

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2016

Lucie Steiner

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klarinet

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**KRZYSZTOF PENDERECKI
A KLARINET V JEHO TVORBĚ**

Lucie Steiner

Vedoucí práce: MgA. Irvin Venyš Ph.D.

Oponent práce: prof. Jiří Hlaváč, MgA. Jan Mach Ph.D.

Datum obhajoby: 6. června 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art Of Music

Clarinet

BACHELOR´S THESIS

**KRZYSZTOF PENDERECKI
AND CLARINET IN HIS WORKS**

Lucie Steiner

Thesis Advisor: MgA. Irvin Venyš, Ph.D.

Evaluation Committee: prof. Jiří Hlaváč, MgA. Jan Mach Ph.D.

Date to Defend Thesis: 6 June 2016

Academic Title: BcA.

Prague, 2016

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

Krzysztof Penderecki a klarinet v jeho tvorbě

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

Praha, dne

.....

podpis studenta

Upozornění

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

EVIDENČNÍ LIST

Souhlasím s tím, aby moje bakalářská práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v Knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Praha, dne

.....

podpis studenta

ABSTRAKT

Tématem této bakalářské práce je Krzysztof Penderecki a klarinet v jeho tvorbě.

Abych nastínila dění a prostředí, kterým byl skladatel ovlivněn, v úvodu práce se zabývám situací druhé světové války v Polsku, hudebními směry po skončení války a jejími následnými vlivy na polskou hudební scénu. Dále se věnuji životopisu skladatele a dirigenta Krzysztofa Pendereckého. V této práci se zaměřuji na autorovy skladby komponované pro klarinet.

Vzhledem k nedostatku odborného materiálu k tomuto tématu, volím metodu zpracování skladeb formou rozborů, doplněné o informace z internetových portálů. V závěru práce představuji přední světové klarinetové interprety, kteří provedli premiéry nebo nahráli některé z autorových skladeb.

ABSTRACT

The topic of this diploma thesis is Krzysztof Penderecki and usage of clarinet in his work.

In the beginning of my thesis I describe the context of the second world war in Poland with musical directions after the end of war and its influences to musical environment in order to introduce the situation and conditions. Afterwards I introduce the life and the work of composer and conductor Krzysztof Penderecki. In this thesis I focus mainly on the clarinet pieces of the composer.

Considering the lack of specialized publications I choose method of music analyse of the pieces, including websites materials. At the end of thesis I introduce remarkable world clarinet performers who interpreted or recorded various pieces of Penderecki.

OBSAH

Úvod.....	1
Situace za druhé světové války v Polsku.....	2
Hudební směry po druhé světové válce a jejich vliv na polskou scénu.....	3
Skladatel a dirigent Krzysztof Penderecki – Život a hudba.....	5
Klarinetová tvorba.....	9
Tři Miniatury.....	9
První věta – Allegro.....	10
Druhá věta – Andante cantabile.....	13
Třetí věta – Allegro ma non troppo.....	14
Preludium sólo.....	16
Klarinetové koncerty.....	19
Koncert pro klarinet a orchestr.....	19
Koncert pro klarinet a komorní orchestr.....	21
Klarinet v komorní hudbě.....	22
Kvartet pro klarinet a smyčcové trio.....	22
Sextet pro klarinet, housle, violu, violoncello, klavír a lesní roh.....	25
Concerto Grosso No. 2 pro pět klarinetů a orchestr.....	27
Interpreti klarinetových skladeb.....	28
Sharon Kam.....	28
Martin Fröst.....	29
Dimitri Ashkenazy.....	30
Osobní vyjádřené interpretů.....	31
Závěr.....	34
Poděkování.....	35
Prameny a literatura.....	36
Internetové odkazy.....	37
Přílohy.....	38

ÚVOD

Po osobním setkání s Krzysztofem Pendereckim v Hradci Králové v roce 2009, kde uvedl dvě své symfonie, které mě velmi zaujali, jsem se začala více zajímat o jeho tvorbu. Rozhodla jsem se zaměřit převážně na jeho klarinetová díla a hlouběji je prozkoumat. Toto téma jsem zpracovala formou analýzy ve své bakalářské práci.

Krzysztof Penderecki je žijící mezinárodně oceňovaný polský skladatel. Jelikož je známý jako začínající avantgardista a syntetik tradičních i experimentálních trendů, neminuly ho techniky serialismu, aleatoriky či témbrové hudby. Je proslaven zejména velkými orchestrálními kompozicemi, a proto bych chtěla poukázat na díla méně známá v oblasti klarinetové tvorby.

Nejdříve jsem nastínila historickou situaci v Polsku, ve které skladatel vyrůstal a byl jí ovlivněn. Dále jsem se zaměřila na hudební polskou scénu, která se vyvíjela po skončení druhé světové války. Život a hudbu Krzysztofa Pendereckého představuji v samostatné kapitole. V následujících kapitolách se zabývám konkrétními sólovými a komorními skladbami, zejména jejich analýzou. Hlouběji se zaměřuji na kompoziční techniku, kterou v daných skladbách aplikoval. Blíže se zabývám skladbou Preludium pro klarinet a skladbou Tři Miniatury. Následně se zabývám klarinetovými koncerty a komorní hudbou, ve které je klarinet použit. Uvádím též tři klarinetisty, kteří interpretovali Pendereckého skladby, doplněné o osobní vyjádření.

Mým cílem bylo shromáždit všechny skladatelovi klarinetové skladby, hudební analýzou a srovnáním podrobněji nahlédnout do problematiky interpreta a kompozičních technik.

SITUACE ZA DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY V POLSKU

Jedna z nejzásadnějších věcí, která do zajištění ovlivnila život i hudbu Krzysztofa Pendereckého, byla druhá světová válka. Během německé okupace Polska byl malý Krzysztof svědkem nacistických zločinů páchaných na židovském obyvatelstvu. Tehdy byl ještě dítě, když viděl zničení ghetta v jeho rodném městě Debica a to jistě nemohlo zůstat beze stopy a bez následků na vývoj jeho osobnosti. Skutečnost, že se děje něco nehumánního, něco naprosto v rozporu s vnímáním lidskosti¹, byla v jeho podvědomí jistě zakořeněna.

Roku 1939, na počátku druhé světové války, bylo Polsko okupováno Německem a Sovětským svazem. Válka vypukla německým útokem proti Polsku 1. září 1939. Během jednoho měsíce bylo Polsko obsazeno. Polská armáda nebyla tak silná, aby se mohla ubránit a pomoc spojenců ze západu nepřicházela. Německo se nikdy nesmířilo se ztrátami území po porážce v první světové válce a chtělo území zpět. Během války bylo zničeno mnoho polských měst, nejcitelněji byla poškozena Varšava, jasný, prioritní cíl hned po prolomení polské obranné linie. Tato polská metropole měla více jak 20 procent židovského obyvatelstva. Bylo vytvořeno Varšavské ghetto, kam byli židé i s celými rodinami po odebrání veškerého majetku přesunuti. Odtud jich byla většina deportována do Polských koncentračních táborů, nejčastěji do Osvětimi. O dění a utváření sociální hierarchie v ghettu vypráví film Romana Polanského Pianista.

17. září 1939 překročila polské hranice sovětská Rudá armáda a Varšava byla zcela obklíčena. Po skončení bojů si výše zmíněné mocnosti Polsko rozdělily. Dvaadvacet tisíc polských důstojníků bylo zajato a popraveno Rudou armádou na příkaz Josifa Vissarionoviče Stalina, tato událost je známá jako Katyňský masakr. Po roce 1945 se Polsko stalo státem s komunistickým zřízením pod vlivem Sovětského svazu. Režim byl oproti jiným státům tolerantnější k velké tradici katolické církve, která má dodnes i vliv na mentalitu a vývoj národa. Ba naopak, i přes hrůzné válečné události, kolektivní víra byla tímto ještě posílena.

¹ Potvrdily pozdější události a zprávy o tábore Osvětim, které se k nám dostávaly velmi sporadicky a zkráceně.

HUDEBNÍ SMĚRY PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE A JEJICH VLIV NA POLSKOU SCÉNU

„Mezi zeměmi bývalého sovětského bloku má polská avantgarda výjimečné postavení, neboť právě tvůrci této etapy byli prvními, kteří skutečně tvůrčím avantgardním způsobem reagovali na západoevropské kompoziční techniky a tendence. Takzvaná polská Nová hudba zpřístupnila interpretačně obtížné zvukové objevy poválečné avantgardy, sjednotila používání příslušných grafických symbolů, pracovala s bohatými zvukovými komplexy, čehož využívala především k dramatickým a expresivním zvukovým obrazům. Na rozdíl od západních novátorů přišla na to, jak skladby zapisovat přehledně. Tvůrci polské Nové hudby svým vizionářským pojetím hudebních kombinací přinesli absolutně neočekávaná vyjádření emocí, psychických stavů a lidských situací v boji za mravní hodnoty, díky čemuž se stali nadčasově inspirativními.“²

Válka ovlivnila společnost a její vnímání umění natolik, že nastala takřka kulturní revoluce, jejímž výsledným efektem byl prudký rozvoj nových uměleckých tendencí. Válka zcela nepřerušila vývoj umění, ale narušila ho a odchýlila. Dále ovlivňovali svobodu polské hudby komunistické tendence, ale i přes jejich omezování této svobody si poláci jakožto velcí bojovníci za svobodu dokázali v této oblasti udržet určitou volnost.

Válka zasáhla polskou avantgardu, jejíž stoupenci byli zastánci tzv. Nové hudby, kteří se chtěli co nejradikálněji rozejít s melodicko-harmonickým chápáním hudebních postupů a nelpět na tradici. Období následujících 50. a 60. let, které je z historického hlediska děleno na období dodekafonické a seriální, částečně technicky založeno na elektroakustice (konkrétní a elektronické) a systémově uvolněnou hudbu experimentální, se zdaleka díky své složitosti pro pochopení nedostalo zcela do našeho podvědomí. Můžeme říct, že je to hudba pro vysoce zkušené či zasvěcené posluchače (což nebylo úplným záměrem), kterou si představovali na různých festivalech soudobé hudby a ve vybraných centrech například v hesenském Darmstadtu. Objevily se také nové zápisy notace.

² Citace z programu koncertu Polské Nové hudby, čtvrtého koncertního cyklu soudobé hudby Krása dneška, který se odehrál 4. února 2014 v experimentálním prostoru Roxy-NoD, účinkují členové orchestru PKF.

V průběhu 60. a 70. let dochází k vyčerpání nekonečné práce v hledání a tak logicky přichází období syntézy. Cílem tohoto období je využití nových poznatků pramenících z předchozích experimentů a jejich propojení v plný myšlenkový celek. Skladatelé se zříkají experimentátorství a dokonce i jeho dřívější zatvrzelí propagandisté dospívají ke stejnému záměru, ač s jistou nevolí přiznávají, že se experiment dostal do krize. Skladatelé se přiklánějí k tradici klasických forem symfonií, koncertů, sonát ale i k opeře nebo oratoriím a snaží se zcela v opozici ke svému dřívějšímu snažení o co možná největší míru sdělnosti a konkretizace díla.

V následujících letech můžeme mluvit o pluralismu nebo i o tzv. hudbě polystylové, kdy se slučují velké plochy různého stylového zaměření. S určitým zpožděním přichází z USA minimalismus, který měl své počátky v 60. letech. Souvisí s východními filozofiemi, které jak známo mají kořeny v introverzi a bádání ve vlastním nitru. Tato inspirace vtiskla poválečnému hudebnímu období meditativní nádech, pro který je v kompozici vytvořen prostor skrz dlouho neměnné harmonické plochy. Snahou této minimalizace je dát posluchači možnost rozvinout a rozšířit pole vnímání. Jména, která souvisí s těmito tendencemi, jsou Terry Riley, Steve Reich nebo Philip Glass. Tento hudební vliv se dostává také do Polska, kde je vlivem evropské kompoziční kultury především podtextem některých ze starých Evropských tradic a typických výrazových prostředků, lehce pozměněn.

Krzysztof Penderecki, Henryk Gorecki, Zygmunt Krauze, Tadeusz Baird a další jsou zástupci období poválečné hudby a hudby druhé poloviny 20. století v Polsku. U známého skladatele Witolda Lutoslawského najdeme také prvky avantgardy.

Polská moderní scéna akceptovala moderní vlivy mnohem otevřeněji vzhledem k totální disfunkci kultury za druhé světové války a také díky vlivům emigrantských kruhů.

SKLADATEL A DIRIGENT KRZYSZTOF PENDERECKI

ŽIVOT A HUDBA

Zvuková odvaha, mísení tradic s novátorstvím, monumentální vokální díla s moralistickým zaměřením, spolehlivá kompoziční technika, zvuková barevnost, emocionální síla, slovanská výrazová vřelost, vůdčí osobnost tzv. Polské školy, avantgardista – dovolím si tvrdit, že pod touto charakteristikou se skrývá nejvýznamnější žijící polský skladatel soudobé moderní hudby. Jeho jméno jistě není nikomu ze světových interpretů ani skladatelů neznáme. Je jím Krzysztof Penderecki.

Krzysztof Penderecki se narodil 23. listopadu 1933 v polském městě Debica. Byl nejmladší ze tří dětí a jeho otec byl právník, který hrál na housle i klavír. Po vypuknutí druhé světové války v roce 1939 musela celá rodina opustit své tehdejší bydliště a přesunout se do bytu skupiny polských židů. Penderecki studoval gymnázium a po jeho ukončení se přesunul do Krakova, kde začal studovat kompozici na Krakovské akademii, kterou absolvoval v roce 1958. Posléze byl jmenovaný asistentem a v letech 1972 – 1987 působil jako profesor Krakovské akademie. Hostoval jako pedagog na univerzitě v Yale (1972-1978) a v Essenu jako profesor kompozice na škole Volkwang Hochschule für Musik (1966-1968).

První velmi důležitý moment v jeho hudební kariéře byl rok 1959, kdy na festivalu Varšavský podzim představil svou skladbu *Strofy* (1959). Za tuto skladbu ještě spolu s dalšími - *Emanace* (1958) a *Žalmy Davidovi* (1958) obdržel první ceny v soutěži mladých skladatelů. Zde, stejně jako v dalších Pendereckého raných skladbách můžeme zaznamenat vliv Antona Weberna, Bély Bartóka, Pierra Bouleze i Igora Stravinského.

V období, ve kterém se umělecky hlásí k avantgardnímu směru, nepoužívá přehledné rytmické členění. Zásadně dal Penderecki o sobě znát v roce 1960, kdy zkomponoval jednu ze svých nejhranějších a nejznámějších skladeb *Žalozpěv Obětem Hirošimy* pro 52 smyčcových nástrojů. V šedesátých letech touto skladbou ukázal zcela nový druh notového zápisu a vyžadoval po instrumentalistech "nestandardní" používání nástroje.

Ve specifické notaci se objevují různé symboly, nutnost hrát o čtvrt nebo tři čtvrtě tónu výš i níž, potřeba hrát nejvyšší možný tón nástroje, nebo arpeggio hrané za kobylkou. Tuto skladbu věnoval obětem až později, chtěl se poklonit před něčím, co ho velmi zasáhlo. V té době to byla úplně nová hudba, za kterou získal cenu UNESCO.

Mezi další významné skladby následujících let patří nepochybně skladba *Anaklasis pro bicí a smyčce (1960)*, *Polymorphia pro smyčce (1961)*, *Psalmus pro smyčce s magnetofonových pásem (1961)*, *Fluorescences* pro orchestr (1961) nebo *Stabat Mater (1962)*, které pak začlenil do celku *Lukášových pašijí (1965)*. Tyto díla jsou stále důkazem tzv. *Nové hudby*. Skladba *Polymorphia* je na hranici hudby témbrové, v popředí na rozdíl od melodičnosti je barevnost a emocionalita. Náznaky témbrové hudby se zaobírá skladba *Fluorescences*, velké zvukové projevy díky velkému obsazení orchestru.

V další fázi jeho hudebního vývoje, přibližně od poloviny 60. let, se obrací k syntéze nových tradičních kompozičních postupů a zároveň k silné výrazové akcentaci, kterou klade důraz na výpovědní hodnotu díla a na historii.

Výstižným příkladem jsou právě *Lukášovi pašije (1965)*. Tato skladba se řadí mezi jeho několik nejvýznamnějších děl. Penderecki patřil v té době k radikálním hudebním modernistům a napsal zvukově velmi odvážné dílo. Kompozice je psaná pro chlapecký sbor, tři smíšené sbory, tři sólové hlasy (soprán, baryton a bas), recitátora a symfonický orchestr na latinský text Evangelia podle Lukáše. V této skladbě přesvědčivě kombinuje avantgardní techniky s liturgickým obsahem, ale i kulturně politickou manifestaci. Toto dílo je vnímáno rovněž jako výraz usmíření mezi Německem a Polskem.

Mezi další významné skladby této doby patří expresivní *Dies Irae pro sóla, sbor a orchestr (1967)* nebo *De Natura Sonoris I. pro orchestr (1966)*. V roce 1965 se Penderecki oženil s dcerou prvního cellisty Krakovské filharmonie, Elzbietou Soleckou se kterou má dvě děti.

V 70. letech nejsou skladby Pendereckého jednostranně definovatelné. V některých skladbách se skladatel inspiroval hudební historií, v jiných se snažil o ústup ze své dřívější expresionality a klade důraz na filosofickou hloubku skladeb, citlivost a tradici. V těchto letech napsal skladbu *De natura sonoris II.* (1971), *Canticum Canticorum Salomonis pro sbor a komorní orchestr* (1970/1973), *Symfonii No. 1* (1972/1973), *Jákobovo Probuzení* (1974).

Operu *Ztracený ráj* (1976/1978) podle J. Milтона, můžeme považovat za další pomyslný zlom. Specifické pro toto období je právě filosofická hloubka. Díla, která následovala, jsou v duchu neoromantismu, temném a zádumčivě emocionálním. Dokonce z období neoromantismu přejímá z opery této doby celé výrazové vzorce. Zvláště je to patrné na Brucknerovské *Symfonii č. 2 „Vánoční“* (1979/1980), *Houslovém, Violoncellovém a Violovém koncertě* a proto chceme-li porozumět těmto skladbám, měli bychom znát výše zmíněný *Ztracený ráj*. Premiéra *Ztraceného ráje* byla v Lyric Opera v Chicagu roku 1978. Následující rok ji Penderecki provedl v operním domě La Scala v Milanu, poté co ho pozval papež Jan Pavel II. do Vatikánu.

V roce 1972 začala Pendereckého dirigentská kariéra. Krzysztofa Pendereckého můžeme velmi často vidět s orchestrem na pódiih koncertních sálů, kde uvádí své skladby. Je to pochopitelné, kdo jiný by rozuměl více svým skladbám, než sám autor. Pravdou však je, že Penderecki raději diriguje hudbu jiných autorů a to například Dimitirje Šostakoviče, Franze Schuberta, Jeana Sibelia nebo Antonína Dvořáka. Právě Antonína Dvořáka Penderecki velmi uznává, stal se pro něho velikou inspirací, i když díla obou skladatelů jsou velmi kontrastní. Velkou inspirací byl rovněž Gustav Mahler. Z orchestru se snaží dostat maximální zvukovost a výrazovost. K dosažení této virtuozity přistupuje s disciplínou a přísností k orchestrálním hráčům. Krzysztof Penderecki diriguje levou rukou.³ Jako hostující dirigent působil v Hamburku a Lipsku. V letech 1987-1990 byl uměleckým ředitelem Krakovské filharmonie a v letech 1992-2002 také hostoval na Casals Festivalu v San Juanu v Puerto Ricu.

³ „Někde, třeba v Egyptě, jsem s tím měl problémy, protože prý levá ruka je od ďábla. Ale určitě to neplatí politicky, kde jsem spíše na pravici“ Uvedl Penderecki při rozhovoru s Vladimírem Říhou pro Novinky.cz v pondělí 30. června 2008.

V září 1997 se Penderecki stal hudebním ředitelem Symfonického orchestru ve Varšavě a od roku 1998 je uměleckým poradcem hudebního festivalu v Pekingu.

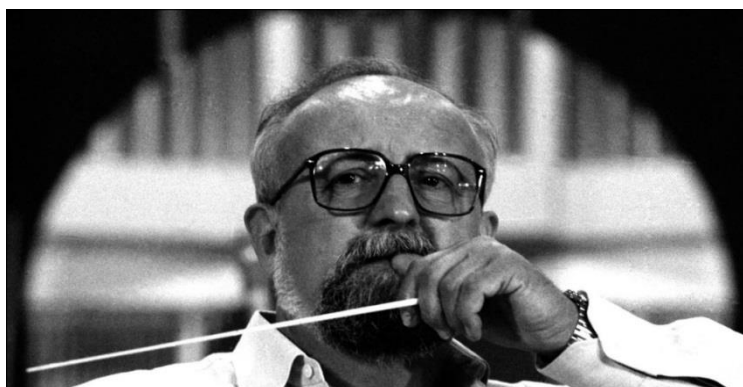
Premiéru skladby *Te Deum* napsané (1979/1980) pro sólo, sbor a orchestr dirigoval v Assisi. V roce 1983 následovala premiéra Violoncellového koncertu č. 2 s Berlínskou filharmonií a violoncellistou Mstislavem Rostropovichem. V roce 1988 za tento koncert získal Penderecki cenu Grammy.

Polské Rekviem (1980/1984) kde je cítit z Pendereckého hudby jednoduchost a nekomplikovanost patří mezi jeho největší a nejznámější kompozice vůbec.

Dalšími významnými skladbami, které bych ráda zmínila, jsou třetí opera *Černá Maska* (1984/1986), *Koncert pro violu a orchestr* (1983) nebo skladba *Credo* (1997/1998), oceněná cenou Grammy v roce 2001 za nejlepší sborový výkon.

V roce 1995 dokončil *Houslový koncert č. 2 „Metamorfozy“* napsaný pro světoznámou houslistku Anne-Sophie Mutter. V Lipsku téhož roku se konala premiéra. Ve Vídni roku 2005 byla premiéra *Larga pro violoncello a orchestr*, věnovaná Mstislavu Rostropovichovi.

Krzysztof Penderecki, skladatel, který zkomponoval osm symfonií, čtyři opery, řadu koncertů, komorních a orchestrálních děl, vokálně instrumentální skladby, chorální i skladby pro sólové nástroje, patří k nejvýznamnějším osobnostem polské kultury, moderní hudby a mezi nejoriginálnější současné skladatele. Stal se polským národním skladatelem, uznávaný veřejností po celém světě. Je držitelem mnoha prestižních cen hudebního světa včetně četných doktorátů z univerzit. Dodnes cestuje po celém světě a předává své zkušenosti a nové poznatky mladým skladatelům ve formě přednášek, při kterých klade důraz na individualitu a dává prostor k diskuzím.



„Mou hudbu si člověk nemůže jen tak rychle oblíbit, k ní se musíte propracovat“

KLARINETOVÁ TVORBA

TŘI MINIATURY PRO KLARINET A KLAVÍR (1956)

Ve svých třidvaceti letech Penderecki napsal svou nejranější skladbu pro klarinet. Byla napsaná dva roky před ukončením jeho studia na Krakovské konzervatoři, kterou studoval u profesora Artura Malawského. Nese určité znaky jeho rané kompoziční práce. Všechny tři „momentky“ zobrazují jakousi náladu, představu a tvoří svůj vlastní zřetelný model. Takty a doby jsou jasně strukturovány. Rytmicky a tektonicky vychází skladba z neoklasicistní stavby, výběr tónů se svým charakterem blíží dvanáctitónovým technikám, při bližším vhledu však lze zjistit, že se od striktních pravidel této techniky odchyluje a hledá spíše podobný zvukový, "atonální" charakter pomocí volnějšího výběru intervalů. Klarinet je melodický, oproti němu klavír je použit ve svém základu k vytvoření hloubky skladby.

Ráda bych teď více přiblížila všechny tři části Miniatur spolu s ukázkou a rozbory. Tento rozbor jsem konzultovala se skladatelem Petrem Wajsarem,⁴ který přihlížel k jeho vypracování.

⁴ PETR WAJSAR (*1978) je hudební skladatel, zpěvák, multiinstrumentalista a textař. Absolvent oboru skladba na Hudební akademii múzických umění v Praze (prof. Václav Riedlbauch), oboru skladba a aranžování moderní populární hudby na Státní konzervatoři v Praze (Angelo Michajlov, Milan Svoboda, Michal Pavlíček), krátce též na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze (prof. Stanislav Jelínek). Jeho tvorba sahá od symfonické koncertní hudby přes hudbu komorní až k jazzovým kompozicím a populární hudbě. Mezi jeho práci patří řada úprav a aranžmá, filmová hudba, hudba pro divadlo a autorské projekty a samozřejmě koncertní dílo, které často představuje Orchestr Berg. Skladbu 5-6-5/5-5-6/6-5-5 napsal pro klarinet a smyčcový orchestr nebo Stroboskop pro klarinet a klavír. Obě tyto skladby na klarinet premiéroval Karel Dohnal. V poslední době sklídl úspěch s hudbou pro divadlo a to ve hře Hamlet ve Švandovo divadle nebo Ze života hmyzu, které se hraje v Národním divadle. Orchestrální skladba Cigánská ouvertura byla premiérována v únoru 2016 v Obecním domě s Orchestrem Českého Rozhlasu spolu s Epoque Kvartetem pod taktovkou Jana Kučery. Vedle této činnosti se věnuje souboru A capella Jazz Sextet Skety, získali již několik ocenění v této hudební oblasti.

PRVNÍ VĚTA - ALLEGRO

Její rytmický pulz se až na výjimky pohybuje ve čtvrtřvých hodnotách, přestože změny taktových předpisů (3/4, 2/2 etc.) jsou poměrně časté. Během první věty se změní desetkrát taktové předpisy. Pouze dvakrát se změna týká délky základní metrické jednotky, v ostatních případech se změna týká pouze jejich počtu v taktu. První dva takty skladby jsou předeheurou, která má živelný charakter. Hlavní téma začíná ve třetím taktu a trvá do první doby sedmého taktu. V jeho rámci jsou exponovány veškeré motivy, se kterými se pracuje v dalším vývoji.



Během prvních tří taktů se v melodii vystřídá všech 12 půltónů, proto celá skladba působí značně atonálním dojmem. Penderecki přitom nepoužívá přísného dvanáctitónového systému, výběr intervalů a melodických úseků však svým charakterem možnosti těchto technik latentně obsahuje.

Tento charakter je utvořen především použitím velkého množství půltónů nebo velkých septim (z osmatřiceti intervalů je interval 1 nebo 11 obsažen celkem dvaadvacetkrát). Na příklad u intervalové statistiky tří náhodně vybraných sérií Antona Weberna se z celkového počtu třiatřicet intervalů vyskytuje 1 nebo 11 celkem jednadvacetkrát. I zde tedy vidíme silnou závislost funkčnosti atonálních technik na tomto intervalu. Je zajímavé, že v klarinetovém partu 1. věty se vůbec nevyskytuje interval sexty, který je obsažen pouze v partu klavírním.

Charakter skladby je tvořen nejenom výběrem jednotlivých intervalů, ale také melodických úseků, které v sobě skrývají dvanáctitónový systém. Například hned ve třetím taktu tématu se žádný tón neopakuje, a kromě tónů „h“ a „f“ jsou zde obsaženy všechny tóny chromatiky. Navíc se dá rozdělit na dvě totožné části transponované o zvětšenou kvartu.



Podobný příklad nalezneme v desátém taktu. Prvních jedenáct tónů fráze představuje jedenáct různých tónů chromatiky. Úsek je několikanásobnou transpozicí pětiténového motivu:



Pokud bychom následující úsek z osmého taktu transponovali o celý tón, pokryjeme všech 12 tónů chromatiky:



Co se týče tónového uspořádání, hlava motivu "a" se v průběhu skladby intervalově nemění a jeho charakter svádí k vytváření sekvencí:



Motiv "b" se naopak v průběhu skladby proměňuje jak z hlediska intervalového uspořádání, tak z hlediska směru (inverze, zrcadlo, augmentace). Melodický obrys, rytmická průraznost a výrazný artikulační předpis jsou dostatečnými rozlišovacími znaky, takže mírná intervalová obměna není pro jeho znění tak důležitá, jako je tomu u motivu "a", který používá méně výrazných prvků:



Zatímco v sedmém až patnáctém taktu se objevují především motivy "a" a "c", od taktu šestnáct do konce skladby se opět objevuje motiv "b". Nejdříve dvakrát v augmentaci, potom v originálním znění. Celkem se v této části objevuje v různých obměnách čtrnáctkrát (např. v taktu dvacet šest v pravé ruce klavíru v inverzi). Vzhledem ke své rytmické a intervalové výraznosti se ke konci skladby dostávají původně dominantní motivy "a" a "c" do pozadí. Vcelku pravidelný rytmický pulz je nejvíce narušen 9/8 taktovým předpisem v taktu devět a 7/8 předpisem v taktu jedenáct. Na konci jedenáctého taktu dochází k rozdílu mezi slyšenou a zapsanou těžkou dobou v rámci osminové hodnoty. Tato odchylka trvá až do taktu patnáct, kde je zvukový výsledek opět ve shodě se zápisem. Co se týče celkové délky, která trvá bez mála jednu minutu, je první věta z celého cyklu nejkratší.

DRUHÁ VĚTA – ANDANTE CANTABILE

Druhá věta je časově nejrozsáhlejší z celého cyklu a i přesto, že využívá podobných intervalových kroků jako ve větě první, dá se v jejím rámci najít tonální centrum, v tomto případě na tónu "des". To, co nám dává pocit tonální hierarchie, je však především charakter čili prodleva v basu, než samotný výběr tónů. Kromě tónu "c" se v prvních třech taktech skladby vystřídá všech dvanáct půltónů. Snaha o využití celé chromatiky je ostatně patrná nejen v této větě, ale i ve větách ostatních.

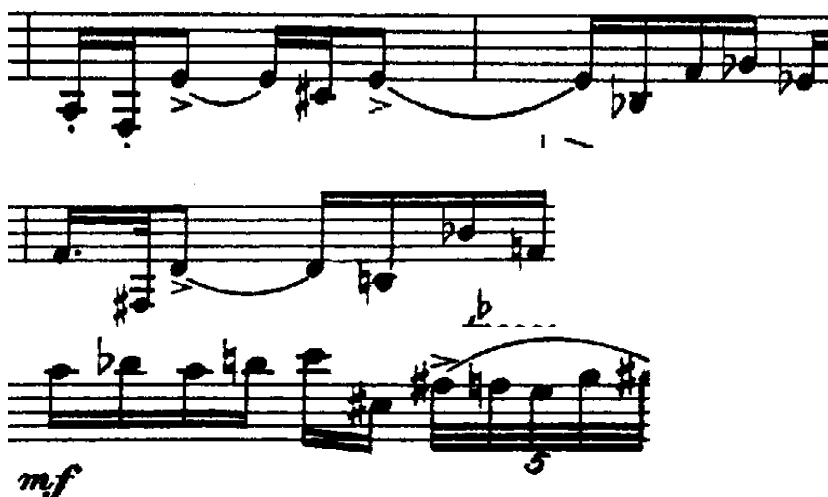
Od začátku melodie klarinetu můžeme pozorovat, že tato melodie se záměrně vyhýbá tónům des, as, es, které znějí v levé ruce klavíru. Využitím této bimodality dochází k pocitu oddělenosti obou pásem, což je zřejmě skladatelovým záměrem. Klarinetová melodie je opět značně zatížena intervalem 1 nebo 11, výrazněji zastoupen je také interval 5 nebo 7. Výběr intervalů i jejich řazení je podobné větě první. Četnost intervalu kvinty nebo septimy pozorujeme nejen v melodii, ale také ve stavbě souzvuků:



Celý kus se dá rozdělit na pomyslné 3 části: od začátku do osmého taktu, kde se melodie ustálí na tónu "a". Od taktu devátého do taktu třináctého, kde hlavní slovo přebírá klavír a klarinet po krátké frázi opět končí na delším tónu. V této části také mizí výrazná prodleva v basu. Od taktu čtrnáct do konce opět přebírá hlavní roli klarinet, nyní v hlubší poloze s nepřímou citací melodie, která zazněla v první části a do basu se vrací prodleva ve formě kvintakordu Des dur. Během posledních dvou taktů však bas transponuje o malou tercii výše, což pocit tonality mírně naruší, a také zajistí psychologické očekávání dalšího vývoje, která nastává ve větě třetí. Svým charakterem je druhá věta klidem a napětím výrazně kontrastní ke krajním větám.

TŘETÍ VĚTA – ALLEGRO MA NON TROPPO

Energická a rázná třetí věta cyklu je opět založena na rychlém tempu a motorice. Třetí věta svým charakterem připomíná bicí nástroje, jejíž rytmická struktura je složitější než u věty první a můžeme zde pozorovat více taktových a metrických změn. Již samotný začátek celé věty je psán v nepravidelném 5/8 taktu a předznamenává tak neklidný ráz celé věty. V rámci pětáctyřiceti taktů, které věta obsahuje, probíhá jednadvacet změn metrického předpisu. Po dvou taktové předehře zde opět pozorujeme třídílné dělení, první část taktů tři až osm exponuje téma s jasným melodickým podílem klarinetu. Střední díl, který sahá od taktu devět po devětatřicátý takt, je tematicky výraznější, než u předchozích dvou částí. Můžeme jej rozdělit na několik menších podskupin: takt devět až devatenáct exponuje výrazně odlišné téma „b“, které charakteristicky výrazným rytmickým motivem (osmina - dvě šestnáctiny) i omezeným výběrem tónů, a v neposlední řadě také hlubokou polohou klarinetu připomíná bicí nástroje. V taktu dvacet se opět objevuje motiv ze třetího taktu tématu, střídající se v různých polohách a sekvencích.



Dalo by se říci, že v tuto chvíli se jedná o falešnou reprízu, která však dále pokračuje jako provedení a vrcholí v taktů třicet až devětatřicet, kde dochází k podstatným změnám v rámci taktových předpisů a kde klarinet i klavír dosahují nejvyššího bodu z dynamického i technického hlediska. Ke skutečné repríze

dochází v taktu čtyřicet, kde se opakují první dva takty tématu, které v alternativním zakončení spějí k rychlému a ráznému konci celé skladby. Tato skladba pochází z raného skladatelova období a navíc z období, které v hudebním vývoji znamenalo vrchol a následný konec neoklasicistního stylu.

Penderecki se tedy ve své stylizaci přiklonil k tradičnějšímu pojetí, které se ve své době nabízelo. Pokud srovnáme některé skladby světové literatury pro klarinet z tohoto období, vyzorujeme široký stylový rozptyl.

Witold Lutosławski skládá v roce 1954 skladbu Taneční Preludia pro Klarinet a Klavír, která je inspirována folklórní hudbou. Bohuslav Martinů v roce 1956 píše Klarinetovou Sonatinu. Obě díla patří bezpochyby do období neoklasicismu. Naproti tomu Igor Stravinski započíná své experimentální období, a v roce 1959 skládá Epitaphium pro flétnu, klarinet a harfu, jejíž pojetí vychází ze zvukové strohosti a přísnosti Druhé Vídeňské školy. Olivier Messiaen píše svůj značně pokrokový Kvartet Na Konec Časů již v roce 1944.

Tyto modernistické vlivy nejsou ve Třech Miniaturách ze stylizačního a rytmického hlediska ještě zcela patrné. Progresivita Třech Miniatur však není v nacházení nového rytmu, v tomto případě ani nových zvukových možností klarinetu; je to právě ve výběru tónů. Již zde můžeme pozorovat Pendereckého oblibu v některých melodických frázích a intervalech, která později vyvrcholí charakteristickou melodikou s přísným systémem. Svými chromaticky lomenými melodiemi zde dospívá k podobnému dvanáctitónovému systému, k jakému dospěl později např. Dimitrij Šostakovič ve svých posledních dílech.

Tato řada pochází ze vstupní melodie violoncella ve druhé větě Šostakovičovy 15. symfonie:



Pozorujeme zde podobné tendence jako u Pendereckého - vytváření dvanáctitónové řady bez ohledu na striktní pravidla dodekafonické či seriální melodie. Jedná se zde o jakousi volnou dodekafonii.

PRELUDIUM PRO KLARINET SÓLO (1987)

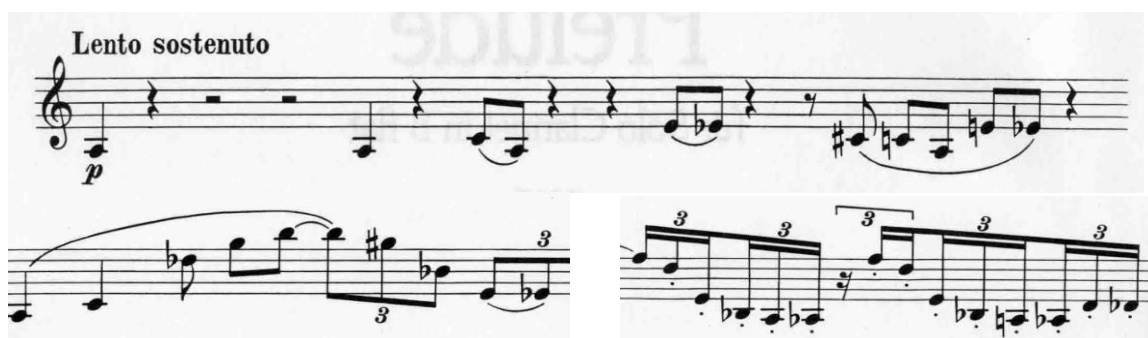
Ve své tvorbě se Krzysztof Penderecki ke klarinetu vrací až v roce 1987. Tuto skladbu napsal pro skladatele a svého kamaráda z Anglie, Paula Pettersona k jeho čtyřicátým narozeninám.

Je velmi zvukově barevná a za poměrně krátkou dobu skladatel představí jak expresivitu, tak „meditativní“ náladu. Skladba trvá kolem tří minut, záleží však na interpretovi a jeho pojetí. Penderecki zde dává větší prostor interpretovi pro vyjádření, zejména tím, že Preludium neobsahuje žádné taktové čáry. Má improvizační charakter a je možné ho provádět scénicky, což Penderecki neodmítal, ale nebyl to jeho prvotní záměr.

Tempo skladby je Lento sostenuto. Skladba začíná a končí tónem „a“. V počáteční meditativní až smutné náladě připomínající vzlyky, které jsou vyjádřené ve čtvrtových a osminových notách pod legatem, lze postřehnout sekvence, které směřují do zpěvného výrazu a zesilují až do vrcholu skladby. V nejvyšším bodě skladby je předepsané glissando, což nám může připomínat volnou jazzovou atmosféru. Ve střední části skladby, kam vývojově hudba spěje jak dynamicky, tak svou dramatickostí a rytmičností, Penderecki používá stále složitější rytmické útvary, fráze a jejich kombinace, spolu s tremolem. Skladba působí naléhavěji až do samotného vrcholu, na kterém zazní nejvyšší tón skladby ve fortissimu a je zdůrazněn ještě korunou. Po tomto úseku se výraz skladby začíná zjemňovat a dostávat do klidné nálady. V závěru skladbu uslyšíme opět podobnou figuraci, jako v úvodu, kde motiv evokuje naříkání, které slábne až do ztracena a ustálí se na tónu „a“.

Tento kus nese podobné principy chromatické melodiky jako Tři Miniatury, v mnohem větší míře však pozorujeme pozvolnější práci s tónovým materiálem.

V prvních několika taktech skladby se melodika omezuje pouze na několik pŕltónů, směrem ke střednímu dílu skladby se původně krátký melodický motiv rozvíjí do stále složitějšího tvaru a do rychlejších rytmických hodnot:



v polovině skladby nakonec zazní dvanáctitónová řada:



V závěru skladby se melodická linka opět klidní až do meditativního charakteru:



Z hlediska kompoziční techniky je tato skladba velmi vyvážená a ve své podstatě přináší funkční volné řešení dvanáctitónového systému. Skladatel však nepřistoupil a ve své tvorbě ani nepřistupuje k odvážnějším zvukovým experimentům s nástrojem. Z technik lze uvést například multifonika nebo slap. Využívá pouze glissanda a frullata. Výrazná je však svou expresivitou a také možností scénického pojetí, což také někteří interpreti rádi využívají.

Tato Pendereckého skladba má strukturu jakéhosi „hudebního oblouku“. Působí na mě jako hudba, která přichází z nekonečna a zase se do něj vrací. Stejným dojmem na mě působí *Lacrimosa* z Polského Rekviem zejména svou počáteční a konečnou atmosférou včetně dramatičnosti ve střední části skladby.

Dle mého názoru si je Preludium pro klarinet sólo ještě bližší se skladbou *Per Slava pro violoncello* (1986) a *Kadencí pro violu* (1984). První zmíněnou skladbu napsal pro virtuózního violoncellistu Mstislava Rostropoviče a trvá průměrně kolem pěti minut. Kadence pro violu trvá nejdéle a to kolem sedmi minut. Její střední část je nejvíce dramatická a vášnivá. Tyto dvě skladby spolu s Preludiem pro sólo klarinet mají jisté společné znaky. Kromě toho, že byly napsány poměrně krátce za sebou (vzhledem k desítkám let produktivního komponování skladatele), jsou to skladby pro sólo nástroje a mají podobnost ve vývoji kompoziční stavby. Penderecki dodržuje vlastní charakteristickou tempovou strukturu, „pomalu-rychle-pomalu“, nepíše taktové čáry, dává volnost interpretovi a obě skladby jsou podobného charakteru.

Při studiu této skladby by podle mého názoru měl interpret mít jasnou představu o jejím provedení. Díky volnosti, kterou skladba nabízí, by ale na stranu druhou nemělo docházet k jejímu roztříštění nebo vzdalování se od jejího zápisu. Měli bychom zachovat její kontinuitu, dodržovat její postupný dynamický vývoj a výrazně interpretovat jak *legata*, tak *staccata*. Měli bychom zvolit vhodná nasazení tónů v úvodu a na konci skladby v kontrastu se střední částí skladby. Také by měla být ve skladbě využita hráčská virtuosita a výrazně podpořit dramatičnost středního dílu. Při studiu skladby jsem si uvědomila, že ač se jedná o poměrně krátkou sólovou skladbu (vzhledem k jiným sólovým skladbám z klarinetové literatury), je třeba se přesně zaměřit na hráčské výrazové možnosti, aby po dobu trvání byly jasné a slyšitelné vývojové rozdíly. Jednoduše řečeno, aby byla skladba srozumitelná při svém krátkém trvání. Ve střední oblasti skladby jsem se setkala s jistými technickými problémy, které vyžadují její nastudování. Domnívám se, že jeden z nejdůležitějších aspektů je poznat podstatu skladby, jakousi vnitřní filosofii, najít v ní i osobní symbolické vyjádření a dodržet již zmíněný hudební oblouk.

KLARINETOVÉ KONCERTY

Penderecki psal většinou své koncerty a koncertantní kusy pro specifické interprety, které sám znal a proto jsou koncerty do jisté míry tímto ovlivněny, především interpretačně. Oba klarinetové koncerty jsou přepisy koncertů jiných, avšak nakonec obě díla získala význam v klarinetové literatuře. Až historie ukáže, zda autorizace zastínila původní instrumentaci skladeb pro violu či flétnu.

KONCERT PRO KLARINET A ORCHESTR (1997)

V roce 1983 zkomponoval Krzysztof Penderecki Koncert pro violu. Tato skladba vznikla na objednávku venezuelské vlády, k příležitosti dvoustého výročí narození prvního venezuelského generála a politika Simóna Bolívara. Premiéra se konala v Carasacu 24. července 1983. Jako sólista vystoupil José Vasques pod taktovkou Eduarda Rana. Tento koncert má své další dvě verze a to pro violoncello z roku 1989 a pro klarinet napsaný v roce 1997.

Violoncellová verze byla provedena Borisem Pergamenschikowem ve Wuppertalu v roce svého vzniku. Druhou verzi přepisu, klarinetový koncert, provedl Izraelský klarinetista Orit Orbach na Boulder Colorado Music Festival opět v roce svého přepisu. V Polsku zazněl na 41. ročníku festivalu Varšavský podzim v podání Dimitrije Ashkenazyho a Varšavského symfonického orchestru pod vedením dirigenta Jaceka Kasprzykského v roce 1998. Dimitrij Ashkenazy tento koncert natočil v roce 2006 pod taktovkou samotného autora Krzysztofa Pendereckého.

Koncert trvá okolo jednadvaceti minut. Je napsaný jako jeden celek, tedy je to jednovětá skladba, která se skládá z následujících tempových úseků: Lento quasi recitativo, Vivace, Scherzando, Lento, Vivo a Lento. Podle této tempové konstrukce skladby si můžeme povšimnout, že počátek i konec skladby je v tempu Lento, což nám signalizuje zachování určité celistvosti, stejně tak jako u Preludia pro klarinet a v již zmíněných dalších skladbách pro sólové nástroje. Podobnost zde nalezneme i v motivech, které jsou použity. Jsou to osminové noty v sekundových postupech, zejména v klesajících malých sekundách, které jsou pro Pendereckeho typické.

Původně byl název pro tento koncert Elegie, lze ho považovat za název adekvátní vzhledem k pomalému tempu při začátku i závěru skladby.

Vivo a Vivace nám prozrazují, že skladba má jen dvě energické části, které ale stále využívají motivů z pomalých částí a tím celé skladbě dávají kompoziční a formální integritu.

Motiv koncertu, jakýsi klíč celé skladby je znázornění pomyslného povzdechu, se kterým v průběhu skladby pracuje. Skladba začíná sólovým klarinetem, dalo by se říct, že vychází z ticha ve slabé dynamice a postupně vytváří napětí. Tato linka postupuje od hlubších tónů směrem k tónu e3 již v doprovodu orchestru, který se přidává k sólovému klarinetu v čísle jedna. Do této doby klarinet hraje sám. V zápisu nejsou napsané žádné takty. Skladba dále pokračuje po několikatónové kadenci spolu s orchestrem a z osminových not přechází k triolovým, sextolovým a šestnáctinovým rytmům. Najdeme zde střídání staccata a legata, tremol, trylků. Ve skladbě je řada změn taktových předpisů, které se stále střídají. Je psána tak, že v určitých plochách kdy hraje klarinet sám umožňuje ukázat své technické dovednosti a v rámci svých možností a muzikálních záměrů vytvářet fráze.

Při prvním pohledu do partu může skladba působit jako dlouhá etuda, nicméně spolu s orchestrem tvoří navzájem se doplňující ucelenou skladbu. Sólové kadence zde slouží jako mezihry. V orchestru nelze přeslechnout různé kombinace nástrojů, například pikolu, bicí zvony nebo různé klastry.

Skladba je náročná, z hlediska nastudování vyžaduje velkou pozornost a přesnost. Mistrovským kusem se jí odvažuji nazývat vzhledem k její náročnosti zejména v oblasti výrazovosti a dynamiky. Kompozičně je vystavěna logicky, promyšleně a přes svou obtížnost si troufám říct, z velmi jednoduchého motivického materiálu. Klarinetista si téměř nemá možnost odpočinout a hraje celou dobu.

Na rozdíl od dřívějších koncertů s monumentálním zvukem (dva violové koncerty a houslový koncert číslo jedna) je tento koncert blíže komorním skladbám se zachováním virtuózního charakteru. ⁵

KONCERT PRO KLARINET A KOMORNÍ ORCHESTR

Stejně jako první koncert, je Koncert pro klarinet a komorní orchestr přepis a to původně Flétnového koncertu z roku 1992. Tento Flétnový koncert věnoval skladatel legendárnímu flétnistovi Jeana-Pierru Rampalovi. Využil přirozeného zvuku flétny vyžadující virtuózní dovednosti. Penderecki koncert přepsal pro klarinet v roce 1995 na objednávku ke stému výročí České filharmonie. Premiéra se konala v pražském Rudolfinu 7. a 8. března roku 1996 pod taktovkou Pendereckeho spolu s Českou filharmonií a izraelskou sólistkou Sharon Kam. Oba koncerty byly živě nahrávány a vyšly u prestižního nakladatelství TELDEC (Works for clarinet – Sharon Kam Meets Krzysztof Penderecki).

V porovnání s ostatními koncerty tvoří dojem stručnosti, barevnosti, výrazovosti, ale je zobrazena zcela zvuková paleta. Z oslnivé virtuozity přechází ke klidnému zkoumání samotného nitra nástroje a jakousi podstatou světa. Osobně upřednostňuji provedení skladby s orchestrem před klavírním doprovodem, působí dojmem celistvosti a barevnosti. Part klarinetu je důkladně prokládán s party orchestrálními a zároveň se podporují a doplňují. Většina motivů jsou arabesky, objevují se hraná sóla nebo dialogy s hráči v orchestru. Koncert je jednovětý a obsahuje tyto tempové změny: Andante, Piu mosso, Andante, Allegro con brio, Adagio, Vivace a Allegro molto - Andante recitativo.

5 "The development of musical phrasing strikes one with a very economical and restrained use of means, creating the impression that the composer tries to say as much as possible with the least possible number of notes and the narrowest possible range of sound pitches. The emotions, avoiding theatrical insistency, are deeply intimate, focused and intense, though naturally not free from the underlying strong, dramatic tensions ... The considerable emotional charge are released in formulas which are less typical of the exuberant romantic phrasing and more akin to the more focused and logically concentrated thinking of Bach's or Bartók's. Compared to the earlier concertos, this one brings fewer local reminiscences of the avant-garde technique of young Penderecki's, though the score includes some sophisticated sound-and-colour ideas. All in all, the Concerto is work of moderation rather than any kind of *exaggeration* ..." - writes musicologist Tadeusz Zieliński in his latest study 'Dramat instrumentalny Pendereckiego' (PWM, Kraków 2003)

KLARINET V KOMORNÍ HUDBĚ

KVARTET PRO KLARINET A SMYČCOVÉ TRIO (1993)

Nepochybně patří mezi nejdůležitější a nejefektivnější Pendereckého skladby. Může být vnímán jako zlom jeho dosavadní kariéry, tyto změny již nastínil ve Smyčcovém triu nebo Flétnovém koncertu. Jedná se o „čistou, přehlednou hudbu komorních rozměrů“. Je vyvážená z hlediska formy i obsahu. Tato skladba nevznikla na objednávku ale vznikla z osobních pohnutek, kdy se inspiroval Schubertovým smyčcovým kvintetem C Dur D 956. Do značné míry jim byl ovlivněn. Penderecki věnoval Kvartet švédské klavíristce Åke Homquist, autorce Beethovenovi biografie.

Klarinetový kvartet známý jinak jako Kvartet pro klarinet a smyčcové trio byl napsaný v roce 1993. Premiéra se konala 13. srpna téhož roku v Lubecku v podání klarinetistky Sharon Kam, houslisty Christophera Poppena, violisty Kima Kashkashiana a violoncellisty Borise Piergamienszczikowa.

Skladba má kolem patnácti minut. Původně měla mít sedm částí, nakonec skladatel zůstal u čtyř vět: Notturmo. Adagio, Scherzo. Vivacissimo, Serenade. Tempo di Valse a Abschied. Larghetto. Klarinet má ve skladbě významnou roli, není sice brán jako sólový nástroj ale jako lídr nebo průvodce celé skladby.

První věta Notturmo. Adagio je ve 4/8 taktu. V úvodu hraje klarinet sólo, přednáší motivy složené převážně z půltónů a představuje hlavní melodický materiál. Charakter první věty je přemýšlivý a melancholický. V jedenáctém taktu se ke klarinetu přidává viola a rozvíjí dále hudební myšlenku. Ostatní nástroje se přidávají postupně až v poslední třetině věty a tvoří spíše atmosferické pozadí na jednom drženém tónu. Věta končí v pianissimu, u houslí ve vysoké poloze. Je tedy třeba dbát u posledního akordu na intonační přesnost.

Ve druhé rychlé větě Scherzo. Vivacissimo, hrají smyčcové nástroje ve 3/4 taktu čtvrté noty. Působí to velmi pevně a nekompromisně. Klarinet se přidává až ve třiašedesátém taktu, kdy hraje vysoko nad nimi a pokračuje ve staccatu.

Následně se nástroje různě doplňují. Ve středním dílu se objevují noty osminové a triolové. Po této části zazní to co jsme již slyšeli na začátku, jedná se tedy o formu ABA. Agresivní opakující se vzory v řetězcích jsou odpovědí klarinetu v první větě. Je zde třeba naprostá hráčská přesnost a jednotnost.

Třetí věta pod názvem Serenade. Tempo di Valse navazuje na předchozí větu, spojena je drženým tónem ve violovém partu. Tento předěl je však posluchačsky rozeznatelný. Přichází odlehčená krátká část až s jakýmsi ironickým podtextem. Jsou zde čtvrtové, osminové a triolové hodnoty. Objevují se označení, například *accelerando*, *ritardando*, *rallentando* a *a tempo*.

Asi nejnáročnější v souhře je poslední čtvrtá věta s názvem Abschied. *Larghetto*, což v překladu znamená rozloučení. Opět navazuje na předchozí větu a je spojena dlouhým tónem tentokrát ve violoncellu. Věta v pomalém tempu je také ve 4/8 taktu stejně tak jako věta první. Je to jakýsi žalozpěv, elegie, kterou Penderecki rád promítá ve svých skladbách. V úvodu slyšíme jasný motiv, se kterým se pracuje v průběhu věty. Motivy jsou nakonec proplétané, což zní nostalgicky. Sám Penderecki tuto část připodobnil jakési večeři o čtyřech lidech, kteří se blíží ke svému konci. Každý z nich má při jídle co by řekl, ale všichni dobře vědí, že není třeba říkat nic. Je znatelný široký harmonický prostor a tato věta je nejdelší z celého Kvarteta.

Sinfonietta No.2 pro klarinet a smyčcový orchestr je přepis Klarinetového kvarteta, obměněné smyčcové trio za orchestr. Premiéra se konala 13. července 1994 se sólistou Paulem Mayerem a Varšavským symfonickým orchestrem.

Nejznámější nahrávky Klarinetového Kvarteta:

<u>Klarinet</u>	<u>Housle</u>	<u>Viola</u>	<u>Violoncello</u>	<u>Record Company</u>	<u>Year of recording</u>
<i>Sharon Kam</i>	<i>Christoph Poppen</i>	<i>Kim Kashkashian</i>	<i>Boris Piergamienszczikow</i>	<i>Sony</i>	<i>1993</i>
<i>Martin Frost</i>	<i>Patrick Swedrup</i>	<i>Ingegerd Kierkegaard</i>	<i>Helena Nilsson</i>	<i>BIS Records</i>	<i>1994</i>
<i>Ulf Rodenhauser</i>	<i>Ida Bieler</i>	<i>Enrique Santiago</i>	<i>Martin Ostertag</i>	<i>Music - produktion Dabringhaus und Grimm</i>	<i>1997</i>
<i>Donald Montarano</i>	<i>Luis Biava</i>	<i>Sidney Curtiss</i>	<i>William Stokking</i>	<i>Boston Records</i>	<i>1996</i>
<i>Michel Lethiec</i>	<i>Régis Pasquier</i>	<i>Bruno Paquier</i>	<i>Arto Noras</i>	<i>Naxos</i>	<i>2001</i>

SEXTET PRO KLARINET, LESNÍ ROH, SMYČCOVÉ TRIO A KLAVÍR (2000)

Sextet pro klarinet, lesní roh, smyčcové trio a klavír je projevem skladatelových tvůrčích sil, srovnatelný například s Houslovým koncertem „Metamorphoses“ nebo Concertem Grossem No.1 pro tři violoncella.

Nejedená se o hudbu experimentální, jak by mohli někteří lidé očekávat před samotným poslechem skladby. Samozřejmě určitá tvrdost a charakteristické způsoby Pendereckiho stylu komponování nelze popřít, ale představuje zde už odlišný způsob kompozice, než tomu bylo dříve. Pokud by tento Sextet složil v šedesátých nebo sedmdesátých letech, jistě by vypadal jinak, hudba tohoto skladatelova období by byla experimentálnější, nekompromisní a pro lidské ucho složitější.

Světová premiéra Sextetu proběhla v Musikverein ve Vídni 7. června 2002. Tuto skladbu představili přední světoví hráči jako jsou klarinetista Paul Mayer, klavírista Dmitri Alexeev, houslista Julian Rachlin, violista Yuri Bashmet, violoncellista Mstislav Rostropovich nebo hornista Radovan Vlatkovic. Od této premiéry je dílo považováno jako jedno z nejsignifikantnějších komorních děl naší doby.

Sextet se skládá ze dvou kontrastních vět, z nichž první Allegro moderato trvá přibližně kolem deseti minut a druhá věta Larghetto je dvakrát delší než věta první. Skladba trvá tedy okolo půl hodiny. Během skladby je představena řada různých výrazových prostředků, tempových změn a občas živějších rytmů. Penderecki opět pozoruhodně používá chromatické stupnice po celou dobu trvání skladby.

Skladatelovou předností je především psaní hudby pro velká orchestrální díla a soubory. Zde u díla pro šest hráčů výborně definoval melodické linie. Ačkoliv se jedná o komorní dílo, dosáhl téměř zvuku komorního orchestru. Dále se mu kromě originálního výběru nástrojů, podařilo docílit široké škály barevnosti a každý nástroj rovnocenně představit. Všechny nástroje jsou zapojeny do hudebního vývoje, a všichni jsou vyzváni nejen k brilantní virtuozitě, dramatičnosti ale i úsekům lyrickým až meditativním. Rozhodně to není snadná skladba a vyžaduje maximální hráčské schopnosti, techniku a cit.

Zjednodušeně se dá říct, že se hudba ve svém vývoji gradačně rozvíjí i ve své dramatickosti, živelnosti a vždy přichází zlom v podobě vstupu klidnější melodie či motivu. Stejně tak se děje instrumentálně, vždy se objeví myšlenka v jednom z nástrojů. Ty spolu ladně korespondují nebo se navzájem doplňují.

První větu uvádí klavír repetovaným tónem, na který navazuje klarinet a rozvíjí motiv. Druhá věta začíná v elegickém duchu klavíru s houslemi a dále se připojují smyčcové nástroje v unisonu. Po té vstupuje klarinet a rozvíjí melodickou linku až v nocturnovém duchu s nepravidelnými vstupy lesního rohu. Dramatická intenzita je udržována přes typicky Pendereckého chromatické půltónové postupy. Krátké, rychlé, staccatové až někdy odlehčeně ironické změny narušují nálady lítosti. Violoncello zde má výrazné sólo, které pak přebírá viola a klarinet. Věta končí v pochmurné náladě. Zajímavostí je, že hráč lesního rohu nesedí spolu s muzikanty jako tomu bylo v první větě, ale stojí opodál. Až před závěrem druhé věty se vrací zpět na své původní místo. Lesní roh zní tedy značnou část druhé věty vzdáleně, což má jiný zvukový efekt.

V roce 2003 vydalo nakladatelství Naxos CD kde Michel Lethiec se svými kolegy natočil tuto skladbu. Ještě zde nalezneme Pendereckého Kvartet pro klarinet a smyčcové trio, Tři Miniatury a také Preludium pro sólo klarinet.⁶

⁶ Doporučuji se podívat na záznam živého vystoupení, kde účinkují hráči, které jsem již zmínila na začátku kapitoly:
https://www.youtube.com/watch?v=j5E2yP_jVic

CONCERTO GROSSO NO.2 PRO PĚT KLARINETŮ A ORCHESTR (2004)

Tři roky po zkomponování skladby Concerto Grosso No.1 pro tři violoncella, se Penderecki vrací opět k tradiční barokní formě. Jedná se o dialog sólistů s orchestrem a mezi sebou. Nyní ji však píše pro pět klarinetů.

Abych přesněji uvedla, Concerto Grosso No.2 je napsané pro tři sólové A klarinety, které jsou střídané v průběhu skladby s příbuznými Es klarinety a pro dva basetové rohy, z nichž je jeden střídán s basklarinetem. Celá skladba trvá přibližně sedmáct minut.

Premiéra tohoto díla se uskutečnila 3. června 2004 v Madridu. Spolu s madridským symfonickým orchestrem se pod taktovkou samotného autora na pódiu představili přední světoví hráči, jako jsou Paul Mayer, Michel Lethiec nebo Martin Frost a dva klarinetisté na basetové rohy z tamního madridského orchestru.

Více informací o této skladbě není dohledatelné. Ať už se to týká skladby samotné, notového materiálu nebo informací o provádění skladby. Sám Krzysztof Penderecki neuvádí skladbu ani ve svém katalogu kompozic. Oproti úspěšnému Concertu Grossu No.1 pro tři violoncella se může zdát tato skladba až téměř zapomenuta. Bohužel ani tento důvod se mi nepodařil objasnit. Je možné, že skladba nesklidila tak velký úspěch a následný zájem o ní. Možné je to, že skladba se zkrátka nevydařila, ačkoliv o této variantě vzhledem k praxi a zkušenostem pana Pendereckeho pochybuji. Na stranu druhou nelze nikdy zajistit, aby všechny skladatelovi skladby byly vždy na vrcholu jeho vlastních skladatelských úspěchů.

O tom z jakého důvodu jsou informace téměř nulové a z jakého důvodu se skladba nehraje, můžeme v této chvíli pouze polemizovat.

INTERPRETI KLARINETOVÉ TVORBY KRZYSZTOFA PENDERECKÉHO



SHARON KAM

Jedna z nejuznávanějších interpretek dnešní doby je bezesporu izraelská klarinetistka Sharon Kam. Vedle technických a hráčských kvalit nelze opomenout její výrazná osobitost a to jak v pojetí hudebních skladeb, tak v jejím hudebním projevu. Její muzikalita působí naprosto neomezeně. Svou brilantní technikou a melodičností na jedné straně a lehkostí spojenou s obrovskou energií

na straně druhé, se stala velkou inspirací pro další generace klarinetistů.

Narodila se 11. srpna 1971 a už jako šestnáctiletá vystoupila s Izraelskou filharmonií pod taktovkou Zubina Methy. Je absolventkou Julliard school v New Yorku u slavného klarinetisty a pedagoga Charlese Neidicha. Nyní žije v Hannoveru, kde pedagogicky působí. Za sebou má mnoho vystoupení po celém světě s předními orchestry. Získala řadu ocenění např. ARD International Music Competition.

Vedle sólového hraní se s velkou oblibou věnuje i komorní hře a žánrově se pohybuje od klasické přes moderní až k jazzové hudbě. Je také interpretkou premiérových vystoupení a nemálo skladeb je napsáno přímo pro ni. Některé skladby Krzysztofa Pendereckého poprvé zazněly v jejím podání a to Klarinetový koncert a Klarinetový kvartet. Pod názvem Works for clarinet – Sharon Kam meets Krzysztof Penderecki, vyšlo v říjnu roku 1999 hudební cd, kde kromě Klarinetové koncertu najdeme také Preludium pro klarinet sólo nebo Tři miniatury pro klarinet a klavír.

Sharon Kam vystoupila i s českými orchestry, například v pražském Rudolfinu v roce 2003 zahrála spolu s Ludmilou Peterkovou dvojkoncert F. V. Kramáře v rámci festivalu Pražské jaro. S Českou filharmonií sklidila úspěch ve Stavovském divadle v roce 2006, kde zazněl Koncert A Dur pro klarinet od Wolfganga Amadea Mozarta. Se svým izraelským triem ve složení klarinet, viola a klavír vystoupila v Praze v roce 2014 v kostele sv. Šimona a Judy v rámci koncertů komorních řad FOK a mohli jsme slyšet Mozartovo Trio Es Dur pro klarinet, violu a klavír nebo Schumannovi Čtyři kusy pro klarinet, violu a klavír.



MARTIN FRÖST

Další výraznou osobností dnešní doby je švédský klarinetista Martin Frost. Narodil se 14. prosince 1970 a své studia strávil v Německu a ve Švédsku, kde dnes žije. Jako sólový hráč spolupracuje s předními světovými orchestry a dirigenty. Kromě toho se věnuje také komorní hudbě a pracuje na mnoha zajímavých projektech.

Kromě hudby klasické vytváří jevištní projekty, kde spojuje pohyb a hudbu, vytváří tak nové umělecké formy. Mezi jeho zajímavé projekty patří například „No Strings Attached“ ve spolupráci s mezzosopranistkou Malenou Erman, která pojednává o mezilidských vztazích. Nebo „Dance to Black Pipe“ je jméno recitálu, kde je doprovázen hudbou z pásu a spojuje moderní hudbu, švédské tradice a choreografii. Provedením Koncertu "Peacock Tales" od skladatele Anderse Hillborga sklidil obrovský mezinárodní úspěch a získal diváky i hudební kritiky. Kombinování choreografie, pantomimy a hudební virtuozity patří mezi přednosti Martina Frosta.

Je také umělecký ředitel Vinterfestu v Mora a Mezinárodního festivalu komorní hudby v norském Stavangeru. Spolupracuje se známou firmou Buffet Crampon. Je vítěz řady soutěží, například získal první cenu soutěže Geneva Competition v roce 1977 a vydal řadu Cd nosičů.

Mezi jeho repertoár nepatří jen klasické klarinetové díla, ale řada současných děl. Roku 1994 vyšlo Cd pod názvem Krzysztof Penderecki – Chamber works for strings and clarinet, kde je Preludium pro klarinet sólo a Kvartet pro klarinet a smyčcové trio.



DIMITRI ASHKENAZY

Je úspěšný klarinetista ze známé hudební a umělecké rodiny. Syn slavného klavíristy Vladimíra Ashkenazyho a bratr taktéž významného klavíristy Vovky Ashkenazyho.

Narodil se roku 1969 v New Yorku a hned po skončení studia v Luzernu vystupuje jako sólista s významnými orchestry jako je Londýnská filharmonie, filharmonie v Tokiu nebo se symfonickým orchestrem Sydney. Samozřejmě vystupuje po boku svého bratra i otce a věnuje se komorní hudbě. K jeho repertoáru kromě klasické hudby patří i současná díla a moderní hudba, jak můžeme slyšet na množství jeho natočených Cd. Působí jako pedagog na mistrovských kurzech po celém světě.

Díky Vovkovi Ashkenazymu, kterého znám, jsem měla možnost se setkat i s Dimitriem osobně v Luzernu roku 2011.

OSOBNÍ VYJÁDŘENÍ INTERPRETŮ

Dimitri Ashkenazy kromě svých uměleckých kvalit, je laskavý člověk. Následující text jsou vyjádřeními o které jsem požádala po jeho osobní zkušenosti k osobě Krzysztofa Pendereckého:

„I first met Krzysztof Penderecki in 1997 when I did a recording of the clarinet version of his viola concerto with him and the Sinfonia Varsovia in Warsaw. I found him to be a very pleasant person with whom both to work and enjoy time off during the breaks or at dinner. Our collaboration continued with a performance together of his "Sinfonietta 2" in 1998 and a tour of Spain, again with the concerto, in 1999. All the time together was very enjoyable and unproblematic, and artistically inspiring - I realised that he was not only a composer of works I like and respect, but also a performing musician I could equally like and respect. I have since also played his Quartet, his Sextet and the Prelude for solo clarinet, and am always struck by the emotional content of his pieces - among those I have played, there is none which leaves me cold. I find that it is rare, these days, to get the opportunity to play new works which are more than just intellectual effect displays, and am grateful for every time I play works by Krzysztof Penderecki.“

„Poprvé jsem se setkal s Krzysztofem Pendereckim v roce 1997, když jsem nahrával klarinetovou verzi jeho Koncertu pro violu, spolu s ním a s orchestrem Sinfonia Varsovia ve Varšavě. Působil na mě jako velmi příjemná osoba, se kterou jsem si užíval jak společnou práci, tak přestávky i společné večere. Naše spolupráce pokračovala společným provedením jeho skladby Sinfonietta No. 2 v roce 1998 a dále na turné ve Španělsku opět s koncertem roku 1999. Čas, který jsme spolu strávili byl velmi zábavný, bezproblémový a umělecky inspirativní – uvědomil jsem si, že není jen skladatel, kterého mám rád a respektuji, ale také vystupující muzikant, kterého jsem mohl stejně obdivovat a respektovat. Od té doby jsem také hrál jeho kvartet, sextet a Preludium pro sólový klarinet a jsem vždy překvapený jeho citlivým obsahem skladeb – mezi skladbami, které jsem od něho hrál, není žádná, která by mě nechávala chladným. Zjišťuji, že v dnešní době je vzácné dostat příležitost hrát nová díla, která jsou více než jen přehlídkou intelektuálních výkonů a jsem vděčný za každou příležitost, kdy mohu hrát skladby od Krzysztofa Pendereckého.“

Následujícími slovy se k tématu Klarinetové koncerty Krzysztofa Pendereckého vyjádřil český klarinetista a interpret soudobé vážné hudby Karel Dohnal. Článek je dle mého názoru zajímavý a může v nás vyvolávat rozporuplné otázky. Nevychází ze žádného odborného textu nýbrž ze zkušeností a informací mezi samotnými hráči:

„Moje první zkušenost s Pendereckého hudbou pro klarinet byla na koncertě České Filharmonie v roce 1996. Sharon Kam tehdy v Rudolfinu premiérovala Koncert pro klarinet a orchestr (původně flétnový) pod dirigentskou taktovkou autora. Pamatuji si, že jsem byl úplně ohromen. Domnívám se, že v programu bylo napsáno, že tento koncert upravil autor speciálně pro Sharon Kam. Když jsem se na soutěži v Ženevě potkal s Martinen Fröstem (tehdy ještě s neznámým švédským klarinetistou) a říkal jsem mu o této události, tak mi začal rozhořčeně vyprávět, že je to „hrůza“, jelikož ten nápad s upravením Flétnového koncertu pro klarinet byl jeho. To právě Martin Fröst svou hrou a osobním naléháním přesvědčil Pendereckého upravit Flétnový koncert pro klarinet. Tehdy v Ženevě byl Martin Fröst opravdu překvapený a naštvaný. Nevím tedy, proč ten koncert nakonec hrála v Praze Sharon Kam, ale pravděpodobně to bylo kvůli byznysu a Penderecki měl možnost dirigovat Českou filharmonii (což mi pak z více zdrojů potvrdilo více lidí). Mezi jeho podmínky patří, že on právě bude dirigovat své skladby (i když není vůbec dobrý dirigent) a to je možná také důvodem. Po tomto koncertě jsem se začal o Pendereckého skladby zajímat více a brzy jsem provedl jeho Preludium pro sólový klarinet a Kvartet pro klarinet housle, violu a violoncello. Už tehdy mi bylo jasné, že Penderecki občas vykrádá sám sebe - používá stejné modely či dokonce některé „laufy“ (viz. Preludium a violový/klarinetový koncert). Už si nevzpomínám, jestli to bylo úplně stejné, ale podobné určitě. Nakonec jsem se dostal k provedení Koncertu pro klarinet (původně violového). K tomuto koncertu mě přivedl Francois Benda - můj profesor ze stáže v Berlíně, který tenhle koncert tehdy čerstvě natočil (jako první na světě) a který mi k tomu koncertu řekl, že prý vznikl na popud Sharon Kam (vím to jen od Bendy), ale že prý Sharon se to zdálo moc obtížné. Mě osobně se ten koncert velmi líbil a když se naskytla možnost provedení s PKF tak jsem neváhal. Tento koncert patřil k těm obtížnějším koncertům, ne-li k tomu nejobtížnějšímu, který jsem kdy hrál. Vyžaduje nejen technickou suverenitu, ale

především cit pro práci se zvukem, barvou i dynamikou. Samotný koncert se opět podobá ostatním skladbám pro klarinet od Pendereckého (nepočítám Miniatury, které jsem nehrál). Podobné postupy, technické úskalí, zvukové a dynamické nápady. Jak jsem již psal výše - vykrádá sám sebe - což však není trestné."

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se blíže seznámila se všemi klarinetovými skladbami Krzysztofa Pendereckého. Po následném vypracování každé skladby jsem dospěla k závěru, ačkoliv jsou skladby v ČR méně veřejně předváděné – v porovnání se zahraničím – mají svůj přínos. Kladou nároky na interpreta, nutí ho k hlubšímu zamyšlení stejně tak posluchače, jsou bohaté na výraz a zároveň často Penderecki používá nálady v elegickém duchu. Co se týká kompoziční techniky, používá velmi podobné, až téměř identické melodické i harmonické postupy. Striktně se nedrží jednotných kompozičních technik, používá dvanácti tónový systém, expresivitu, náznaky neoklasicismu či seriality.

Sólová skladba pro klarinet, Preludium, je technicky a interpretačně přínosná v rámci klarinetové literatury sólových kusů. Tři Miniatury je opět krátká skladba s doprovodem klavíru, vyžaduje striktní metrický a rytmický řád oproti skladbě předchozí.

Následující dva klarinetové koncerty kladou značné nároky na interpreta, ale jak jsem zjistila, oba koncerty vznikly transkripcí, čímž přicházejí o svou originální svébytnost.

Skladby z oblasti komorního díla si nesou význačnou pozici, jsou dle mého názoru velmi unikátní a z celého klarinetového díla nejpřínosnější a nejkvalitnější. Klarinetový sextet je podle mého názoru nejvýznamnější komorní dílo Krzysztofa Pendereckého celkově.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala svému konzultantovi, jímž byl Irvin Venyš.
Dále děkuji Petrovi Wajsarovi, Karlovi Dohnalovi, Dimitri Ashkenazymu
a Rudolfovi Krulovi.

PRAMENY A LITERATURA

TOMASZEWSKI, Krzysztof, Mieczysław a BEBŁOT, Marek .*Penderecki*.
PENDERECKI Wyd. 1. Olszanica: Bosz, 2005, 2 v. ISBN 838974726x1-2.

IVAŠKIN, Alexandr Vasiljevič. , Kšištof Pendereckij 1983, Sovetskij kompozitor

ERHARD, Ludwig. Spotkania z Krzysztofem Pendereckim. 1 wyd. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975

LISICKI, Krzysztof. Szkice o Krzysztofie Pendereckim. Wyd. 1. Warszawa: Pax, 1973, 209 p.

ĆWIKLIŃSKI, Przemysław a Jacek ZIARNO. *Pasja: o Krzysztofie Pendereckim*.
Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza BGW, 1993, 203 p., [32] p. of plates.
ISBN 8370665659.

NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. 2., brož. vyd.
Ostrava: Montanex, 2013, 381 s. ISBN 978-80-7225-393-7.

BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*: 1. vyd. V Plzni: Západočeská
univerzita, 2008, 152 s. ISBN 978-80-7043-669-1.

SCHWINGER Wolfram. Krzysztof Penderecki: Begegnungen, Lebensdaten,
Werkkommentare, Mainz Schott, 1994

TOMASZEWSKI Mieczyslaw. Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Kraków
Akademia Muzyczna, 1994

NÁLEVKA, Vladimír. Světová politika ve 20. století. Praha: Ales Skrivan ml.,
2000-. ISBN 8090226140.

Polish Clarinet Concertos by Roman Widaszek and Jan Jakub Bokun
The New Grove Dictionary of Music and Misicians

INTERNETOVÉ ODKAZY

<http://www.krzysztofpenderecki.eu/>

http://kultura.zpravy.idnes.cz/penderecki-preziji-spis-stromy-nez-hudba-fp9-/show_aktual.aspx?c=A010920_171545_kul_podzim01_kne

<http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428143.pdf>

https://www.youtube.com/watch?v=j5E2yP_jVic

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1076098-krzysztof-penderecki-k-me-hudbe-se-musite-propracovat>

<http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/penderecki/audio/preludium-na-klarnet>

<http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/penderecki/audio/3-miniatury-na-klarnet-i-fortepian>

<http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/penderecki/audio/koncert-na-altowke-i-orkestre-wersja-na-klarnet>

<http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/penderecki/audio/kwartet-na-klarnet-i-trio-smyczkowe>

<http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/penderecki/audio/sekstet-na-klarnet-rog-trio-smyczkowe-i-fortepian>

<http://www.wseas.us/e-library/conferences/2010/Vouliagmeni/MECH/MECH-08.pdf>

<http://operaplus.cz/?s=Krzysztof+Penderecki>

http://kultura.zpravy.idnes.cz/penderecki-preziji-spis-stromy-nez-hudba-fp9-/show_aktual.aspx?c=A010920_171545_kul_podzim01_kne

http://atemporevue.janfila.com/?go=kritiky&det=081001-penderecki_prazsky_podzim_2008&show=1 <http://www.martinfrost.se/>

<http://rilearts.com/roster/instrumental/clarinet/michel-lethiec/>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Penderecki

<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Krzysztof-Penderecki-Nepisu-hudbu-pro-vsechny~06~unor~2009/>

<http://www.wajsar.cz/>

<http://www.sharonkam.com/>

<http://www.dimitriashkenazy.net/>

PŘÍLOHY

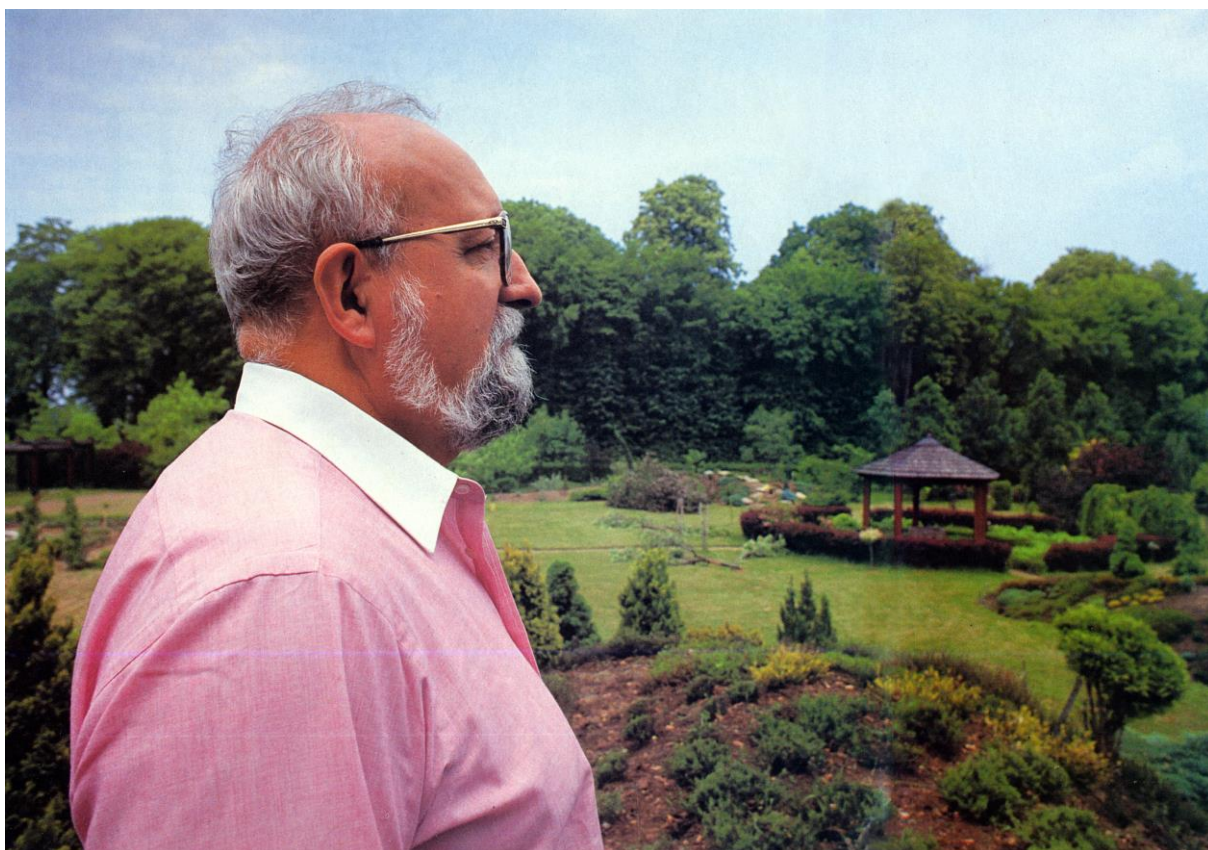
1. Notová příloha

2. Zvuková příloha

3. Oficiální seznam skladeb

„Nevím, jak to bude s hudbou, zda mne přežije nebo nepřežije a která má hudba případně přežije - ostatně kdybych to věděl, přesně takovou hudbu bych psal.

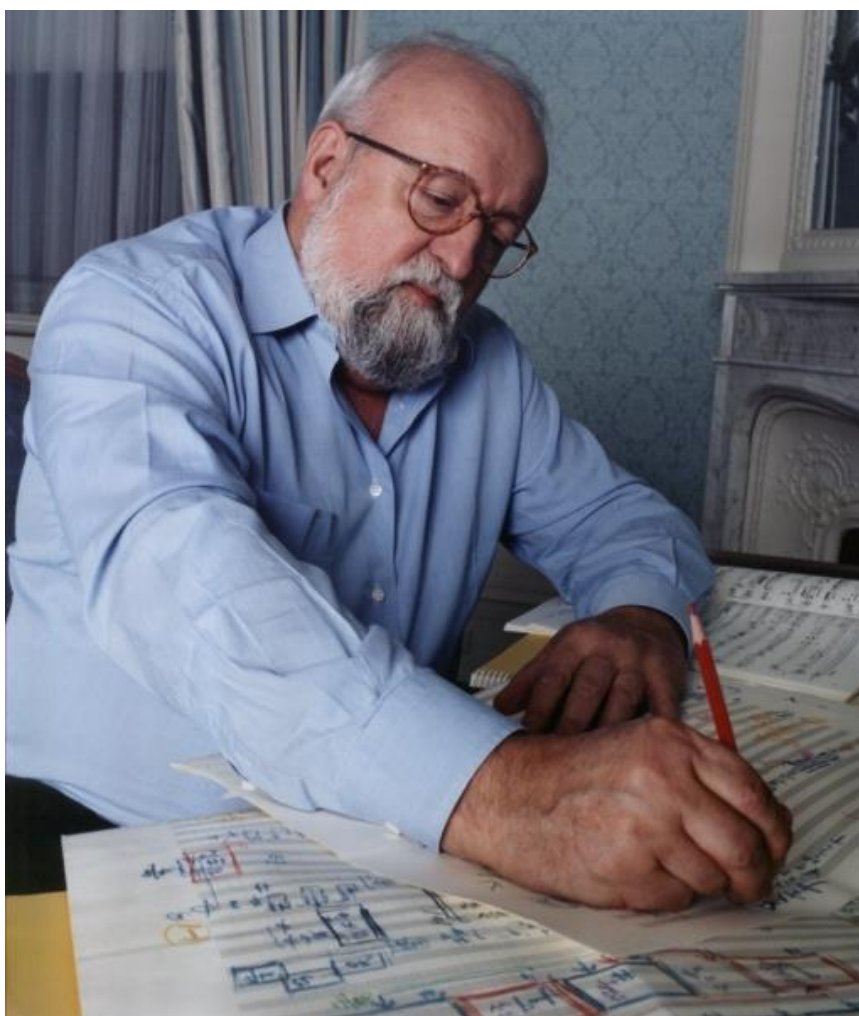
Ale stromy, ty po mně snad zůstanou!"



(Kromě hudby je velkou vášní Krzysztofa Pendereckého sázení stromů a keřů v rozlehlém botanickém parku nedaleko Krakova).

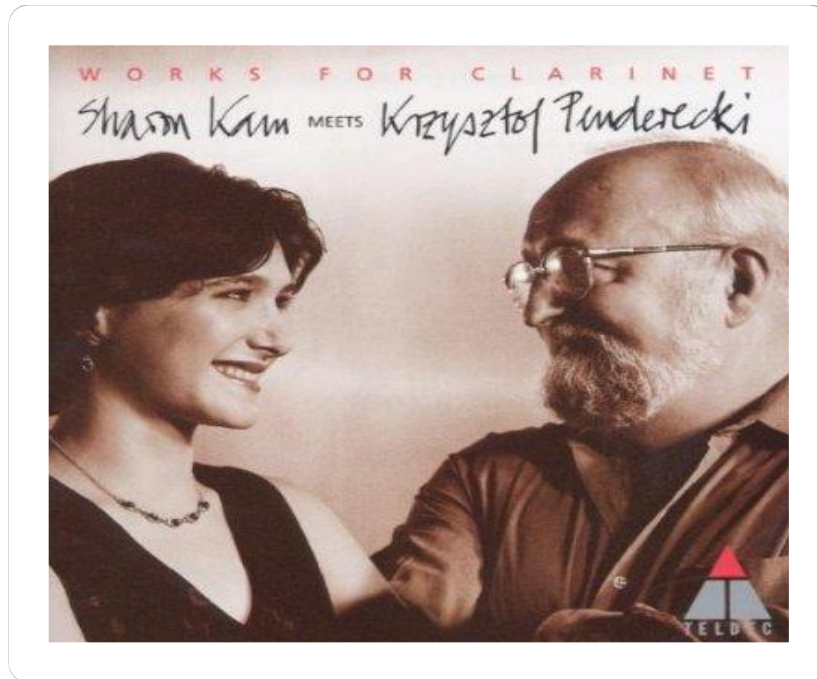
Notová příloha

1. Preludium pro sólo klarinet
2. Tři Miniatury pro klarinet a klavír
3. Kvartet pro klarinet a smyčcové trio



Zvuková příloha

Works for clarinet – Sharon Kam Meets Krzysztof Penderecki



Bliamar Golan pf Teldec TD 0630-13135-2 ,CD Recorded live in the Rudolfinum, Prague in March 1996 and CD March 1998 (výběr z tohoto CD)

Concerto for Clarinet and Chamber Orchestra

World Premiere Recording

1. I. Andante
2. II. Piu mosso
3. III. Andante
4. IV. Allegro con brio
5. V. Adagio
6. VI. Vivace
7. VII. Allegro molto- Andante recitativo

Sinfonietta No.2 for Clarinet and Strings

8. I. Adagio
9. II. Scherzo
10. III. Serenade
11. IV. Abschied

Three Miniatures for Clarinet and Piano

12. I. Allegro
13. II. Andante cantabile
14. III. Allegro ma non troppo

15. Prelude for solo Clarinet in B flat

Sharon Kam, *clarinet*

Itamar Golan, *piano*

Krzysztof Pendercki, *conductor*

Czech Philharmonic Orchestra

Oficjalny seznam skladeb

OPERY

Diabły z Loudun (1969)
Raj utracony (1976-78)
Czarna Maska (1984-86)
Ubu Król (1991)

WOKALNO-INSTRUMENTALNE

Psalm Dawida (1958)
Strofy (1959)
Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Jagellonicae... (1964)
Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam (1965)
Dies irae (1967)
Jutrznia/ Utrenja:
I. Złożenie Chrystusa do grobu (1970)
II. Zmartwychwstanie (1971)
Kosmogonia (1970)
Canticum Canticorum Salomonis (1973)
Magnificat (1974)
Te Deum (1980)
Lacrimosa (1980)
Polskie Requiem (1984)
Agnus Dei z Requiem Pojednania (1995)
Siedem bram Jerozolimy (1996)
Hymn do św. Daniła (1997)
Hymn do św. Wojciecha (1997)
Credo (1997/98)
Chaconne (2005)
Chaconne na skrzypce i altówkę (2009)
Kadisz (2009)
„Powiało na mnie morze snów... Pieśni zadumy i nostalgii” na sopran, mezzosopran,
baryton, chór i orkiestrę (2011)

NA CHÓR A CAPPELLA

Stabat Mater (1962)
Agnus Dei (1981)
Pieśń Cherubinów (1986)
Veni Creator (1987)
Benedicamus Domino (1992)
Benedictus (1992)
Benedictus (2002)

NA ORKIESTRĘ

Emanacje (1958)
Anaklasis (1959/60)
Ofiarom Hiroszimy – Tren (1960)
Polymorphia (1961)
Fluorescences (1962)
De natura sonoris I (1966)
De natura sonoris II (1971)
I Symfonia (1973)
Intermezzo (1973)
Przebudzenie Jakuba (1974)
Adagietto z Raju utraconego (1979)
II Symfonia „Bożonarodzeniowa” (1980)
III Symfonia (1988, 1995)
IV Symfonia „Adagio” (1989)
Sinfonietta per archi (1992)
V Symfonia „Koreańska” (1992)
VIII Symfonia „Lieder der Vergänglichkeit” (2005)

NA INSTRUMENTY SOLOWE Z ORKIESTRĄ

Sonata na wiolonczelę i orkiestrę (1964)
Capriccio na skrzypce i orkiestrę smyczkową (1967)
Partita na klawesyn i zespół kameralny (1971, 1991)
Koncert wiolonczelowy (1972)
Koncert skrzypcowy (1977)
II Koncert wiolonczelowy (1982)
Koncert altówkowy (1983)
Koncert fletowy (1992)
II Koncert skrzypcowy „Metamorphosen” (1995)
Concerto grosso na trzy wiolonczele i orkiestrę (2001)
Koncert fortepianowy „Resurrection” (2002)
Largo na wiolonczelę i orkiestrę (2005)
Koncert na róg i orkiestrę (2008)

NA INSTRUMENTY SOLOWE

Capriccio per Siegfried Palm na wiolonczelę (1968)
Cadenza na altówkę (1984)
Per Slava na wiolonczelę (1986)
Preludium na klarnet (1987)
Divertimento na wiolonczelę (1994, 2001)

JAZZ ENSEMBLE

Actions for jazz ensemble (1971)

UTWORY KAMERALNE

I Sonata na skrzypce i fortepian (1953)

I Kwartet smyczkowy (1960)

II Kwartet smyczkowy (1968)

Der unterbrochene Gedanke na kwartet smyczkowy (1988)

Trio smyczkowe (1991)

Kwartet na klarnet i trio smyczkowe (1993)

Passacaglia (1996)

Larghetto (1997)

Luzerner Fanfare na 8 trąbek i perkusję (1998)

II Sonata na skrzypce i fortepian (2000)

Sekstet na skrzypce, altówkę, wiolonczelę, fortepian, róg i klarnet (2000)

III Kwartet smyczkowy (2008)

FOR TAPE

Psalm for tape (1961)

Death Brigade for tape (1963)

Ekecheiria for tape (1972)

