyměňují si navzájem mezi sebou motivy (začínají stejně, ale s terciovým posunutím. Tvoří spolu chvílemi kánon, který je ale nepřesný). Od 190 taktu orchestr drží tón, který tvoří koloristické pozadí pro melodii sólisty. V taktu 193 se orchestr zpomaluje a vrací se k tempu 44. Viola hraje tři takty flažolety, dodatečně tlumené sordinkou. Od taktu 195 má sólo harfa na 3 takty. V 210. taktu melodii spolu s violou vedou klarinety, anglický roh a sólista v prvních houslích. V 204. taktu je zpomalení, po kterém následuje zrychlení (čtvrtová nota 54). V taktu 205 s violou hrají tři flétny a klavír, dynamika ve viole roste postupně, až do *forte*.

Třetí část začíná *attaca* kvintolou na claves. Tempo *allegro* čtvrtka = 104, stanoví velký kontrast ke druhé části. Smyčce začínají *leggiero*, objevují se dvou a třídlínné rytmické skupiny. V orchestru zatím nehrají flétny, klarinety a hoboje. Sólová viola se objevuje až ve 210 taktu, ve kterém smyčce přestávají hrát. V sólovém hlasu, kromě melodie hraje důležitou roli rytmus, ve kterém jsou časté pauzy a posuny od silné k slabé době v taktech - jazzové inspirace. Smyčce se opět vrací v taktu 216 v šestnáctkách ve *spicatu*, jejichž melodická amplituda není větší, než malá tercie. V tomto taktu se v sólové viole objevují trilky. Po tomto taktu se smyčce vytrácí, občas hrajíc pár not, nebo akord. V taktu 220 se připojují flétny, se sólovým partem koncertuje celesta, od taktu 227 nehrají dechy a smyčce s bicími si spolu navzájem střídají melodii. Na tomto pozadí sólista hraje vlastní melodii. Od taktu 230 se navrácí dechy a po čtyři takty hraje orchestr sám. Od taktu 234 ve kterém se navrátí sólová viola, fagot, lesní roh, trubka a trombón hrají se sordinkou. Harfa a klavír hrají také a ve smyčcích se občas v partech objevují *pizzicata*. Sólová viola má v partu mnoho

rychlých skupin tónů, ani jeden nástroj s ní nekonzertuje, kromě klavíru v taktu 238. Od 241. a na zlomku 243. taktu mají flétny s hobojem trilované motivy. V 242. taktu jsou ve smyčcích zapsána krátká *glissanda* a lesní rohy mají rychle repetované tóny, od tohoto taktu se ve viole zvyšují intervalové skoky, rytmus je těsnější a dynamika roste. V 250. taktu se znovu objevuje šestnáctinový motiv ve *spiccato*, stejně jako v taktu 216. Od taktu 253 je sólový part více dramatický – jsou ještě větší skoky a změny rytmu, ve smyčcích hrají melodii pouze sólisté. Od 258. taktu jsou v sólové viole trilký a 260. taktu je šestnáctinový běh ve velkých septimách *crescendujících* do nástupu orchestru v 261. taktu. Taková výměna mezi sólistou a orchestrem je ještě dvakrát, jenomže za druhým a třetím jsou intervaly menší. Poté zůstává orchestr sám na sedm taktů. Od 265. taktu se dřevěné dechové nástroje střídají s žesťovými rytmickými akordy a ve smyčcích zní melodie. Faktura houstne a dynamika roste. Na konci taktu 271 je fermata na pauze ve všech hlasech, po čemž tempo zpomaluje do *allegretto leggiero* (čtvrťka 88). Znovu přichází sólová viola, kterou doprovází jen smyčce s klavírem. Autor v této části kombinuje různé rytmické útvary mezi nástroji: v sólové viole se objevuje energický ricochet, první housle mají pizzicato v osminách a druhé housle osminové trioly. Všechno je to v pianové dynamice a vede až do taktu 275, ve kterém má sólová viola velmi rychlé běhy. Ve smyčcích je zajímavý efekt, kombinace *pizzicata* s *glissandy*. Poté je napsána pauza, která má trvat od tří do pěti sekund a po ní nastupuje violová kadence, která zpomaluje z *vivace* do *lento*. V sóle jsou trylky a dvojhmaty umělých flažoletů. Objevují se *ricochet* a kadence končí nástupem marimby v taktu 277. Marimba předává melodii harfě a klavíru s vibrafonem, violami a kontrabasy. Poté se připojují rohy a sólová viola zpomaluje. Nástroje se postupně vytrácejí a na počátku taktu 288 má sólová viola kadenci, která je nadepsaná *vivace furioso*. Na začátku je velmi virtuózní, poté se rozšiřuje do *piu largo*. Objevují se akordy a dvojhmaty, dynamika roste do *ff*, tempo se vrací do *vivace* a objevují se *glissanda*, skoky, rychlé opakované motivy. Po kadenci následuje pauza s fermatou a nové tempo: *allegro vivace* (čtvrťka 96). Z orchestru nastupují pouze flétny, hoboje, klarinety, harfa a dva sólisté ze skupiny viol. Poté se připojují ostatní nástroje, všechny v dynamice *piano*. Jediným hlasem hrajícím *forte* je sólová viola. Od 296. taktu má melodii s violou také hoboj a klarinet. V taktu 297 má skupina viol motorický motiv, který od nich přejímá sólová viola. Tento motiv v taktu 300 přejímá fagot a klarinet. V 301. taktu se mění ve skupině viol osminy na sextoly. Harfa s klavírem má trylek, ostatní nástroje mění postupně harmonii. Ve 304. taktu se navrací sólová

viola s velice akcentovaným partem. V taktu 308 skladatel používá prostorovost a využívá instrumentaci tak, aby zvuk přecházel z jedné části orchestru do druhé. V 310. taktu skladatel znovu využívá více rytmických útvarů najednou. V taktu 311, již zůstávají pouze smyčce a klavír. Od taktu 315-317 hraje pouze sólová viola, v tomto místě má trylek a náročné běhy. V následném taktu, kde se připojuje orchestr, viola předává melodii a charakter houslím a klarinet hraje melodii novou. Od taktu 319 hraje hlavně klavír, harfa a celesta. Po rychlém běhu smyčců s *diminuendem* je generální pauza a v taktu 322 hraje pouze viola sólo, která má v partu připsáno *a tempo, vigore*. Tentokrát je violové sólo rozděleno na takty a trvá až do taktu 327, můžeme v něm vidět jazzové prvky, hlavně v rytmu. Po sóle se znovu objevuje pizzicato s *glissandem* ve smyčcích. Horna, trubka a trombón hrají v 329. taktu forte a jsou jedinými hrajícími nástroji v tomto místě. V taktu 330 se připojují ostatní orchestrální nástroje, bez sólisty. Všechny nástroje crescendují do *ff*. V následující frázi se hudba zklidňuje a zpomaluje do tempa *lento molto* (čtvrtka 40), zůstávají harfa, klavír, celesta, housle a kontrabas v *pp*. Vytváří to velký kontrast, zároveň dynamický, rytmický i náladový. Orchestr hraje do taktu 338, ve kterém se navrácí sólová viola. Po dlouhé pauze, ve které nehrála, má krátkou kadenci, po které se k ní připojují ostatní nástroje orchestru. Koncert zpomaluje (čtvrtka 36), hraje harfa, hoboje, klarinety, sólisté z orchestrálních skupin smyčců a také sólová viola. Faktura se dělí a od taktu 343 vede sólista prvních houslí. V taktu 346 máme motiv rytmického fragmentu z druhé části koncertu (*ricochety*), viola sólo má *ricochety* na vysokém G ad libitum (bez rozpočítaného počtu skoků), na které se dostala již po dřívější melodii. Od taktu 347 hrají melodii flétny a hoboje o takt později se k nim připojují druhé housle. Sólová viola je neustále nad orchestrem, se kterým koresponduje. V taktech 349-352 se čtyřikrát po sobě objevují podobné nástupy fléten a klárinetů, které jsou od sebe odděleny pauzami, kromě violy na pozadí hrají také druhé housle divizi, vibrafon a celesta, které dohromady tvoří barevný efekt. V předposledním taktu se připojují lesní roh, harfa, klavír, marimba, tympán a ostatní smyčce, které spolu vytváří akord v *pp*. O chvíli později zůstanou pouze flétna, klarinet a violoncello. V posledním taktu zůstává pouze sólová viola, která má na vybranou zahrát buď tón h<sub>2</sub> – naturale, buď umělý flažolet na struně G.

Možno říci, že tento koncert má prvky náhody, protože má dvě různá zakončení. V tomto koncertu viola často hraje s orchestrem a nedá mu možnost se ukázat

samostatně. Podíl jednotlivých nástrojů v tomto koncertu je: v první části sólová viola hraje 124 taktů z čeho 9 z nich patří ke kadenci a každý z nich má délku celého řádku. Bez orchestrálního doprovodu viola hraje pouze 16 taktů, včetně těch dlouhých devíti, patřícím kadenci. Smyčcové nástroje hrají 115 taktů a dechy 81. Harfa se objevuje ve 29 taktech, klavír ve 47 a bicí nástroje na 40 taktů z čeho nejvíce jsou zastoupeny hrou celesty. Ve druhé části hraje viola 62 taktů, bez orchestru se objeví pouze na 4 takty a pokaždé je to při změně tempa. Smyčce hrají 68 taktů, dechy 58, harfa 24, klavír 8 a perkuse 9 z čehož hlavně celesta a vibrafon. Ve třetí části hraje viola 117 taktů z čeho bez doprovodu orchestru 10 taktů a 9 řádků patřícím kadenci. Dechy hrají 95 taktů, smyčce 126, harfa 58, klavír 70 a perkuse 47.

Po předvedení koncertu, bylo mnoho dobrých recenzí, jedna z nich od Krzysztofa Droby, zní: "Při poslechu nádherně hraného koncertu Stefanem Kamasou pro violu a orchestr od Romana Palestera, jsem si uvědomil, že je to pravděpodobně jeden z největších úspěchů v koncertní literatuře na tento nástroj [...] Palestrův koncert obohacuje panorama současné hudby o významný prvek."<sup>167</sup>

### 3.2 Koncert Bacewicz

Kamasa požádal Grażynę Bacewicz o napsání koncertu již v roce 1965, ale kvůli jiným povinnostem, byla práce na koncertu zpožděna: „Nějaký osud visel nad koncertem pro Pána, dokonce se mi dobře pracovalo, ale najednou jsem dostala zajímavý návrh na napsání jiné skladby pro festival v Havaně, odložila jsem koncert, ale ne navždy, zdá se, že jste ho neměl v plánu provést před rokem 1969, takže bude až příští rok“<sup>168</sup> - napsala v dopise Kamasovi v roce 1967. V roce 1967 dostává interpret rukopis první a druhé části na Vánoce a třetí část, až na začátku roku 1968. „S velkou zvědavostí a radostí - přece jen to byl v jistém smyslu výsledek mé iniciativy – poznával jsem každý takt této hudby. V březnu 1968 jsem dostal část III. V následujícím roce jsem byl do této hudby tak pohroužený, že jsem si nevšiml ani chvíle, kdy jsem se naučil part z paměti.“<sup>169</sup>. Violový virtuos znal Bacewicz dobře.

---

<sup>167</sup> Stefan Kamasa - *Jak powstawały polskie koncerty na altówkę*, "Ruch Muzyczny" 2003 nr 15/16, strana 25.

<sup>168</sup> Ibidem, strana 22.

<sup>169</sup> Anna Iwanicka-Nijakowska, *Grażyna Bacewicz, "Koncert na altówkę"*, [online] 2009. [cit. 23.4.2019]. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/dzielo/grazyna-bacewicz-koncert-na-altowke>.

Vyměňovali si názory na tento koncert a jeho části, je to zaznamenáno v mnoha dopisech. Premiéra koncertu proběhla 20.6. 1969, kdy byla skladatelka již po smrti. Koncert je plný různorodosti a mnoha motivů, je velmi zajímavý, plný originálních zvuků a spojení. Silný a jemný zároveň. Za vystoupení s orchestrem z Liverpoolu získal Kamasa ocenění "Orpheus".

Bacewiczin koncert má 3 části. Violy v orchestru nejsou přítomny, takže sólista je jediným zástupcem tohoto nástroje, nástroj má odlišnou barvu od ostatních nástrojů (je to jediná viola), díky tomu je dobře rozlišitelný od ostatních nástrojů v orchestru. První část *moderato* začíná vstupem orchestru s jeho neúplným obsazením: horny, vibrafon, tam-tam, tympány, harfa, violoncello (dva sólisté) a kontrabas, ke kterému se po chvíli připojují housle (také dva sólisté). První akord je ve *forte*, ihned po něm následuje *diminuendo*, až do *piana*, housle hrají *col legno*, to znamená, že se s nimi zachází perkusně. Sólová viola přichází v 10. taktu. Skladba stále zůstává v nízké dynamice - sólista začíná v *piano* a poté se zklidňuje na *pp*. V sólovém hlase se objevují půltónová znění Ges a F, které je zapsáno na způsob dvojhlasu. Skladatelka na tomto místě pracuje s rytmem, který vypadá velmi komplikovaně, ale po zahrání zní, jako přirozené rubato. Spolu s nástupem violy se ostatní smyčcové nástroje vytrácejí, zůstává pouze tympán, vibrafon a harfa. Orchestrální faktura je zde malá - pro 24 orchestrálních hlasů, současně hrajících je maximálně 5. Violový part se velmi vlní, od půltónových intervalů, přechází až do nad oktávoových skoků, aby se později vrátil zpět k jednomu tónu a naopak. Viola hraje kvinty ve flažoletech a poté se vrací do statického výrazu - tentokrát jde o unisono ve výšce tónu g. Dvojhlas je tady zapsán tak, že je hrán tentýž tón zároveň na dvou strunách, což způsobuje zvláštní zvukový efekt. V čísle 3 se poprvé objevuje *crescendo* postupující do *forte* a před číslem 4 je zapsáno *accelerando*. Zdá se, že tato část vede ke změně nálady skladby, ale jde pouze o promyšlený klam u kterého dochází pouze k návratu do tempa primo. V tomto čísle flétny s hoboji hrají opakované akordy, které zní jako zvuky navzájem na sebe troubějících aut. V čísle 5 housle společně s violoncelly navozují nový charakter hraním krátkých, ostrých rytmických skupin tónů. Viola má motiv postupu o půltón nahoru, který je populární v polské soudobé violové hudbě (používá jej Penderecký ve svém violovém koncertu a také další skladatelé). Poté je rozepsáno *accelerando* postavené na intervalu velké septimy. Orchester po celou dobu udržuje stejný charakter až do čísla 6, ve kterém je změna tempa v rámci části na *allegro*. Viola



v tomto místě zůstává jen s kontrabasy hrajícími pouze pizzicata. Poté se připojuje tuba, vibrafon a harfa. Na konci zůstává viola pouze s violoncelly a kontrabasy. Violový part zvyšuje svou hybnost dva takty před číslem 7, kdy začíná hrát sextoly v šetnáctinových notách, které udržuje až do čísla 9. Housle mají znovu *col legno*, čímž jen dodávají barvu sólovému nástroji, který zůstává téměř sám. Poté v čísle 8 hraje viola šestnáctinové trioly spiccatem ve *ff*. Je zde opakující se rytmický útvar, ve kterém se mění pouze jednotlivé tóny. V tomto úseku se napětí zvyšuje trubkami *con sordino*. Před číslem 9 se faktura snižuje a zůstává viola se smyčci v nízkém rejstříku, spolu s lesním rohem. V této části si autorka vyhrává barevně s instrumentací. Viola má tón a, který hraje střídavě na strunách A a D. Před číslem 10 má viola flažolety a v tomto čísle se také vytrácí. Vedoucí role se ujímají housle a dechové nástroje, poté se v orchestru objevuje plné obsazení. Plnost zvuku a nástup disonantních akordů. Melodie se ujímá xylofon, smyčce hrají *glissanda* a běhy, které předávají dechům. V čísle 12 se navrácí sólový hlas v mezzopiano a sul ponti, které mu dává tajemný výraz. Po velkém orchestru tento violový nástup velice přitahuje pozornost. Objevuje se nová barva v orchestru díky nástupu bonga. Viola se rychlou pasáží dostává do vysokých tónů, ze kterých přechází na flažolety. Před číslem 15 je *accelerando*, nové tempo je udáno a utvrzeno vstupem xylofonu. Od čísla 15 se ujímá hlavní role rytmus. V čísle 16 dostávají housle metronomickou roli. Znovu se objevuje hra jednoho tónu přes dvě struny, v tomto čase má viola pizzicato a také začíná vstup první kadence, ve které jí rytmicky doplňuje bongo. Poté se připojuje buben, tam-tam a po nich harfa a flétna s lesním rohem. V tomto úseku je patrná inspirace jazzem. Od čísla 19 zůstává viola úplně sama, má velmi rychlé změny intervalů a na závěr zpomaluje. Před číslem 21 se k ní připojují znějící perkuse spolu s harfou. Orchestrální nástroje občas hrají, naznačují harmonii a svou barvou, kterou koloraturně dokreslují melodii sólisty. Ve violovém partu se objevuje dlouhý trilek a za ním tremolo. Oba tyto efekty zní podobně, ale jsou zajímavými svou barevnou zvukovostí. Během toho, hrají housle umělé flažolety. Od čísla 24 je slyšet inspiraci lidovou hudbou, zároveň v melodice i rytme, díky použití typických uskupení přízvučných a nepřízvučných dob a specifické harmonie. V čísle 25 viola doprovází orchestr a ve 26. taktu se objevuje motiv navazující na číslo 12., od 4. taktu v čísle 27, až do čísla 29 sólová viola nehraje. V orchestrálním úseku ve skupině nástrojů vystupuje do popředí rytmus. Tato část je zakončena energicky: po *pizzicatech* ve viole je úder tympánu. V této části lze slyšet inspiraci hudbou

Szymanowského, možná jde o projevení úcty k tomuto skladateli, se kterým se autorka velmi dobře znala.

Druhou částí tohoto koncertu je *andante*, kde začíná viola con sordino se svým rozvlečeným a pomalým tématem, ve kterém převažují půltónové pohyby. Druhým nejvíce slyšitelným nástrojem je celesta, která má rychlé, vznášející se běhy. Celek zní jako by byl částečně ovlivněn filmovou hudbou. Před číslem 1 se v sólovém hlase po dobu jednoho taktu objeví forte, poté je znovu návrat do piana. Celé číslo 1 je složeno tím způsobem, že nástroje, které doprovází sólistu (harfa a violoncello) mu přidávají pouze barvu, ale nezasahují v žádném místě do melodie jeho partu. Od čísla 2 máme variace na tón *a.*, který hraje viola, harfa má měnící se *as* s *ais*, tato část dává velice zajímavý a pronikavý efekt. Krátká sóla mají bicí nástroje nemelodické, po kterých následuje návrat celého orchestru. Před číslem 3 má viola viruózní postup. Po tomto postupu navazuje na velmi emoční téma. Od čísla čtyři hraje viola duo s harfou, která svou hrou doplňuje dlouhé hodnoty v sólovém hlase, poté téma přejímá hoboj, dále flétna a následně se vrací zpět viole. Od čísla 5 viola hraje téma střídavě s flétnou a poté se vytrácí. Orchester se připravuje na další nástup violy bouřlivým zvukem připomínajícím včely uvnitř úlu, poté nastupuje dynamický zlom a všechno znovu začíná od piana. Přichází harfa a po ní viola s doprovodem celesty, stejně jako na počátku části. Objevuje se hlavní téma druhé části, ale je ve zmodifikované formě. Tato část je zakončena pizzicatem violy s rozepsaným zpomalením. Opět skladatelka používá hry téhož tónu na dvou strunách.

Třetí část *molto allegro*, zahajuje orchestr. Na celkovou stavbu koncertu, začínají violoncella velmi nečekaně a agresivně v nízkém rejstříku ve *ff*. Připojují se k nim housle, také v nízkém rejstříku. Je zde použita frusta, která oddějuje motivy orchestru. Začátek je velice rytmický, skladatelka zde velmi působivě prokomponovává rytmickou složku. V čísle 2 je velmi zdůrazněno tremolo xylofonu. Zajímavý barevný efekt před vstupem violy, dávají vysoké flažolety v houslích. V čísle 3 má viola připsáno *come percusione* v tomto místě hraje s tympánem a kontrabasy rytmické téma. Je to velmi kvalitně napsaná hudba. Její rytmus zasahuje do prvotních lidských instinktů. Poté se melodie objevuje v klárinetu. V čísle 5 se charakter hudby mění: z ostrého stacatovaného rytmu viola prochází na legátované skupiny tónů, které jsou kromě minima skoků složeny především z půtónů. Od čísla 6 má viola znovu dramatické téma, kde jí doprovází skupina violoncell. Kontrabasy s tympánem drží

stále tón ve stejné výšce, ale s měnícími se rytmickými hodnotami a nepravidelnými akcenty. Poté viola znovu hraje různorodé rytmizace, ale nyní ještě rozdělené obloučkováním mezi notami. Zní to velice zajímavě a nápaditě, mísí se zde synkopy, trioly a noty pod obloučkem. V další frázi skladatelka představuje krásu violového zvuku, používajíc všech violových registrů. Zpomaluje rytmus a harmonicky připravuje posluchače na změnu. Další část je v třídobém metru. Ve violovém partu znovu hraje hlavní roli rytmus. Na každou akcentovanou čtvrtku se zapojí celesta, harfa, violoncello a kontrabas, to dává nejen zvukové umocnění, ale také barevný efekt. V čísle 9 housle spolu s violoncelly mají navzájem k sobě v protipohybu běh, zakončený *glissandem*. Tento postup dává velmi zajímavý prostorový efekt. V tomto čísle přestává hrát sólová viola a v orchestru je nad melodií vyzdvihován rytmus s harmonií. V č. 10 se znovu objevuje sólová viola, která hraje *col legno*. Skladatelka využívá nový efekt v sólovém partu: *ricochet* na flažoletu. Poté přichází *raletando*, po kterém nastupuje nečekané zrychlení. Ojevuje se motiv z první části čísla 19. V čísle 12 je nový motiv, viola má kvintový dvojhmat, který jde nahoru a poté sextový, který postupuje směrem dolů. Zní to velmi divoce a efektně. V této stylistice hraje viola, až do 3. taktu čísla 13, ve kterém se znovu navrácí do lyriky. V tomto čase housle hrají flažolety v šestnáctinových notách, to dává jiskřivý efekt. Úder frusty v čísle 14 mění charakter zpět na rytmický a zůstává pouze orchestr bez sólové violy. Od čísla 15 má sólo xylofon, ve kterém na každou změnu výšky připadá akcent, ke xylofonu se připojuje vibrafon a melodii přejímá celesta, ale ve volnějším tempu. Před číslem 16 chvíli orchestr hraje spolu se sólistou a poté začíná kadence. Na začátku kadence violu doprovází vibrafon a ve druhém taktu před číslem 18 přerušuje kadenci na takt a půl bongo. Dva takty před číslem 19 se připojuje orchestr. Ve violovém partu jde znovu slyšet motivy z čísla 19 z první části. Od druhého taktu před číslem 20, až do čísla 21 zůstává samotný orchestr, který sobě předává rychlé šestnáctinové běhy mezi hlasy. Způsob vedení harmonie a koloristiky připomíná velmi blízce styl Schostakoviče. V čísle 21 nastává repríza, viola se objevuje s malým doprovodem v tympánu a kontrbasu. Od čísla 21 – 23 je tentýž hudební materiál, jako mezi čísly 3 – 5 této části. V čísle 23 jsou flažolety, podobné motivickým materiálem do flažoletů z čísla 10 (tataž výška a téměř identický rytmus). Poté je takt pro buben, který dává posluchači čas na oddech a následně přichází orchestr zpět v energickém forte. Ve viole se nachází melodické a rytmické motivy, které se již dříve v koncertu zazněly, jenomže nyní z nich autorka vytváří nové melodie různými kompozyčními postupy. Od 4. taktu čísla 24 se sólová viola

rytmicky střídá s orchestrem doplňovaným v některých úsecích dechovými nástroji. V čísle 25 smyčce hrají melodii směřující nahoru, která zvyšuje napětí. Viola má sólo, které je znovu zakončeno *glissandem* a *flažoletem*. Poté má běhy, které jsou rozdělovány frustou. 5 taktů před číslem 27, zůstává viola sama na tři takty, poté se na dva poslední takty před číslem 27 připojují housle, které mají zahrát „jakékoli dva vysoké tóny“ v dvojhmatu. Orchester vytváří harmonii navozující barevné pozadí pro violový trilek. Poté má viola znovu šestnáctinové noty zdvojené na souzvuky přes dvě struny, postup směřující dolů a ostré osminy identické jako ve čtvrtém a pátém taktu čísla 23. Poslední osmina končí společně s kotlem a kontrabasem. Koncert končí nečekaně, bez jakékoli přípravy, nebo závěru. Harmonie poslední kvinty, která má o půl tónu nižší appoggiaturou navozuje pocit, že ještě něco dalšího bude následovat. Je to velmi dobrý efekt, protože po vyslechnutí koncertu cítí posluchač nedostatečnost a chce poslouchat více.

Po jednom z jeho představení v Berlíně, musel Kamasa zahrát přídavek, za který vybral další skladbu od Bacewicz – *Kaprys Polski*. Při tomto provedení v hledišti seděl Penderecki a jak vzpomíná Kamasa, právě v rozhovoru za scénou po tomto provedení přemluvil Pendereckého k napsání violového koncertu. Skladatel měl říct, že nevěděl, že se na violu dá hrát tímto způsobem. Kritika také velice dobře přijala tento koncert. Po premiéře se objevily recenze: „Je to dílo, které se vyznačuje vysokou ušlechtilostí, vynalézavostí a chutí ve tvaru každého detailu a v žádném případě není průměrné. Nasycený výraz a široké kantilény s velkými intervaly, jsou zde propleteny energickými výboji a běhy s ostrými a živými vykresleními.“<sup>170</sup> psal kritik Tadeusz A. Zielinski. Od premiéry, byl koncert široce hráván, nejen v Evropě, ale také v Jižní Americe. Koncert byl poprvé natočen v roce 1972 na CD série *Polskie nagrania* a také anglického nakladatelství *Orfeus*. Tato skladba je mnohdy také v programech soutěží ARD v Mnichově.

V první části hraje sólová viola 220 taktů, z čeho bez orchestrálního doprovodu jen 17. Často hraje s tympány. V duu s ní hraje také hrafa, kontrabasy, bongo, tam-tam a činely. Smyčce hrají 200 taktů, dechy 118 a perkuse 139. Ve druhé části hraje viola 55 taktů, z čeho sama bez doprovodu pouze 6. Dueta hraje s bongem, celestou a vibrafonem. Smyčce mají 25 taktů z čeho housle hrají pouze 2 a zbylé takty hrají

---

<sup>170</sup> Stefan Kamasa - Jak powstawały polskie koncerty na altówkę, "Ruch Muzyczny" 2003 nr 15/16, strana 23.

pouze violoncella a kontrabasy. Dechové nástroje hrají 31 taktů, perkuse 42 a harfa 38 taktů. Ve třetí části hraje viola 180 taktů, z čeho samotná pouze 47. Smyčce hrají 161 taktů, dechy 140, perkuse 147 a harfa 50. Viola hraje s harfou, kontrabasem, celestou a vibraphonem. Velmi často používaný tympán, může být náznakem návaznosti na klasickou hudbu.

### 3.3 Bairdův koncert

Kamasa mluvil s Bairdem o vytvoření violového koncertu již mnoho let před jeho vznikem. Nicméně, jen pobyt u moře na který skladatel odjel po smrti matky, jej inspiroval k tomu, aby napsal koncert. "[...] den po pohřbu jsem šel k zimnímu Baltskému moři. Strávil jsem tu deset dní v úplném odloučení [...] Jednoho dne jsem si uvědomil, že slyším hudbu: téma souznění, zvuk violy."<sup>171</sup> Partituru koncertu obdržel Kamasa od skladatele v roce 1975. Jeho premiéra se konala 21.5.1976 v Norimberku, nicméně několik měsíců před premiérou, byla skladba zaznamenána v rozhlasovém studiu v Katovicích. Kamasa si vzpomíná na premiéru: „naučil jsem se *Concerto Lugubre* zpaměti a na generální zkoušce v Norimberku ke mě Tadeusz Baird přišel a řekl: ‚*Stefane, postav si pult*‘ - on měl strach, že se spletu. Večer na generálce jsem už hrál bez not a pro jeho spokojenost jsem si postavil pult [na premiéře], ale všechny další provedení, jsem už hrál zpaměti.“<sup>172</sup> Bairdův koncert je věnovaný jeho matce. V partituře se nachází věnování: „K památce mé zemřelé matky v roce 1974“. Koncert je celý napsán velmi emocionálně a jak řekl sám skladatel, má pro něj velký význam. "Začátek koncertu jsem již znal, věděl jsem, jak bude vypadat centrální elegie s virbly, jako nad otevřeným hrobem, finální sóla flétny a violy, byly připraveny a poslední dysonantní, ale lehce zesvětlené houslové akordy ve kterých byl schován téměř neslyšitelný akord C dur. Již existoval hudební ‚příběh‘ díla, které ze vzrůstajícího odporu v první části a vzbouření, vedlo přes bolest a hrůzu ke konečnému mírnému smutku, klidnému přijetí nevyhnutelného. Slyšel jsem naléhavě rušivé Es, stále přítomný centrální bod skladby, a tři akordy, obsahující celý zvukový materiál použitý jak vertikálně, tak horizontálně.“<sup>173</sup> Tyto akordy představují smyčcové nástroje (v taktech 12, 15, 18), těsně po introdukci provedené sólovou violou. Jedná se o: nónový sedmihlasý akord, decimový

---

<sup>171</sup> Stefan Kamasa - Jak powstawały polskie koncerty na altówkę, "Ruch Muzyczny" 2003 nr 15/16, s. 23.

<sup>172</sup> Aleksandra Hładyniuk, *Rozhovor z profesorem Kamasą masą*, 6.9.2018.

<sup>173</sup> Barbara Literska, *Baird*, [online]. [cit. 23.4.2019]. Dostupné z:

<http://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/96-concerto-lugubre>.

devítihlasý a také duodecimový jedenáctihlasý akord. Spojení těchto akordů dává úplný chromatický materiál v rozsahu od *h* do *f2*. Rozmanitost je také dána disonancemi, nebo delikátními konsonancemi a také zvláštním druhem mikropolyfonie, založené na aleatorickém opakováním několika zvukových buněk. Chmurný a truchlivý charakter *Concerto lugubre*, byl získán díky nízké, tmavé a nasycené barvě tří dominantních nástrojů - violy, altové flétny a kotlů, také díky variabilitě tempa. Koncert nemá jednoznačnou konstrukci, má volnou formu, která je ovlivněna mimohudebním tématem díla. Cezury neodděluji části od sebe, ale jsou jen tečkami na konci vět v koncertně pojatém příběhu. Lze však rozlišit tři větší úseky, kterým předchází úvod a závěr je ukončen coda: úvod (takty 1-10) zavádí neklidnou náladu, první část (takty 11-44) je dramatická, druhá část (takty 45-94) - elegijní a třetí část (takty 95-150) – je velmi agresivní. Vyvrcholení celku je umístěno do poslední části. Její uvolnění se odehrává až k *niente* v kodě (takty 151-179). Takové formální rozdělení skladby, přináší asociace ke stavbě podobné klasickým formám.

Začátek koncertu je v tempu *Molto moderato, semplice* (quasi *andante*) začíná pizzicatem violy na tónu *es*. Ve třetím taktu se připojují violoncella umělým flažoletem, také tónem *es*. Viola se začíná vzdalovat od tónu *es*, ale každou chvíli se k němu zase vrací. Violoncella se dělí na *es* a *es*. Ze zvuku orchestru vyniká *pizzicato* sólisty. Ve violoncellech se objevují *glisanda* a dysonantní harmonie. Při vědomí věnování této skladby je možné přirovnat počátek ke kanoucím slzám a pesimistickým myšlenkám, stále se navracějícím zpět do hlavy autorovy. Před desátým taktém se připojují činely. V desátém taktu se zvyšuje dynamika celého orchestru z něhož ve 12. taktu vyčnívá violové sólo hrající dvojzvuky – v notách je zapsáno hrát každý z těchto dvojzvuků smyčcem směrem dolů, aby vznikl efekt *pesante* v té chvíli na šestnáctinových notách, tento způsob hry působí velice dramatyčtě. Ve 14 taktu hraje orchestr akord, horní hlasy drží tentýž tón po celou dobu. V tom samém úseku nastává v basu sekundový pohyb směrem dolů. Tato část je v dynamice *ff* s dodatkem *deciso*. V dalším taktu orchestr ustupuje do *piána* ve chvíli nástupu sólového hlasu, který hraje dvoj a trojzvuky v tom stejném stylu, jako hrál orchestr. V sólové partituře má zaznačeno *accelerando* a *ritardando*, které dává efekt naturálního a velice emocionálního *rubáta*. Po tomto sólovém vstupu, orchestr hraje velmi silný akord a znovu se z něj vynořuje sólový hlas, který přetváří materiál předešlého taktu. Poté následuje rytmické schéma jako v taktu 13

- *accelerando* v šestnáctinách a *crescendo* do *fff*. V 17. taktu se objevuje delší sled akordů, tvořící nejdelší melodii, jaká se v orchestru do této chvíle objevila. Tympán v tremolu připravuje příští nástup violy. V 18. taktu viola opět vchází s další variací tématu – s tím stejným materiálem, který se již objevil v taktu 15, ale použitá harmonie je napsána v jiných obratech. V taktu 19 znovu nastupuje orchestr, s doprovodem většího množství perkusí. Objevuje se frusta, po úderu se ostře odtínají předchozí motivy a v sóle nastupuje jednohlas, také tempo se mění na *allegro molto*. Sólo violy začíná ve velice vysokém tempu, které nese frázi velice rychle dopředu. Smyčce se dělí, každá skupina má od 6 do 16 hlasů, které se v té chvíli postupně připojují od posledního pultu směrem k prvnímu. Efekt pro posluchače je takový, že hudba zní nejprve na konci orchestru a poté se začíná pomalu protlačovat směrem do středu. Po celou dobu je dobře slyšet sólista, který je umístěný poblíž dirigenta ve středu orchestru. Od 20. taktu má sólista několik taktů jednoho motivu, které se po sobě opakují – jde o malý náznak minimalismu. Ve 27. taktu sólista graduje melodii až do *fff*, po čemž předává hlas orchestru a hlavně dechovým nástrojům na jeden takt. Orchester působí dojmem, jakoby se jednotlivé nástroje snažily prosadit každý svou část fráze, ale zároveň se navzájem překrývají. Je to efekt záměrně vytvořený autorem - jsou zde napsány fráze, které mají každá jinou délku a poté se má každá z těchto frází opakovat, až do konce taktu (autor píše *ripet simile*). Návrat sólisty přichází s taktem 29 s doprovodem tympánu – spolu tvoří čtyřčtvrťový pochod, kdy se tyto dva nástroje střídají. Schéma je takové – orchestr opakuje motivy + viola s tympánem – opakují se třikrát v taktech 28 – 33, při čemž pokaždé s jiným melodickým materiálem. Po každé, kdy se toto opakuje je u tympánu a violy napsáno *molto deciso*.

Po posledním opakování tohoto schématu, tympán nastupuje, kdy již orchestr hraje šestnáctinové noty. Po nástupu violy se hodnoty v orchestru vrací na délku čtvrtových not. Viola při posledním opakování zpomaluje a připravuje nové tempo *meno allegro (deciso a pesante)* v taktu 34. Od tohoto taktu po dobu třech dalších taktů hraje pouze orchestr, v dechových nástrojích je přejímáno violové téma z předchozího úseku, ale je diminuováno. Hudba zvolňuje a od taktu 37, nastupuje nové tempo *allegro moderato, serioso*. Orchestrální part je složený stejným způsobem, jako počátek koncertu. Možno říci ze stavba skladby do této části je A B C A1. Skladatel neustále doplňuje k partu sólové violy tympán. Od taktu 38 dále rozšiřuje hodnohy – od šestnáctinových triol přechází až do čtvrtových not

v taktu 42. Od taktu 40 je připsáno *poco a poco ritenuto e diminuendo*. Nástroje orchestru se postupně vytrácejí, skladba zpomaluje a dynamika slábne. V taktu 45, kdy můžeme říct, že začíná druhá část koncertu, zůstává sólová viola osamocena. Je zde poznámka *senza tempo* a pod jejím partem je připsáno *quasi niente soave*. Sólový nástroj postupně zrychluje a na konci kadence je zakončení *glissandem* směrem nahoru, nečekaně ne o očekávanou oktávu, ale o malou nonu. Dodává to překvapivý a velmi dramatický pocit napětí, které zvyšují dysonantní akordy hrané orchestrem na pozadí a také prodleva na tónu *es* v sólové viole, přeznívající přes akordy orchestru, po dobu téměř osmi taktů. Po zakončení fráze orchestr nehraje, ale sólista po dobu jednoho taktu ještě drží tón výšky *es*, který na sebe stahuje pozornost posluchače. Od taktu 53 se tempo mění na *andante mesto*, objevuje se zde také nová harmonie, která obsahuje méně disonancí, také méně disonantně a rytmicky agresivních úseků, než v předchozích částech. (předchozí harmonie podle mého názoru, symbolizovala velký smutek ze smrti matky). Důležitou roli v této části má pravidelně pulsující tympán, který na pozadí smyčců hrajících akordy v dlouhých hodnotách, svými pravidelnými údery zvyšuje napětí ve skladbě. V tympánu se mezery mezi jednotlivými údery zmenšují, aby napětí tím vystupňované, umožnilo plynulý přechod tympánu k melodickým šestnáctinám, na které vzápětí navážou klarinety a fagot. V taktu 61 se ve violovém partu několikrát objevují motivy povzdechu – klesajících sekund. Motiv také ve svých violových koncertech používá Bacewicz a Penderecki. Sólo violy s těmito motivy se objevuje celkem třikrát, po každé s vynecháním jednoho taktu, ve kterém hraje pouze samotný orchestr. Violové noty jsou rozděleny cesurami, což ještě zvyšuje psychologický efekt, v notách je skladatelem připsáno *tranquillo, penseroso, pesante*. Po celém tomto úseku, mají smyčce nadepsáno hrát *con sordino* a violu dodatečně doprovází klavír s tympánem. Dechy se objevují pouze v mezerách, kdy orchestr nehraje. V taktech 69 a 70 má viola nadepsáno *poco a poco non troppo avivando*, začíná hrát čím dál rychlejší notové hodnoty a od taktu 71, předává svůj pochod klavíru. Smyčce se v tuto chvíli vytrácejí na jeden takt a sólová viola na sedm taktů. Od taktu 72 začíná tempo zvolňovat, až do taktu 73 na kterém již je v tempu *andante come prima*. Od tohoto taktu, až do taktu 103 nehrají housle a ostatní nástroje nástroje s výše posazeným rozsahem. V orchestrálních motivech se velice často objevuje tón *es*, hlavní melodii v tomto úseku hraje hoboj. Sólová viola se připojuje v taktu 78 s novou melodií. Skladatel pracuje se zrychlováním a zpomalováním, ale pouze v rámci agogiky, co nám dává pocit přirozeného vlnění, jakoby skladba



dýchala. Poté nastává uklidnění. Můj názor je, že jde o navození pocitu uklidňujícího se člověka po pláči. V taktu 90 je návrat k tempu primo, notový zápis sólové violy napodobuje takty 61, 64 a 67: tyto noty jsou opět oddělovány cezurami. Po tónu zahraném violou sólo, tento tón přejímají smyčce, které vytváří postupně tímto způsobem klastr. Od taktu 93 zůstává pouze viola s doprovodem perkusí, tímto úsekem, začíná další velký díl skladby. V taktu 95 se ve viole znovu objevuje pizzicato, založené na stejném hudebním materiálu jako pizzicato na začátku koncertu, ale tentokrát s větším obsazením orchestru. Ve 102. taktu se viola vytrácí. Od taktu 103 začíná nové tempo – *molto moderato*. Do orchestrálního obsazení se navrácí housle. Od nich začíná dlouhá fráze – jsou rozděleny do 8 ( a potom až 14) hlasů a postupně se k sobě připojují, vytvářejíc klastr. Pětkrát se opakuje motiv bubnu: tremolo přes celý takt, dvě šestnáctiny a jedna osminová nota (a také pauzy, které zaplňují místo do celého taktu). Za posledním provedením tohoto motivu se dvě šestnáctiny s osminkou opakují třikrát. V tremolu přes celý takt se také mění hodnoty, jsou jimi: Celá nota, dvě půlové, půlová se čtvrtkou s tečkou a osminou, dvě čtvrtové s tečkou za níž je osmina a čtyři čtvrtové noty, co dává odlišné akcentování během každého z taktů. Ostatní nástroje hrají tremolo, nebo běhy a vytvářejí tím tak pozadí pro hrající buben. Od taktu 111 začíná celý orchestr *crescendovat*, aby v taktu 116 dosáhl *fff*. V tomto taktu se tempo mění na *allegro energico* a z orchestru zůstávají pouze housle. Je to velmi motorický úsek, housle se v této části spojují zpět do jednotlivých hlasů. V taktu 119 se navrácí viola, která pokračuje ve stejném stylu v jakém začaly chvíli před ní housle. Sólovou violu spolu se smyčcovými nástroji znovu doprovází tympán. U violy sólo se střídají větší a menší notové délky – když má viola delší hodnoty, tak je obsazení orchestru větší a když menší hodnoty, tak je orchestr komornější. Schéma violového hlasu vypadá takto: po šestnáctinových notách, kterých se po každém opakování objevuje stále více, vystupují tři akordy o délce čtvrtové noty. Schéma se čtyřikrát opakuje, jenomže za posledním opakováním, chybí akordy. Opakování je rozděleno orchestrálními nástupy. S posledním úderem frusty se sólová viola vytrácí a začíná úsek, ve kterém se postupně připojují dechy, které mají na každou notu akcent. V taktu 146 se navrácí sólová viola s melodickým materiálem navazujícím na takt 29, ve kterém se doplňovala s tympánem, ale tentokrát hraje celou melodii sama. Roste napětí, které vytváří dramatické akordy violy. A také crescendované tremolo ve smyčcích a perkusích. Na konci taktu 148 napětí vyvrcholuje a ve 149. taktu objevuje první aleatorický úsek. Nástroje mají opakovat zapsané motivy po určité době.

Aleatorické úseky, které jsou celkově čtyři. Jsou vždy rozděleny úderem tympánu. Tyto úseky jsou proporčně rozděleny: 8:2, 6:3, 4:4, za posledním z opakování je dvoučtvrťový takt, kde skladatel rozepisuje tytéž noty, ale tradičním způsobem. Tento úsek pokračuje v dynamice *ff*, jen dynamika je relativně tišší, protože skladatel nyní používá jen polovinu orchestru, sólová viola nehraje. Po tomto úseku nastupuje kadence flétny, která přidává nové kontrastní znění. V taktu 157 začíná hrát *gran casa* v dynamice *piano*, kterou prvně jen cítíme a později při silnější dynamice i slyšíme. Tempo se mění na *andante molto tranquillo*. A v taktu číslo 159 se navrácí sólová viola. Sólista má předepsáno dusítko a také připsáno *sotto voce, con dolore* a začíná v *piano*. Viola napodobuje pláč, má sekundové, nebo septimové skoky, jejichž centrálním tónem je *es*. Pozadí pro sólistu vytvářejí smyčce, které po šest taktů drží neměnicí se tón. V taktu 164, znovu slyšíme kadenci flétny po které se opakuje znovu violový úsek. Po třetí se toto schéma opakuje v taktu 171. Po každé flétnové kadenci motivicky navazuje na takty 61,64,67, protože její noty jsou také odděleny stejným způsobem cezurami, jako v těchto taktech. Tento dialog, připomíná rozhovor, který podle mě Baird (viola), by chtěl mít se svou zemřelou matkou (viola). Flétna je uklidňující, jako by mluvila „nic se nestalo, ještě se setkáme.“ Na konci se viola, smiřuje se smrtí matky, protože již neopakuje tón *es*, ale končí na tónu *g*. Viola přestává hrát v taktu 175, po ní orchestr dohrává ještě čtyři takty, uklidňuje se a vytrácí, přesně má zapsáno *calando a niente*. Skladba je celá plná žalu, dramatická a také od počátku, až do samého konce plná napětí. V mnoha podobných opakováních, ale zároveň navzájem sobě rozdílných úsecích. Můžeme uvidět rozehrávající se scénáře a vzpomínky autora na svou zemřelou matku. Koncert trvá 20 minut a má pouze 175 taktů, mnoho z nich je v nestandardních metrech: 10,12,16/4.

V tomto koncertu se viola objevuje 104 taktů z čeho sama zůstává pouze 4. Smyčce hrají 129 taktů, dechy 67, perkuse 123, harfa 39 a klavír 45 taktů.

O této skladbě mi vyprávěl anekdotu profesor Kamasa: „Po koncertě v Leningradu, za mnou přišel Sviatoslav Richter, aby mi pogrataloval k právě odehranému koncertu. Dojatý řekl, že je to úžasná hudba, jak se ukázalo Richterovi v této době také zemřela matka a koncert velice dobře refletoval také jeho pocity.“<sup>174</sup> V den premiéry po představení se skladatel mnohokrát objevil na jevišti a později se v tisku

---

<sup>174</sup> Aleksandra Hładyniuk, *Rozhovor z profesorem Kamasą*, 6.9.2018.

domácím i zahraničním objevilo mnoho pozitivních kritik. Dirigent Jacek Kasprzyk, získal za provedení této skladby na *Warszawské Jesieni* cenu *Orpheus* a k sólistovi skladatel řekl: „Zahrál jsi tak, jako bys sám tu skladbu napsal.“<sup>175</sup> Skladatel poté, co představil toto dílo uvedl: „Často jsem používal ostré, téměř násilné zvukové prostředky, harmonické souznění a aleatorické úseky a tak dále. A mimo to podle reakcí polského a nepolského publika, jsem se možná dostal k posluchačům.“<sup>176</sup> Jak o tom koncertu psal kritik Rafal Augustyn: „Violový koncert je – v souladu se svým italským názvem – temná, drsná, surová kompozice. Zvuk nízkých violových rejstříků (a Baird se k nim nejčastěji dostává), opuštění ostentativního orchestrálního zbarvení, charakteristický a konsenkventně prvoplánově udržovaný hlavní motiv s dokonale použitým intervalem sekundy, syrovou figurací, čistými vyváženými akordy v žestích, skromné asketické kantilény a hluboká pizzicata – všechno to sluší zahuštěné nasycené expresi. Všechno to je hudbou, ve které je více psychologie, než literatury, ale nejvíce – hudby.“<sup>177</sup> Koncert se dočkal mnoha provedení, hráli ho vynikající zahraniční umělci, třeba Ulrich Koch, Kim Kashkashian, nebo Nobuko Imai. Koncert, byl také proveden na Pražském jaru v roce 1983.

### 3.4 Koncert Pendereckého

Concerto per viola ed orchestra – vznikl v roce 1983. Vznik tohoto koncertu, jak jej vzpomíná Kamasa: „Penderecký se na mě obrátil, když napsal Elegii s orchestrem a zeptal se mě, jestli jí zahrají. Já mu povídám: ‚když jsi napsal elegii, tak dopiš nějaké allegro, nějakou kadenci a bude koncert‘. On na to: ‚Á dobrá myšlenka‘. Po několika měsících jsem dostal partituru.“<sup>178</sup> Nedlouho po tom 6.6. v roce 1983 obdržel Kamasa manuscript sólového hlasu a o dva týdny později hotovou skladbu. Skladatel sám violistovi řekl, že ne často se mu podaří napsat tak velkou skladbu, tak rychle. Penderecký takto mluví o viole: „Viola je u mě nástrojem svobodným, jako před několika lety, vlastně několika desetiletími, viola byla druhořadým nástrojem a nikdo na ni nepsal. A já jsem napsal koncert pro violu, který byl často hrávaný,

---

<sup>175</sup> Stefan Kamasa - Jak powstawały polskie koncerty na altówkę, "Ruch Muzyczny" 2003 nr 15/16, str. 24.

<sup>176</sup> Barbara Literska, *Baird*, [online]. [cit. 23.4.2019]. Dostupné z: <http://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/96-concerto-lugubre>.

<sup>177</sup> Ibidem.

<sup>178</sup> Aleksandra Hładyniuk, *Rozhovor z profesorem Kamasą*, 6.9.2018.

je často hraný, je v repertoáru, no a také je na soutěžích.<sup>179</sup> Svou premiéru měl koncert ve Venezuele, vykonal jí Josef Vasques. Protože krátce po napsání koncertu Penderecký dostal objednávku na kantátu k dvoustému výročí Simona Bolívara. Nesplnil podmínky objednávky a poslal tento koncert. Evropská premiéra se konala v západním Berlíně 5.12. 1984 s Rund Funk Symphony Orchester. Provedení, bylo velice úspěšné: „Krzysztof Penderecki ve své práci, dlouhodobě pokračuje v nostalgické linii ve své tvůrčí práci, prezentovaný violový koncert, určený pro vynikajícího violistu, byl zahrán s velkým nasazením. Skladba je příjemná na poslech, inspirovaná s mnoha akordy a bohaté chromatické melodických linií.“<sup>180</sup> Vydaná recenze v Morgen post. Ve Franfurter Allge Meine Zeitung: „Violový koncert Pendereckého, skladatele, který v sedmdesátých letech vydláždil cestu pro postseriální hudbu a nyní používá tradičnější melodie a tonalitu, byl příjemně přijat publikem, po prvním představení v západním Berlíně, které se dnes konalo ve Frankfurtu, violový koncert, který představuje zralou skladatelskou tvorbu, je od začátku plný výrazu v chromatické sólového nástroje a ve svém charakteru virtuózního romantického koncertu.“<sup>181</sup> Koncert měl velký úspěch také v Polsku, kde svou premiéru měl až 21.4.1985. Sláva tohoto koncertu se šířila rychleji v zahraničí, než v Polsku. Byl mnohokrát hráván na festivalech a jeho polské CD, dostalo cenu nahrávky roku měsíčního časopisu „Diapason“.

Toto dílo je zapsáno ve dvou základních verzích. Symfonické (mnou popsána v práci) a komorní. Kromě toho, existuje transkripce pro violoncello, klarinet, saxofon a kytaru.

Skladba je psána formou attacca, ve které můžeme skladbu rozdělit na části pomalé a rychlé: *lento*, *vivace*, *lento*, *vivo*, *lento*. Celek je založen na dvanáctitónové dodekafonické škále. Koncert začíná vstupem sólové violy, která má motiv povzdechu - opadající půltóny. Po zahájení koncertu, které trvá asi 40 sekund se připojuje orchestr v minimálním obsazení – lesní roh a housle hrají dlouhé tóny a violoncella s kontrabasy doplňují sólový part. Postupně se připojují další nástroje, v jejich společné faktuře je osminový pohyb, který se po jednotlivých tónech dělí

---

<sup>179</sup> Citát z rádiového rozhovoru Altówka jest u mnie instrumentem wyzwolonym [online]. [cit. 23.4.2019] Dostupné z: <https://www.polskieradio.pl/8/192/Artykul/731885,Krzysztof-Penderecki-Altowka-jest-u-mnie-instrumentem-wyzwolonym>.

<sup>180</sup> Stefan Kamasa - Jak powstawały polskie koncerty na altówkę, "Ruch Muzyczny" 2003 nr 15/16, Strana 25.

<sup>181</sup> Ibidem, s.25.

instrumentačně mezi nástroje. Ve 4. taktu čísla tři je první sólová kadence violy. Poprvé se objevují dvoj a trojzvuky, jde pouze o akordy disonantní. Hlavním intervalem je půltón, poté v polovině kadence začínají ve viole šestnáctinové běhy spojené po čtyřech s akcentem na začátku každého z obloučků. Kadence crescenduje a poté co dorazí k *forte* přechází na osminy a čtvrtové akordy. Po kadenci viola zadržuje jediný tón ještě pět taktů a potom se vytratí. V tomto čase je v orchestru dynamika *forte*, orchestr hraje osminové noty, které jsou rozděleny velkým množstvím pomlk. Je to také návrat do tempo primo. Orchestrální obsazení se rozšiřuje. Z povzdechových motivů přerušovaných pauzami, orchestr tyto motivy rozšiřuje na dvoj a troj násobek jejich hodnoty (augmentace motivu), jsou kvůli této změně rozepsány přes taktové čáry (změny akcentů). Od 6. taktu čísla 7 nastupuje sólová viola. Z orchestru zůstávají pouze smyčce, bez kontrabasů. Základním rytmem ve violovém partu je triola, což dává pocit rychlejšího tempa. Od čísla 8 začíná sólová viola dialog s orchestrální skupinou houslí na pozadí jemné melodie dechových nástrojů. Opět dynamika orchestru klesá do *piano*, aby se před číslem 10 znovu vrátil do *forte*. Od čísla 10 hraje celý orchestr dlouhý tón, kde sólová viola hraje velmi hybnou kadenci, jejíž hlavním rytmem je opět triola. Je velmi agresivní a nachází se v ní skoky a akcenty. Opět ve viole Penderecký používá dvojhmatů, na konci kadence je připsáno *all rallente* – to znamená u žabky, také je připsáno *accelerando*. Obě tato označení způsobují, že konec kadence je velmi agresivní.

Po kadenci je další část – *vivace*. Po celou dobu trvání této části, to znamená od čísla 11 do 27 je stále pohyb šestnáctinových, nebo rychlejších hodnot, které si mezi sebou mění jednotlivé hlasy. Na začátku dostává motorickou roli viola, ostatní nástroje hrají s dusítkem. Orchestr jen jemně naznačuje akordy a harmonické změny, co zní, jako by šlo o pokračování kadence. Neustále se mění metrum, které má velký vliv na rozložení akcentů. V 7. taktu čísla 12 housle dostávají také motorickou roli, poté se orchestr vytrácí a viola zůstává osamocena. Od čísla 13 se znovu připojuje orchestr a v čísle 14 zůstávají pouze housle, které hrají motorický pohyb v unisono. Od taktu 15 se připojují ostatní orchestrální nástroje, které přetvářejí tentýž motiv, který byl dříve v houslích. Od čísla 16 se navrací sólová viola, která přejímá šestnáctinový pohyb a před číslem 17 zůstává sama, bez doprovodu orchestru. Těsně před číslem 17 jsou šestnáctiny violy v kadenci spojeny obloučkem po třech a připravují další úsek koncertu, ve kterém je hlavní rytmickou skupinou šestnáctinová sextola. V době, kdy se skupiny smyčců se sólovou violou střídají

v šestnáctinových bězích, dechové nástroje drží dlouhé noty. Před číslem 18 viola znovu zůstává osamocena. V čísle 18 se viola vytrácí a nastupuje orchestr, který má motorické pohyby s pauzami navazujícími na začátek této části. V této stylistice koncert pokračuje, až do 7. taktu před číslem 20, kdy se připojuje viola. Takt po čísle 20 je připsáno *scherzando*. Viola pokračuje v charakteru celého tohoto úseku v dechových nástrojích se objevují dvaatřicetinové běhy spojené obloučky. Smyčce začínají *glissando*, které trvá tři takty. Před číslem 21 zůstává viola opět osamocena na dva takty. V čísle 21 je označení *senza misura* v pomalém tempu a viola se opět střídá s orchestrem. V orchestrálních úsecích skladatel přidává nepravidelné akcenty, dechy nyní pouze naznačují harmonii. Výměna violy se smyčci pokračuje do čísla 22, ve kterém viola zůstává jediným rychle se pohybujícím se hlasem. Před číslem 23 má úsek, ve kterém hraje šestnáctinové trioly pod obloučkem. Poté se v čísle 23 vrátí do melodie, ve které jsou akcenty dány rozložením pomlk v melodii. Ve druhém taktu čísla 23, má viola pouze naturální flažolety na výšce tónu a2. Dechy mají tremolo, poté hraje crotale akord a smyčce mají šestnáctinové běhy. Každý hlas ve smyčcích, kromě trylkujících skupin viol, (je jich zde sedm + violy) má šestnáctinové noty spojené pod obloučky každý jinak, díky čemuž se akcenty střídají. Od čísla 24 má sólový hlas znovu krátké hodnoty a vede skladbu. Doprovází jej trylkující kontrabas a tympán s tam-tamem. V taktu před číslem 25 s pizzicatem nastupují smyčce, které mají po pauze tremolo na glissandu. Šest houslových hlasů, má *glissando* dolů a violy s violoncelly nahoru, tím pádem se všechny hlasy dostávají směrem ke středu. Od čísla 25 je duo sólové violy s houslemi, oba hlasy mají stejný rytmický materiál, ale vzhledem k sobě navzájem, mají různé tónové výšky. Duo, které přechází v trio, kdy housle se dělí na dva hlasy hrají 10 taktů, po kterých melodii na dva takty přejímají klarinety s doprovodem houslí, fléten a violoncella. Od čísla 26 jde opět slyšet sólovou violu, která spolu s celestou a smyčcovými nástroji bez kontrabasu, začíná trylkovat. Během taktu kdy smyčce trylkují, začíná hustnout sazba dechových nástrojů, které v tuto chvíli mají motivy s rychlejšími běhy a tvoří barevné pozadí pro smyčce. Jde o aleatorický úsek, protože trylky a motivy v dechových nástrojích se mají ukončovat na gesto dirigenta. Toto schéma se opakuje a poté dirigent ukazuje počátek violové kadence, která pracuje s tématem na straně 25. Kadence trvá, až do čísla 27, kde začíná třetí úsek koncertu v tempu *lento*.

V *lentu* má sólová viola trylek. Hoboje, klarinety a housle drží jeden tón, fagot, kontrafagot, violoncello a kontrabas mají pohyby v hlasech podobné těm, co byly v čísle 4. Violová melodie se začíná pohybovat, až v 7. taktu čísla 27 – čtyři takty má osminové trioly, kdy ostatní trylkují. Poté viola drží trylek s ostatními a pohybující se hlas, je ve violoncellech a kontrabasech. V čísle 29 se opět melodie v sólové viole začíná pohybovat. Melodie je s pauzami, ale tentokrát má mezi nimi viola větší pomlky. Hlavním intervalem je půltón. V 10. taktu čísla 29 klarinet, hoboj a orchestrální violy začínají půltónovou stoupající melodií dohromady se sólovou violou. Tato melodie se opakuje dvakrát, poté sólová viola zůstává sama. Viola hraje trioly, ze kterých každý druhý a třetí tón je *staccatem* pod obloučkem. Ve třech taktech triol, viola mění hodnoty na šestnáctiny vázané po čtyřech s obloučkem a dopsaným akcentem na začátku každé skupiny. Dva takty před číslem 31 se k sólové viole připojují housle, violy a kontrabasy společně hrají tremolované *glissando* do čísla 31. V tomto čísle po dobu čtyřech taktů doprovází violu violoncello, poté se připojují smyčce, tympán a trubka, které jemně naznačují harmonii na počátku taktu. Poté začíná kadence violy, není dělena do taktů a v partituře zabírá místo sedmi řádků. Na začátku jde o triolový jednohlas šestnáctinového běhu, který přechází ve dvojhlas. Poté se trioly mění na šestnáctiny, po tomto úseku kadence zpomaluje a následuje pauza. Následně skladatel píše *poco a poco piu animato*. Na každou druhou šestnáctinovou notu, připadá jeden septimový dvojhmat, akcent je na každou notu. Tento úsek *crescenduje* z *piano* do *forte*, ve kterém se dvojhlasá melodie mění zpět na jednohlas. Následuje znovu melodie se septimovými dvojhmaty, které *accelerandem* postupně směřují, až k tempu *vivace*. V tempu *vivace* kadence napodobuje Bachovy skladby, když se dvě melodie rozvíjí polyfonně střídáním jednoho hlasu mezi horní a spodní melodií synkopicky. Po kadenci začíná čtvrtý úsek *vivo*.

Orchestr hraje sám s novým rytmickým materiálem, skladba je podobná do taktu 34, ve kterém se přidává viola a zároveň s ní se přidávají také dechové nástroje, které hrají klesající motiv. Poté tři takty hrají perkuse, následuje viola v *pizzicatu*, dechové nástroje znovu hrají klesající motiv, ale pozměněný od předchozího. Od čísla 35 se mění melodický materiál skladby, je tvořen rychlými rytmickými hodnotami, bez pomlk. Sólovou violu doplňuje klarinet a flétna rychlými rytmickými chromatickými postupy, poté se připojují také housle. V tomto úseku od čísla 35 do čísla 37, viola neustále hraje melodií a ostatní hlasy pouze doplňují její part

barevně. V čísle 37 se mění charakter díla. Je zapsán takt 4/4 *ala breve*, tento úsek začíná na lehkou dobu taktu na první době. Je zde mnoho synkop a akcentů, hlasy začínají ve skupinách hrát unisono, až do čísla 38, kde pikola, flétna, klarinet a celesta nastupují šestnáctinovým unisonem ve staccatu. Poté stejným způsobem nastupuje sólová viola a o takt později fagot s violoncellem. Tento motiv se opakuje později v ostatních hlasech, kromě žesťových nástrojů. V 5. taktu čísla 39 máme navázání do čísla 21, to znamená smyčce *senza misura* se střídají se sólovým hlasem. Do toho je přidáný, stejně jako v předešlém případě harmonický doprovod dechů. Tento úsek končí v pátém taktu čísla 40, kdy se v orchestru a sólové viole začínají objevovat osminové dvojhmaty rozdělené pauzami, střídající se s dvojhmaty ve violovém hlase. Před číslem 41 je rychlá kadence violy s doprovodem trylkujícího tympánu, tam-tamu a činelu. V čísle 41 je napsáno *poco meno mosso*. Viola má půltónový trylek a ostatní hlasy hrají *senza misura* s rytmickým navázáním na číslo 21 a 39/40. Tyto hlasy mají půltónové pohyby na dvou tónech. Od 5. taktu tohoto čísla, se hudba rozvolňuje a ve 42. čísle se nachází poslední úsek tohoto koncertu.

Melodický materiál tohoto úseku navazuje na začátek koncertu z čísla 4. Sólová viola s lesním rohem drží dlouhý tón a melodický pohyb se nachází mezi violoncellou a kontrabasy. Hrají navracející se půltónové motivy povzdechu. Od 6. taktu tohoto čísla má viola melodii a neustále znějící tón lesního rohu, přejímají druhé housle. Od čísla 43 ve smyčcových nástrojích se objevuje stejná výška tónu se synkopovaným rytmem. Od čísla 44 nastupuje zvon a druhé housle s tremolem. Sólová viola drží flažolet na tónu a<sup>2</sup> a ve violoncellech a kontrabasech se objevují půltóny znázorňující povzdechy. Ve třetím taktu čísla 44 přestávají hrát dechové nástroje a až do konce koncertu se již neobjeví a zároveň se v tomto taktu připojuje sólová viola s půltónovými motivy povzdechu. Ve čtvrtém a pátém taktu čísla 45 se v kontrabasech a violoncellech objevuje melodie, která je klesající. V tuto dobu melodie sólové violy začíná stoupat. Tři takty před koncem se objevuje synkopovaný motiv podobný číslu 43. Po dva poslední takty, všechny nástroje drží jeden dlouhý tón v unisonu, který je v dynamice piano s postupnou diminucí.

V první části *lento* hraje viola 43 taktů, z toho sama pouze 6 taktů a 7 řádků. Smyčce hrají 57 taktů, dechové nástroje 35 taktů a perkuse 13 taktů. V druhé části *vivace* hraje viola 87 taktů z nichž hraje sama 20 taktů, včetně 5 řádků. Smyčce hrají



112 taktů a dechové nástroje 76 taktů. Perkuse se objevují v 57 taktech. Ve třetí části *lento*, má viola sólo celkem 43 taktů, ze kterých hraje bez doprovodu pouze 8 taktů a 7 řádků. Smyčce hrají 33 taktů, dechové nástroje 25 a perkuse 14 taktů. Čtvrtá část obsahuje 57 violových taktů, z nichž hraje sama pouze 2 takty. Smyčcové nástroje hrají 82 taktů, dechové nástroje hrají 97 a perkuse 49 taktů. Poslední a nejkratší část *lento* má 32 violových taktů, ve kterých hraje viola sólově pouze 1 takt. Smyčce hrají 31 taktů, dechové nástroje 7 a perkuse 6.

Pendereckého koncert mají ve svém repertoáru světově slavní violisti, jako například Tabea Zimmerman, Kim Kashkashian a Grigory Zyslin. Bývá také v programu mnoha hudebních soutěží, jako například soutěž Lionel Tertis v Anglii, nebo Maurice'a Vieux ve Francii.

### 3.5 Porovnání koncertů

V těchto koncertech skladatelé představují různé pohledy na violu a v každém z nich je tento nástroj představen jiným způsobem.

V koncertu G. Bacewicz má viola nejvíce přístupnou melodii. Podle mého názoru je tento koncert nejsnadnější v pochopení posluchačem nepřipraveného na poslech soudobé hudby. V jeho obsahu se spojují inspirace lidovou hudbou (charakteristické pro G. Bacewicz) s prvky jazzu. První část má charakter tance oberek. Orchester slouží jen k barevnému doplnění zvuku violy a nepřekrývá ji. Většinu času orchestr slouží, jako doprovod a doplňuje violový part. Častým doprovodným nástrojem je vibrafon, celesta a tympán. Nástroje jsou používány sonoristickým způsobem. Koncert je velmi zajímavý, má mnoho melodického materiálu, který je vypracován velmi zajímavým způsobem. Perkuse jsou často používány, více než polovina celého díla. Využívá je také sólově a vždy jsou napsány tak, aby dobře vynikaly v orchestru. Orchestrální nástroje, dechy a smyčce doplňují violový part, doprovází pouze sólový nástroj, nekonzertují s ním. V této skladbě nenalezneme komorní úseky, ve kterých by sólista koncertoval s orchestrem. Je tady čas, aby se orchestr předvedl, hlavně v třetí části, ale vždy je v popředí sólo.

Bairdův koncert je určitě nejvíce emocionální. I když se v něm viola objevuje nejméně ze všech koncertů, její přítomnost je dostačující. Její kadence jsou také velice skromné a ve všech jí doprovází vždy ještě další hlas. Při pečlivém studiu partitury a poslechu díla, však vidíme, že viola je stále ční nad orchestrem. Podobně, jako v koncertu G. Bacewicz. Kdyby se dalo kadencí nazývat violovou melodií, kterou doprovází velmi malé obsazení orchestru, velikost celkové plochy kadence by narostla asi o dalších 20 procent. Neustálá přítomnost více, než jednoho nástroje, je velmi podobná stavu člověka po velké ztrátě, který se nemůže zbavit myšlenek zůstat na chvíli osamělý. Koncert je temný, stejně jako jeho název, ale jeho nálada se ke konci zklidňuje. V koncertu je mnoho dynamických změn. Celek je centralizován kolem tónu Es, který se notoricky navrácí do skladby. Violová melodie je často rozdělena cesurami, pauzami, způsobem frázování, nebo melodickým zápisem (akordy, velké skoky). V tomto koncertu použil Baird unikátní výhodu violy – její zvuk v nízkém rozsahu. Zvuk violy je dokonale doplněn použitím nástrojů s nízkým registrem v orchestrálním obsazení.

Palestrův koncert začíná violovým sólem. Má zcela odlišný charakter, než Bairdův koncert. Je možno říci, že má atmosféru radosti. V používání barev a ve způsobu hudebního vedení violového partu, velice připomíná kompozice Hindemithovy. V koncertu se nachází spousta zajímavých a krásných melodií, které budou jistě jinak přijímány posluchačem, který není obeznámen se současnými díly. Melodie svými intervaly protkanými kantilénou a rychlými dvojhmatovými běhy, dělají velké emoční napětí, které dodatečně zesiluje dynamika zapsána skladatelem. Melodie se objevují ve všech instrumentálních skupinách. Samozřejmě, že většina těchto melodií je ve violovém partu, ale také snadno postřehnutelné v dechových nástrojích, perkusích a smyčcích. Skladba je psána v neoromantickém stylu se sonoristickými prvky. Skladatel využívá velkou škálu barev a rytmů. Viola, jako nástroj může předvést celý svůj rozsah a rejstříky. Hudebním může snadno ukázat své umění a technickou úroveň.

Pendereckého koncert je velmi odlišný od koncertu G. Bacewicz. V jeho koncertu je slyšet čtrnáctiletý vývoj hudby. Viola hraje často s orchestrem, všechny hlasy jsou stejně důležité. Pendereckého koncert je více romantický v částech Lento a více rytmický v částech Vivo, než v ostatních koncertech. Byl napsán, když už byla zažehnota velká avantgardní exploze. V sólovém partu je spousta materiálu, velké

množství kadencí – samotnou violu jde slyšet téměř nejvíce, ze všech popsanych koncertů. Počet virtuózních kadencí je srovnatelný pouze s koncertem T. Natansona. Sólová viola, kromě dlouhých kadencí, hraje často s orchestrem, se kterým se často střídá v provádění jednotlivých témat. Doplnují se a společně tvoří jeden velký celek. Není to skladba v brutálním atonálním stylu, který většina lidí spojuje s hudbou Pendereckého. Koncert je sonoristický a velmi rytmizovaný. Pomalé části jsou kantilénové, lyrické a neoromantické. V koncertu je patrná podobnost s Bachovým stylem, kterým se Penderecky často inspiruje. Má nestandartní pětídílné uspořádání, které je patrné již při čtení partitury. Všechny části jsou hrány attacca. Ze všech popsanych koncertů je nejvíce komorní. Také má tento koncert nejmenší obsazení. V koncertu jde slyšet pozůstatky jeho předchozí skladby 2. violoncellového koncertu. Konec koncertu je spojen s jeho začátkem, jakousi svorkou, kde v poslední epizodě koncertu zaznívá část z první epizody.

Tato tabulka, ukazuje (v procentech) podíly hry jednotlivých nástrojů v orchestru ve výše jmenovaných koncertech a jejich částech.

Nástrojové obsazení / Autor	Bacewicz			Baird	Palester			Penderecki				
Viola v koncertu celkem	72			58	86			72 v tom 18 řádků				
Viola v jednotlivých částech	62	79	66	-	97	85	79	64	67	93	66	80
Kadence v koncertu celkem	11			2	11			11 + 18 řádků				
Kadence v jednotlivých částech	6	9	17	-	13	6	13	19	16	32	2	1
Smyčce v koncertu celkem	61			72	88			86				
Smyčce v jednotlivých částech	69	36	59		88	87	85	85	87	72	95	79
Dechy v koncertu celkem	45			37	66			63				
Dechy v jednotlivých částech	41	44	52	-	63	74	64	52	59	54	50	2
Perkuse v koncertu celkem	52			69	28			38				
Perkuse v jednotlivých částech	48	60	54	-	31	12	33	19	44	30	52	2
Harfa v koncertu celkem	22			22	31			-				
Harfa v jednotlivých částech	18	54	18	-	23	31	39	-				
Klaviír v koncertu celkem	-			25	35			-				
Klaviír v jednotlivých částech	-			-	37	10	47	-				

## **Závěr**

Doufám, že jsem se touto prací přiblížila i ostatním lidem polskou soudobou hudbu. Napsání této práce mi dalo hodně kladů. Především se změnil můj pohled na violu v polské hudbě. Nalezla jsem velké množství nových skladeb a spoustu hudby komorní s různorodým obsazením. Bohužel, do velké části skladeb nejsou dostupné nahrávky. Často se konala pouze jejich premiéra a poté, byly odloženy do šuplíku. v tom právě vidím prostor, pro mou další aktivitu - objevování a prezentování širšímu okruhu polskou soudobou hudbu. Materiály, které jsem shromáždila během psaní práce, daleko přesahují jeho obsah. Díky tomu jsem již shromáždila materiál pro další vědeckou práci, ve které bych chtěla pokračovat.

Doufám, že skladby popsané v této práci, budou inspirovat české hráče k provádění polské hudby a skladatelé, budou moci převzít nové způsoby komponování pro violu a inspirovat se zajímavými instrumentačními kombinacemi, používanými ve výše popsaných kompozicích.

## Bibliografia

- Baculewski Krzysztof – *Historia muzyki polskiej* [tom 7.], *Współczesność. Cz. 1, 1939-1974*, Warszawa : Sutkowski Edition, 1996.
- Baculewski Krzysztof – *Historia Muzyki polskiej* [tom 7.], *Współczesność. Cz. 2, 1975 – 2000*, Warszawa : Sutkowski Edition, 2012.
- Aleksandra Demowska-Madejska: „*Pluralizm stylistyczny w muzyce polskiej przełomu XX i XXI wieku, na podstawie analizy wybranych utworów na altówkę solo kompozytorów urodzonych po 1970 roku*”, 2004.
- Joanna Sendlak – *Z ogniem: miłość Grażyny Bacewicz w przededniu wojny*, Warszawa : Skarpa Warszawska, copyright 2018.
- Małgorzata Gąsiorowska, *Grażyna Bacewicz* [online]. [cit. 23.4.2019]. Dostępne z: [www.bacewicz.polmic.pl](http://www.bacewicz.polmic.pl).
- Zofia Helman – *Roman Palester*, Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1993.
- Zofia Helman, Violetta Wejs-Milewska, Lech Dzierżanowski, *Palester* [online]. [cit. 23.4.2019]. Dostępne z: [www.palester.polmic.pl](http://www.palester.polmic.pl).
- Krystyna Tarnawska-Kaczorowska – *Tadeusz Baird: głosy do biografii*, Kraków : Musica Iagellonica, 1997.
- Barbara Literska, *Baird* [online]. [cit. 23.4.2019]. Dostępne z: [www.baird.polmic.pl](http://www.baird.polmic.pl).
- Krzysztof Penderecki, *Pendereccy – saga rodzinna*, Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2013.
- *Oficjalna strona kompozytora* [online]. [cit. 23.4.2019]. Dostępne z: [www.krzysztofpenderecki.eu](http://www.krzysztofpenderecki.eu)
- Stefan Kamasa - *Jak powstawały polskie koncerty na altówkę*, "Ruch Muzyczny" 2003 nr 15/16.
- Rozhovor se Stefanem Kamasou provedený Aleksandrou Hładyniuk, Warszawa, 6.9.2018.
- Grażyna Bacewicz, *Koncert na altówkę i orkiestrę*, Kraków: PWM, 1981.
- Roman Palester, *Koncert na altówkę*, Kraków: PWM, 1975
- Tadeusz Baird, *Concerto Lugubre*, Kraków: PWM, 2005.
- Krzysztof Penderecki, *Concerto per viola ed orchester*, Schott, 1987.
- Baza Polmic [online]. [cit. 23.4.2019]. Dostępne z: <http://baza.polmic.pl/cgi-bin/orbis.cgi>.

## **Příloha – skladby pro violu v různých obsazeních**

### **Skladby pro sólovou violu**

Jan Daszek Psalm na altówkę ----

Daria Dobrochna Kwiatkowska Points and Lines na altówkę solo----

Dariusz Przybylski Drei Formen na altówkę ----

Aleksander Jarzębski Preludio e fuga per viola solo 1930

Josef Tal Suite na altówkę 1940

Grażyna Bacewicz Kaprys polski [wersja III] na altówkę 1949

Henryk Hubertus Jabłoński Sonatina na wiolonczelę (lub altówkę) 1953

Grażyna Bacewicz Sonata na altówkę solo 1958

Władysław Kabalewski Fuga w starym stylu 1960

Ryszard Kwiatkowski Sonata na altówkę solo nr 1 1961

Ryszard Kwiatkowski Sonata na altówkę solo nr 2 1961

Ryszard Kwiatkowski Sonata na altówkę solo nr 3 1961

Ryszard Kwiatkowski Trzy sonaty na altówkę solo 1961

Zbigniew Bargielski Pięć sonetów [wersja II] na altówkę solo 1962

Marek Sewen Reminiscences op. 5 na altówkę solo 1965

Grażyna Bacewicz Cztery kaprysy na altówkę solo

Roman Berger Konwergencje II "Medytacje Bachowskie" na altówkę solo 1970

Piotr Lachert Karelia 2 na altówkę solo 1975

Tadeusz Paciorkiewicz Impresje 1980

Krzysztof Penderecki Cadenza per viola sola 1983 1984

Lidia Zielińska Glossa na altówkę (lub skrzypce) 1986

Wiesław Rentowski Gumbo na altówkę 1990

Bogusław Schaeffer Sonata na altówkę solo 1991

Paweł Mykietyn The Air na altówkę solo 1993

Sławomir Zamuszko Kadencja do I części "Koncertu altówkowego D-dur" Fritza Hoffmeistera 1994

Sławomir Zamuszko Suita na altówkę solo 1994

Aleksander Kościów Sous-entendu na altówkę solo 1995

Aleksander Kościów Fantazja na altówkę solo 1996

Aleksander Kościów Partita na altówkę solo 1996

Josef Tal Perspective na altówkę 1996

Anna Jastrzębska Capriccio na altówkę 1997  
Tomasz Kulikowski Sonata na altówkę solo 1997  
Marek Sewen Medytacja op. 22 na flet solo (lub altówkę solo) 1999  
Benedykt Konowalski Kaprys na altówkę solo 2000  
Bettina Skrzypczak Arcato na altówkę solo 2000  
Krzysztof Dębski Song for Viola 2001  
Michał Moc Quincunx na altówkę solo 2004  
Michał Moc Quip na altówkę solo 2004  
Marta Ptaszyńska Elegia in Memoriam John Paul II na altówkę solo 2005  
Dominik Karski Un-tempered na altówkę 2007  
Michał Kluzowicz Con Certo Stupore na altówkę 2007  
Grzegorz Pieniek sent i november na altówkę 2007  
Andrzej Kopeć e-motion: e-mission: e-vaporation na altówkę solo 2007  
Joanna Woźny F na altówkę 2010  
Sebastian Ładyżyński Vinyl i Vi na altówkę solo 2010  
Jacek Wiktor Ajdinović Obsession and Play na altówkę solo 2013

### **Skladby pro violu a klavír**

Grzegorz Bury Walc, Kołysanka na altówkę i fortepian ----  
Witold Friemann Elegia na altówkę i fortepian ----  
Witold Friemann Mazurek na altówkę i fortepian ----  
Witold Friemann Preludium na altówkę i fortepian ----  
Witold Friemann Taniec góralski na altówkę z towarzyszeniem fortepianu ----  
Witold Friemann Wspomnienie z Gruzji op. 37 nr 2 na altówkę i fortepian ----  
Zbigniew Kozub Sonata na altówkę i fortepian 2007  
Artur Kroschel La mano misterioso na altówkę i fortepian ----  
Ryszard Kwiatkowski Pejzaże nadbałtyckie na altówkę i fortepian ----  
Piotr Perkowski Poème pour alto et piano 1988  
Damian Stania Adagio na altówkę i fortepian ----  
Zofia Iszkowska Sonata na altówkę i fortepian  
Bronisław Kazimierz Przybylski Six Autumn Songs [wersja XII] na altówkę i fortepian  
Ludomir Michał Rogowski Conte merveilleux (Baśń) na altówkę i fortepian 1903  
Kazimierz Wilkomirski Preludium na altówkę i fortepian 1918 1919  
Piotr Perkowski Impression [wersja I] (Poème) na altówkę i fortepian 1927 1980

Stefan Bolesław Poradowski Mazurek na altówkę i fortepian 1928  
Stefan Bolesław Poradowski Siciliano na altówkę i fortepian 1928  
Włodzimierz Poźniak Sonata na altówkę i fortepian op. 17 1932  
Witold Friemann Sonata na altówkę i fortepian 1935  
Witold Friemann Trzy utwory na altówkę i fortepian 1940 1947  
Marceli Popławski Sonata na altówkę i fortepian 1941  
Jerzy Fitelberg Serenada na altówkę i fortepian 1943  
Kazimierz Jurdziński Nokturn na altówkę i fortepian 1946  
Kazimierz Jurdziński Tryptyk na altówkę i fortepian 1946  
Witold Rudziński 1946 Sonata na altówkę i fortepian  
Karol Mroszczyk Wariacje w stylu klasycznym altówkę i fortepian 1948  
Karol Rathaus Rapsodia notturna op. 66 na altówkę i fortepian 1950  
Grażyna Bacewicz Transkrypcja "Tematu z wariacjami" B. Campagnoli na altówkę i fortepian 1952  
Artur Malawski Siciliana i Rondo na tematy Janiewicza na altówkę i fortepian 1952  
Czesław Grudziński Miniatury na altówkę i fortepian 1953  
Andrzej Czajkowski Sonata na altówkę i fortepian 1954  
Witold Lutosławski Preludia taneczne [wersja V] na altówkę i fortepian 1954 1989  
Zbigniew Bargielski Neosonatina [wersja II] na altówkę i fortepian 1956  
Jan Astriab Sonata na altówkę i fortepian 1957  
Eleonora Grzondziel-Majzel Sonata na altówkę i fortepian 1957  
Włodzimierz Romanowski Wariacje na altówkę i fortepian 1958  
Kazimierz Jurdziński Sonata per viola e pianoforte 1959  
Adam Walaciński Modyfikacje na altówkę i fortepian 1960  
Josef Tal Sonata na altówkę i fortepian 1960  
Krystyna Kwiatkowska-Marczyk Trzy miniatury na altówkę z fortepianem 1965  
Josef Tal Duo na altówkę i fortepian 1965  
Zbigniew Pniewski Sonata na altówkę i fortepian 1969  
Witold Friemann Myśli na altówkę i fortepian 1971  
Czesław Grudziński Fantazja na altówkę i fortepian 1971  
Konrad Pałubicki Sonata na altówkę i fortepian 1971  
Czesław Grudziński Dialogi na altówkę i fortepian 1972  
Jan Michał Wieczorek Scherzo na altówkę i fortepian 1972  
Aleksander Frączkiewicz Sonatina na altówkę i fortepian 1974  
Mieczysław Mazurek Sonata na altówkę i fortepian 1974



Tadeusz Paciorkiewicz Duet koncertujący [wersja II] na altówkę i fortepian 1974  
Witold Friemann Mazurek g-moll na altówkę i fortepian 1975  
Eugeniusz Głowski Figliki na altówkę i fortepian 1975  
Ryszard Kwiatkowski Legenda na altówkę i fortepian 1975  
Józef Wiłkomirski Sonata na altówkę i fortepian 1975  
Zbigniew Pniewski Solstice na altówkę i fortepian 1975  
Ryszard Kwiatkowski Sonata na altówkę i fortepian 1978  
Leszek Wiśłocki Introdukcja i rondo góralskie [wersja II] na altówkę i fortepian 1978  
Joanna Bruzdowicz-Tittel Fantasia Hermetica na temat S-A-B-B-E na altówkę i fortepian 1979  
Marcin Kamiński Capriccio na altówkę i fortepian 1982  
Adam Świerzyński Impresje morskie na altówkę i fortepian 1983  
Adam Świerzyński Elegia na altówkę i fortepian 1985  
Aleksander Tansman Alla polacca pour alto et piano 1985  
Tadeusz Paciorkiewicz Sonata na altówkę i fortepian 1988  
Bogusław Schaeffer Spring Music 1988  
Adam Świerzyński Fantazja morska na altówkę i fortepian 1988  
Witold Lutosławski Preludia taneczne [wersja V] na altówkę i fortepian 1989  
Piotr Lachert Sonata nr 4 na altówkę i fortepian 1991  
Hanna Kulenty Czwarty krąg na skrzypce, altówkę lub wiolonczelę i fortepian 1994  
Anna Zawadzka-Gołosz Poco a poco più... na altówkę i fortepian 1994  
Sławomir Zamuszko Ostinati [wersja I] na altówkę i fortepian 1995  
Sławomir Zamuszko Transkrypcja Scherza c-moll "Sonatensatz" J. Brahmsa  
Sławomir Zamuszko Transkrypcja "Ariosa" Gottlieba Muffata na altówkę i fortepian 1997  
Ewa Zuchowicz Duo na altówkę i fortepian 1997  
Piotr Grella-Możejko Numen na skrzypce i fortepian 1998  
Daria Jabłońska Dwie medytacje na altówkę i fortepian 1998  
Sławomir Kaczorowski Con calore na altówkę i fortepian 1999  
Benedykt Konowski Ballada na altówkę i fortepian 1999  
Przemysław Ślusarczyk Sonatina na altówkę i fortepian 1999  
Tomasz Kulikowski Sonata na altówkę i fortepian 1999  
Rafał Stradomski Czarna rozpacz na wiolonczelę (lub altówkę) i fortepian 2000  
Stanisław Bromboszcz Pięć utworów na altówkę i fortepian 2002  
Błażej Dowłasz interaktionen II na fortepian i altówkę 2004

Błażej Dowlasz interakcion na fortepian i altówkę 2004  
Marcin Kopczyński Jeden człowiek, wiele cieni op. 36 na altówkę i fortepian 2005  
Jakub Wiktor Kowalewski Silva Rerum na altówkę i fortepian 2005  
Piotr Moss Elegia III - Chants lointains na altówkę i fortepian 2006  
Marek Pasieczny Sonata "Eastern" na altówkę i fortepian 2006  
Artur Cieślak Odcienie ciszy na altówkę i fortepian 2007 2009  
Edward Sielicki Sonata per viola e pianoforte - Pamięci mojego Ojca 2007  
Marek Pasieczny Sketches on Philip Glass [wersja III] na altówkę i fortepian 2007  
Ignacy Zalewski Kujawiak na altówkę i fortepian 2009  
Marcin Kopczyński Intermezzo op. 64 na altówkę i fortepian 2013

### **Skladby pro violu a jiný nástroj**

Bronisław Kazimierz Przybylski Six Autumn Songs [wersja XI] na altówkę i akordeon  
Bronisław Kazimierz Przybylski 10 żartobliwych miniatur na altówkę i akordeon ----  
Adam Porębski ReVerse 2 na altówkę i akordeon 2013  
Grzegorz Bury Dialogi na altówkę i fagot ----  
Michał Spisak Duetto concertante na altówkę i fagot 1949  
Piotr Lachert Katanick na altówkę i klawikord 1986  
Joanna Szcześniak Fioletowo na altówkę i komputer ----  
Bartosz Kowalski-Banasewicz Zakochany cień na altówkę i kontrabas 1998  
Bronisław Kazimierz Przybylski Chromatica [wersja XIV] na altówkę i gitarę ----  
Jacek Rabiński Psalm 145 duet na altówkę i gitarę 2000  
Witold Friemann Cztery pieśni rycerskie na altówkę i harfę (lub fortepian) 1935  
Roman Haubenstock-Ramati Triangles [szkice] na altówkę i harfę 1958  
Edward Sielicki Sześć utworów na altówkę i klawesyn 1988  
Magdalena Buchwald Mehr Licht... na altówkę i live electronics 1997  
Bronisław Kazimierz Przybylski Chromatica [wersja XXII] na marimbę i altówkę ----  
Józef Podobiński Sonatina na altówkę i obój 1963  
Benedykt Konowski Panta rhei na altówkę i organy 1988  
Tadeusz Paciorkiewicz Aria na altówkę i organy 1988  
Konrad Tomanek Fantazja na altówkę i organy 1998  
Zbigniew Kozub Medytacje Nowego Różańca na altówkę i organy 2004  
Ewa Podgórska Muzyka na altówkę i perkusję 2000  
Bronisław Kazimierz Przybylski Chromatica [wersja IX] na altówkę i wiolonczelę ----

Witold Lutosławski Bukoliki [wersja II] na altówkę i wiolonczelę 1962  
Bogusław Schaeffer Mouhadatsa 1985  
Roman Haubenstock-Ramati Pluriel [wersja V] mobile na altówkę i wiolonczelę 1991  
Olga Hans Dialogi 2 na altówkę i wiolonczelę 1997  
Adam Walaciński Duo per viola e violoncello 1999  
Dominik Karski Streams of Consciousness na altówkę i wiolonczelę 2000  
Benedykt Konowski Imaginacje na altówkę i wiolonczelę 2001  
Waldemar Sutryk Ipsilon na altówkę i wiolonczelę 2001  
Paweł Gabryśiewicz Fugue na altówkę i wiolonczelę 2001  
Daria Jabłońska Trzy nokturny na altówkę i wibrafon ----  
Benedykt Konowski Nostalgia na altówkę i wibrafon 2000

### **Skladby pro violu v komorním obsazení nástrojů**

Błażej Dowłasz MM60 na altówkę, akordeon i perkusję 2012  
Błażej Dowłasz interlace na altówkę, akordeon, perkusję i elektronikę 2007  
Jakub Polaczyk al F...e na altówkę, klarnet i fortepian preparowany 2012  
Kazimierz Pyzik Cykl II na altówkę, kontrabas i organy 1989  
Piotr Orliński Szkic na perkusję, altówkę, kontrabas i fortepian przetwarzany elektronicznie 1998  
Henryk Mikołaj Górecki Muzyczka III op. 25 na altówki 1967  
Czesław Grabowski Postludium na altówkę, gitarę, klarnet basowy i bongosy 1975  
Andrzej Krzanowski Ponad Tęczą na altówkę, perkusję i akordeon 1985 1987  
Zbigniew Bargielski Servert na 1-3 instrumentów smyczkowych, perkusję i fortepian 1966  
Krystyna Kwiatkowska-Marczyk Ostinato na altówkę, fortepian i perkusję 1968  
Martyna Kosecka Życie motyla na kwartet altówkowy, taśmę i live electronics 2009  
Tadeusz Wielecki Model subiektywny. Forma dramatyzowana na altówkę, tubę, taśmę i nieformalną grupę wykonawców 2012  
Ryszard Kwiatkowski Trio na altówkę, wiolonczelę i kontrabas ----  
Sławomir Czarnecki Trio basso op. 26 per viola, violoncello e contrabasso 1988  
Hanna Kulenty aaa TRE na altówkę, wiolonczelę i kontrabas 1988  
Zbigniew Wiszniewski Varietas exquisita Nr 3 1988  
Joachim Olkuśnik Segmenty na altówkę, wiolonczelę i kontrabas 1989  
Sławomir Wojciechowski Trio basso na altówkę, wiolonczelę i kontrabas 2000

Bronisław Kazimierz Przybylski Chronos [wersja XVI] na gitarę, altówkę i wiolonczelę  
Krzysztof Penderecki Cadenza z "Koncertu Brandenburskiego nr 3 G-dur" J.S.Bacha  
na altówkę, wiolonczelę i klawesyn 2006

Zbigniew Bargielski Servert na 1-3 instrumentów smyczkowych, perkusję i fortepian  
1966

Olga Hans Da suonare a tre na altówkę, wiolonczelę i fortepian 1996

Sławomir Zubrzycki Sonaturus II na altówkę, wiolonczelę, fortepian, róg i taśmę 2000

Paweł Przeważński Antidotum I na altówkę i 2 gitary klasyczne 2005

Bronisław Kazimierz Przybylski Chronos [wersja XXIV] na altówkę i 2 marimby

Bronisław Kazimierz Przybylski Chronos [wersja X] na altówkę i 2 wiolonczele

Ewa Podgórska Frazy dla Zbyszka na altówkę solo z udziałem kotłów i marimbafonu  
1998

Maciej Małecki Andante i allegro na altówkę solo i 5 instrumentów smyczkowych  
2005

### **Skladby pro violu s komorním orchestrem**

Josef TalmKoncert na altówkę i orkiestrę kameralną 1954

Józef Rychlik Accialto na altówkę solo i orkiestrę kameralną 1975

Ewa Garstka-Serafin Concerto per viola e orchestra da camera 1978

Krzysztof Penderecki Koncert na altówkę [wersja kameralna] 1984

Bogusław Schaeffer Koncert na altówkę i orkiestrę kameralną 2004

Witold Friemann Cztery pieśni rycerskie op. 333 na altówkę, harfę i zespół  
instrumentalny 1970

Mieszko Górski Koncert na altówkę i zespół towarzyszący 1977

Krystian Kielb Mortis Causa na altówkę, fortepian i orkiestrę smyczkową 2009

Aleksander Lasoń Relief dla Andrzeja [wersja I] na altówkę i zespół smyczkowy 1995

Zbigniew Ciechan Tryptyk na altówkę i zespół smyczkowy 1967

Zbigniew Pniewski Esquisses na altówkę i orkiestrę smyczkową 1975

Marek Stachowski Concerto per viola ed orchestra d'archi 1998

Joanna Stępalska-Spix Little Concerto for Viola and String Orchestra 1999

Artur Kroschel Diaframma na altówkę i orkiestrę smyczkową 2010

Witold Friemann Koncert nr 2 w trzech częściach na altówkę solo z towarzyszeniem  
orkiestry smyczkowej, kotłów i talerzy op. 303 1968

Zbigniew Pniewski Con amore na altówkę, 2 flety, obój i orkiestrę smyczkową 1980

## **Skladby pro violu s orchestrem**

- Tadeusz Machl Koncert na wiolonczelę (lub altówkę) 1967
- Aleksander Tansman Concerto pour alto avec accompagnement d'orchestre 1936
- Tomasz Kiesewetter Danse paysanne polonaise na altówkę i orkiestrę 1950
- Tomasz Kiesewetter Koncert na altówkę i orkiestrę D-dur 1950 1988
- Witold Friemann Koncert altówkowy nr 1 1952
- Zbigniew Guzowski Koncert na altówkę i orkiestrę 1959
- Grażyna Bacewicz Koncert na altówkę i orkiestrę 1967 1968
- Witold Friemann Koncert altówkowy nr 2 1968
- Zbigniew Pniewski Koncert na altówkę i orkiestrę 1970
- Tadeusz Natanson Koncert na altówkę i orkiestrę 1971
- Tadeusz Baird Concerto lugubre na altówkę i orkiestrę 1975
- Mariusz Matuszewski Koncert na altówkę i orkiestrę 1975
- Tadeusz Paciorkiewicz Koncert na altówkę i orkiestrę 1975 1976
- Roman Palester Koncert na altówkę i orkiestrę 1975 1978
- Miłosz Magin Concerto pour Alto [transcription] 1977
- Leszek Wiśłocki Introdukcja i rondo góralskie [wersja I] na altówkę i orkiestrę 1978
- Renata Kunkel Koncert na altówkę i orkiestrę 1979 1980
- Krzysztof Penderecki Koncert na altówkę i orkiestrę 1983
- Grażyna Paciorek Concertino na altówkę i orkiestrę 1990
- Benedykt Konowalski Koncert na altówkę i orkiestrę 1991
- Walter Buczyński Lyric VII na altówkę i orkiestrę 1991
- Jan Radzyński Koncert na altówkę i orkiestrę 1993
- Piotr Paweł Koprowski Koncert na altówkę i orkiestrę 1997
- Bogusław Schaeffer Koncert na altówkę i orkiestrę 1997
- Kazimierz Pyzik Concerto per viola 1997
- Tomasz Praszczalek Koncert na altówkę i orkiestrę 2005
- Jan Michał Wieczorek Koncert na altówkę i orkiestrę symfoniczną 1941
- Krystyna Kwiatkowska-Marczyk Koncert na altówkę i orkiestrę symfoniczną 1970
- Sławomir Zamuszko Koncert na altówkę i orkiestrę symfoniczną 2009
- Sławomir Zamuszko Portal 2 na altówkę, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną 1998