

Středoškolská odborná činnost

Obor SOČ: 15. teorie kultury, umění a umělecké tvorby

**Krzysztof Penderecki – blázen nebo
génius?**

**Krzysztof Penderecki – a freak or a
genius?**

Autor: David Šimeček

**Škola: Gymnázium J. V. Jirsíka, Fráni
Šrámka 23, 371 46 České Budějovice**

Konzultant: Mgr. Olga Thamová

České Budějovice 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracoval samostatně, použil jsem podklady (literaturu, SW) uvedené v příloženém seznamu a postup při zpracování a dalším nakládání s prací je v souladu se zákonem č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) v platném znění.

V dne podpis:.....

Poděkování

Děkuji vedoucí mojí práce paní Mgr. Olze Thámové za konzultace a poskytnutou literaturu, dále pak paní Mgr. Petře Nové a paní Evě Mezerové za přínosné prameny a připomínky k mé práci.

Anotace

Tato práce se zabývá současným polským autorem klasické hudby Krzysztofem Pendereckim. V úvodních kapitolách se zaměřuje na jeho pozici v polské poválečné hudbě a popisuje jeho život. Zbytek práce je zaměřen zejména na jeho dílo – najdeme zde rozbor zřejmě nejznámější skladby Tren, různé zajímavosti jako např. způsob notace tohoto autora, nástrojové obsazení jeho orchestrů nebo použití jeho hudby ve filmu. Závěr práce tvoří dotazník, který byl vyplněn studenty našeho gymnázia.

Klíčová slova: Penderecki, polská hudba, Tren, obsazení orchestru

Obsah

1. Úvod	- 6 -
2. Místo Pendereckého v polské hudbě 20. století	- 8 -
3. Život Krzysztofa Pendereckého a přehled jeho díla	- 11 -
4. Pendereckého poetika a tvůrčí metoda	- 14 -
5. Zajímavosti v hudbě Krzysztofa Pendereckého	- 15 -
5.1. Grafická notace	- 15 -
5.2. Obsazení orchestrů	- 15 -
5.3. Recitace	- 16 -
6. Thrénos – obětí Hirošimy	- 17 -
6.1. Vstup	- 18 -
6.2. Skupinky	- 19 -
6.3. Sirény	- 19 -
6.4. Předzvěst	- 19 -
6.5. FF	- 20 -
6.6. Skládačka	- 20 -
6.7. Chaos	- 20 -
6.8. Závěr	- 21 -
6.9. Tren ve filmu	- 21 -
7. Dotazník k maturitní seminární práci	- 22 -
7.1. Vyhodnocení dotazníku	- 22 -
7.2. Shrnutí	- 24 -
8. Závěr	- 26 -
9. Použité prameny a literatura	- 27 -
9.1. Literatura:	- 27 -
9.2. Webové stránky:	- 27 -

10.	Seznam příloh	- 1 -
11.	Přílohy.....	- 2 -

1. Úvod

Mé první setkání s hudbou pana Krzysztofa Pendereckého se odehrálo na Základní umělecké škole v Českých Budějovicích, kde jsem se jako třináctiletý kluk učil již pátým rokem hře na klarinet. Tehdy jsem od svého pana učitele dostal skladbu Tři miniatury pro klarinet a klavír a už při pohledu na noty mi bylo jasné, že tato hudba bude tvrdý oříšek. Na jedné stránce bylo použito tolik „křížků a béček“, že jsem se nestačil divit. Naprosto pro klarinet netypické postupy byly běžnou věcí. Tato malá skladbička, trvající dohromady asi šest minut, mě však pozitivně poznamenala v dalším vývoji mého hudebního cítění.

Hudba pana Pendereckého mě tenkrát opravdu zaujala. Svou prudkostí, nespoutaností a nábojem, který jsem jako mladý hudebník potřeboval. Snad proto jsem se začal více zajímat o další tvorbu tohoto polského autora. Další skladbou, kterou jsem objevil, byly Pašije sv. Lukáše – jedno z jeho nejznámějších děl vůbec. Pamatuji si, že hned při prvním akordu (který mě mimochodem při poslechu této skladby ohromuje až dosud) jsem ucítil drobné mrazení v zádech. Takové, jaké míváme, když slyšíme věc, která nás hudebně skutečně naplňuje.

Musím říct, že tenkrát jsem si myslel, že mi nic nedokáže navodit tak depresivní náladu, jako to umělo Mozartovo fenomenální Requiem. Mýlil jsem se. Při poslechu Pendereckého Pašijí se mrazivé návaly zvětšovaly a prohlubovaly, dialogy a šeptání sboru v této skladbě mě děsily a honosné, disonantní akordy žesťů mě přibíjely do sedačky, až to nakonec dosáhlo takové míry, že jsem musel vypnout přehrávač a běžel jsem si popovídat se svou maminkou. A to je přesný obraz Pendereckého hudby.

Pro někoho nelogická a nepochopitelná, pro někoho tvrdá a depresivní, někomu zase přijde hravá a rozverná. Jisté je, že každý si v ní najde něco svého, každému se při poslechu vybaví v hlavě jiný obraz, jiná situace, jiný prostor. V tom je, podle mého mínění, kouzlo tohoto osmdesátiletého polského pána. A nutno říci, že je to možná i kouzlo celé hudby. Prožívat různé emoce skrze tóny.

Cílem této seminární práce je nastínit, kdo je vlastně Krzysztof Penderecki a jaké zaujímá místo v soudobé hudbě. V čem je jeho hudba unikátní, proč mě osobně zaujala a pokus zjistit, zda by oslovila i další lidi v mém okolí, považuji potom za jádro své práce.

Zaujmout v dnešní době vážnou hudbou je značně těžká věc. Poloprázdné sály při koncertech filharmonií a symfonických orchestrů na straně jedné a mládež upřednostňující elektronickou a popovou hudbu na straně druhé jsou toho jasným důkazem. Chtěl bych tedy svou práci poukázat na to, že „klasická hudba“ není jen záležitostí minulých století, ale že i 20. a 21. století je stále produktivní na skladatele tzv. vážné hudby.

2. Místo Krzysztofa Pendereckého v polské hudbě 20. století

Polská poválečná hudba je spojována s tématem svobody. Toto téma má totiž svou tradici v celém historickém vývoji polské hudby, což bylo dáno tím, že Poláci museli často o svou svobodu a samostatnost bojovat. Po dlouhém boji za nezávislost během druhé světové války bylo jasné, že Poláci si svou svobodu nenechají vzít ani ve chvíli, kdy ve východní Evropě, a tedy i v Polsku, převzali moc komunisté. I když zavedli teror také v umění, udržovali si Poláci zejména v tomto směru od samého počátku určitou úroveň volnosti, která se projevovala zejména v klasické hudbě.

Hlavní postavou novodobé vážné hudby v Polsku byl Karol Szymanowski. Právě jeho skladbou *Stabat Mater* byl v roce 1956 zahájen festival Varšavský podzim, což byl vůbec první festival soudobé vážné hudby na Východě. A právě touto akcí dala polská hudební veřejnost jasné „ne“ vnucenému socialistickému realismu a přijala myšlenku západní avantgardy.

Ačkoli se polští skladatelé vždy bránili jakémukoli zařazování do škol a „škatulkování“, postupně vznikl pojem tzv. polské skladatelské školy. Ta byla reprezentována hlavně Witoldem Lutosławskim a dalšími mladšími autory jako jsou Tadeusz Baird nebo Kazimierz Serocki. Mezi tyto mladší skladatele patří i Krzysztof Penderecki, který se na hudební scéně objevil v 50. letech minulého století.

Vliv poválečné avantgardy se projevil v různých zemích, ale právě Poláci téměř okamžitě transformovali tyto avantgardní postoje po svém. *Snažili se zachovat estetickou identitu, jež klíčila již mezi dvěma válkami. A nestalo se tak pouze v řemeslném smyslu, ale v širším smyslu ve vztahu k národní tradici.*¹ O důležitosti tradice Poláků v jejich tzv. Nové hudbě se v roce 1963 vyjádřil i Penderecki: *„Jestli je skutečně prakticky možné odtrhnout se od celých dějin hudby a vytvořit systém zcela nových pravidel bez využívání hodnot dřívějších období? (...) Vazby jsou, myslím, očividné, skladatelé přece nespádli*

¹ Hrčková Nad'a: Dějiny hudby VI., IKAR, Praha 2007, ISBN 978-80-249-0978-3, str. 156

*z nebe. Lze si snad představit Boulezův styl bez pozitivních výtobytků předchozí generace, ale ty sahají hluboko do minulosti, což si velmi často neuvědomujeme.*²

Druhý ročník Varšavského podzimu v roce 1958 znamenal zrod polské skladatelské avantgardy. Rok 1960 potvrdil pozici polské avantgardy premiérou díla Pět písní na slova Kazimierzy Illakowiczówny od Lutosławského, který v nich poprvé představil svůj harmonický systém, založený na intervalech kvarty a malé sekundy. O rok později zde zazněla Pendereckého skladba Tren s podtitulem Ofiarom Hiroszimy (Thrénos Obětem Hirošimy), která později obletěla celý svět a udělala tak svého autora slavným skladatelem. Varšavský podzim později uváděl i skladby autorů ostatních východoevropských zemí, především Sovětského svazu, ale prezentovali se zde například i někteří českoslovenští autoři jako Jan Klusák nebo Marek Kopelent.

Sedmdesátá léta znamenají ústup od avantgardy a návrat k tradičním oblastem hudby. Klíčovým je rok 1976, ze kterého pochází například Pendereckého Houslový koncert nebo Symfonie žalozpěvů Henryka Mikołaje Góreckého. Tento odklon znamenal polemiku s avantgardou a týkal se zejména mladých autorů (Krzanowski, Knapik...), kteří považovali avantgardní skladby za antiumění.

Důležitý pojem, který bychom zde měli zmínit, je tzv. panegyrická tvorba. Polský muzikolog Mieczysław Tomaszewski totiž reflektoval nejen estetické, ale i etické působení totalitní moci na skladatele, o čemž pojednává několik jeho studií. Pojmem panegyrická hudba (panegyrika=chvalořeč) myslí *pozitivně, tedy nikoli kriticky zaměřenou tvorbu, kam zařazuje i cynicky, falešně vzdávaný hold (ornament). Bez něho by bylo těžké si představit totalitní moc*³. Panegyrická tvorba chce vzdávat hold, ať již předstíraný, naivní nebo zaslepený, nějaké zdánlivé negativní hodnotě – pseudohodnotě. Odmítnutí takovéto panegyrické zakázky například v Rusku znamenalo ohrožení vlastního života – posílalo se na Sibiř. Avšak v Polsku takovéto odmítnutí nemělo na skladatele zásadní existenční dopad. Proto také právě v Polsku vznikly skladby jako Smuteční hudba od Lutosławského nebo Polské rekviem Krzysztofa Pendereckého, které v sobě obsahovaly dosti odvážné ideové protinázory. Skladatelé jako Lutosławski, Serocki, Baird, Górecki

² Tadeusz Zjeliński: Współczesny kompozytor a tradycja. Rozmowa z Krzysztofem Pendereckim, Ruch Muzyczny, 1963, č. 12

³ Hrčková Naďa: Dějiny hudby VI., IKAR, Praha 2007, ISBN 978-80-249-0978-3, str. 160

nebo právě Penderecki zkrátka odmítali ustupovat totalitní moci tím, že se chovali, jako by žádná nebyla. A tak se musela totalitní moc přizpůsobit a počítat s nimi, a i přes několik pokusů o uchopení moci v hudebních kruzích do vlastních rukou, se to nakonec správcům totality nepovedlo. Pevné spojenectví těchto skladatelů to neumožnilo.

Polská hudba se po celou tuto dobu rozvíjela mezi dvěma sférami – sférou civilizace zvané západní a sférou křesťanské kultury římské větve. Sám Penderecki jezdil jako dítě s otcem na východní hranici, odkud jeho otec pocházel, aby zde poslouchal starocírkevní zpěvy. Sám o sobě říká: „*Jsem hybrid. Jsem vychován jakoby na rozhraní dvou kultur – kultury východní a západní.*“⁴ Je také jasné, že veškeré historické události mezi léty 1917 – 1920 a 1939 – 1945 a pozdější vnucování cizí totalitní ideologie mělo zásadní vliv na díla všech zmiňovaných polských autorů. A i když se může zdát, že pro pochopení hudby je historický kontext nedůležitý, v hudbě Pendereckého je nádech válek a lidského utrpení cítit téměř v každé jeho skladbě.

⁴ <http://www.remusik.org/en/journal/interviews/3-110907/>

3. Život Krzysztofa Pendereckého a přehled jeho díla

Krzysztof Penderecki se narodil 23. listopadu 1933 v polském městě Debica jako nejmladší ze tří dětí (sestra Barbara a bratr Janusz) právníka Tadeusze Pendereckého, který byl houslistou a hrál také na klavír. Po vypuknutí druhé světové války v roce 1939 se rodina musela odstěhovat ze svého tehdejšího bytu a přesunout se do bytu skupiny polských židů. V roce 1946 Krzysztof konečně nastoupil na gymnázium a začal studovat hru na housle u profesora Stanisława Darłaka. Po dokončení gymnázia se v roce 1951 přestěhoval do Krakova, kde v letech 1954-58 studoval skladbu na Státní akademii u A. Malawského a S. Wiechowicze.

Ihned po absolutoriu přijal tamtéž místo pedagoga, ve kterém působil mezi léty 1958 a 1966. Pendereckého první díla jsou jasně ovlivněna hudbou Weberna, Bouleze nebo Stravinského, ale již v raných dílech naznačil, že jeho hudba bude zaměřena hlavně na zvukový projev. Stěžejní v jeho kariéře je rok 1959. V tomto roce se představil na festivalu Varšavský podzim se skladbami jako Strofy (1959), Emanace (1958) nebo Žalmy Davidovy (1958). Skladba, která ho však světově proslavila, se jmenuje Tren (Obětem Hirošimy). V ní použil mnoho nových dosud nevyužitých možností zvuku a nových technik hraní u smyčcových nástrojů např. hraní mezi kobylkou a struníkem nebo tzv. bicí efekt – úder rukou nebo palcem do korpusu (těla) nástroje. O těchto inovacích se budeme ještě zmiňovat v dalších kapitolách. Původně se tato skladba jmenovala 8'37'', ale nakonec se rozhodl věnovat ji obětem v Nagasaki a Hirošimě.

Z této doby pochází i další skladby jako Anaklasis pro soubor bicích nástrojů a smyčcový orchestr (1960) nebo Polymorfia pro 48 smyčců (1961), což jsou díla, která trvale určují autorův styl a jeho stálé místo v Nové hudbě. Skladba Polymorfia je téměř na hranici hudby témbrové (podstatou této hudby je to, aby byla barevná a emocionální, nestaví až tak na melodiích a frázích), což dokazují neustálé změny dynamik, různé zvuky smyčců a složité polyfonní fráze. Krásnou katarzí v této skladbě je však závěrečný kvintakord C dur, který je jakoby vysvobozením ze spárů této náročné hudby. Skladba Fluorescence pro veliký symfonický orchestr (1961) nejenže přináší opět znaky témbrové hudby, ale i mnoho nových zvukových projevů, způsobených zejména obsazením orchestru, který autor okořnil mnohými bicími nástroji např. gongy apod. Pouze ojediněle se Penderecki rozhodl uchýlit k prostředkům hudby elektronické. Použil je například

ve skladbě Kánon pro smyčce a dvě magnetofonové pásky (1962). Ve stejné době skládá i pro sólové hráče, což dokazují skladby jako Miniatury pro smyčcový kvartet a klavír (1959), Smyčcový kvartet (1960) nebo velebné dílo Capriccio pro housle a orchestr (1967). V roce 1965 se Penderecki podruhé žení, tentokrát si bere dceru prvního cellisty Krakovské filharmonie Elżbietu Soleckou.

Přibližně v polovině 60. let dochází k *prohloubení výrazu snahou o syntézu s vhodnými postupy historie*.⁵ Tehdy začíná psát jednu ze svých nejznámějších orchestrálních skladeb De natura sonoris (V přírodě zvuků), ve které se snaží přirozenými nástroji bez pomoci elektroniky vyjádřit přírodní zvuky. Pouští se také do závažných vokálně orchestrálních kompozic, které byly užity už v kantátě Stabat Mater pro tři sbory a capella (1962). Ta byla posléze začleněna do dnes už proslulého díla Pašije sv. Lukáše pro sóla, recitaci, chlapecký a smíšený sbor a orchestr (1963-66). Tato absolutně náboženská skladba přinesla Pendereckému uznání také proto, že byla napsána v avantgardním hudebním jazyce, který byl chápán jako útok proti tehdejší východní komunistické Evropě. Premiéra „Pašiji“ se uskutečnila v západoněmeckém Münsteru k šestistému výročí tamějšího Dómu a jako memento generacím, které nezažily válku.

V nastoupené cestě pokračoval kantátou Dies irae pro sóla, smíšený sbor a orchestr (1967), složenou na paměť obětí koncentračního tábora v Osvětimi nebo skladbou Canticum canticorum pro sbor a komorní orchestr (1970-73), vzniklou k 25. výročí založení OSN. V následujících letech působil jako profesor na Yale University v americkém New Havenu. Mezinárodní věhlas také získal na koncertních turné po celém světě jako dirigent jak svých vlastních skladeb, tak děl jiných skladatelů. V orchestrálních skladbách této doby se Penderecki snaží prohloubit možnosti zvuku, a to například ve skladbě De natura sonoris II. (1971), kde jsou začleněny i takové nástroje jako železná tyč, do níž se různě mlátí kladivem, kolejnice, pila či plechová deska. Experimentální charakter má i skladba Probuzení Jakubovo pro orchestr (1974), Houslový koncert (1977) nebo I. symfonie (1972-73). Sedmdesátá léta jsou v hudbě Krzysztofa Pendereckého dosti nesnadno popsitelná. I když se totiž snaží o ústup ze své dřívější expresivity a snaží se klást větší důraz na filosofickou hloubku skladeb, citlivost a tradici, ne každá skladba je takového charakteru. Rozdílnost můžeme vidět například mezi operami Ztracený ráj

⁵ Schnierer Miloš Prof. PhDr.: Soudobá hudba 20. Století, Pedagogická fakulta JU Č. Budějovice, Č. Budějovice 1994, ISBN 80-7040-090-0, str. 155

(1978) podle básně Johna Milтона, kde jsou patrné postromantické prvky, a operou Černá maska (1984), která je ukázkou tvrdého expresionismu.

Ve skladbách osmdesátých let je z Pendereckého hudby cítit ona „*nová jednoduchost*“⁶ a nekomplikovanost, což dokazuje jedna z jeho nejznámějších skladeb Polské requiem (1980) s částí Lacrimosa, bohatou na nové harmonie, ale současně i renesanční polyfonické postupy. Tradiční tonální postupy slyšíme i ve II. violoncellovém koncertu (1982), Koncertu pro violu a orchestr (1983) nebo skladbě Credo (1997-98), oceněné cenou Grammy v roce 2001 za nejlepší sborový výkon. Z autorovy soudobé tvorby můžeme jmenovat skladby jako Smyčcový kvartet č. 3 (2008), Concerto Grosso pro pět klarinetů a orchestr (2004), Klavírní koncert (2002), Largo (2007) nebo De natura sonoris III., která měla světovou premiéru 11. května 2012 v Kodani.

Penderecki obdržel za svou kariéru mnohá ocenění, čestné doktoráty a čestná členství mnoha univerzit Evropy, Ameriky i Asie. Asi nejcennějším vyznamenáním z poslední doby je Řád bílého orla z roku 2006, nejvyšší polské vyznamenání udělené jednotlivci. (Celkový přehled jeho díla najdete v příloze č. 1.)

Krzysztof Penderecki nežije pouze život umělecký, ale i soukromý. Má tři děti – syna z prvního manželství a dceru a syna z druhého manželství s Elżbietou Soleckou. V poslední 8. symfonii, Lieder der Vergänglichkeit, se projevil jeho obrovská láska ke stromům – sám založil veliký sad s desítkami cenných stromů, které obhospodařuje. Pracuje na opeře, která by měla poprvé zaznít v roce 2014 a přál by si napsat 9. symfonii – ale to jsme už zase u umění.

⁶ Schnierer Miloš Prof. PhDr.: Soudobá hudba 20. Století, Pedagogická fakulta JU Č. Budějovice, Č. Budějovice 1994, ISBN 80-7040-090-0, str. 155

4. Pendereckého poetika a tvůrčí metoda

Krzysztof Penderecki v roce 1987 řekl, že je třeba „...vstřebat všechno, co se kdy v hudbě stalo“.⁷ Vztah k tradici je zřejmě tím hlavním, čeho si musíme všimnout, chceme-li si udělat názor na autorovu tvůrčí poetiku.

Zajímavě pojal toto vstřebávání minulé hudby pan M. Tomaszewski, který o tom napsal několik esejí. V podstatě lze syntézu hudby minulé s hudbou současnou rozdělit do tří druhů:

1. hudba v hudbě
2. hudba podle hudby
3. hudba nad hudbou.

U každého z těchto druhů lze v tvorbě Pendereckého nalézt konkrétní skladbu. Pojmem hudby v hudbě se rozumí drobné motivy hudby známé z historie. Tak krátké, že posluchač sotva stačí zaregistrovat něco známého a už je to pryč. Takto můžeme slyšet v Pendereckého hudbě Mahlera (V. symfonie) nebo Bartóka (Sinfonietta, Flétnový koncert).

Pojmem hudby podle hudby se rozumí stylizace podle některé jiné hudby. Nejde o úplné napodobení, ale pouze o autorovu snahu přenést nás do trochu jiné sféry takovým způsobem, abychom jeho záměr poznali. Něco takového můžeme nalézt ve skladbách jako Stabat Mater nebo Král Ubu. Velkou roli u Pendereckého sehrál tzv. pozdně romantický idiom – inspirace romantickými díly. Bylo to na přelomu 70. a 80. let a v tomto období právě došlo k obměně osobního autorova stylu. Penderecki si za to vysloužil mnoho negativních kritik, zejména za to, že napodobuje takové autory jako Wagner nebo Brucknera a že svou hudbou oslavuje hudbu 19. století.

Posledním druhem je hudba nad hudbou. Tímto pojmem se rozumí hudba složená z fragmentů, útržků či úryvků různého původu. Někdy se o takovéto hudbě mluví jako o hudbě eklektické – spleené z různých materiálů. Příkladem takovéto hudby je u Pendereckého zejména opera Černá maska nebo již zmiňovaná opera Král Ubu.

⁷ Mieczysław Tomaszewski: „To absorb all that has been...“. In Krzysztof Penderecki and His Music, Four Essays, Akademia Muzyczna w Krakowie, str. 53-74

5. Zajímavosti v hudbě Krzysztofa Pendereckého

V této kapitole bych se chtěl zmínit o několika věcech, které na hudbě Krzysztofa Pendereckého i na něm samotném zarážejí a zároveň překvapují. Jedná se o věci, které nějakým způsobem dotvářejí celé „gró“ jeho osobnosti a jeho hudby.

5.1. Grafická notace

První je způsob notace tohoto polského autora. Pokud si půjdete koupit nějaké jeho CD, na mnoha z nich bude obrázek jeho rukopisu. A je jasné proč. Samy tyto rukopisy jsou totiž uměleckým dílem. Penderecki používá tzv. grafickou notaci (notaci pomocí vizuálních symbolů a značek mimo oblast notace tradiční). Tento způsob se vyvinul v 50. letech minulého století a je spojován hlavně s experimentální hudbou, která v té době byla na vzestupu. Takový notový zápis je praktický tam, kde by klasický způsob notace mohl být neúčinný nebo dostatečně nevystihující to, co autor po interpretech chce. Je ale nutno říci, že grafická notace jde s tradiční ruku v ruce, jelikož přece jen ne všechno jde vystihnout jen značkami a symboly. V Pendereckého rukopisech (příloha č. 2) můžeme najít tlusté čáry, šipky, trojúhelníčky, vše většinou v různé barvě. Jeho originální partitury tedy skutečně připomínají dílo nějakého moderního malíře.

5.2. Obsazení orchestrů

Velice zajímavé je také obsazení orchestrů pro Pendereckého skladby. Klasické obsazení symfonického orchestru je většinou takovéto: Smyčcové nástroje - 17 prvních houslí, 14 druhých houslí, 12 viol, 10 violoncell, 8 kontrabasů; dechové nástroje – 2 klarinety, basklarinet, anglický roh, 2 příčné flétny, pikola, 2 hoboje, 2 fagoty, kontrafagot, 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 pozouny, tuba; bicí nástroje – tympány, xylofon/vibrafon, triangl, činely, malý buben, velký buben.

V málokterém Pendereckého díle je toto „předepsané“ zastoupení respektováno. Příkladem je již zmiňovaný Tren, napsaný pro 52 smyčců, Polymorphia pro 48 smyčců nebo Intermezzo (1973) pro 24 smyčců, zajímavá je také skladba Emanace, která je napsána pro dva smyčcové orchestry, z nichž jeden je naladěn na komorní „a“ a druhý výše než ten první. Je třeba také zmínit skladby jako Prélude (1971) pro dechy, bicí nástroje a kontrabasy, Entrata (1994) pro žestě a tympány nebo Luzerner Fanfare (1998) pro 8 trumpet a bicí nástroje. Absolutní zvláštností je ale Partita (1971) pro cembalo,

elektrickou kytaru, basovou kytaru, harfu, kontrabas a orchestr. Na co ale klade Penderecki v mnoha skladbách důraz, je bicí složka orchestru. Potvrzují to hlavně skladby Anaklasis, kde jsou použita, kromě tradičních výše zmíněných bicích nástrojů, např. konga, bonga, zvony, xylorimba, gong nebo tam-tam. Objevuje se zde také tzv. čelesta – klávesový bicí hudební nástroj, kde klávesy jsou spojené s kladívky, které mlátí na soustavu kovových plátků s rezonátory. Podobnou sekci bicích nástrojů můžeme najít i u III. Symfonie (1988). Zde je však ještě rozšířena o timbales, rototomy, tenorový buben, „klapačku“ (whip), woodblock, guiro, zvony, marimbu a zvonkohru. Je jasné, čeho tím Penderecki chtěl docílit – nových tonálních možností a zvuků v hudbě.

5.3. Recitace

Jako poslední zajímavost bych zde chtěl uvést vztah hudby a slova v některých skladbách. Jelikož byl Penderecki fascinován sakrálním světem, snažil se ve svých vokálních náboženských skladbách o co nejlepší „rozhovor s Bohem“. Tak například ve skladbě Žalmy Davidovy *jde o prezentaci všech hlavních možností vztahu hudby a slova (nadřazenost, nezávislost, protiklad a vzájemné propojení)*.⁸ Najdeme zde jak sbor zpívající, tak recitující. Právě způsob zpěvu recitando (recitativním způsobem) nebo parlando (blízce mluvené řeči) je typický pro některé Pendereckého skladby, zejména z jeho raného období. Částečně se objevuje ve skladbě Strofy. Ve skladbě Prostory času a ticha (1959) můžeme nacházet už čisté zvuky a šumy pocházející z řeči. Jsou často rozbité až na jednotlivé slabiky nebo hlásky, užívá sykavek a hvizdů. V Pašijích sv. Lukáše se ozývají až děsivé vzdechy, žalozpěvy a recitace sboru, které jsou stavěné na tzv. Sprechgesangu (techniky, která se nachází přibližně v půli cesty mezi řečí a zpěvem). Tyto techniky jen podporují dopad skladeb tohoto autora a vytváří napjatou atmosféru při poslechu.

⁸ Hrčková Nad'a: Dějiny hudby VI., IKAR, Praha 2007, ISBN 978-80-249-0978-3, str. 199

6. Thrénos – obětí Hirošimy

Bylo mu 26 let. Druhým rokem vyučoval na Krakovské státní akademii a měl za sebou několik úspěšných skladeb, které mu zajistily jisté uznání. Když posílal roku 1960 partituru Trenu do zahraničí, zadržela ji polská státní bezpečnost. Poslali mu předvolání a poté byl pět hodin vyslýchán. Najali si velmi známou krakovskou muzikoložku, velkou marxistku, která se snažila aplikovat Marxovo učení i v hudbě. „*V posudku napsala, že tohle nemůže být muzika, že takhle žádná muzika na papíře nevypadá. Partitura totiž nebyla v notách a spíš se podobala nějakým tajným vojenským plánům. Proto si tajní mysleli, že jsem špión a posílám něco do zahraničí. Vše se naštěstí vysvětlilo.*“⁹

Tuto skladbu původně pojmenoval 8'37''. Když ji poté slyšel naživo, byl překvapen emocionálním dopadem skladby, hledal vhodné asociace a nakonec se rozhodl věnovat ji obětím Hirošimy. Dne 12. října 1964 Penderecki napsal: „*Nechť Tren vyjadřuje mé pevné přesvědčení, že oběti Hirošimy nebudou nikdy zapomenuty a ztraceny.*“¹⁰

V této kapitole bych chtěl popsat a přiblížit zároveň to, co slyšíme a cítíme při poslechu skladby Tren v souvislosti s tím, co se odehrává v notovém zápisu neboli partituru. U Pendereckého hudby dosti nelehký úkol. Již dříve jsem se zmiňoval o náročnosti jeho skladeb, o tom, jaké klade nároky na posluchačovo ucho, city atd. Z hlediska interpreta v tom není o mnoho větší rozdíl.

Hned první strana partitury dostatečně zaskočí lečjakého hudebníka. Obsahuje totiž pouze legendu značek a zkratek, kterých je v zápisu použito a je nutno říci, že se jedná o značky v klasické hudbě téměř nepoužívané. Penderecki požaduje po hráčích na smyčcové nástroje čtvrttónové a třičtvrttónové postupy nahoru i dolů (ve většině hudebních děl se používá půltónových nebo celotónových postupů), dosažení nejvyššího možného tónu na nástroji, hraní druhou stranou smyčce tzv. prutem nebo tzv. bicí efekt – údery rukou do těla nástroje. (Celý výčet těchto značek můžete najít v příloze č. 3.) Sám

⁹ <http://www.remusik.org/en/journal/interviews/3-110907/>

¹⁰ <http://shelf3d.com/Search/%20Threnody%20%28for%20the%20Victims%20of%20Hiroshima%29,%20for%2052%20strings>

autor se o „novinkách“, které použil v této skladbě vyjadřuje takto: *“Ve skladbě Tren jsem toho napsal pro housle tolik, že příštích padesát let může těžko někdo přijít s něčím novým. Možná je to i nemožné.”*¹¹

Tren je napsán pro 52 smyčcových nástrojů – 24 houslí, 10 viol, 10 violoncell, 8 kontrabasů. Penderecki si však rozdělil jednotlivé nástroje ještě na menší skupinky a to takto: Housle 1-6, 7-12, 13-18, 19-24; violy 1-5, 6-10; violoncella 1-5, 6-10; kontrabasy 1-4, 5-8. Každá tato skupinka má v partituře svůj vlastní řádek, který sice není držen po celou dobu skladby, pouze tehdy, když právě ta skupina hraje. Je jasné, čeho tím Penderecki chtěl docílit – pestřejšího a barevnějšího zvuku, zvuku, který v té době ještě nikdo neznal. Celá skladba je rozdělena na jakési úseky, metrum není v tomto kuse příliš jednotné a závisí spíše na dirigentovi, jak on to cítí. U každého z těchto úseků je na začátku číslo, kolik vteřin se má jednotlivý úsek hrát.

V následujícím textu se budu věnovat vlastnímu rozboru skladby. Pro větší přehlednost jsem opatřil jednotlivé části „technickými názvy“.

6.1. Vstup

Threnody v překladu znamená Žalozpěv a je jasné, že pokud se jedná o žalozpěv, hudba nebude nic veselého. A hned první vteřiny nám to dávají jasně najevo. Tvrdý až děsivý zvuk, který pomalu nabývá dalšími a dalšími „výkřiky“, jako by symbolizoval výkřiky lidí při dopadu atomové bomby. Pokud nahlédneme do partitury, celou skladbu zahajuje první skupina viol, která má pokyn hrát nejvyšší tón na nástroji a držet ho. Tento pokyn postupně přebírají první housle, první kontrabasy, až nakonec všechny skupiny. Narůstání zvuku vyvrcholí v subito forte (náhle silně). V této velké dynamice mají housle pokyn širokého vibrata (rozechvěně; jemné rozechvění tónu docílené posunem prstu na hmatníku), které později přechází ve velmi rychlé vibrato (pouze kmitáním ruky). Podobné je to i u violoncell, každá ze skupin se samozřejmě přidává v jiný čas, a tak různě zapletené barvy vibrat vykreslují naprosto děsivou, chaotickou, roztřesenou scénérii, která nakonec skončí pokynem subito piano (náhle slabě) u všech nástrojů. Toto náhlé ticho je hrůzostrašné a je předzvěstí něčeho zlého. Zajímavé je, že v této části jsou vůdčími

¹¹ <http://www.remusik.org/en/journal/interviews/3-110907/>

nástroji violy s kontrabasy, které převzaly široké vibrato od houslí, ostatní nástroje dál drží nejvyšší tón na nástroji.

6.2. Skupinky

Po cca 13 vteřinách se začne něco dít. Ve violoncellech, konkrétně v první skupině hráčů, se objeví „skupinka“ rychle za sebou jdoucích pokynů a to: úder rukou do korpusu (těla) nástroje, pizzicato (drnkavě) nejvyšší tón na nástroji, tah smyčcem mezi kobylkou a struníkem, tah smyčcem na kobylce, dva údery rukou do nástroje a znovu nejvyšší tón. Takováto „skupinka“ je u violoncell ve čtyřech řádcích, čtyřech různých časech a čtyřech různých obměnách. Vysvětlivky dole na stránce říkají: *Každý hráč si vybere jednu ze čtyř daných skupinek a provede ji (ve stanoveném čase) tak rychle, jak je možné.*¹² Za postupné gradace ostatních nástrojů se se stejným motivem po 15 vteřinách přidávají violy, po dalších 15 vteřinách housle a nakonec i kontrabasy. Po 15 vteřinách naprostého chaosu, kdy každý z hráčů v orchestru hraje úplně něco jiného, nakonec vše utichá.

6.3. Sirény

Vše utichá s výjimkou violoncell. Ta drží všechna tón f 1. V určitém momentu se však rozdělují. Podle partitury má první polovina cell glissandem (způsob hry založený na klouzání prstů po struně) vyjet k tónu gis 1 a poté se vrátit na f 1, druhá má stejným způsobem dojít k tónu dis 1 a také se vrátit. Tento protichůdný pohyb mi připomíná zvuk jakési sirény a má velké výrazové napětí. Motiv se opět opakuje téměř celou dvoustranu partitury (podle partitury minutu a čtyřicet vteřin). Po cellech ho přebírají housle, které „sjezdem“ vytvoří interval velké septimy, nejdisonantnějšího intervalu. Poté tento motiv přebírají kontrabasy, ty vytvoří malou septimu. Následují violy, které mají stejný motiv, ale obrácený – polovina nasadí f 1, druhá cis2 (zvětšená kvinta) a sejdou se opět glissandem na společném a1. Tyto dva motivy se postupně objeví ve všech nástrojích. Poslední tón z tohoto úseku, do uší bijící d 4, mají housle.

6.4. Předzvěst

Následuje krátká, desetivteřinová část s pokynem ppp (piano pianissimo – co nejslaběji), který vdechuje tomuto místu obrovský strach a celý tento úsek je jakousi předzvěstí další hrůzy. Pod linkou každého ze čtyř nástrojů je v závorce notová osnova. V té se nachází jakási stupnice tónů ve čtvrttónových vzdálenostech a nad každým tónem

¹² Krzysztof Penderecki: *Tren na 52 instrumenty smyczkowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakov 1983, ISBN 83-224-1954-6, str. 8

číslo. Tedy opět – každý muzikant drží jiný tón a to ještě v tak malé vzdálenosti jako je čtvrt tónu. Naprostý vrchol disonance.

6.5. FF

Když však utichnou všechny nástroje, vystupují violoncella se stejným motivem a nekompromisním ff (fortissimo – velmi silně). Podobně jako na úplném začátku skladby se střídavě přidávají všechny skupiny nástrojů a po asi 18 vteřinách stejně střídavě odcházejí (pokyn sul ponticello – hrát těsně u kobyly – v dynamice pp – velmi slabě – a dále šipka ukazuje směr glissanda – rovnoměrného posunu po struně dolů nebo nahoru).

6.6. Skládačka

Následující část je jistým způsobem podobná té předchozí. Opět je zde pro každého jednotlivého hráče speciální notová osnova, kde má napsanu pouze jednu notu. Pokud se podíváme pořádně, zjišťujeme, že opět jsou jednotlivé tóny ve čtvrttónových rozmezech. Znovu celý tento motiv zahajují cella, konkrétně první cellista s tónem f 1. Jakmile ho zahraje, přidává se druhý cellista, poté třetí, čtvrtý atd. Stejně tak tomu je u houslí, které se přidávají přibližně v polovině violoncell, violy a kontrabasy asi v polovině houslí a celé to opět vytvoří obrovskou disonantní „kouli“ zvuku, který tentokrát ukončují velkým vibratem a snižující se dynamikou violoncella s kontrabasy (posledních 15 vteřin jen kontrabasy, vibrato do absolutního piana – ppp).

6.7. Chaos

Předposlední část Trenu je nejchaotičtější částí z celé skladby. Je poskládána z miniaturních útržků a vzdechů, které nakonec udělají výsledný „outfit“. Orchester je rozdělen do tří skupin, každá obsahuje 4 housle, 3 violy, 3 violoncella a 2 kontrabasy. Jelikož oproti předchozím částem pozbývá tato část jakési „logiky“, podle které jsem nastiňoval, co se v notovém zápisu právě děje, nelze ji příliš dobře vysvětlit. Celý úsek zahajuje úder prutu smyčce kontrabasu na tónu B a hned následuje výkřik nejvyššího tónu na houslích. Ovšem další asi minuta je skládačka tónů a zvuků, které nedokážu popsat a troufám si říci, že s orientací v takovémto zápise by měl problém kdejaký hudební znalec (ukázka v příloze č. 4). Myslím, že právě zde je ukázka opravdového génia, který je skrytý v osobě Krzysztofa Pendereckého.

6.8. Závěr

Z této chaotické změní tónů nás konečně „vysvobodí“ až opět ten disonantní zvuk, který se ozve v houslích (12 velmi vysokých tónů ve čtvrttónové vzdálenosti). Pod nimi stále ještě můžeme slyšet dozvuky předchozí části – cello s kontrabasy mají pokyn hraní na kobylce a blízko u struníku ve velmi nepravidelných úderech, samozřejmě každý hráč v jiném čase. Nakonec se opět vytvoří ta obrovská koule kmitajícího zvuku. Je jí docíleno dlouhými i drobnými vibraty střídajícími se u různých nástrojů. Tento zvuk na okamžik mírně utichne (pokyn subito pp – náhlé pianissimo) a poté začne opět narůstat. Všechny nástroje mají pokyn dlouhého, čtvrttónového vibrata a s rostoucí dynamikou roste i napětí do vrcholu. Náhle přijde asi vteřinová cezura (ticho) a po ní gigantické závěrečné forte fortissimo (co nejsilněji). Každý z nástrojů hraje opět jiný tón, ovšem tentokrát se všechny udržují oproti minulé části v nižších partiích svého rozsahu. Tento mohutný zvuk je držen asi 30 vteřin a po celou dobu pomalinku dynamicky ustupuje, až do naprostého ticha.

6.9. Tren ve filmu

Je jasné, že Tren neevokuje v člověku žádné krásné pocity. Na mě vždy působil hrůzostrašně. To je asi hlavní důvod, proč byl použit v některých filmech, nutno říci, že většina z nich má podobně pochmurnou tematiku jako skladba sama. Části této skladby se objeví např. ve filmu *Inland Empire* (2006), mysteriózním díle Davida Lynche nebo v katastrofickém post-apokalyptickém snímku *Potomci lidí* (2006) režiséra Alfonsa Cuaróna.

Film, který je naprosto plný Pendereckého hudby, je veleúspěšný hororový thriller Stanleyho Kubrica *Osvícení* (1980). V něm zazní i skladby *Polymorfia*, *Kanon*, *De natura sonoris I. a II.*, *Probuzení Jakubovo* nebo *Utrenja*. Možná právě díky zvolené hudbě je tento film jedním z nejlepších hororů vůbec. Martin Scorsese použil ve svém snímku *Prokletý ostrov* (2010) úseky ze *Symfonie č. 3* a skladby *Fluorescence*. Penderecki také složil hudbu k filmu Andrzeje Wajdy *Katyň*, za kterou v dubnu 2008 obdržel polského filmového Orla 2007.

Z následujícího výčtu je jasné, že spojení Penderecki a film není pouze ojedinělou záležitostí a že jeho obliba u filmařů se projevuje zejména v jednadvacátém století. Možná i to vypovídá něco o „modernosti“ jeho hudby.

7. Dotazník k maturitní seminární práci

Jak jsem se už zmínil v úvodu, chtěl jsem v rámci své práce také zjistit, jestli mladí lidé, téměř mí vrstevníci, znají Krzysztofa Pendereckého, jak na ně působí jeho hudba a vůbec jaký vztah mají mladí lidé ke klasické hudbě.

Pro tento účel jsem vytvořil krátký dotazník, který jsem nechal vyplnit studentům pěti tříd našeho gymnázia (přesněji pouze části třídy s hudební výchovou, tedy prvním a druhým ročníkům). Jednalo se o 66 lidí, což považuji za dost reprezentativní vzorek. Tento dotazník však nebyl jen klasickým dotazníkem, kdy se rozdává papír s otázkami, dotazovaní jej vyplní a to je vše. Jelikož jsem předpokládal, že Pendereckého málokdo zná, rozhodl jsem se pustit jeho hudbu přímo při vyplňování. Chtěl jsem také zjistit, jak by zmiňovaný autor obstál u mladých v porovnání s klasiky. Kromě ukázky Pendereckého „moderny“ (Capriccio pro housle a orchestr) jsem jim tedy pustil i klasiku s velkým „K“ Wolfganga Amadea Mozarta (Symfonii č. 25 g moll, KV. 183 – 1. věta – Allegro con brio). Tato konfrontace se mi zdála být velice zajímavá. (Celý dotazník uvádím v příloze č. 5.) V následujících řádcích se pokusím vyhodnotit odpovědi a vytvořit z nich obecnější závěry.

7.1. Vyhodnocení dotazníku

Posloucháte klasickou hudbu? Tuto otázku jsem zvolil proto, abych zjistil, jestli vůbec mladí lidé poslouchají „vážnou“ hudbu, a také proto, abych si některé další odpovědi mohl rozdělit na více skupin. Jasně převážila odpověď b), tedy 44 lidí klasiku neposlouchá, ale nevadí jim. Pouze 10 lidí ji poslouchá pravidelně, naopak 12 lidí ji nemá rádo vůbec. Je vidět, že pro mladé lidi není klasika úplně něco starého a směšného, ale poměrně málo (zde asi jedna šestina dotazovaných) ji poslouchá a zná (např. při Mozartově skladbě se mě jeden chlapec zeptal, jestli je to Bach).

Hrajete na hudební nástroj na nějaké umělecké škole? Příjemně mě překvapilo, že 25 lidí odpovědělo, že se věnuje hře na nějaký nástroj (je to více než třetina z tázaných). Z výše uvedených údajů však vyplývá, že ne každý, kdo na něco hraje, také vážnou hudbu poslouchá.

Která z ukázek vás více zaujala? (ukázka č. 1 – Mozart, ukázka č. 2 – Penderecki) U této otázky jsem očekával jasnou výhru Pendereckého. Přece jen jeho skladby jsou více energické, je v nich hodně dynamických změn, a i když jsou řekněme depresivnější než Mozartovy, mohou více udržet mladého posluchače v pozornosti. Proto mě mile překvapilo, že 23 lidí (tedy asi třetina) zvolilo odpověď a), tedy Mozarta. Dokazuje to, že i mladého člověka stále ještě dokáže „klasika“ zaujmout.

Která z ukázek byla pro vás příjemnější na poslech? Kdybych měl sám zvolit, kterou skladbu je mi více příjemné poslouchat, také bych asi zvolil Amadea. Proto mě výčet odpovědí nijak zvlášť nepřekvapil. 61 hlasů (absolutní většina) pro Mozarta oproti 5 pro Pendereckého.

Znáte Krzysztofa Pendereckého? Opět jsem výsledky vcelku očekával. O Pendereckém slyšelo 6 lidí a pouze 3 lidé znají některou z jeho skladeb. I to si myslím je dobrý výsledek. Nutno říci, že většina těch, kteří ho znají, studuje na nějaké umělecké škole.

Myslíte, že Pendereckého hudbu lze definovat pojmem „klasická hudba“? U této otázky jsem počítal spíše s tím, že hodně lidí si pod tímto pojmem představí klasiky typu Beethovena, Mozarta nebo Bacha. Z odpovědí vyplynulo, že určitě by autora do „klasiky“ zařadilo 6 lidí (tento počet se shoduje s počtem těch, kteří ho znají, viz otázka č. 5), pouze 1 člověk myslí, že rozhodně ne. Pocit, že se jedná o klasickou hudbu, má 23 lidí, naopak zbylých 36 si pod pojmem klasické hudby představuje trochu něco jiného. Pokud výsledky zobecníme, počet těch, kteří autora do vážné hudby řadí, nebo spíše řadí, a těch, kteří ho tam neřadí, nebo spíše neřadí, je téměř totožný.

Jak myslíte, že probíhalo komponování skladby (ukázka č. 2)? Je známo, že Penderecki považuje racionální složku ve svých skladbách za stejně důležitou, jako složku emocionální. Sám říká: „*Nemůžete jen tak improvizovat a spoléhat na inspiraci okamžiku, která se v pracovním procesu buď objeví, nebo ne.*“¹³ Chtěl jsem tedy svou otázkou zjistit, zda tuto racionální složku vnímají i dotazovaní. Výsledky byly vcelku zajímavé. Že byla hudba vytvořena náhodným napsáním not do partitury si myslí 12 lidí.

¹³ <http://www.remusik.org/en/journal/interviews/3-110907/>

Zvítězila odpověď c), 31 lidí má z hudby pocit, že se jedná o improvizaci všech nástrojů s výjimkou basových, a proti nim si 23 lidí myslí, že vznikla racionálním myšlením. Co z toho vyvodit? Jak je vidět, většina posluchačů racionalitu v Pendereckého hudbě nepředpokládá.

Zakroužkujte pro vás nejvhodnější dojem, jaký ve vás vyvolala ukázka Pendereckého hudby. Dotazovaní mohli zakroužkovat jeden nebo více možných pocitů, jaké v nich hudba vyvolala. Zhruba podobně dostaly strach (28), vztek (30) a deprese (30), nejvíce pak zuřivost (34). Hodně časté byly kombinace strach-vztek-zuřivost nebo vztek-deprese-zuřivost. To vcelku odpovídá, Capriccio je hodně zuřivá, děsivá skladba. Já sám bych vybral zuřivost a odvalu, která ovšem dostala pouze 7 hlasů. Z uvedeného můžeme vyvodit, že Pendereckého hudba je pro danou věkovou skupinu celkem dobře „čitelná“, i když autora přímo neznají a dříve se s ním neseťkali.

Myslíte, že je Penderecki spíše blázen nebo génius? Myslím, že výsledek 34 pro blázen a 32 pro génius je naprosto normální a očekávatelný. Možná vychází i z toho, jak byli dotazovaní schopni akceptovat tu přemíru citovosti, kterou ve skladbě cítili (viz předchozí odpovědi).

Zkuste napsat jedno slovo, které se vám vybavilo při poslechu Pendereckého hudby (asociace). Na tyto odpovědi jsem se obzvlášť těšil, i když jsem měl trochu strach, že mi sem studenti budou psát „nesmysly“. Ale vzali to opravdu vážně, a pokud nevěděli, co napsat, tak raději nic nevedli. Několikrát se objevilo slovo strach, horor, zmatek nebo nuda. Nejvícekrát se objevil chaos (7). Chtěl bych zde uvést některá slova, která se vyskytla: hysterie, hnus, bolest, blázonec, mazec, temno, výbušnost, magor, úl, rakovina a mnoho dalšího. Velmi mě zaujala slovní spojení „děsivé tóny“, „hudba z hodně ošklivého filmu“ nebo „ostří nože“. Nejzajímavější je však neznámý, který sice o Pendereckém v životě neslyšel, ale do odpovědi napsal: Osvícení (film). Zaujalo mě, že mu z filmu zůstal v paměti nejen příběh, ale právě hudba.

7.2. Shrnutí

Celkově lze říci, že znalost vážné hudby není mezi šestnácti až sedmnáctiletými studenty příliš rozšířená. A to ani mezi těmi, kteří se věnují hře na nějaký nástroj. Pokud však uslyší nějakou skladbu, jsou schopni se „nadchnout“ i pro „klasiku“ typu Mozarta.

Penderecki byl pro tyto posluchače zajímavější, ale současně nepříjemnější na poslech. Je vidět, že se tyto dvě věci nevyklučují, což je možná trochu překvapivé. I když většina dotazovaných Krzysztofa Pendereckého nezná, přesto celkem přesně „identifikovala“ pocity z jeho skladeb a také uvedla řadu výstižných asociací k jeho hudbě.

8. Závěr

Vzhledem k tomu, že o Krzysztofu Pendereckém neexistuje žádná česká monografie, chtěl jsem ve své práci shromáždit dostupné informace o tomto autorovi. Nebylo to vůbec lehké, jelikož jsem je získával z různých souborných děl o vážné hudbě, hledal jsem v novinových a časopiseckých článcích a internetových zdrojích, většinou cizojazyčných.

Tyto obecnější poznatky jsem chtěl doplnit svými subjektivními zkušenostmi, postřehy a pocity. Pokusil jsem se tedy vytvořit jakéhosi „průvodce“ nejnámější Pendereckého skladbou *Tren*. Tato část mé práce bude snad přínosná pro ty, kteří by se chtěli do *Trenu* více ponořit. Jistým způsobem bylo podrobné prozkoumání přínosné i pro mě samého. Získal jsem totiž od Pendereckého hudby, která mě dříve emocionálně mnohokrát vyčerpala, určitou schopnost odstupu.

Krzysztof Penderecki, jak jsem pochopil při pročítání různých materiálů, je autor velmi známý a oblíbený, zejména ve své rodné zemi, kde je velkou hvězdou a tamější lidé si ho velmi váží. Jasným gestem úcty k tomuto polskému osmdesátníkovi bylo i pozvání na festival Heineken Open'er 2012, který je v současnosti jedním z největších hudebních festivalů v Polsku. Penderecki zde vystoupil po boku světových popových i rokových hvězd, jako jsou Franz Ferdinand, Bloc Party nebo The Ting Tings, a sám své vystoupení zhodnotil slovy: „*Není to jednoduchá hudba. Je to hudba, kterou tito mladí lidé nikdy před tím neslyšeli. Ty dvě skladby, Tren a Polymorfia, jsem napsal před 52 lety. Byl jsem mladý a nadšený a vlastně toho času moji hudbu měli rádi jen mladí lidé. Teď je to o hledání nové generace.*“¹⁴

S tím souvisí i další otázka, kterou jsem si na začátku své práce položil, zda je Pendereckého hudba moderní a tudíž stravitelná i pro mladou generaci. Na základě výše uvedené informace by se zdálo, že ano. Jak se k této hudbě staví moji vrstevníci, jsem zjišťoval za pomoci dotazníku. Myslím, že závěry z tohoto průzkumu mi daly i odpověď na otázku, která je současně názvem celé mé práce.

Je Penderecki blázen nebo génius? Téměř rovnoměrné rozdělení názorů v zadaném dotazníku přesně vystihuje dopad hudby tohoto autora. Myslím totiž, že v umění je hranice mezi genialitou a bláznovstvím často nepostižitelná.

¹⁴ http://drownedinsound.com/in_depth/4145325-open-er-2012--pendereckis-violin-revolution-in-poland

9. Použité prameny a literatura

9.1. Literatura:

Hrčková Nad'á: Dějiny hudby VI., IKAR, Praha 2007, ISBN 978-80-249-0978-3

Schnierer Miloš Prof. PhDr.: Soudobá hudba 20. Století, Pedagogická fakulta JU Č.

Budějovice, Č. Budějovice 1994, ISBN 80-7040-090-0

Schwinger Wolfram: Krzysztof Penderecki: His Life and Work, Schott, Londýn 1989

Krzysztof Penderecki: Tren na 52 instrumenty smyczkowe, Polskie Wydawnictwo

Muzyczne, Krakov 1983, ISBN 83-224-1954-6

9.2. Webové stránky:

http://www.janackuvmaj.cz/index.php?page=detail_interpret&id=1313

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

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

http://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_notation

<http://www.remusik.org/en/journal/interviews/3-110907/>

<http://www.hfhk.cz/hudebni-forum-ohlasy2.php?rok=old&clanek=3>

<http://www.jedinak.cz/stranky/txtpenderecki.html>

<http://shelf3d.com/Search/%20Threnody%20%28for%20the%20Victims%20of%20Hiroshima%29,%20for%2052%20strings>

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

http://drownedinsound.com/in_depth/4145325-open-er-2012--pendereckis-violin-revolution-in-poland

<http://www.youtube.com/watch?v=HilGthRhWP8>

10. Seznam příloh

1. Seznam díla Krzysztofa Pendereckého
2. Příklady rukopisů K. Pendereckého (grafická notace)
3. Legenda Trenu – Seznam zkratk a symbolů
4. Z partitury Trenu
5. Dotazník
6. Fotografie Krzysztofa Pendereckého

11. Přílohy

Příloha č. 1

Opery

- Devils of Loudun (1968/69)
- Paradise Lost (1976/78)
- Black Mask (1984/86)
- Ubu Rex (1991)

Vokálně–instrumentální díla

- Psalms of David (1958)
- Strophes (1959)
- Dimensions of Time and Silence (1959/61)
- Cantata in honorem Almae Matris (1964)
- St. Luke Passion (1965)
- Dies Irae (1967)
- Utrenja (1969/71)
- Utrenja II — Resurrection (1971)
- Cosmogony (1970)
- Canticum Canticorum Salomonis (1970/73)
- Magnificat (1973/74)
- Introduction, Visions and Finale from "Paradise Lost" (1979)
- Te Deum (1979/80)
- Lacrimosa (1980)
- Polish Requiem (1980/84)
- Seven Gates of Jerusalem (1995/96)
- Hymn to St. Daniil (1997)
- Hymn to St. Adalbert (1997)
- Credo (1997/98)

Vokální díla

- Miserere
- In pulverem mortis
- Stabat Mater (1962)
- Ecloga VIII (1972)
- Agnus Dei (1981)
- Song of Cherubim (1986)
- Veni Creator (1987)

- Benedicamus Domine (1992)
- Benedictus (1992)
- Agnus Dei from Versöhnung Messe (1995)
- Benedictus (2002)

Orchesterální díla

- Emanations for two string orchestras (1958)
- Epitaph "Artur Malawski in memoriam" (1958)
- Anaklasis for percussion and strings (1959/60)
- Threnody for the Victims of Hiroshima (1960)
- Polymorphia for strings (1961)
- Fluorescences for orchestra (1961)
- Canon for strings (1962)
- Three pieces in the ancient style for string orchestra (1963)
- De natura sonoris I for orchestra (1966)
- Pittsburgh Overture for orchestra (1967)
- Prelude for winds, percussion and doublebasses (1971)
- De natura sonoris 2 for orchestra (1971)
- Symphony No. 1 for orchestra (1972/73)
- Intermezzo for 24 strings (1973)
- Jacob's Awakening for orchestra (1974)
- Adagietto from the "Paradise Lost" for orchestra (1979)
- Symphony No. 2 "Christmas" for orchestra (1979/80)
- Symphony No. 3 (unfinished) — "Passacaglia"
- Symphony No. 4 — Adagio for orchestra (1989)
- Sinfonietta per archi (1990/91)
- Symphony No. 5 for orchestra (1991/92)
- Partita for orchestra (revised edition) (1991)
- Symphony No. 3 (1995)
- Symphony No. 8 (2005) "Lieder der Vergaenglichkeit"
- Chaconne (2005) (dedicated to Pope John Paul II, part of the Polish Requiem)

Díla pro sólový nástroj a orchestr

- Fonogrammi for flute and chamber orchestra (1961)
- Sonata for cello and orchestra (1964)
- Capriccio for oboe and 11 strings (1965)
- Capriccio for violin and orchestra (1967)
- Cello Concerto (1967/72)
- Partita for cembalo concertante, guitars (electric and bass), harp, d-bass and orchestra (1972)
- Violin Concerto (1967/77)
- Cello Concerto No. 2 (1982)
- Viola Concerto (1983)
- Flute Concerto (1992-93)
- Violin Concerto No. 2 "Metamorphosen" (1992-1995)
- Concerto Grosso per Tre Celli (2001)
- Piano Concerto "Resurrection" (2002)

- Largo for Cello and Orchestra (2003)
- Concerto for Horn and Orchestra (2008)

Díla pro sólový nástroj

- Capriccio per Siegfried Palm for cello solo (1968)
- Capriccio for tuba solo (1980)
- Cadenza for viola solo (1984)
- Per Slava for cello solo (1985/86)
- Preludium for clarinet (1987)
- Divertimento for cello solo (1994)

Díla pro jazzový soubor

- Actions for jazz ensemble (1971)

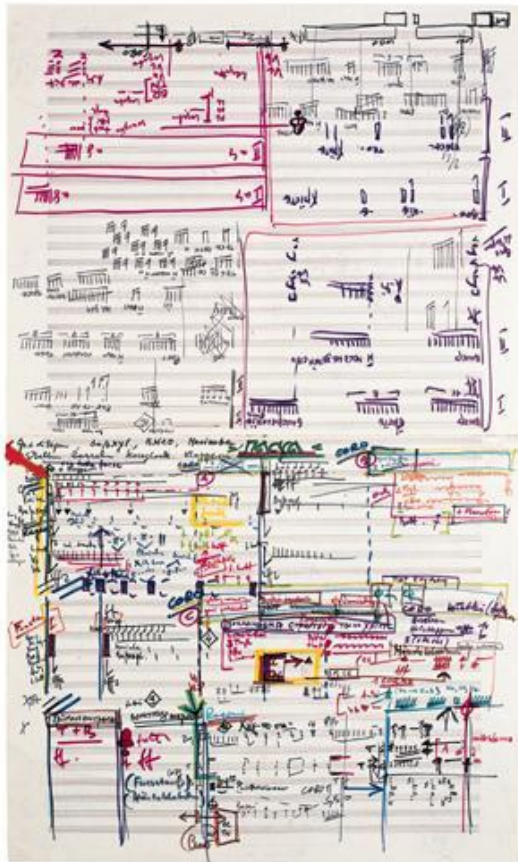
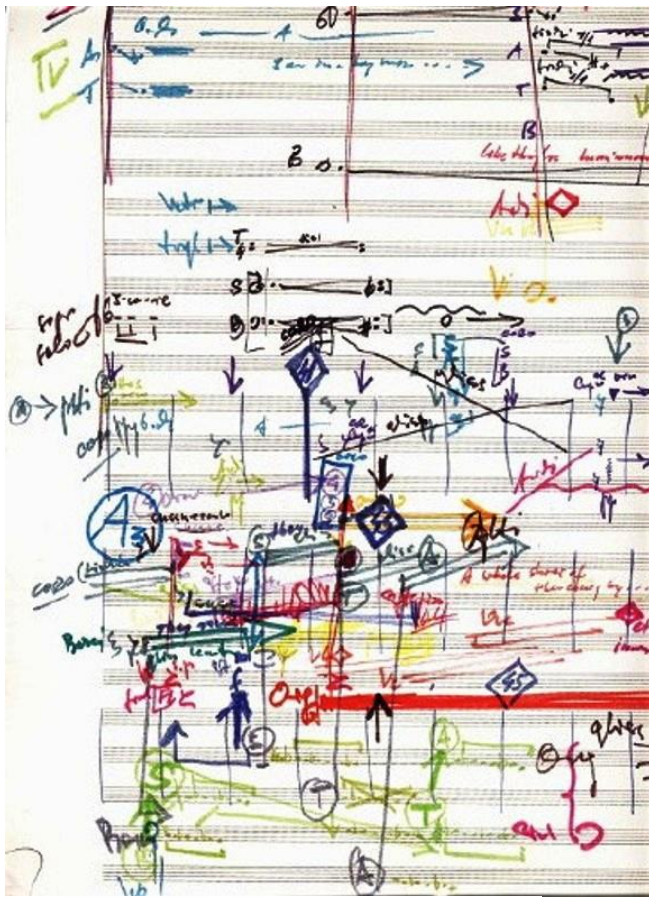
Komorní hudba

- Sonata for violin and piano (1953)
- Songs for voice and piano (1955/58)
- Due capricci for violin solo (1954)
- Three Miniatures for clarinet and piano (1959)
- Three Miniatures for violin and piano (1959)
- String Quartet
- String Quartet No. 1 (1960)
- String Quartet No. 2 (1968)
- Were You a Dream — songs for Voice and Piano (1981)
- Der unterbrochene Gedanke for string quartet (1988)
- Quartet for Clarinet and String Trio (1993)
- Passacaglia (1995/96)
- Larghetto (1997)
- Luzerner Fanfare for 8 trumpets and percussion (1998)
- Sonata for Violin and Piano No. 2 (2000)
- Sextet for Violin, Viola, Cello, Piano, Clarinet and French horn (2000)

Díla pro pásku















- Psalm for tape (1961)
- Death Brigade for tape (1963)
- Ekecheiria for tape (1972)

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



Příloha č. 2

SKRÓTY I SYMBOLE

ordinario	ord.
sul ponticello	s.p.
sul tasto	s.t.
col legno	c.l.
legno battuto	l.batt.
podwyższenie o 1/4 tonu	
podwyższenie o 3/4 tonu	
obniżenie o 1/4 tonu	
obniżenie o 3/4 tonu	
najwyższy dźwięk instrumentu (wysokość nieokreślona)	
grać między podstawkiem i strunnikiem	
arpeggio na 4 strunach za podstawkiem	
grać na struniku (arco)	
grać na podstawku	
efekt perkusyjny: uderzać w górną płytkę skrzypiec żabką lub czubkami palców	
kilka nieregularnych zmian smyczka	
molto vibrato	
bardzo wolne vibrato w obrębie ćwierćtonu, uzyskane przez przesuwanie palca	
bardzo szybko i nierytmizowane tremolo	

ABBREVIATIONS AND SYMBOLS

ZKRATKY A SYMBOLY

ord.	
s.p.	
s.t.	
c.l.	
l.batt.	
raised by 1/4 tone	Zvednutí o čtvrt tónu
raised by 3/4 tone	Zvednutí o tři čtvrtě tónu
lowered by 1/4 tone	Snížení o čtvrt tónu
lowered by 3/4 tone	Snížení o tři čtvrtě tónu
highest note of the instrument (indefinite pitch)	Nejvyšší tón na nástroji
play between bridge and tailpiece	Hra mezi kobylkou a struníkem
arpeggio on 4 strings behind the bridge	Arpeggio (rozložené hrani) za kobylkou
play on tailpiece (arco)	Hra na struníku
play on bridge	Hra na kobylce
percussion effect: strike the upper sounding board of the violin with the nut or the finger-tips	Bicí efekt; úder horní desky houslí konečky prstů
several irregular changes of bow	Nepravidelné změny smyčce
molto vibrato	Hybné vibráto
very slow vibrato with a 1/4 tone frequency difference produced by sliding the finger	Velmi pomalé vibráto se čtvrt tónovou frekvencí, docílené ježděním prstu
very rapid not rhythmicized tremolo	Velmi bouřlivé, nerytmické tremolo (rychlé opakování téhož tónu)

Příloha č. 3

The musical score is organized into three systems:

- System I:** Measures 13-16. Includes parts for 4Vn (Violins), 3VI (Violas), 3Vc (Violins), and 2Cb (Cellos). Performance instructions include 'arco sul D', 'arco', 'pizz.', 'ord.', and dynamics like 'pp', 'mp', 'mf', 'ff', 'ppp'.
- System II:** Measures 17-20. Includes parts for 4Vn, 3VI, 3Vc, and 2Cb. Performance instructions include 'arco', 'pizz.', 'ord.', 'i. batt.', 'arco sul G e D', 'c.l.', and dynamics like 'ppp', 'f', 'mf', 'ff'.
- System III:** Measures 21-24. Includes parts for 4Vn, 3VI, 3Vc, and 2Cb. Performance instructions include 'arco', 'pizz.', 'ord.', 'c.l.', 'sul D', and dynamics like 'ppp', 'f', 'mf', 'ff'.

The score concludes with the marking '15'' at the bottom.

DOTAZNÍK K SEMINÁRNÍ PRÁCI Z DĚJIN HUDBY

1. Posloucháte klasickou hudbu?
 - a) Ano, poslouchám ji pravidelně
 - b) Ne, ale nevadí mi
 - c) Ne, nemám ji rád
2. Hrajete na hudební nástroj na nějaké umělecké škole?
 - a) Ano
 - b) Ne
3. Která z ukázek vás více zaujala?
 - a) Ukázka č. 1
 - b) Ukázka č. 2
4. Která z ukázek byla pro vás příjemnější na poslech?
 - a) Ukázka č. 1
 - b) Ukázka č. 2
5. Znáte Krzysztofa Pendereckého?
 - a) Ano, znám některou z jeho skladeb
 - b) Ne, ale jeho jméno jsem slyšel
 - c) Ne, nikdy jsem o něm neslyšel
6. Myslíte, že Pendereckého hudbu lze definovat pojmem „klasická hudba“?
 - a) Určitě ano
 - b) Spíše ano, mám pocit že se jedná o klasickou hudbu
 - c) Spíše ne, pod tímto pojmem si představuji trochu něco jiného
 - d) Ne, s „klasikou“ to již nemá nic společného
7. Jak myslíte, že probíhalo komponování skladby (ukázka č. 2)?
 - a) Přesným racionálním myšlením
 - b) Náhodným napsáním not do partitury
 - c) Improvizací všech nástrojů s výjimkou basových nástrojů
8. Zakroužkujte pro vás nejvhodnější dojem, jaký ve vás vyvolala ukázka Pendereckého hudby:

a) Strach	e) Majestátnost
b) Odvaha	f) Zuřivost
c) Vztek	g) Žalost
d) Deprese	h) Hravost
9. Myslíte, že je Penderecki spíše blázen nebo génius?
 - a) Blázen
 - b) Génius
10. Zkuste napsat jedno slovo, které se vám vybavilo při poslechu Pendereckého hudby (asociace):

Příloha č. 5

Příloha č. 6





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