

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

**WITOLD LUTOSŁAWSKI A VARŠAVSKÝ PODZIM V ZRCADLE  
DOBOVÉHO TISKU V LETECH 1956–1994**

WITOLD LUTOSŁAWSKI AND WARSAW AUTUMN IN THE  
MIRROR OF CONTEMPORARY PRESS BETWEEN THE YEARS  
1956–1994

**Diplomová práce**

**Autor:** Adéla Koryťáková

**Vedoucí práce:** Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: „Witold Lutosławski a Varšavský podzim v zrcadle dobového tisku v letech 1956–1994“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne .....

Podpis .....

## **Poděkování**

Mé poděkování patří především doc. PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D., za odborné vedení práce, podporu a obrovskou trpělivost, za čas, který mi věnoval a zejména za množství cenných podnětů a rad. Dále pak všem organizacím a jednotlivým osobám, které mi podaly pomocnou ruku, poskytly cenné rady, informace a prameny i literaturu, bez kterých by diplomová práce nemohla vzniknout. Poděkování samozřejmě také rodičům a příteli za velkou podporu v době studií.

## OBSAH

OBSAH .....	4
ÚVOD .....	6
STAV BĀDÁNÍ.....	9
1. ŽIVOT WITOLDA LUTOSŁAWSKÉHO.....	16
1.1 Rodinné zázemí a kulturní a dobový kontext.....	16
1.1.1 Rodina .....	16
1.1.2 Dětství.....	17
1.1.3 Vzdělání .....	19
1.1.4 Předválečné období .....	22
1.1.5 Válka, německá a sovětská okupace .....	25
1.1.6 Závěr života.....	33
1.2 Vrstevníci a okolí .....	35
1.3 Lutoslawski v českém prostředí .....	46
2. DÍLO WITOLDA LUTOSŁAWSKÉHO .....	62
2.1 Kompozice zakořeněná v tradici .....	65
2.2 Novátorská kompozice.....	68
2.3 Shrnutí.....	70
3. VARŠAVSKÝ PODZIM .....	72
3.1 Počátek .....	72
3.2 Festival v minulosti.....	74
3.3 Dnešní pohled .....	78
3.4 Shrnutí.....	79
4. ČASOPISY .....	80
4.1 Hudební rozhledy .....	80
4.2 Ruch Muzyczny .....	82
5. REFLEXE V HUDEBNÍCH PERIODIKÁCH.....	84
5.1 Období 1956–1965.....	84
5.2. Období 1966–1975.....	108
5.3 Období 1976–1985.....	125
5.4. Období 1986–1994.....	149
ZÁVĚR .....	163

RESUMÉ .....	176
SUMMARY .....	177
ZUSAMMENFASSUNG.....	178
ANOTACE.....	179
SOUPIS PRAMENŮ A LITERATURY .....	181
SEZNAM PŘÍLOH.....	187

## ÚVOD

Tématem předkládané diplomové práce je osobnost Witolda Lutosławského. Osobnost, jež neustále překračuje svou dobu, a osobnost, jež svou prací inspirovala mnohé další skladatele, a to jak skladatele zahraniční, tak i české. Na poli české hudební vědy sice vznikly práce věnované tomuto velikánovi, soustřeďují se však především na vybranou oblast jeho kompoziční tvorby.<sup>1</sup> Je poněkud zarážející, že komplexnější zevrubná publikace, která by se zaměřovala na život, dílo či estetiku tohoto skladatele v Česku zatím nevznikla a ani nebyla vydána. Proto jsou do práce začleněny mj. dvě kapitoly, věnované životu a dílu Witolda Lutosławského. Životopisná kapitola je v podstatě kompilací z publikovaných prací o životě skladatele a přináší podrobnější informace o jeho osudech, ale i tvorbě. Rozdělena je do tří podkapitol. *Rodinné zázemí a kulturní a dobový kontext* nás seznamuje s Lutosławského životními osudy. Druhá, *Vrstevníci a okolí*, přináší informace o významných, převážně polských osobnostech, hudebních institucích a událostech. A nakonec třetí kapitola nazvaná *Lutosławski v českém prostředí* reflektuje povědomí o Lutosławském v tehdejší Československu s ohledem na dobové podmínky s využitím korespondence s českými skladateli. Kapitola je do práce zařazena pro hlubší poznání tak významného skladatele.

Další část zaměřená na skladatelovu tvorbu v podstatě informuje o jeho dílech a kompozičních procesech. Viníka jistého zpomalení v recepci a celkové informovanosti o Lutosławském hudbě budeme hledat jen těžko, je ale průkazné, že první výsledky bádání o Lutosławského osobnosti se v Polsku i ve světě objevovaly již v sedmdesátých letech 20. století, v českém prostředí je pak nacházíme s téměř dvacetiletým zpožděním. V tomto zpoždění se mimo jiné odráží také politické události. Proto předkládáme práci komplexnější s pasážemi, věnovanými jak životu, tak dílu a zároveň také kapitolami, přinášejícími výsledek naší badatelské činnosti, tedy

---

<sup>1</sup> Kordík, Pavel: Witold Lutosławski: Le livre pour orchestre, dipl. práce FF UK, Praha 1999.  
Filípek, Štěpán: Witold Lutosławski a jeho dílo pro violoncello, dipl. práce HF JAMU, Brno 2007.  
Načevski, Goran: Vývoj skladatelské techniky Witolda Lutosławského a její přínos k vývoji hudební řeči druhé poloviny 20. století, diser. práce HAMU, Praha 2006.  
Juřenová, Květa: Klavírní skladby inspirované Paganiniho capricciem a moll, dipl. práce PdF UP, Olomouc 2011.  
Vomlelová, Helena: Klavírní dílo Witolda Lutosławského, dipl. práce FU OSU, Ostrava 2009.

vyhodnocení recepce Lutosławského díla, kterou jsme získali skrze reflexi dobových periodik pocházejících z období, kdy Witold Lutosławski byl uznávaným skladatelem. Konkrétně ze dvou časopisů, zasvěcených hudebně-kulturnímu dění, českým *Hudebním rozhledům* a polskému *Ruchu Muzycznému*. Oba časopisy jsou edičně kontinuální a na základě této plynulosti z nich můžeme vyvozovat poměrně ucelený závěr a dobový pohled na Lutosławského osobnost. Bylo by však velmi přínosné zjistit, proč Lutosławski byl, jak mnozí pamětníci uvádí, tak inspirativní osobností a jakými prostředky mohl tyto, nejen české, skladatele nepřímo ovlivňovat.

Následující část práce se soustřeďuje na festival Varšavský podzim, založený v roce 1956, v době, kdy došlo v Lutosławského kompozičním stylu ke zlomu. Některá Lutosławského díla byla na festivalu dokonce premiérována. Sám Lutosławski je pak s festivalem několikrát spojován – jako skladatel, dirigent nebo jako člen repertoárové komise. Za nejcennější informační zdroj v tomto případě posloužily recenze a hodnocení ve výše uvedených periodících. Nesmíme opomenout ani programy jednotlivých ročníků. Kapitola věnována festivalu se dělí na dvě části, a to část historickou, kde jsou představeny okolnosti vzniku, historie a záměr festivalu, a část, přinášející dnešní pohled na festival.

Ve třetí kapitole, pro práci stěžejní, se prostřednictvím vybraného dobového tisku ve stanoveném období pokoušíme seznámit s recepcí díla a osobnosti Witolda Lutosławského. Opíráme se v tomto případě o rešerše, analýzy a srovnávání článků časopisů *Hudební rozhledy* a *Ruch Muzyczny* v letech 1956 až 1994.<sup>2</sup> Kapitola se dále dělí na čtyři podkapitoly přibližně po dekádách. Samotným cílem a následně výsledkem této části je odhalení recepčních modů uplatňovaných vůči Lutosławského a festivalu ve vybraném období v českém prostředí a její srovnání s prostředím polským. První mezník označuje rok založení festivalu Varšavský podzim a druhý pak datum úmrtí skladatele.

Metodologicky je možné práci rozdělit na historickou, aplikující poznatky a vědění o Lutosławském a Varšavském podzimu z publikací, a část výzkumnou, soustředěnou na práci s prameny v podobě článků z dobových periodik. Jak uvádím výše, cílem práce je charakteristika recepce díla Witolda Lutosławského a festivalu

---

<sup>2</sup> V Soupisu pramenů a literatury jsou uvedené pouze celé ročníky obou periodik. Konkrétní názvy jednotlivých zkoumaných článků jsme umístili pro přehlednost rovnou k odkazům do textu.

skrže *Hudební rozhledy* a *Ruch Muzyczny*. Klíčovou metodou je v tomto případě komparace.

V souladu s pravidly českého pravopisu a s ohledem na uvádění a užívání polských (cizích) názvů v zahraničních a českých slovnících a encyklopediích (př. *Musik in Geschichte und Gegenwart*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Ottův slovník naučný*, apod.) jsou v práci veškeré názvy děl poprvé uvedeny v jazyce původním a umožňuje-li to překlad, v dalším textu se užívá termínů a názvů českých či počeštěných. Vzhledem k českým pravidlům užívání cizích jmen aplikujeme standardní překladatelská pravidla zachování původních jmen v prvním pádu a následné skloňování podle českých norem. Tvary ženských jmen v práci zachováváme nepřechýlená, vzhledem k možnosti utvoření tvarů nejasných či komplikovaných (př. *Bacewicz*, *Lissa*, *Paja-Stach*). Všechny citace cizojazyčné (především polské) literatury jsou autorčiny vlastní.



## STAV BĀDÁNĪ

Osobnost Witolda Lutosławského s sebou přináší velké množství literatury a pramenů. Vzniklo nepřehledné množství prací, a to jak monografických, popisujících Lutosławského život, tak prací soustředěných na Lutosławského dílo. Zde především prací přinášejících četné analýzy a interpretace Lutosławského díla i estetiky. Při práci, týkající se tak významného skladatele, mohou být významným zdrojem práce diplomové či disertační. Nesmíme opomenout ani periodika, ať již dobová či aktuální. Výchozím zdrojem prvním badatelům byly dochované prameny v podobě osobní korespondence, fotografií, deníků, notových partitur, často s poznámkami. A také recenze, hodnocení, rozhovory či vzpomínky.<sup>3</sup>

Také na poli české hudební vědy byl Lutosławski několikrát tématem diplomových a disertačních prací. Lutosławského v nich hodnotili jako skladatele, koncentrovaly se vesměs na vybrané oblasti jeho kompoziční činnosti a následné analýze – P. Kordík: *Witold Lutosławski: Le livre pour orchestre*; Š. Filípek: *Witold Lutosławski a jeho dílo pro violoncello*; G. Načevski: *Vývoj skladatelské techniky Witolda Lutosławského a její přínos k vývoji hudební řeči druhé poloviny 20. století*; K. Juřenova: *Klavírní skladby inspirované Paganiniho capricciem a moll*; H. Vomlelová: *Klavírní dílo Witolda Lutosławského*. Je smutné, že v češtině zatím nevyšla žádná specializovaná monografie, či souhrnná publikace o tak významné osobnosti hudby druhé poloviny 20. století. Jiná situace je samozřejmě v zemích anglosaských, či v Lutosławského domovině.

Z monografických publikací či článků jsou pro práci nejpřínosnějšími publikace vzniklé v Polsku, neboť zde Lutosławskému správně věnují nemalý prostor při badatelských či jinak výzkumných záměrech. Lutosławski nepochybně náleží na přední příčky mezi významné osobnosti Polska, nejen 20. století. V Polsku tak působilo

---

<sup>3</sup> Jarociński, Stefan: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, PWM, Kraków 1967.

Nordwall, Ove: *Lutosławski och hans musik*, Stockholm 1969.

Kaczyński, Tadeusz: *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, PWM, Kraków 1972.

Kaczyński, Tadeusz: *Lutosławski: życie i muzyka*, v sérii *Historia muzyki polskiej*, sv. IX, Sutkowski Edition, Warszawa 1994.

Pociej, Bohdan: *Lutosławski, a wartość muzyki*, PWM, Kraków 1976.

Stucky, Steven: *Lutosławski and his Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

Paja-Stach, Jadwiga: *Witold Lutosławski*, *Musica Iagellonica*, Kraków 1996.

Lutosławski, Witold: *Sesja naukowa poświęcona twórczości kompozytora*, red. Polony, Leszek, Kraków 1985

Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: *Witold Lutosławski, Postscriptum*, Warszawa 1999.

a neustále působí množství badatelů, zaměřujících svou činnost na výzkum Lutosławského života a díla. Mimo polské, jsou velice přínosné publikace vzniklé v zemích s významnými hudebními či hudebně-vědnými centry – tedy USA, Německo, Francie, Velká Británie, Itálie, atd. Výtečným odrazovým můstkem budiž badatelům heslo Charlese Bodmana Rae v *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>4</sup>. Přináší ucelené poznatky o Lutosławského životních osudech a kompoziční práci. Toto heslo je přehledně a logicky rozčleněno do několika kapitol. Život člení chronologicky na období předválečné a poválečné, což sledujeme také v Lutosławského tvorbě, konkrétně tak, že v předválečném období je dílo spíše tradiční, kdežto v poválečném se otevírá avantgardě, technice aleatorní a různým experimentům. Podstatným přínosem hesla je zevrubný soupis literatury, z nějž mohou badatelé vycházet. Informace, které heslo nabízí, se neliší od poznatků a dat v monografiích následujících, a proto může samostatně sloužit jako úvod do problematiky, týkající se Lutosławského života a díla.

Zajímavostí však je, že ač jsou nejvýznamnějšími badateli bezesporu polští muzikologové, z jejichž prací zde hojně těžíme, prvním, kdo napsal Lutosławského monografickou studii byl Steven Stucky,<sup>5</sup> významný americký skladatel a uznávaný expert na osobnost Witolda Lutosławského. Učil se mj. u Karla Husy, dodnes se jeho jméno pojí s Losangeleskou Filharmonií.

Publikace je možné rozdělit do skupin: 1. zabývajících se Lutosławského osobou a za 2. zkoumajících Lutosławského dílo. Jmenovitě uvádíme Jadwigu Paja-Stach, Tadeusze Kaczyńskiego, Bogdana Pocięje, Krzysztofa Meyera, Danutu Gwizdalanku, Barbaru Smoleńską-Zielińską a Tadeusze A. Zielińskiego.

Jadwiga Paja-Stach (1949–2011) je přední polskou muzikoložkou.<sup>6</sup> Ve svých pracích, věnovaných skladateli, kloubí životopisná data s analýzami děl. Její knihy jsou

---

<sup>4</sup> Rae, Charles Bodman: Witold Lutosławski. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z < [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) >.

<sup>5</sup> Stucky, Steven: *Lutosławski and his Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

<sup>6</sup> Vystudovala muzikologii na Jagellonské univerzitě, se kterou zůstala spjata až do konce života. Magisterský titul získala na základě obhajoby práce *Twórczość orkiestrowa Claude'a Debussy'ego*, pracovala v redakci Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Krakově, na katedře hudební historie a teorie obhájila disertační práci *System w muzyce Witolda Lutosławskiego* (práci ocenil dokonce sám skladatel) a v roce 1994 se habilitovala na Jagellonské univerzitě na základě rozmluvy na téma *Dziela otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku* a roku 2000 získala titul profesora humanitních věd, řídila Oddělení nové hudby a po reorganizaci institutu řídila Oddělení metodologie a historie hudby XIX–XXI století. Byla iniciátorkou mnohých vědeckých konferencí. Během svých zahraničních studií se zaměřila zejména na problematiku hudby 20. století, přednášky o polské hudbě 20. století přednášela na univerzitách v Římě, Salzburgu, Padově, Cremoně a Wassenaaru. Ve svých pracích se koncentrovala na

věcně velmi obsáhlé a mohou tak badatelům v mnohém dobře posloužit. V publikaci *Witold Lutosławski*<sup>7</sup> se zaměřuje na životní události a dobové situace, do kterých zasazuje Lutosławského kompozice. *Lutosławski i jego styl muzyczny*<sup>8</sup> se naopak soustřeďuje na skladatelovu hudební řeč a rozbor vybraných děl. Její nejnovější a velmi obsáhlá publikace *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*<sup>9</sup> přináší informace týkající se hlavních trendů v polské hudbě 20. století – můžeme podotknout, že je jakýmsi sumarizačním zakončením její dlouholeté muzikologické práce – aplikovala zde množství svých poznatků. Formou medailonků představuje polské skladatele s podstatným přínosem světové kultuře. V první kapitole sledujeme „úvod“ do dobové situace z hlediska politologického, sociologického a hudebního. Dále čtenářům přináší informace týkající se dobových trendů polských skladatelů na pozadí světové scény. Ze skladatelských osobností, které se po Chopinovi zasloužily o prosazení polské hudby na světové scéně, se věnuje zejména Szymanowskému, Paderewskému a Karłowiczowi, ze skladatelů následující generace zmiňuje J. Kofflera, A. Tansmana, G. Bacewicz, R. Palestra, A. Panufnika a W. Lutosławského – zdůrazňuje u něj originální skladatelský přínos. Z generace nejmladší zařadila T. Bairda, K. Serockého, H. M. Góreckého a K. Pendereckého. Tímto výběrem však striktně neselektovala ty, kteří jsou hodni analýzy a ty méně význačné, ale poukázala na důležitost jednotlivých osobností v kontextu hudebních dějin Polska.<sup>10</sup> Přínosem publikace je zejména perfektní uvedení do dobové situace a možné porovnání jednotlivých osobností. Pro naši práci je nepřínosnější kapitola věnována Lutosławskému, kterou nacházíme po kapitole o aleatorní technice. Lutosławského

---

problematiku analýz nových děl a badatelských metod, ale také na metodiku muzikologického a lexikografického výzkumu. Ve svých publikacích se snažila vyjádřit nové tendence v hudbě 20. století – syntetické pojetí základů, stylů a uměleckých tendencí, uvádějíc díla polských skladatelů ve světovém kontextu. Aktivně se účastnila konferencí v Krakově, v roce 2001 – *Muzyka A. Panufnika i jej recepcja*, v roce 2004 – *W. Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku*, konferenci doprovázela výstava *Lutosławski i jego idee muzyczne*, dále *Kompozytorzy a Modernizm i Postmodernizm* v roce 2006 a nakonec roku 2009 – *Osobowość W. Lutosławskiego. Jak již vyplývá z názvů jednotlivých konferencí, jichž byla spoluorganizátorkou, Lutosławski byl osobností, které věnovala velký prostor ve své badatelské činnosti. Řídila Ośrodek Dokumentacji Życia i Twórczości Witolda Lutosławskiego při katedře muzikologie Jagellonské Univerzity, roku 2007 založila a redigovala tři čísla časopisu *Witold Lutosławski Studies*. Zasedala mj. v porotě soutěže *Wokół Witolda Lutosławskiego* pro žáky středních hudebních škol v Białymstoku. Nakonec byla odměněna roku 2004 Medailí Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego ve Varšavě za pozoruhodný přínos a poznání skladatelova díla.*

<sup>7</sup> Paja-Stach, Jadwiga: *Witold Lutosławski*, Musica Iagellonica, Kraków 1996.

<sup>8</sup> Paja-Stach, Jadwiga: *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.

<sup>9</sup> Paja-Stach, Jadwiga: *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.

<sup>10</sup> Paja-Stach, Jadwiga: *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.

představuje nejen jako modernistu, ale do jisté míry také jako klasika, kdy hodnotí a třídí jeho díla a tvůrčí procesy.<sup>11</sup> Krom výše uvedeného je Paja-Stach autorkou hesla Lutosławski w encyklopedii PWM.<sup>12</sup> Výše uvedená práce přední znalkyně Witolda Lutosławského přináší velmi ucelený pohled na život a dílo skladatele, hodnotím ji proto pro naši práci jako jednu z nejpřínosnějších.

Další významnou monografií je publikace Tadeusze Kaczyńskiego.<sup>13</sup> Ve své monografické práci o Witoldovi Lutosławském<sup>14</sup> se Kaczyński inspiroval strukturou Lutosławského *Smuteční hudby*. Text je, podobně jako skladba, složen ze čtyř částí, se dvěma vnitřními oddíly, na které je kladen vyšší důraz. *Prolog* informuje o Lutosławského životě, *Metamorfózy*, které jsou nejobsáhlejší, přinášejí popisy většiny Lutosławského děl – Kaczyński skladby znamenitě chronologicky uspořádal tak, že se jeví jako neustálý vývoj či proměna (metamorfóza). *Apogeu*m přibližuje Lutosławského osudy potom, co dostal světového uznání, mezníkem je rok 1963, kdy Lutosławski začal dirigovat vlastní díla, obsahuje také informace o koncertech a seznam různých ocenění. Nejosobněji pojatou částí knihy je *Epilog* – autor v něm hodnotí skladatelskou dráhu a osobnost Witolda Lutosławského. V další části publikace, mimo čtyři výše uvedené, nalézáme ještě *Zápisník kronikáře*, kde popisuje, jak jednotlivým částem vlastně došlo. Sděluje, že nejen to, co Lutosławski komponoval, ale také to, co sám skladatel říkal, neslo důležitost. Kaczyński se rozhodl většinu rozhovorů s Lutosławským zaznamenat, sbíral je téměř čtvrt století, ty nejzajímavější pak také v zápisníku nalézáme. Tento neúnavný muzikolog vydal obsáhlou publikaci s rozhovory s Lutosławským.<sup>15</sup> Jeho texty se hojně vyskytují také v Ruchu Muzycznym, kde jednotlivé články věnuje právě osobě Witolda Lutosławského.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Paja-Stach, Jadwiga: Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego, Musica Iagellonica, Kraków 2009.

<sup>12</sup> Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, speciální vydání, PWM, Kraków 2013.

<sup>13</sup> Tadeusz Kaczyński (1932–1999), polský muzikolog, kritik, Vystudoval muzikologii na Jagellonské univerzitě, navštěvoval hodiny analýzy u O. Messiaena v Paříži. Působil jako hudební redaktor v Polském rádiu, pravidelně publikoval v několika polských i zahraničních časopisech (*Tygodnik powszechny*, *Sztandar Młodych*, *Ruch muzyczny*, *Jazz*, *Opera Viva*, *Opernwelt*, *Le Monde Musical*, ...). Byl členem repertoárové komise při Varšavském podzimu. Získal několik ocenění za kritickou a publikační činnost.

<sup>14</sup> Kaczyński, Tadeusz: Lutosławski: życie i muzyka, v sérii *Historia muzyki polskiej*, sv. IX, Sutkowski Edition, Warszawa 1994.

<sup>15</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, PWM, Kraków 1972.

<sup>16</sup> Kaczyński, Tadeusz: *W. L. w świetle korespondencji*. In: *Ruch Muzyczny* 1996, roč. 40, č. 3, s. 6–7.

Pro náš výzkum byla nepřínosnější monografickou prací o Witoldovi Lutosławském dvojdílná publikace Danuty Gwizdalanky a Krzysztofa Meyera.<sup>17</sup> Tato monografie je poměrně nová a obsahuje tedy doplněné a zaktuálněné výsledky četných bádání. Podobně jako u ostatních monografií se také díky této můžeme lépe seznámit jak s Lutosławského dílem, tak životem. Autoři v ní věnovali značný prostor sociálně-politickému dění, dobové kulturní situaci a rodinnému zázemí. Krzysztof Meyer<sup>18</sup> byl Lutosławského žákem, znali se téměř třicet let, jejich vztah se tak přetransformoval v přátelství. Gwizdalanka<sup>19</sup> se ke skladateli dostala až později.

Práce Gwizdalanky a Meyera je rozdělena do dvou částí: *Droga do dojrzałości*, což je první svazek a *Droga do mistrzostwa*, svazek druhý. První část nese informace v podstatě do prvních větších úspěchů. Díl je velmi přínosně rozdělen do menších kapitol, které na sebe přehledně navazují. Prolínají se tu informace o Lutosławského rodině, společensko-politické události a skladatelské výsledky Lutosławského tvůrčí práce. Druhý díl je pokračováním prvního a začíná rozborem prvních úspěšných kompozicí. Hned z kraje se také dočteme o Varšavském podzimu. Dostáváme tak poměrně jasnou představu o festivalu a jeho organizaci. Díky obsáhlosti a informační nosnosti nám tyto dvě publikace postačí k nabytí výchozích poznatků pro další badatelskou činnost.

Závěrem je nutno alespoň uvést práci Bohdana Pocije: *Lutosławski a wartość muzyki*,<sup>20</sup> či zmínit badatele Stefana Jarocińskiego<sup>21</sup>. Tyto však v předkládané práci prim nehrají, zejména pro dobu vzniku (60. léta), výsledky bádání z této doby se odrazily v publikacích novějších.

---

<sup>17</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. *Droga do dojrzałości*, sv. 1, PWM, Kraków 2003 a Witold Lutosławski. *Droga do mistrzostwa*, sv. 2, PWM, Kraków 2004.

<sup>18</sup> Krzysztof Meyer (1943), polský skladatel, klavírista, pedagog a autor hudebních publikací. Studoval kompozici a hru na klavír ve *Państwowej Wyższej szkole muzycznej w Krakowie*, kterou ukončil dvěma diplomami – z kompozice a hudební teorie. Patřil mezi první žáky K. Pendereckého. Ve vzdělání pokračoval u N. Boulanger v Paříži a soukromě se učil u W. Lutosławského. Se svými kompozicemi debutoval na Varšavském podzimu a získal několikero ocenění. Hojně koncertoval v Polsku, ale i v zahraničí. Dlouhá léta byl členem *Związku Kompozytorów Polskich*, působil také v repertoárové komisi Varšavského podzimu.

<sup>19</sup> Danuta Gwizdalanka (1955), polská muzikoložka a kritička, členka *Związku Kompozytorów Polskich*. Absolventka Univerzity Adama Mickewicze, pracovala ve Velkém divadle v Poznani. Pedagogicky působil také na Univerzitě v Michiganu, kde vedla seminář o polské hudbě po roce 1945. Ve své práci se zaměřuje také na život a dílo Witolda Lutosławského a byla za ní také oceněna.

<sup>20</sup> Pocij, Bohdan: *Lutosławski a wartość muzyki*, PWM, Kraków 1976.

<sup>21</sup> Jarociński, Stefan: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, PWM, Kraków 1967.

Do druhého okruhu publikací můžeme zařadit tzv. průvodce Lutosławského dílem: jmenovitě publikaci Barbary Smoleńskie-Zielińskiej a Tadeusza A. Zielińskiego,<sup>22</sup> kteří svou činnost soustřeďují na analýzy vybraných děl. Do tohoto okruhu spadají také diplomové a disertační práce vzniklé v českém prostředí, např. Petra Kordíka,<sup>23</sup> Štěpána Filípka,<sup>24</sup> Gorana Načevského.<sup>25</sup>

Do kategorie publikací, zaměřených na dílo a tvorbu Lutosławského, náleží opět sbírka studií pod vedením Jadwigi Paja-Stach,<sup>26</sup> kde je Lutosławského dílo představeno formou samostatných studií, informativně velmi nosných, avšak často s informacemi přejatými z publikací jiných.

Význačnými prameny jsou v případě předkládané diplomové práce jednotlivá čísla hudebních periodik. Jedná se o názvem vytyčené období, tedy roky 1956–1994. Z článků jednotlivých čísel a ročníků pak jsou vybrány informace, týkající se Witolda Lutosławského a Varšavského podzimu, tedy takové, které nám mohou pomoci dosáhnout cíle, a tedy získat recepci skladatele za pomoci tohoto tisku.

Prošli jsme čtyřicet ročníků *Hudebních rozhledů*, z nichž každý sestával z dvanácti čísel. Vždy po přečtení jsme je konfrontovali s již získanými informacemi o Lutosławském a festivalu, případně s informacemi z polského tisku, *Ruchu Muzycznego*. Jedná se o polský, obsahově téměř shodný časopis pro hudbu, jako jsou Hudební rozhledy v České republice. Procházeli jsme opět přibližně čtyřicet ročníků s čtyřiaadvaceti čísly – *Ruch Muzyczny* vycházel pravidelně jako čtrnáctideník.

Zdrojem informací pro Varšavský podzim pak byly zejména zdroje internetové (ne výhradně). Notnou část jsme opět získali z periodik a publikací – jak je již uvedeno výše, Lutosławski byl s festivalem a Varšavou obecně nerozlučně spjat, proto je v publikacích, zasvěcených jeho osobě věnován prostor Varšavskému podzimu, př. publikace Danuty Gwizdalanky a Krzysztofa Meyera.<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> Smoleńska-Zielińska, Barbara, Zieliński, Tadeusz, A.: Witold Lutosławski: Przewodnik po arcydziełach, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

<sup>23</sup> Kordík, Pavel: Witold Lutosławski: La Livre pour Orchestre, dipl. práce FF UK, Praha 1999.

<sup>24</sup> Filípek, Štěpán: W. Lutosławski a jeho dílo pro violoncello, dipl. práce, JAMU, Brno 2007.

<sup>25</sup> Načevski, Goran: Vývoj skladatelské techniky Witolda Lutosławského a její přínos k vývoji hudební řeči druhé poloviny 20. století, diser. práce, HAMU, Praha 2006.

<sup>26</sup> Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku, Musica Iagellonica, Kraków 2005.

<sup>27</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003.

V případě festivalu a informací, týkajících se provedených děl je výborným zdrojem *Knížka skladatelů a provedených děl na Varšavském podzim od roku 1956 do 2013*, volně dostupná z oficiální internetové stránky tohoto festivalu.<sup>28</sup> Jedná se v podstatě o jakýsi index skladatelů s datem uvedení toho kterého díla. Je tak možné nabyté informace porovnávat s informacemi v tisku.

Pramenem pro recepci Lutosławského v českém prostoru v první řadě stala publikace Zdeňka Nouzi o M. Kabeláčovi.<sup>29</sup> A posléze také informace získané z Českého rozhlasu, díky kterým jsme získali vhled do četnosti provádění Lutosławského děl v rozhlase. Pro tento oddíl jsou neméně nosné také korespondence s jednotlivými českými skladateli, kteří v této době (ne výhradně) působili a komponovali. Jedná se o korespondenci, povětšinou se skladateli, o kterých najdeme zmínky ve vytyčené době a také stránkách Hudebních rozhledů, konkrétně Karlem Husou, Viktorem Kalabisem, Ivanem Klánským, Václavem Kučerou, Janem Klusákem, Pavlem Blatným, Aloisem Piňosem, Iljou Hurníkem, Ivanem Kurzem, Markem Kopelentem, Ivanou Loudovou, Jaroslavem Šťastným, Milanem Slavickým, Zdeňkem Pololáníkem, Miloslavem Kabeláčem a o generaci mladším Slavomírem Hořínkou.

Práci také podstatě upřesnila a v mnohém ulehčila stať Lenky Křupkové o Varšavském podzimu. Stať se zaměřuje zejména na hudební vědce a kritiky, kteří se festivalu účastnili a kteří tamní dění reflektovali. Autorka se soustředila především na první desetiletí existence Varšavského podzimu, kdy se festivalové recenze na stránkách Hudebních rozhledů objevovaly nejhojněji. Svou prací L. Křupková vytvořila v podstatě úvod do dané problematiky skrze vybrané články v Hudebních rozhledech a zhodnotila kvalitu příspěvků jednotlivých přispěvatelů s ohledem na dobovou situaci, která v českém prostoru panovala.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup>Oficiální internetová stránka festivalu Varšavský podzim. Dostupné z <<http://www.warszawska-jesien.art.pl/>>.

<sup>29</sup>Nouza, Zdeněk: Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2010.

<sup>30</sup>Křupková, Lenka: *Varšava – Darmstadt východu. K reflexi varšavského podzimu*. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica, Musicologica Olomucensia IX – In Honorem Ivan Poledňák, Olomouc 2007, s. 139–146.

## 1. ŽIVOT WITOLDA LUTOSŁAWSKÉHO

Kapitola se zaměřuje na životní osudy Witolda Lutosławského. Pro přehlednost a snazší orientaci je text rozčleněn do tří celků. Vzhledem k nízkému počtu prací v českém jazyce věnovaných Witoldovi Lutosławskému je cílem této kapitoly představit velikána hudby druhé poloviny 20. století v co nejširším a nejobsáhlejším kontextu. Vznikla tak podrobná životopisná kapitola, která chce zmapovat veškeré možné vlivy a příčiny toho, proč a hlavně jakým způsobem mohla rodinná situace a životní osudy osobnost skladatele utvářet. Podkapitola *Rodinné zázemí a kulturní a dobový kontext* je Lutosławského životopisem, nese informace o skladateli, jeho rodině a prostředí. Další text se soustřeďuje na vrstevníky a okolí. Uvádíme ji pro možnost srovnání s jinými skladateli, ať již polskými či zahraničními. Třetí podkapitolou je *Lutosławski v českém prostředí*, která čtenáře seznamuje s tím, jak byl W. Lutosławski ve své době v Československu a následně České republice vnímán.

### 1.1 Rodinné zázemí a kulturní a dobový kontext

#### 1.1.1 Rodina

Witold Roman Lutosławski se narodil 25. ledna 1913. Rodina Lutosławských patřila mezi polské velkostatkářské rodiny. Po několik generací sídlili v obci Drozdovo v blízkosti města Łomża, která spadá do Podleského vojvodství na severovýchodě Polska.<sup>31</sup> Obec bohužel poměrně silně zasáhly obě světové války. Svá poslední léta V Drozdově mj. strávil Roman Dmowski.<sup>32</sup>

Rodina Witolda Lutosławského se v Drozdově usídlila v polovině 17. století. Od té doby bylo Drozdovo po pět generací jejich domovem. Skladatelův praděda Wincety Jakub (1793–1855) se oženil s Józefou Grabowskou a jejich nejmladší syn, Franciszek Dionizy (1830–1891), dědeček Witolda, se v dějinách rodiny zapsal jako nejlepší správce a hospodář majetku.<sup>33</sup> Se svými dvěma ženami – Marií a Paulinou

---

<sup>31</sup> Pro konkrétnější představu – Podleské vojvodství sousedí s vojvodstvím Lublinským, Mazovským a Varmijsko-Mazurským a zároveň s Litvou a Běloruskem. V blízkosti protéká řeka Narew, pravý přítok Visly.

<sup>32</sup> Roman Stanisław Dmowski (1864 Warszawa–1939 Drozdowo), polský politik a státník, ministr zahraničních věcí který byl spoluzakladatelem a ideologem polské národní demokracie. Chtěl sjednotit všechny polské země a zajistit tak Polsku autonomii v rámci Ruského impéria a později mu zajistit nezávislost. Dále delegát na Pařížské konferenci v roce 1919 a signatář *Versailleské smlouvy*. Horlivý odpůrce Józefa Piłsudskiego a jeho názorů i plánů.

<sup>33</sup> Franciszek Dionizy se vyučil soustružníkem a stal se tovaryšem, podařilo se mu navštívit Francii a Anglii, což bylo v době vlády Mikuláše I. pro posté zemany téměř nemožné. Vystudoval na katedře



Szczygielskými – měl celkem šest synů: Wincenta,<sup>34</sup> Stanisława,<sup>35</sup> Mariana,<sup>36</sup> Jana,<sup>37</sup> Kazimierza<sup>38</sup> a Józefa.<sup>39</sup> Všem umožnil studovat v zahraničí a podařilo se mu vychovat hned několik významných Poláků. Józef Lutosławski si vzal za ženu lékařku Marii Olszewskou, se kterou měl tři syny – Jerzyho (1904–1974), Henryka (1909–1940) a Witolda (1913–1994).<sup>40</sup>

### 1.1.2 Dětství

Witold Lutosławski se narodil jako nejmladší dítě do rodiny Lutosławských. Narodil se ve Varšavě, na ulici Moniuszka 6, nedaleko budovy filharmonie v sedm večer v době, kdy ve filharmonii probíhal koncert. Pokřtěn byl 29. června, ve svátek Sv. Petra a Pavla a za kmotry mu šli strýc Jan a teta Marie (manželka Mariana). Dítě přišlo na svět těsně před počátkem I. světové války a Říjnové revoluce a tedy v období, kdy se Polsko nacházelo v nepříznivé situaci. Velká města jako Varšava a Vilnius byla provinciálními městy Ruska, města Gdaňsk a Poznaň náležela Prusku a Krakov se

---

zemědělství v Marymontu. Franciszek Dionizy byl energický, inteligentní a pracovitý člověk, který v Drozdově zřídil mlékárnu, pilu, mlýn, továrnu na výrobu škrobu, financoval stavbu zdejšího kostela a v neposlední řadě také založil pivovar. Jeho pivo získávalo nejvyšší ocenění nejen v Polsku, ale i v zahraničí. Gwizdalanka, D., Meyer, K.: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 9 – 18.

<sup>34</sup> Wincenty Lutosławski (1863–1954), polský profesor filosofie, národní budič, člen Ligi Narodowej (Národní ligy), lingvista a pedagog na Jagellonské univerzitě, který započal studia na technické univerzitě v Rize. Ve vzdělání pokračoval na univerzitě v Dorpatu (chemie a filosofie), byl politicky aktivní, pracoval mj. v Moskvě, Kazani, Londýně, Španělsku, získal několik doktorátů, mj. v Helsinkách. Měl šest dětí – 4 dcery z prvního a syna a dceru z druhého manželství. Byl jedním z předních specialistů a znalců Platóna.

<sup>35</sup> Stanisław Lutosławski (1864–1937), po vzoru otce našel zalíbení v zemědělství a absolvoval katedru zemědělství v Halle. V Łomži založil roku 1906 *Szkołę Handlową* (Střední obchodní školu).

<sup>36</sup> Marian Lutosławski (1871–1918), absolvent polytechniky v Rize a Darmstadtu, zavedl do Drozdova nové technické vymoženosti, např. třífázový proud a elektrárnu. Byl členem mnoha spolku a sdružení mj. *Stowarzyszenie techników* (Sdružení techniků). Marian byl politicky aktivní členem Národní demokracie, jeden z iniciátorů a zakladatelů *Komitetu Obywatelského* (Občanského výboru) a *Polskiego Komitetu Pomocy Sanitarnej* (Polský výbor sanitární pomoci). Roku 1915 byl v zájmu Občanského výboru vyslán do Moskvy. Roku 1917 byl vězněn a pod záminkou kontrarevoluční činnosti zastřelen bez soudu.

<sup>37</sup> Jan Lutosławski (1875–1950) získal doktorát ze studií zemědělského zaměření v Rize, Lipsku a Halle. Byl redaktorem *Przeglądu rolniczego* (Zemědělský přehled) a *Gazety Rolniczej* (Zemědělské noviny). Aktivní člen Rolnického sdružení v Łomży. Měl jednoho syna, který zemřel v Osvětimi.

<sup>38</sup> Kazimierz Lutosławski (1880–1924) vystudoval medicínu v Německu a Švýcarsku. Byl lékařem, teologem, pedagogem, knězem, žurnalistou, spoluzakladatelem polského skautingu (*Harcerstwo Polskie*) a tvůrcem Harcerského kříže. Vydával články pod pseudonymem Jan Zawada. Jeho medicínská studia se pravděpodobně přičinila o to, že jeho nejmladší bratr Józef, si za svou ženu vybral jeho spolužačku Marii Olszewskou, matku Witolda.

<sup>39</sup> Józef Lutosławski (1881–1918), vystudovaný zemědělec a filosof, aktivní člen národních, společenských a lidových organizací, byl správcem Drozdova a pivovaru do roku 1915, kdy byl donucen Drozdovo opustit a tak se připojil ke svému bratrovi v Moskvě. Stal se představitelem *Centralnego Komitetu Obywatelskiego w Riazaniu*. Spolu se svým bratrem byl vězněn a následně zastřelen za smyšlenou účast v kontrarevoluci.

<sup>40</sup> Gwizdalanka, Danuta., Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 9–18.

Lvovem tvořily součást Rakouského císařství.<sup>41</sup> Ještě před samotným vypuknutím válečného konfliktu tak korigovaly osud Polska tři velmoci: Rusko, Německo a Rakousko-Uhersko. Všechny se stejným zájmem – zamezit znovuzrození Polska v jeho úplné velikosti. Na území dnešního Polska žilo mezi 20 a 25 milióny obyvatel polské národnosti. Příležitost spatřoval polský národ ve stále rostoucím napětí, které se den o den zvyšovalo, a které vyvrcholilo v červnu 1914 světovou válkou. Absolutní obnovení Polské Republiky však přicházelo v úvahu pouze v případě porážky všech tří uvedených států.<sup>42</sup>

V srpnu roku 1914 vyhlásilo Německé císařství válku Rusku a Drozdovo obsadily carské oddíly, vedené knížetem Borisem Vladimirovičem, které začaly bezpečnost obyvatel významně ohrožovat. Koncem července 1915 do Drozdova dorazila německá ofenzíva vedená Hindenburgem – tou dobou z Drozdova, Varšavy a celého Polska uteklo okolo 800 tisíc Poláků.<sup>43</sup> Lutosławští neviděli jiné východisko, než se uchýlit do Moskvy.<sup>44</sup> Tajná bolševická policie a ruská společnost se však vůči Polákům stavěla negativně. Tou dobou bylo v Rusku okolo miliónu Poláků a krom toho skoro 600 tisíc v carské armádě.<sup>45</sup>

Spolupráce Lutosławských s Národně-demokratickou stranou a blízké kontakty s jejím zakladatelem Romanem Dmowským<sup>46</sup> byly důvodem, proč se vydali právě do Ruska. Situace se zdála stabilizovaná, nikdo netušil, že v Rusku vypukne revoluce. Józef Lutosławski v Rusku netrávil s rodinou mnoho času, věnoval se totiž organizování polských legií pro osvobození polského území. Podle Dmowského mělo carské Rusko zaštiťovat bezpečnost samostatného Polska, abdikace Mikuláše II. dne 13. března 1917 však plány zcela přetrhala. Útok bolševiků na Zimní palác 7. listopadu rozpoutal revoluci. Nově vzniklá sovětská vláda a Německo podepsaly tzv. Brestlitevský mír. Józef s bratrem Marianem zajišťovali v Murmanskú návrat polských jednotek do země,

---

<sup>41</sup> Davies, Norman: Polsko. Dějiny národa ve střední Evropě. sv. I., Prostor, Praha 2003, s. 119.

<sup>42</sup> Davies, Norman: Polsko. Dějiny národa ve střední Evropě. sv. I., Prostor, Praha 2003, s. 119.

<sup>43</sup> Gwizdalanka, Danuta., Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 20.

<sup>44</sup> Stanisław s rodinou a s nimi také Paulina Lutosławska se služebnou Wacławą Lignowską a vnuky Henrykem a Witoldem opustili Polsko 8. srpna. Později se k nim přes Minsk a Slonim připojili oba skladatelovi rodiče a strýcové Jerzy a Kazimierz. Okolí mladého Witolda naplňovaly politické debaty. Jeho otec řídil oddíl *Centralnego Komitetu Obywatelskiego* a proto byl stále více v Riazani, matka pracovala v nemocnici *Polskiego Komitetu Pomocy Sanitarnej*, kde strýc Marian zřídil péči pro polské utečence, strýc kněz Kazimír zakládal skautské oddíly a školy, které spravoval Jan.

<sup>45</sup> Fasora, Lukáš: Dějiny Polska v meziválečném období. Brno 1999, s. 3–11.

<sup>46</sup> Dmowski byl mimo jiné od roku 1905 polským poslancem ruské Dumy a stejně jako mnozí další byl přívržencem příměří s carským Ruskem proti Německu a Rakousku.

čímž se bolševikům znelíbili. Dne 23. dubna zatkla ruská policie po domovní prohlídce strýce Mariana a o dva dny později i Witoldova otce. Zatčení za účast ve spiknutí proti Ruské Sovětské Republice zničilo jejich plán vycestovat do Francie. Marianova manželka obdržela dopis, kde ji Marian informoval o transportu. Witoldova matka navštívila policii, kde ji bez okolků sdělili, že oba bratři byli popraveni. Józefa a Mariana zastřelili spolu s polským generál-gubernátorem Szczełłowitowem, náměstkem ministra Chwostowem a senátorem Bieleckým. Obě vdovy se ihned vydaly zpět do Polska. Strýc Kazimierz, policií hledaný, utekl přes Oděsu do Kyjeva, odkud se skrze noviny dozvěděl o smrti bratrů a vydal se do Varšavy za zbytkem rodiny.<sup>47</sup>

Z tohoto období měl Witold jen mlhavé vzpomínky. Bylo mu pouze pět let, a jak později uvedl, nerad se ve vzpomínkách vracel k bolestným událostem z minulosti. Okupace Varšavy skončila 13. listopadu 1918 a Lutosławští se vrátili do Drozdowa.

Rodina často trávila volný čas zpěvem a hrou na klavír. Brzy tak objevili Witoldovo dobré hudební cítění. Matka začala Witolda učit hře na klavír již jako šestiletého.

Stav poničené Drozdova a smrt babičky Pauliny roku 1922 urychlily návrat Lutosławských do Varšavy. „*Majątek był niesłychanie zruinowany przez pierwszą wojnę światową i dlatego nie można ówczesnego tam życia wyobrazić sobie jak jakiegoś idyllicznego pobytu w bogatej rezydencji. Wszystko było na granicy rozkładu, co w połączeniu z tragedią rodzinną, jaką było rozstrzelanie dwóch braci, stworzyło z mego dzieciństwa wcale niewesoły obraz.*“<sup>48</sup> [Po první světové válce se rodinný majetek nacházel v troskách, není možné si tehdejší život tam představovat jako idylický pobyt v honosné rezidenci. Vše se téměř rozpadalo a ve spojení s rodinnou tragédií, kterou byla poprava otce a strýce, z mého dětství vytvořila zcela neveselou záležitost.]

### 1.1.3 Vzdělání

Ve Varšavě přijali jedenáctiletého Witolda Lutosławského na elitní chlapecké gymnázium Stefana Batoryho.<sup>49</sup> Cílem školy bylo žáky nejen vzdělávat, ale také

---

<sup>47</sup> Gwizdalanka, Danuta., Meyer, Krzysztof: Witold Lutoslawski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 25.

<sup>48</sup> Gwizdalanka, Danuta., Meyer, Krzysztof: Witold Lutoslawski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 32.

<sup>49</sup> *Gymnázium Stefana Batoryho* byla prestižní polská škola, která vychovávala žáky z počátku v konzervativních podmínkách, kdy ředitelem byl Zdzisława Rudzkiego (stoupence Dmowského a Národní

morálně vychovávat plnohodnotné občany, kteří se v budoucnu budou podílet na osudu Polska. Zpočátku Lutosławski projevoval náklonnost přírodovědné, zejm. matematické oblasti. Umělecky zaměřené předměty vyučoval Jan Gwalbert Olszewski, žák Gersona a Riepina, díky kterému Lutosławski získal nezaměnitelně krásný rukopis. Vychovatel Jan Olszewski byl nejkonzervativnějším pedagogem se staromódním stylem výuky a kritickým pohledem na soudobé umění, včetně hudby. Naproti tomu stál polonista Stanisław Młodożeniec, stoupenec modernismu. Již zde nacházíme osobnosti, které se podepsaly pod Lutosławského pozdější hudební otevřenost a celkovou kulturně-uměleckou orientaci. Hudební výchovu vyučoval Stefan Wysocki, který kladl hudební edukaci velkou vážnost – organizoval školní koncerty, na kterých vystupovali nadaní žáci. Skupinku těchto žáků spolu s Lutosławským tvořili mj. Zbyszek Grzybowski a Andrzej Wąsowski. Hudba na škole figurovala především při náboženských obřadech. Roku 1931 byla do repertoáru školního sboru zařazena skladba Lutosławského *Hasło* (Heslo), kterou Wysocki označil za ukázkou božského talentu. Patnáctiletý Lutosławski se poté začal učit kompozici u Witolda Maliszewského.<sup>50</sup> Po celou dobu Lutosławski náležel mezi nejlepší ve třídě.

Hudba byla v rodině Lutosławských oblíbená. Otec Witolda rodině často hrával sonáty Beethovena a hudbu Chopina. Na klavír hrálo v rodině Lutosławských více členů: Witoldovy tety i matka, matčina sestřenice, Karolina Bohomolcowa, která se jeden čas učila u Césara Francka, a také oba Witoldovi bratři. Witold se začal učit v šesti letech, zpočátku u matky, později u renomované varšavské pedagožky Heleny Hoffman (žačky Rudolfa Strobla a Aleksandra Michałowského).<sup>51</sup> Helena Hoffman, jak Witold Lutosławski později přiznal, velmi ovlivnila jeho hudební rozvoj.<sup>52</sup> Po návratu do Drozdova se Witold Lutosławski na klavír učil u Aliny Rudnické, rovněžžačky Michałowského a později u Józefa Śmidowicze. Jejich vyučovací postupy mladému muzikantovi hru natolik znechutily, že začal raději hrát na housle. Učitelkou mu byla

---

demokracie), nevyučovaly zde ženy a žáci byli nuceni nosit uniformy. Vše se začalo proměňovat od roku 1929 kdy vedení školy převzal Wiktor Ambroziewicz (stoupenec Piłsudskiego a legionář). Změny se odehrály zejména ve formě uniforem, nábory ženských pedagožek a v pořádání tanečních večerů a tedy návštěvě studentek z ženského gymnázia.

<sup>50</sup> Witold Maliszewski (1873–1939), polský skladatel, jenž se učil na Petrohradské konzervatoři u N. A. Rimského-Korsakova, byl pedagogem na konzervatoři v Oděse, Varšavě, byl ředitelem *Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego* a později *Wyższej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina*. Jeho hudba je inspirovaná ruským neoromantismem a polským folklórem.

<sup>51</sup> Rudolf Strobl (1831–1915), polský klavírista a pedagog německého původu. Aleksander Michałowski (1851–1938), polský klavírista, hudební skladatel a pedagog.

<sup>52</sup> Lutosławski, Witold: Anketa „*Mój nauczyciel*“ v měsíčníku „*Nurt*“, nr. 5, 1973, In: Gwizdalanka, Danuta., Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003 s. 48.

Lidia Kmitowa, žačka Ysaÿea a Joachima, která mu umožnila seznámit se s velkým množstvím klasického repertoáru (zejm. Bacha a Mozarta). Hudba, především hraní, cvičení a první kompozice Witoldovi vyplňovaly veškerý volný čas. Své první skladby zkomponoval již v roce 1922 (*Preludium*). Roku 1923 se rozhodl stát skladatelem a navštěvoval Varšavskou hudební školu (*Warszawska szkoła muzyczna*), kde L. Kmitowa učila. Pod vedením Kazimierza Wiłkomirského hrál ve smyčcovém orchestru a kamerálním souboru. Ředitelem školy byl Witold Maliszewski, který poté Lutosławskému nabídl účast na svých hodinách.

Jak se Witold Lutosławski na téma učitele Witolda Maliszewského vyjádřil: „*Był to jedyny profesor kompozycji. Miał do mnie prawdziwie ojcowski stosunek. Był to człowiek do którego jak mało do kogo pasuje określenie – kryształowy charakter. Wierny swej estetyce jako artysta, i etyce jako człowiek, mógł być przykładem młodych artystów wchodzących w życie.*“<sup>53</sup> [Byl to jediný učitel skladby. Přistupoval ke mně jako k synovi. Byl člověkem, kterému jako jednomu z mála odpovídá označení dokonalý. Věren své estetice jako umělec a etice jako člověk, mohl jít právě začínajícím mladým umělcům příkladem.]

Witold Maliszewski byl velmi charakterním člověkem, v době, kdy Marie Lutosławská neměla dostatečné finanční prostředky na vzdělání mladého Witolda, učil ho W. Maliszewski zdarma.

V rodině Lutosławských mělo vzdělání v technických a zemědělských oborech tradici (od dob děda Franciszka). Také Witold Lutosławski zprvu studoval matematiku. Po dvou letech rezignoval a za podpory W. Maliszewského přijali Lutosławského do 7. ročníku na konzervatoři.<sup>54</sup> Nastoupil do třídy Jerzyho Lefeldy.<sup>55</sup> Podle Lefeldy byl Lutosławski obdařený nebývalým talentem. Lutosławski hru zvládal s lehkostí a mistrností, dokonce tak, že Lefeld Lutosławského přesvědčil, aby přistoupil k získání virtuóзовského diplomu, na který si pohlížel mj. Kisielewski s o mnoho vyššími hudebními ambicemi.

---

<sup>53</sup> Laveaux, Teresa de: *Witold Maliszewski – w setną rocznicę urodzin*. In: *Ruch muzyczny* 1973, č. 19, s. 15.

<sup>54</sup> Tehdejší studium na konzervatoři se dělilo do tří studijních bloků po třech letech, ale jak sdělil později Lutosławski, každý blok trval čtyři roky.

<sup>55</sup> Jerzy Lefeld (1898–1980), polský klavírista, pedagog a skladatel. Pedagog Varšavské konzervatoře, od 1924 spolupracoval s Polským rádiem, aj. Mezi jeho žáky patří mj. Lutosławski, Kisielewski, Małcużyński.

Během let, strávených na konzervatoři si Witold vytvořil množství celoživotních známostí, např. G. Bacewicz, A. Panufnik. Svérázná studia utekla rychle. Lutosławski po zdánlivě krátkém čase v polovině května roku 1936 na svém absolventském recitálu přednesl dílo J. S. Bacha, W. A. Mozarta, R. Schumanna, F. Liszta, F. Chopina, C. Debussyho, ale i W. Maliszewského. Vrcholem pak byl Beethovenův *Klavírní koncert G dur* a *Variace z Prokofjevova III. Koncertu*. V polovině června vystoupil na galakonzertu výjimečných absolventů konzervatoře. S filharmonii přednesl první větu Beethovena *Koncertu G dur*. Recenzenti zhodnotili Lutosławského vystoupení slovy: „*Szkoda, że Lutosławskiego nie słyszeliśmy w nowym repertuarze, w którym czuje się lepiej, zwłaszcza szkoda, że nie usłyszeliśmy nic z jego własnych kompozycji.*”<sup>56</sup> [Škoda, že jsme Lutosławského neslyšeli s novým repertoárem, ve kterém se cítí jistěji, především škoda, že nepřednesl nic z vlastní tvorby.] Z recenze je zřejmé, že byl v povědomí tamních posluchačů znám pro svůj kompoziční talent a nebývalé schopnosti správně interpretovat hudbu soudobou, nezdařilo se mu ale posluchačům uçarovat interpretací hudby klasické.

#### 1.1.4 Předválečné období

První skladatelské úspěchy přišly během studia na konzervatoři. Ve dvaceti letech hrála Varšavská filharmonie jeho dílo *Harun al Raszyd* a o rok později uspěl s *Klavírní sonátou*. Za svůj opravdový skladatelský počátek Lutosławski považuje až dílo *Symfonické variace*, poprvé provedené roku 1939.

Provedení baletního fragmentu *Harun al Raszyd* rozpoutalo na poli polských skladatelů vleklý konflikt, který trval téměř po celé meziválečné období. Stály proti sobě dvě hudební obce. První, zastánci národního a tradičního umění, vycházejícího z folklóru a druzí modernisté. V meziválečném období bylo zapotřebí vytvářet národní umění, Ludomir Rożycki, 20. dubna 1925 uvedl na stránkách *Kuriera Warszawského* článek o stavu polského umění s cílem vzbudit u čtenářů a celé polské hudebně-kulturní obce touhu po originalitě a nezávislosti polského umění. Stanovil jasná pravidla: 1. vyvarovat se kosmopolitismu, 2. umocnit v hudebních institucích orientace na polskou hudbu, 3. omezit přítok zahraniční hudby pouze na arcidíla klasické literatury a 4. oprostít se od nadvlády zahraničního soudobého umění. Zastánci Rożyckého názorů

---

<sup>56</sup> Regamey, Konstancy: zpráva z galakonzertu, „*Prosto z mostu*“ 1936, č. 26, In: Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s.62.

roku 1925 vytvořili Oddíl Soudobých Polských Skladatelů (*Sekcja Współczesnych Kompozytorów Polskich*). Mezi členy byli Witold Maliszewski, Stanisław Niewiadomski, Ludomir Rożycki, Piotr Rytel a Adam Wieniawski.

Po prvních skladatelských úspěších se Lutosławski pustil do kompozice filmové hudby. První byla hudba k filmu Stefana a Franciszky Themersonových *Zwarcie* (Zkrat), natočenému roku 1935. Později komponoval hudbu k filmům Eugeniusza Cękalského.<sup>57</sup>

Třicátá léta se nesla ve znamení krize, především z hlediska umění. Stát nebyl schopen trvale udržet v provozu žádnou hudební instituci (ani operu i filharmonii). Dotace měla pouze konzervatoř.

Hudební mládež poznávala zahraniční tvorbu ve filharmonii. „*Muzykę nauczyłem się w filhamonii*“, uvedl po několika letech W. Lutosławski.<sup>58</sup> Varšavskou filharmonii navštěvoval W. Lutosławski pravidelně již od mládí. Jako sedmiletého ho očarovala Beethovenova „*Devátá*“. V říjnu 1927 vyslechl *I. Klavírní koncert* Bely Bartóka, provedený varšavským orchestrem pod taktovkou Grzegorze Fitelberga.<sup>59</sup> Ač byl osud Varšavské filharmonie omezen ztrátou státní dotace, program nezaostával. Ve třicátých letech se i přes nepřízeň osudu podařilo vykonat několik významných koncertů. W. Lutosławski filharmonii označil za místo největších hudebních zážitků.<sup>60</sup>

Na přelomu dvacátých a třicátých let zde svá díla: *Stabat Mater* (1929), *Harnasie*, *Houslový koncert č. 2* (1933), *Symfonie č. 4* premiéroval Szymanowski, o což se přičinil Grzegorz Fitelberg výjimečně oddaný soudobé hudbě. Koncerty za přítomnosti samotných autorů Lutosławského očarovávaly. V březnu 1932 Lutosławski viděl Maurice Ravela dirigovat *Klavírní koncert*. V prosinci pak Paul Hindemith (viola)

---

<sup>57</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 67.

<sup>58</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s.78.

<sup>59</sup> Grzegorz Fitelberg (1879–1953), polský dirigent, skladatel a houslista. Studoval kompozici s Noskowskim a hru na housle s Bacewicz na Varšavské konzervatoři, byl oceněn Paderewského cenou za svou I Houslovou sonátu. Byl houslistou v Varšavském orchestru ve Velkém divadle a později debutoval jako dirigent. Spolu se Szymanowskim, Różyckim a Szelutou založil spolek Mladé Polsko (Młoda Polska) a Young Polish Composers' Publishing Co. (Vydavatelství mladých polských skladatelů). Roku 1908 řídil Varšavský orchestr a navštívil mj. Vídeň, Berlín, Lipsko a Drážďany, později jednu sezónu řídil orchestr v Vídeňské Staatsoper, roky 1914–1921 strávil v Rusku, byl Ďagilevovým dirigentem. Byl výjimečnou osobností, prosazující zájmy nové polské hudby, provedl Karłowicze, Szymanowského, Różyckého a mnoho dalších. (Chylińska, T.: Grzegorz Fitelberg In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

<sup>60</sup> Lutosławski, Witold: *Filhamonia Narodowa*. In: Polska 1978, č. 11.

představil *Konzertmusik*. Ve Varšavské filharmonii několikrát vystoupil Sergej Prokofjev. Interpretoval čtyři ze svých pěti klavírních koncertů právě s varšavskou filharmonií a G. Fitelbergem.<sup>61</sup> Z dirigentských osobností, které na Lutosławského udělaly dojem, jmenujme alespoň Bruno Waltera a Ernesta Ansermeta. Oblíbenými Lutosławského klavíristy byli Robert Casadeus, Józef Hofmann, Walter Gieseking, Vladimír Horowitz, Alfred Cortot.

Působení G. Fitelberga ve filharmonii a jeho snaha o repertoárovou obměnu v době 1930–1935 pomohly rozdělit hudební obec na dvě skupiny. Skupinu ambiciózních milovníků soudobé hudby a druhou skupinu odpůrců a konzervativních hudebních kritiků.<sup>62</sup>

Ve dvacátých letech vzniklo Polské rádio.<sup>63</sup> Počet posluchačů se rychle zvyšoval. Roku 1926 rozhlasové přijímače vlastnilo přes 5200 odběratelů, v 1930 již 202600 posluchačů a roku 1937 mělo rádio přijímač v domácnosti 716000 obyvatel. V roce 1935 založil Grzegorz Fitelberg rozhlasový orchestr. Zaměstnancem rozhlasu byl také Witold Lutosławski. Lutosławského pracovní náplní byla kontrola audio nahrávek, v podstatě umělecký cenzor. Musel poslechnout všechny audio nahrávky a následně napsat recenzi. Zařazením hudby do rozhlasového vysílání začalo umění pozvolně vytrácet auru. Witold Lutosławski se o masovém rozšiřování hudby skrze rozhlas vyjadřoval s nelibostí. „*Muzyka stała się nie tylko rzeczą codzienną ale po prostu*

---

<sup>61</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s.79.

<sup>62</sup> Tamtéž, s 80.

<sup>63</sup> *Polský rozhlas* započal svou činnost vysíláním prvního pořadu 1.2.1925 z vysílací stanice *Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego*, na vlně 385 m ve Varšavě. Jednalo se o zkušební vysílací program, který předcházela opravdovému vzniku 18.8.1925, tehdy vznikl „Polský rozhlas“ s.r.o. Iničiátoři a zakladatelé byli Zygmunt Chamiec a Tadeusz Sułowski. Rozhlas měl tehdy monopolní licenci na vysílání v celé zemi. Slovy „*Halo, halo Polskie Radio Warszawa, fale 480*“ zahájilo svou oficiální činnost 18.4.1926. Jako první na světě roku 1927 začalo s mezinárodním výměnným programem. Silná vysílací stanice polského rozhlasu vznikla roku 1931 v Raszynie. V meziválečné období bylo služeb polského rozhlasu užíváno velmi četně, započala se také výroba rozhlasových přijímačů. Rozhlas tehdy zastával velmi vysoké umělecké hodnoty, přitahovalo tak velké talenty, spisovatelé, dirigenti, herce, aj. Pracovníky a spolupracovníky byli významné polské osobnosti jako např. Jan Parandowski, Zenon Kosidowski, Jerzy Szaniawski, Jarosław Iwaszkiewicz, Maria Dąbrowska, Maria Kuncewiczowa, Grzegorz Fitelberg, Zdzisław Górczyński, Stefan Jaracz, Aleksander Zelwerowicz. Na počátku září 1939 byla zničena stanice v Raszynie, za nedlouho se však ozvala stanice *Varšava II*, jejíž činnost započala na základě rozkazu gen. Waleriana Czумы. Hudebně ji řídil Edmund Rudnicki. *Varšava II* sloužila jako významný informační prostředek mezi obyvateli a vedením státu. Vysílaly se projevy S. Starzyńského, informovala o dění ve světě, o dění v hlavním městě a vysílala také letecké alarmany. Německé okupační jednotky a následně vedení 30.9.1939 převzaly řízení rozhlasu a polákům, pod výhrůzkou smrti zakázali rozhlas poslouchat. Od 1.10. se tak také stalo.



*brzęczeniem, na które czasem raczymy zwrócić uwagę.*<sup>64</sup> [Nejen, že se hudba stala každodenní záležitostí, stala se jednoduše pouze výplní, na kterou ráčíme sem tam vzít ohled.] Na krátký čas byl W. Lutosławski členem *ORMUZ (Organizacja Ruchu Muzycznego)*, kde pracoval jako doprovod, přivydělával si na živobytí, rozšiřoval repertoár a sbíral zkušenosti.

V Polsku fungovala sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu, kde se prováděla díla soudobých skladatelů, jako např. R. Palestra, G. Bacewicz, A. Panufnika, J. Fitelberga, W. Rudzińskiego a také W. Lutosławského. Z iniciativy sdružení Mezinárodní společnosti vznikl festival soudobé hudby, poprvé zorganizovaný v dubnu 1939. Na programu byly mj. Lutosławského *Symfonické variace*. Koncerty, které proběhly v Krakově a Varšavě, vzbouzely nové a ostré polemiky mezi konzervativci a modernisty. Festival nedosáhl očekávané úrovně, když Evropou otřásla druhá světová válka, a zanikl.

### **1.1.5 Válka, německá a sovětská okupace**

Povinnou vojenskou službu plnil Witold Lutosławski u dělostřelectva ve škole kadetů v Zegrzu pod Varšavou. Později byl převelen do radiotelegrafické služby. V roce 1939 s hodností rotmistra převzal vedení rozhlasové stanice štábu *Krakovské armády*, vedené generálem Antonim Szyllingem, na ochranu průmyslové oblasti Horního Slezska a Krakova. Krakovskou armádu 1. 9. 1939 atakovala s mnohonásobně větší převahou X. Německá armáda. Následujícího dne se polská armáda stáhla k obraně Nisy a Dunajce. Od této chvíle byla v neustálém obklíčení nepřítele. W. Lutosławski přijímal a vysílal informace skrz Morseovu abecedu. Bylo to jediné spojení se štábem. Dne 20. září se Lutosławski dostal se zbytkem roty do německého zajetí. Důstojníky vyslali do Německa, poddůstojníky a vojáky pěšky neznámo kam. Lutosławski spolu s dalšími z pochodu unikl a po zdolání přibližně 400 km vzdálenosti se dostal do Varšavy. Ve Varšavě se setkal s bratrem Jerzym. Osud Henryka v ruském zajetí byl horší. Z ruského zajetí ho poslali do lágru v Kozielsku, odkud po čase odešel do zlatého dolu na Kołymie. Henryk nevydržel namáhavou práci a hlad a po čtyřech měsících a sedmi dnech 7. října 1940 zemřel na tyfus. Matce Witolda se s pomocí přátel podařilo

---

<sup>64</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 84.

prchnout do Varšavy, ponechavše veškerý Drozdovský majetek sovětské okupační jednotce.<sup>65</sup>

Okupované Polsko spravovalo z poloviny Německo a z poloviny Sovětský svaz. Tento stav vychází z paktu Ribbentrop-Molotow, uzavřeného 23. srpna 1939 v Moskvě.<sup>66</sup> Je jen otázkou názorů a stále objevovaných nových poznatků o tom, či okupace vlastně byla horší?

Doba okupace s sebou přinesla nejisté existenční podmínky pro herce, zpěváky i jiné umělce. Zakázané byly veškeré výstupy s národní tematikou či polským obsahem. Tato svízelná životní situace se odrazila také na provozování hudby. V době, kdy byla pozastavena činnost konzervatoří, rádia, filharmonie i opery, se rozvíjely nejrůznější alternativní způsoby muzicírování. Koncerty se prováděly nelegálně v soukromých obydlích obyvatel. Organizovaly se polooficiální koncerty v kavárnách a divadélkách, jejichž posluchači byli i Němci. Sporadicky zorganizovali oficiální symfonické koncerty, s programem vybraným okupanty.

Lutosławského existenci zajišťovala hra na klavír v kavárnách. Zpočátku vystupoval v oblíbené kavárně „*Ziemiańska*“. Ve čtyřicátých letech obměnil repertoár a spolu s Andrzejem Panufnikiem<sup>67</sup> založili klavírní duet. Během svého čtyřletého působení provedli na 1300 vystoupení. Jedinou dodnes zachovanou Lutosławským hranou skladbou je parafráze *Paganiniho 24 Capriccia a moll*, kterou po válce, v roce 1948 odvysílal *Pařížský rozhlas* a která je dodnes populární. V tomto období poznal i budoucí manželkou. Byla to sestra Lutosławského přítele Stanisława Dygata,<sup>68</sup> který ji s sebou do kavárny přivedl. Lutosławskému se zalíbila na první pohled.

---

<sup>65</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 112.

<sup>66</sup> Pakt Ribbentrop-Molotow je dohodou o neútočení a rozdělení vlivů mezi Německem a Sovětským svazem v Rumunsku, Polsku, Litvě, Estonsku a Finsku. Tomuto paktu z polské strany předcházela ještě pakt Piłsudski-Hitler, smlouva o neútočení mezi Německem a druhou Polskou Republikou uzavřená 26.1.1934 v Berlíně. Tento vztah byl však jednostranně zrušen/porušen, kdy 28.4.1939 Polsko odmítlo navrhovaný německý požadavek na obnovenou úpravu německo-polských hranic. Výsledkem sovětsko-německé dohody bylo napadení Polska 1.9.1939 nejprve Německem a poté 17.9.1939 také Sovětským svazem, jednalo se tedy o jakési čtvrté dělení Polska. Poté, co byla nucená polská armáda ke kapitulaci, Hitlerem zřídl tzv. Generální gouvernement a zbylé části Polska připojil k Třetí říši. Východní část se stala prakticky součástí SSSR. In: Norman Davies: Evropa – dějiny jednoho kontinentu. Prostor, Praha 2000.

<sup>67</sup> Andrzej Panufnik (1914–1991), polský skladatel a dirigent, který většinu svého života strávil v Británii.

<sup>68</sup> Stanisław Dygat (1914–1978), polský spisovatel, fejetonista, dramatik a scénárista. Rodina Dygatových patřila k vybraným rodinám na společenské výši. Jejich předkové a příbuzní pocházeli z Francie, kde mj. pomáhali polským utečencům. Poměry v této rodině byly diametrálně odlišné od těch, jež panovaly v

Duo Lutosławski-Panufnik se časem přemístilo do kavárny *SiM (Sztuka i Moda)*.<sup>69</sup> Kavárna byla obdobou galerie soudobého umění. Vystupovaly zde přední polské umělecké ikony – mezi jinými zpěvačka M. Zimińska a klavíristé J. Ekier, J. Lefeld, B. Woytowicz. Duo se stalo symbolem kavárny. Jejich program obsahoval aranžmá na hudbu Mozarta, Schuberta, Brahmsa či Debussyho. Provádět polské skladatelé či díla národního charakteru absolutně nepřicházelo v úvahu, přesto však několikrát provedli K. Szymanowského. Duo Lutosławski-Panufnik vystupovalo i v Krakově a Lublině. Ve válečném období J. Ekier, W. Lutosławski, R. Palester, aj. zorganizovali tajné divadlo. Lutosławski tehdy *zkomponoval Pieśni walki podziemnej* (Písň podzemního boje). Před koncem války museli Lutosławští opustit svůj byt a vydali se k matčině sestře do Komorowa pouze s jedním malým zavazadlem. Tehdy Lutosławski ponechal svůj obširný svazek aranžmá ve Varšavě, a dochovaly se pouze *Wariacje na temat Paganiniego* (Variace na Paganiniho téma).

Během okupace ztratilo Polsko více než tři sta významných hudebníků. Lutosławski se podobně jako mnoho dalších po skončení války přesunul ze zdevastované Varšavy do Krakova.<sup>70</sup>

Kompozici hudby, která byla Lutosławského srdci nejbližší nemohl, s ohledem na životní situaci, věnovat požadovaný prostor. Lutosławského kompoziční činnost podobně jako celá Varšava, vyžadovala znovuvybudování od základů. Bohužel poválečné vedení Komunistickou stranou Polska (*Komunistyczna Partia Polski*), způsobilo, že kýžený rozvoj „*umění pro umění*“ byl odsunut na druhou kolej. Umění se nacházelo ve službách propagandy.

Po roce 1945 svou činnost jako první obnovila Filharmonie v Lodži a poté rozhlasový orchestr v Katovicích a Filharmonie v Krakově a Varšavě. Za krátký čas činnost obnovily operní domy v Poznani, Bytoni, Vratislavi a Varšavě. Dne 31. prosince 1944 začalo fungovat Ministerstvo kultury a umění. Poláci začali ustalovat základy pro kulturní organizace, literární spolky: *Związek Zawodowych Literatów*

---

rodině Lutosławského. Otec byl předním architektem. Danuta postoupila studovat po roce 1936 na katedru architektury na Varšavskou Polytechniku, ale po krátkém čase se provdala za kolegu Jana Bogusławského, čímž zrezignovala z dalšího studia a zaobírala se údržbou domácnosti a výchovou syna Marcina. Její muž však byl v době války v německém zajetí, ona na nově vznikající avantýru nekladla přílišný důraz.

<sup>69</sup> Umění a móda.

<sup>70</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s.130.

*Polskich* (Svaz polských spisovatelů), výtvarné spolky a na podnět Mieczysława Dobnera založený spolek hudební *Związek Kompozytorów Polskich* (Svaz polských skladatelů).

Krakov, město, které ušlo válečné devastaci, se stal centrem kulturního života. Z Varšavy zde přesídlili významní umělci, např. Stefan Kisielewski, Maria Dziewulska, Roman Palester, Andrzej Panufnik, Jan Maklakiewicz, Tadeusz Ochlewski, ze Lvova pak Adolf, Chybiński, Włodzimierz Kaczmarski a kromě těchto zde působili významní umělci krakovští, mezi jinými Jan Ekier, Zdzisław Jachimecki a Jan Hoffman. W. Lutosławski nějaký čas v Krakově působil také, ale jako jeden z mála se po osvobození do Varšavy vrátil. Obroda zničeného města probíhala zvolna. Rychle však obnovili Hudební oddělení polského rozhlasu, řízené Romanem Jasińským, Zbigniewem Turským a Władysławem Szpilmanem. Po několikaměsíční činnosti se podařilo rozšířit vybavení studia. Místo jednoho piána s mikrofonom nyní disponovali třemi piány a třemi studii. V jednom z nich od dubna 1945 pracoval W. Lutosławski. Jeho práci tvořila hudební ilustrace literárně-divadelních programů, vedených Alexandrem Maliszewským. Roku 1946 ale skladatel z rozhlasu odešel a již nikdy se nestal opravdovým rozhlasovým zaměstnancem. Přivýdělek mu zajistil rozvíjející se film. Při zápisu do *ZAiKS – Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych* (Svaz divadelních autorů a skladatelů)<sup>71</sup> Lutosławski uvedl jako hlavní činnost kompozici klasické hudby, jako vedlejší hudbu filmovou, kterou komponoval pod pseudonymem Roman Drozdowicz a později doplnil kompoziční činnosti v okruhu hudby populární. I přes veškerý úspěch a radost, který mu tato práce přinášela, plat jen tak tak vystačoval nárokům rodiny.

V určitém slova smyslu bylo *PWM* (Polské hudební vydavatelství) hudebním mecenášem. V čele stál Tadeusz Ochlewski, nadšenec nové hudby, který se přičinil o vydání několika Lutosławského skladeb, např. *Melodie ludowe* (Lidové melodie) a *Kolędy* (Koledy), O oblíbenosti skladeb vypovídá statistika PWM z let 1945–1948. Na špici žebříčku stál H. Wieniawski s pěti set prodanými exempláři, následovaly, se čtyřmi sty padesáti *Sbírky písní* M. Karłowicze a hned za nimi se čtyřmi sty dvaceti prodanými deskami byly Lutosławského *Kolędy*.

---

<sup>71</sup> ZAiKS je organizace pro kolektivní správu autorských práv, jistá alternativa českého Ochranného Svazu Autorského.

Witold Lutosławski se s Danutou Bogusławskou oženil 26. října 1946, jejího syna Marcina přijal za svého a jiné děti spolu neměli. Pohromadě bydleli v jednom pokoji třípokojového bytu s kuchyní s oběma tchýněmi a hospodyní. Jeden pokoj jim sloužil jako pracovna i ložnice. Witold komponoval, Danuta přepisovala noty. Od konce roku 1945 figuroval Witold Lutosławski jako tajemník a pokladník *Związku Kompozytorów Polskich* (Svazu polských skladatelů). Ve středu zájmu ZKP stála hudba a hudební život, dále výchova hudební mládeže, zajištění existence orchestru, divadla, opery, amatérských spolků, výchova ve školách atd. Svaz polských skladatelů zorganizoval *Festival Polskiej Muzyki Współczesnej* (Festival polské soudobé hudby). Jednalo se o čtyři koncerty s díly K. Szymanowského, T. Z. Kasserna, P. Perkowskiého, T. Szeligowského, R. Padlewského, G. Bacewicz, A. Malawského, R. Palestra, J. Ekiera, A. Panufnika a *Triem pro hoboje, klarinet* Witolda Lutosławského.

Po dlouhých a úmorných snahách se Lutosławskému podařilo debutovat v zahraničí., V rámci prezentací členských zemí ve slavném koncertním sále *Champs Elysées* 5. prosince 1946 provedl G. Fitelberg s *Orchestre National de Radiodiffusion* Lutosławského *Symfonické variace*. Lutosławski strávil v Paříži tři měsíce. Poznal pařížskou společnost a kulturu, seznámil se Nadiou Boulanger a účastnil se tzv. středečních setkání v jejím domě. Nejvíce se sblížil s Michałem Spisakem, který ho představil Henri Barraudeovi (řediteli hudebního oddělení francouzského rozhlasu). Osobně se setkal s Antonim Szałowským a Witoldem Małcużyńským. Po úspěchu v Paříži byly variace nabídnuty do programů koncertů v Londýně a Dánsku. Namísto Lutosławského však vybrali díla jiných polských skladatelů. Svůj největší debut (provedení *Symfonie č. 1* v Paříži) musel Witold Lutosławski vyslechnout skrze rozhlas.<sup>72</sup>

Úspěch první symfonie byl krátkodobý, brzy ji odsoudili pro formalismus. Pozdější, zralejší skladby měly úspěch trvalejšího rázu, např. *Koncert na orkiestrę* (*Koncert pro orchestr*). *Koncert* byl provedený poprvé roku 1954 a je jedním z nejhranějších, možno říci nejúspěšnějších, z Lutosławského díla. V hudebních a hudebně-vědních kruzích se ale řešily otázky, kam by měla nově vznikající hudba

---

<sup>72</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s.153.

směřovat?<sup>73</sup> Na Sjezdu skladatelů se objevil manifest, kde byla kritizována hudba umělečná za individualismus, subjektivismus a konstruktivismus a hudba neumělečná za banálnost, povrchnost, tuctovost a komerčnost. Komponovat se měla hudba zvýrazňující technické postupy s potenciálem oslovit co největší masu lidí. Nebylo proto divu, že v Polsku vznikl vleklý boj mezi tzv. tradicionalisty a modernisty. Přesné znění manifestu zůstalo vytištěno na stránkách Ruchu Muzycznego.<sup>74</sup> Na stránkách časopisu můžeme sledovat silnou ideologickou propagandu. Lutosławski se stále méně účastnil akcí stále více politicky zaangażovaného Svazu polských skladatelů.

Kompozice v socialistickém realismu<sup>75</sup> se často opíraly o folklór a národní lidovost. Obliba folklóru byla natolik vysoká, že vznikl *Festiwal muzyki ludowej* (Festival lidové hudby), na kterém mezi jinými zazněla Lutosławského *Mała suita* (*Malá suita*) a *4 lidové tance*. W. Lutosławski považoval socialistický realismus za útlak tvůrčí osobnosti.

Situaci vystihl A. Panufnik na stránkách francouzského časopisu *Kultura* v článku „*Życie muzyczne w dzisiejszej Polsce*“: „...*prawdziwie twórcza muzyka jest najmniej potrzebna*“ [...opravdu kreativní tvůrčí hudba je potřebná nejméně...].<sup>76</sup> Později v osmdesátých letech o Witoldovi Lutosławském uvedl: „*Zawsze rozsądniejszy ode mnie, Witold nie dał się wciągnąć w żadną działalność organizacyjną i nie*

---

<sup>73</sup> Mj. v Praze Mezinárodní sjezd hudebních skladatelů a kritiků, kterého součástí byly polská delegace se třemi významnými muzikology: Zofia Lissa, Stefania Łobaczewska a Józef Chomiński.

<sup>74</sup> Ruchu Muzyczny, jeden z nejvýznamnějších hudebních periodik, jež byl znova povolán k životu v roce 1945 a vycházel v dvoutýdenní periodě. Viz kapitola o RM.

<sup>75</sup> Socrealismus je hudební směr, který se objevil někdy kolem roku 1934 v Sovětském svazu a následně se rozšířil do dalších socialistických zemí. Byl součástí komunistického režimu a jedinou ve státě povolenou metodou umělecké tvorby.

V hudbě se socrealistický realismus objevil v opeře *Lady Macbeth Mocenského újezdu* Dmitrije Šostakoviče, a později v roce 1948 v hudbě Prokofjeva a Chačaturjana. Vliv hudby na lidské emoce se stal důležitou součástí propagandy. Hudba by měla být stylově přístupná, s národním obsahem, a tedy melodická s odvoláváním se k národní historii a lidové tance a písni. Upřednostňovaly se formy s textem, vznikla mj. masová píseň s propagandistickým textem. Hudba v romantickém stylu s prostými harmonickými postupy byla výrazem nepřátelství vůči avantgardy.

Základy socrealismu byly Československu představeny na Sjezdu v roce 1948 v Praze, v Polsku se s o nich zpočátku polemizovalo, přijala je v roce 1949 „Skupina 49“ („*Grupa 49*“), kterou tvořili Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki a Jan Krenz. Kromě těch komponovali v socrealistickém stylu mj. Jan Maklakiewicz, Alfred Gradstein i Andrzej Panufnik.

Všechny ostatní kompozice, jejichž tendence se křížily s tendencemi socrealistickými, byly označovány za formalistické a jejich provádění nebylo vítáno. Např. *Symfonię Olimpijską* Zbigniewa Turskiego i *Symfonię č. 1* Witolda Lutosławskiego. (Gwizdalanka, Danuta: *Muzyka i polityka*, PWM, Kraków 1999).

<sup>76</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. *Droga do dojrzałości*, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 221.

*kończące się walki z biurokracją.*“ [Byl vždy rozumnější než já, Witold nikdy nebyl členem žádné organizace a nestal se tak členem nekonečného boje s byrokracií.]<sup>77</sup>

Umělci se stávali žoldáky ideologické fronty. Z hudebního života se stal boj o nové umění a nové posluchače. Organizovaly se nejrůznější hudební festivaly k uspokojení politických potřeb. Od roku 1951 probíhal velký několikaměsíční mezinárodní *Festival Polské hudby*, kdy bylo v průběhu osmi měsíců provedeno nesmírné množství nových děl. Lutosławski na festival zaslal dvě díla: *Koperczaki (Psanička)* a *Lipcowy wieniec (Červencový věnec)*, ta se na program nedostala. Úspěchu se dočkal 20. dubna 1951, kdy premiéroval *Malou suitu* s velkým symfonickým orchestrem Polského rozhlasu, vedeným G. Fitelbergem, 2. prosince následoval *Tryptyk śląski (Slezský triptych)* a *Słomkowy łańcuszek (Slaměný řetízek)*. V této době Lutosławski získal 2. cenu za masovou píseň *Wyszlabym ja (Vdala bych se)*, za kterou byl odměněn 75000 Złotych.

Lutosławského díla působila na dobovou společnost největším nadšením a zájmem. Zofia Lissa díla Witolda analyzovala na hodinách se studenty na Univerzitě ve Varšavě, u krakovských studentů probouzela obdobné nadšení Stefania Łobaczewska.<sup>78</sup>

V druhé půli let padesátých se stávající politická situace na krátký čas uvolnila, což umožnilo skladatelům komponovat ve vlastním zájmu, s vlastním zalíbením a invencí. Skladatelé, včetně Lutosławského, začali pozvolna experimentovat. Přicházeli na nové výrazové prostředky, tvořili nové originální a neotřelé kompozice. Kupříkladu kompozice *Pięc pieśni do słów Kazimiery Iłakowiczówny (Pět písní na slova Kazimiery Iłakowiczówny)* má harmonii opřenou na vlastním dvanáctitónovém systému, v některých místech užil techniky seriální. Striktně dodržovaná technika a důsledný kontrast, nikterak neomezující sugestivní emocionálnost díla, se staly vizitkou soudobé polské hudby.<sup>79</sup> Oživily se kontakty se světem (mezi Východem s Západem) skrze právě založený festival *Warszawska Jesień* (Varšavský podzim). Lutosławski se stal jednou z nejvýraznějších postav, korigujících dění festivalu. Witold Lutosławski byl členem *Rady Wydawniczej przy Polskim Wydawnictwie Muzycznym* (Vydavatelské rady při Polském hudebním vydavatelství), a členem Výboru při Ministerstvu kultury a

---

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 227.

<sup>78</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 243.

<sup>79</sup> Gwizdalanka, Danuta: Witold Lutosławski. Životopis dostupný z < <http://www.lutoslawski.org.pl/> > [cit 7.6.2014].

umění. Lutosławski, jak jen to bylo možné, vyzdvihoval právo skladatele na svobodu. Podle něj je povinností každého skladatele přivádět na svět hudbu s vlastní osobitou vizí.

Na *II. festivalu Polské hudby*, záležitosti gigantických rozměrů, měla zaznít díla nejen známých, či právě vycházejících hudební skladatelů, ale i amatérských hudebníků. Datum se stanovilo na výročí osvobození Varšavy, tedy 17. ledna 1955. Festival trval do 20. května. Zrealizováno bylo 163 symfonických koncertů, na kterých zaznělo okolo 450 děl. Tento festival vzbudil nečekaný zájem.

Politická situace padesátých let se více méně nesla na vlně postupného a hlubšího uvolňování a tolerance.<sup>80</sup> Skladatelé stále častěji hledali prostředky pro pravé vyjádření sebe sama, pozvolna opouští dodekafonii, atonalita je již věcí samozřejmou, na denním pořádku se nacházely nejrůznější experimenty.<sup>81</sup> Všechny tyto události vyvolaly potřebu zorganizovat festival, který by prezentoval hudbu nejrůznějších směrů, nezávislých na polickém kontextu, tedy pozdější *Varšavský podzim*. Datum mezinárodního festivalu soudobé hudby, Varšavského podzimu, bylo stanoveno na 10. října 1956.<sup>82</sup>

Otevření Polska Západu snížilo zájem o masovou píseň a zároveň se přičinilo o rozvoj hudby populární a taneční. Nebývalý zájem o hudbu k ilustraci divadelních představení zajistil Witoldovi Lutosławskému jistý příjem. O tom svědčí Lutosławského registrace na *ZAiKS*, kde si pro kompozici populární hudby zaregistroval pseudonym *Derwid*.<sup>83</sup>

Po čase se rodina Lutosławských vydala na cestu za přítelem A. Małcużyńským do Itálie, přičemž navštívili Švýcarsko a oslavili spolu s dalšími osobnostmi soudobé hudby sedmdesáté narozeniny N. Boulanger. Od této doby Lutosławski hledal novou hudební řeč, v každém novém díle objevoval a především ukazoval technické inovace. Díla avantgarda přijímala s velkou potěchou. Stále rostoucí obliba Lutosławského děl se šířila světem, prováděla se v Anglii, v Americe, v Izraeli, atd.

---

<sup>80</sup> Smrt Josifa Vissarionoviče Stalina 5.3.1953, smrt Bolesława Bieruta 12.3.1956, aj.

<sup>81</sup> Příkladem budiž v roce 1955 složená Serockého *klavírní sonáta, V. Smyčcový kvartet* G. Bacewicz, hledání stylu T. Bairda a experimenty B. Schaeffera.

<sup>82</sup> Více viz kapitolu č. 5 (Varšavský podzim) předkládané práce.

<sup>83</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 306.



Navzdory všemu výše uvedenému byl W. Lutosławski prostým občanem, který musel řešit stejné problémy, jaké tížily většinu polských obyvatel, a to především hledání vhodného místa pro život. Snil o zvukotěsné místnosti, kde by se mohl naplno věnovat kompozici a experimentům.

Skladateli se dostávalo stále většího uznání, mezi jinými získal trojí ocenění *Mezinárodního tribunálu skladatelů UNESCO*, oceněny byly také nahrávky Lutosławského děl. V New Yorku získal za celoživotní tvorbu cenu Jurzykowského, ve Vídni cenu Herdera a v Mnichově Siemense. Od roku 1971 postupně získával čestné doktoráty na předních univerzitách v Evropě i USA.<sup>84</sup>

### 1.1.6 Závěr života

Witold Lutosławski nikdy nestál v čele slavných osobností, nikdy se veřejnému životu zcela nestránil. Často zdůrazňoval důležitost a význam umění ve společenském životě. Byl členem mnohých spolků jako např. *Rada Muzyczna przy UNESCO*, od 1973 členem *Svazu polských skladatelů*, přijímal pozvání na symposia, byl v kontaktu s mladými skladateli.<sup>85</sup> V šedesátých a sedmdesátých letech se snažil uniknout nadměrnému politickému přiblížení. V roce 1981, kdy byla vyhlášena vojenská pohotovost se W. Lutosławski ze společenského dění vytratil úplně. Politické události na přelomu 1989 byly zlomovým bodem v skladatelově životě. Právě W. Lutosławski totiž zastupoval hudební scénu a prostor v *Komitecie Obywatelskim* (Občanském výboru) u Lecha Wałęsy a od roku 1992, sic na krátký čas, vystupoval v *Radzie Kultury u Prezidenta* (Kulturní radě prezidenta).<sup>86</sup>

Roku 1993 navštívil mj. USA, Kanadu a Japonsko, aktivně vystupoval jako dirigent na festivalu *Vratislavia Cantans* i na *Varšavském podzimu*.<sup>87</sup> Až do posledních dní svého života intenzivně komponoval, nedokončený *Koncert skrzypcowy* (*Houslový koncert*) budiž důkazem jeho neutuchající skladatelské tvořivosti. Zemřel 7. února roku 1994, pohřben byl 16. února na Powązkowském hřbitově ve Varšavě.<sup>88</sup> Za celoživotní

---

<sup>84</sup> Gwizdalanka, Danuta: Witold Lutosławski. W awantgardzie. Żivotopis. Dostupné z <  
<http://www.lutoslawski.org.pl/>> [cit 19. 6. 2014].

<sup>85</sup> Gwizdalanka, Danuta: Witold Lutosławski. Ambasador kultury polskiej. Żivotopis. Dostupné z <  
<http://www.lutoslawski.org.pl/>> [cit 19. 6. 2014].

<sup>86</sup> Gwizdalanka, Danuta: Witold Lutosławski. Ambasador kultury polskiej. Żivotopis. Dostupné z <  
<http://www.lutoslawski.org.pl/>> [cit 19. 6. 2014].

<sup>87</sup> Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, speciální vydání, PWM, Kraków 2013.

<sup>88</sup> Tamtéž.

přínos hudební kultuře byl oceněn Lechem Wałęsą 19. ledna 1994 *Orderem Orła Białego* (Řádem bílého orla).<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Order Orła Białego (Řád bílého orla) je nejstarší a nejvyšší státní ocenění Polské republiky, předávané za civilní a vojenské zásluhy vedoucí ku prospěchu Polské republiky.

## 1.2 Vrstevníci a okolí

Abychom skladatele lépe poznali, představíme si nyní Lutosławského v kontextu výrazných, nejen, polských osobností. Kapitola obsahuje množství jmen významných hudebníků a jiných umělců, se kterými se Lutosławski setkal, ať osobně, či skrze publikované články, tedy s těmi, jejichž potenciální odkaz můžeme v tvorbě a především životě Lutosławského nalézt. Zaměřujeme se zejména na instituce, kde působil, místa, kde byla prováděna jeho díla, a na místa pro polskou kulturu, především hudbu význačná. Důraz klademe na léta vytyčena názvem práce a životní osudy Lutosławského. Jedná se především o polský rozhlas, filharmonii a hudební recenzenty. Závěrem ještě nastiňujeme přehled hudebního vývoje v Polsku.

Kapitolu začínáme několika slovy o hnutí a období bytostně spjatém s polskými dějinami – *Młoda Polska* (Mladé Polsko). Toto období je polským druhem modernismu, který se odrazil nejen v hudbě, ale také literatuře, výtvarném umění a polském myšlení obecně. Časově spadá mezi léta 1891–1918. Typickým znakem této doby bylo vzájemné prolínání a symbióza uměleckých sfér. V Polsku vznikala literární centra v Krakově, Lvově a Varšavě, mj. *Życie* (Život), *Zielony Balonik* (Zelený balónek), *Krytyka*, *Chimera*, atd., kde byli básníci, spisovatelé a jiní umělci silně ovlivněni symbolismem a impresionismem. Pro představu jmenujme alespoň Wacława Rolicz-Liedera, Kazimierza Przerwy-Tetmajera a Jana Kasprowicze, na jejichž básně komponovali téměř všichni skladatelé. Hlavní ideou bylo oproštění literatury od společenského tlaku (tzv. umění pro umění). Umělecký základ tvořila filosofie Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho. Při spojování dramatu s poesíí se Poláci inspirovali Francouzi, mj. Charlesem Baudelairem, Paulem Verlainem, Stéphanem Mallarmém a Arthurem Rimbaudem. V této době vznikaly také četné překlady zahraničních děl.

V hudební sféře reprezentovali *Mladé Polsko* Ludomir Rożycki,<sup>90</sup> Karol Szymanowski,<sup>91</sup> Grzegorz Fitelberg,<sup>92</sup> Apolinary Szeluto.<sup>93</sup> Tyto čtyři skladatelé

---

<sup>90</sup> Ludomir Rożycki (1883–1953), polský hudební skladatel, který se, stejně jako ostatní členové Mladého Polska, přičinil o umělecké povznesení polské hudby. Pocházel z hudební rodiny, otec byl pedagogem na Varšavské konzervatoři. Klavír studoval u Aleksandra Michałowskiego, teorii u Gustawa Rogulskiego a Michała Biernackiego, skladbu u Zygmunta Noskowskiego. Po ukončení konzervatoře odjel studovat do Berlína, kde tři roky studoval na *Meisterschule* u Engelberta Humperdincka. Roku 1905 se stal spoluzakladatelem skupiny, jejíž cílem byla podpora, vydávání a propagace nové hudby. Působil jako dirigent ve Lvově a jako pedagog klavíru na tamní konzervatoři. Po čase se přestěhoval do Paříže, později opět do Berlína, po návratu do vlasti se 10 let věnoval výlučně kompozici. Byl jmenován profesorem

finančně podporoval kníže Władysław Lubomiski, bez obtíží tak založili a provozovali *Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich* (Společnost zaopatřující mladé polské skladatele). Spolek pak se sídlem v Berlíně existoval až do počátku II. světové války. Skladatelé měli snahu tvořit originální a nezávislou hudbu – tvrdili, že velké umění může vzniknout, aniž by čerpali z dobově populárního folklóru. Cítili potřebu vytvořit centrum na evropské úrovni s výhradně polskou produkcí.<sup>94</sup> Nemůžeme

---

Vyšší hudební školy ve Varšavě, byl aktivní publicisticky a věnoval se také organizaci hudebního života. Roku 1936 byl oceněn Zlatým akademickým vavříkem Polské akademie za obecný umělecký přínos. Po II. světové válce se přemístil do Katovic, kde byl děkanem fakulty teorie, skladby a dirigentství v státní vyšší hudební škole. Roku 1949 ho Bolesław Bierut vyznamenal *Orderem Sztandaru Pracy I klasy* a 1952 získal státní cenu prvního stupně. Jeho tvorbu charakterizuje plynulost a výrazná melodika, převažuje homofonní faktura, instrumentačně je velmi efektní a barvitý. Harmonicky zůstává spíše v systému funkční harmonie, nacházíme však také impresionistické prvky. Inspirací mu byla literární témata. Pojil neoromantismus s motivy polské lidové písně. Často užíval kontrasty a pomáhal si koloristickými efekty. Z jeho tvorby jsou nejvýraznějšími symfonické básně. V klavírní sféře navázal na F. Chopina, J. Brahmsa nebo P. I. Čajkovského. První opery jsou pod vlivem R. Wagnera, ale v pozdějších nacházíme spíše veristické prvky. Zemřel 1. 1. 1953 v Katovicích.

<sup>91</sup> Karol Szymanowski (1882–1937), polský hudební skladatel a pedagog, který se narodil do dobře zajištěné rodiny. Díky okolnostem a důsledkům první světové války však rodina o část majetku přišla a Szymanowski se stal koncertním pianistou. Konec jeho života nebyl příliš radostný, coby homosexuál byl společností často odsuzován, zemřel opuštěný a sám. Mezi jeho kompozicemi nalezneme díla orchestrální i komorní, především klavírní, ale i známou operu *Král Roger*. Po Chopinovi je dalším Polákem, který u klavíru triumfoval. Je považován za Chopianova následovníka. Inspiroval se mj. dílem Richarda Strausse, v jeho pozdější tvorbě nacházíme prvky impresionismu, moderny (I. Stravinskij) a silné arabské motivy, které jsou patrné zejména v jeho písňové tvorbě. Ke konci života se jeho kompoziční styl, podobně jako styl jiných polských skladatelů, vydal směrem neoklasicismu a neofolklorismu, vzniklo tak např. *Stabat mater*.

<sup>92</sup> Grzegorz Fitelberg (1897–1953), houslista, skladatel a především dirigent. Jako syn vojenského hudebníka studoval na Hudebním institutu v Varšavě housle u Stanisława Barcewicze a skladbu u Zygmunta Noskowského. Od roku 1896 byl houslistou *Teatru Wielkiego w Warszawie* (Velkého divadla) a od 1901 koncertním mistrem Varšavské filharmonie. V soutěži Ignace Paderewského získal cenu za *Sonatu a moll*. Ocenění získal také za své *Trio f moll* na soutěži hraběte Maurycego Zamoyského. V sezóně 1904/1905 debutoval jako dirigent. Na další osudy Fitelberga mělo vliv seznámení se Szymanowským, se kterým od roku 1905 organizoval *Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich*. Proslavil se také jako dirigent děl skladatelů skupiny Mladé Polsko v zahraničí. V roce 1913 se na krátký čas vrátil do Varšavy, za krátko však odešel do Petrohradu, kde hojně dirigoval mj. Ďagilevovy balety, s tímto spolkem pak vystupoval různě po Evropě. V roce 1939 byl donucen opustit Polsko. Odešel do Paříže, navštívil USA, Jižní Ameriku a Kanadu. Do Evropy se vrátil až roku 1946, v roce 1947 se stal ředitelem Velkého symfonického orchestru Polského radia v Katovicích, se kterým roku 1948 vystoupil v Československu. Mimo jiné v letech 1927 – 1930 působil jako pedagog na Varšavské konzervatoři a v letech 1950 – 1951 byl profesorem *Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach* (Státní vyšší hudební škola v Katovicích).

<sup>93</sup> Apolinary Szeluto (1884–1966), skladatel, klavírista a právník. Právo vystudoval na Varšavské univerzitě, zároveň studoval na konzervatoři a posléze studia klavír ukončil u Leopolda Godowského v Berlíně. Poté byl zaměstnán na Ministerstvu spravedlnosti. Hudebně byl neaktivnější v letech 1918 – 1930, některé jeho skladby byly vydány *Towarzystwem Wydawniczym Muzyki Polskiej w Warszawie* (Vydavatelskou společností polské hudby ve Varšavě). V poválečném období byl horlivým stoupencem socrealismu. V tomto stylu zkomponoval mnoho hudebních žánrů, jeho tvorba je však dnes téměř zapomenuta. Szeluto napsal poměrně mnoho recenzí a kritik.

<sup>94</sup> Gwizdalanka, D.: *Historia muzyki 3*, Kraków 2009, s. 28.

opomenout ještě Mieczysława Karłowicze,<sup>95</sup> který, ač do skupiny nepatřil, zkomponoval díla stylisticky odpovídající jejich idejím.

Důležitým krokem v polských hudebních dějinách bylo založení Varšavské filharmonie<sup>96</sup> (*Filharmonii Warszawskiej*) roku 1901, což stejně jako i v jiných zemích silně ovlivnilo hudební život celého Polska. Analogicky s ostatními filharmonii také ta polská zaštiťovala umělecké špičky, čehož budiž důkazem četná vystoupení orchestru s předními umělci doby. Nejvýznamnějšími polskými dirigenty té doby byli Emil Młynarski, Grzegorz Fitelberg, Mieczysław Karłowicz, Henryk Melcer, Zygmunt Noskowski, Artur Rodziński, ze zahraničních to byli Edvard Grieg, Arthur Honegger, Otto Klemperer, Arthur Nikisch, Sergej Prokofjev, Sergej Rachmaninov, Maurice Ravel, Camille Saint-Saëns, Richard Strauss či Igor Stravinskij. Mezi klavíristy nalezneme taková jména jako Witold Malcużyński, Ignacy Jan Paderewski, Artur Rubinstein, Claudio Arrau, Vladimír Horowitz, Wilhelm Kempff, aj. Z houslistů pak Leopolda Auera, Jascha Heifetze, Pawła Kochańskiego, Pabla Saasateho, Eugéna Ysayeho a mnoho dalších.<sup>97</sup>

Byla to právě budova filharmonie, kde se odehrály první ročníky významných polských hudebních soutěží a festivalů – *Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina* (Chopinovská klavírní soutěž) a *Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. H. Wieniawskiego* (Mezinárodní Wieniawského houslová soutěž). Své prostory dále poskytla organizaci *Powszechnego Festiwalu Sztuki Polskiej* (Všeobecný festival polského umění) a *Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej* (Festivalu Mezinárodního sdružení soudobé hudby).

Stav filharmonie po válce byl více než nepříznivý. Nejen že v době bombardování Varšavy Němci zdemolovali celou budovu, během války zahynula také téměř polovina členů orchestru. Díky výborné poválečné organizaci a polské

---

<sup>95</sup> Mieczysław Karłowicz (1876–1909), skladatel a dirigent, autor symfonických skladeb a zejména symfonických básní. Reprezentant pozdního romantismu. Od mlada bylo jeho vzdělání zaměřeno na lásku k hudbě, se svou rodinou hodně cestoval, nějaký čas strávil v Praze, Heidelbergu, aj. Byl žákem Stanisława Barcewicze, Zygmunta Noskowského a Piotra Maszyńskiego. V kompozici se zaměřoval na symfonickou báseň, kterých zkomponoval celkem šest. Jako i jiným mu doslova učarovaly Tatry, a tak se po čase přestěhoval do Zakopaného, kde pracoval v *Towarzystwie tatrańskim* (Tatranské společnosti) a publikoval články. Ve třiceti letech jej při jednom z jeho tatranských pochodů zasypala lavina a zemřel.

<sup>96</sup> Inaugurační koncert Varšavské filharmonie proběhl 5. listopadu 1901 v budově, postavené po vzoru Pařížské opery, podle návrhu architekta Karla Kozłowského. Orchester řídil Emil Młynarski, jako sólisté vystoupili mezi jinými Wiktor Grabczewski a Ignacy Jan Paderewski.

<sup>97</sup> Oficiální internetové stránky Varšavské filharmonie. Dostupné z <<http://filharmonia.pl>>, [cit 16. 10. 2014].

soudržnosti však byla činnost filharmonie obnovena již sezonou 1947/48. Přestavba (fakticky novostavba) budovy skončila roku 1955 a 26. února získala filharmonie titul „národní“ *Filharmonia Narodowa* (Národní filharmonie).<sup>98</sup>

V poválečném období se mezi uměleckými řediteli vystřídali Olgierd Straszyński, Andrzej Panufnik, Jan Maklakiewicz, Witold Rudziński, Władysław Raczkowski, Witold Rowicki, Bohdan Wodiczko či Kazimierz Kord.

Pro polskou hudbu měla velký význam osobnost Karola Szymanowského, která se mj. stala inspirací skladatelů celé Lutosławského generace. Szymanowski se pak obdobně inspiroval postavou Fryderyka Chopina. V tomto místě tak můžeme s jistotou uvést, že mezi první Lutosławského hudební inspirace spadá právě dílo Karola Szymanowského s přesahy až k dílu F. Chopina. Sám Lutosławski uvedl na téma Szymanowského *Symfonie č. 3* v rozhovoru s Elżbietou Markowskou v roce 1981 pro polské rádio: „*III Symfonia przemówiła do mnie swoim bogatym, nieprawdopodobnie przyciągającym, powiedziałbym narkotycznym językiem dźwiękowym, który mnie oszołomił. Przez kilka tygodni chodziłem jak zaczadziaty, czułem się jak człowiek po silnej dawce narkotyku.*“<sup>99</sup> [Symfonie č. 3 ke mně promluvila svým bohatým, nebývale přitažlivým, řekl bych až opojným zvukovým jazykem, který mě ohromil. Několik týdnů jsem chodil jako omámený, cítil jsem se jako pod vlivem silné drogy.]

Generaci Szymanowského tvoří skladatelé, debutující ve 30. letech. Pojítkem jim je zahraniční studium u Nadi Boulanger. V jejich kompozicích tak jsou patrné vlivy skladatelčina neoklasického kompozičního stylu. Tehdejší ovlivnění polské hudby francouzskou je ostatně velmi značné. Někteří badatelé ji dokonce popisují jako *francouzsko-polskou skladatelskou školu*.<sup>100</sup> Na téma polsko-francouzské hudební syntézy by bylo možné vytvořit samostatnou rozsáhlou práci, neboť téměř u všech skladatelů, počínaje Chopinem, jsou prvky francouzské hudby patrné. Roku 1926 Piotr Perkowski v Paříži založil *Stowarzyszenie młodych muzyków Polaków* (Sdružení mladých polských hudebníků).<sup>101</sup> Do sdružení patřili nebo jej pouze navštěvovali

---

<sup>98</sup> Oficiální internetové stránky Varšavské filharmonie. Dostupné z <<http://filharmonia.pl>>, [cit 16. 10. 2014].

<sup>99</sup> Markowska, Elżbieta: *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim w II programie Polskiego Radia*. In: *Ruch Muzyczny* 1990, č. 22/23 a *Ruch Muzyczny* 1991, č. 18.

<sup>100</sup> Helman, Zofia: *Muzycy i muzyka polska w Paryżu w okresie międzywojennym*. In: *Muzyka* 1972, č. 2, s.93.

<sup>101</sup> Ciesielski, Rafał: *Pokolenie kompozytorskie „debiut 1930”* (příspěvek k dějinám polské hudby 20. století). In: *Muzykalia* 2008 č. 1, red. Michał Bristiger, Ewa Schreiber. Dostupné z: <[http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/ciesielski\\_zeszyt\\_francuski.pdf](http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/ciesielski_zeszyt_francuski.pdf)> [cit 16. 10. 2014].

Stanislaw Wiechowicz, Kazimier Sikorski, Tadeusz Szeligowski, Józef Koffler, Jan Maklakiewicz, Boleslaw Woytowicz, Michal Kondracki, Roman Palester, Konstancy Regamey, dokonce také skladatelé nepatrně mladší jako Antoni Szalowski, Zygmunt Mycielski, Grażyna Bacewicz, Roman Maciejewski, Stefan Kisielewski, Witold Rudziński, a konečně sám Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik a Michał Spisak.<sup>102</sup> Generace těchto skladatelů, jež nastoupila ve dvou vlnách, je často označovaná jako „*první polská skladatelská škola*“.<sup>103</sup> Jen v kompozicích jednoho z výše uvedených ale nalezneme převažující vliv dvanáctitónového systému druhé vídeňské školy, byl jím Józef Koffler, který tíhl k dodekafonii Arnolda Schönberga.<sup>104</sup>

Institucionálně, v době *II Rzeczpospolitej Polskiej*,<sup>105</sup> zastřešovala hudební dění a školství tři operní divadla (Varšava, Lvov, Poznaň), dvě filharmonie (Varšava a Lvov), několik konzervatoří (Varšava, Poznaň, Katovice, Lvov, Krakov, Gdaňsk, Lodž a Vilnius) a deset studií Polského rádia, kde 50 procent vysílací doby tvořila hudba. V souvislosti s Polským rádiem byl roku 1934 Grzegorzem Fitelbergem založen velký orchestr Polského rádia ve Varšavě.<sup>106</sup>

V období Druhé polské republiky proběhlo několik mezinárodních soutěží. Mezi nejznámější a nejvýznamnější patří Chopinova klavírní soutěž, která probíhala v letech 1927, 1932, 1937. Druhou významnou byla houslová soutěž Wieniawského. V této době se mezi jiným pořádal festival *Światowe dni muzyki* (Světové dny hudby), pod patronátem *Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej*<sup>107</sup> ve Varšavě a Krakově. Institucionalizovala se muzikologická badatelská centra ve Krakově, Lvově a Poznani, mezi zakladateli nalezneme jména významných muzikologů, jako např. Zdzisław Jachimecki, Adolf Chybiński, Józef Reiss a Łucjan Kamiński.

Tento koloběh zakládání a obnovování nejrůznějších institucí se přičinil také o vznik vydavatelství. Nejvýznamnějším bylo *ORMUZ (Organizacja Ruchu*

---

<sup>102</sup> Ciesielski, Rafał: *Pokolenie kompozytorskie „debiut 1930”* (příspěvek k dějinám polské hudby 20. století). In: *Muzykalia* 2008 č. 1, s. 26, red. Michał Bristiger, Ewa Schreiber. Dostupné z: <[http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/ciesielski\\_zeszyt\\_francuski.pdf](http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/ciesielski_zeszyt_francuski.pdf)> [cit 16. 10. 2014].

<sup>103</sup> Chomiński, Józef M.: *Hitoria Muzyki polskiej*, sv. 2, Kraków 1996, s. 111.

<sup>104</sup> Jachimecki, Zdzisław: *Muzyka polska od roku 1915 do roku 1930*. In: *Polska, jej dzieje i kultura*, sv. 3, Warszawa 1932, s. 934.

<sup>105</sup> *II Rzeczpospolita Polska*, neboli Druhá polská republika existovala v letech 1918–1945.

<sup>106</sup> Tehdy pod názvem *Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia* (do 1939), poté činnost orchestru obnovena v roce 1945 v Katovicích pod názvem *Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia* Witoldem Rowickim. Od roku 1947 ji opět řídil G. Fitelberg.

<sup>107</sup> *Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej*, tj. Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu.

*Muzycznego*), ve kterém mezi výbornými animátory a organizátory hudebního života působili např. také A. Chybiński, B. Rutkowski, T. Ochlewski a T. Zalewski. Tito pánové roku 1926 založili *Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki Polskiej* (Spolek milovníků staré polské hudby), s cílem přiblížit veřejnosti hudbu 15.–18. století, později také 19. století. Roku 1928 založili *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej* (Vydavatelství staré polské hudby), v jehož čele stál Tadeusz Ochlewski.<sup>108</sup>

Neodmyslitelnou součástí tehdejšího hudebního života tvořila periodika, mezi kterými přední příčky obsadil měsíčník *Muzyka*, čtvrtletník *Muzyka Polska* a čtrnáctideník *Ruch Muzyczny*.

Relativně plodné období – ať už po stránce hudební produkce nebo zakládání výše uvedených institucí – střídá období válečné, zejm. pak okupační. Pro osudy Poláků a celého Polska to byla poměrně svízelná doba, která započala hned v září 1939 německou operací *Fall Weiss*, díky které Polsko v podstatě zmizelo z mapy Evropy. Kromě hrůzných zločinů, spáchaných nacistickým Německem a Sovětským svazem, které se v Polsku projevíly ztrátou mnoha lidských životů to, byla také všemožná omezování a zákazy. Co se týče hudební sféry, především zákaz provádět polská díla, a to nejen díla polských autorů, ale také díla s polskou tematikou. Za provedení díla F. Chopina tak například hrozil trest smrti. V důsledku tohoto dění se rozpadaly orchestry i spolky, a to jak pro ztrátu institucionálního zázemí (zabírání významných budov okupanty), tak také proto, že umělecká složka obyvatelstva téměř vymizela (transporty do pracovních táborů či emigrace). V neposlední řadě to byla také ztráta kapitálu, která provádění děl znesnadňovala. Koncerty a různá hudební vystoupení se přesouvala do kaváren a soukromých domů obyvatel.<sup>109</sup> Jak je uvedeno výše, množství hudebníků zahynulo, zejména v průběhu Varšavského povstání roku 1944. Hodně jich ztratilo střechu nad hlavou, jiní zázemí rodinné a samozřejmě finanční, mezi kterými například S. Kisielewski, R. Palester, Z. Turski nebo B. Woytowicz.<sup>110</sup>

Poválečný stav v Polsku je možné po hudební stránce přirovnat k době německé okupace – zejména co se týče kompozičních možností a tvůrčí skladatelské invence. Podobně jako zde dohlíželo za války na hudební provoz a produkci Německo,

---

<sup>108</sup> Jasiński, Jerzy: *Pamiętka sprzed siedemdziesięciu lat*. In: *Ruch Muzyczny* 2006, č. 4.

<sup>109</sup> Viz kapitolu 1.1.5 Válka, německá a sovětská okupace předkládané práce.

<sup>110</sup> Encyklopedia PWN: *Polska. Muzyka. XX wiek*. Dostupné z: < <http://encyklopedia.pwn.pl> > [cit 16. 10. 2014].



tak v osvobozené zemi dodržování ideologických tendencí v hudební produkci kontrolovali sovětské propagátory. Jinými slovy docházelo k záměrnému omezování skladatelských kompozičních procesů, a docházelo tudíž k snižování potenciálního přínosu a originality nových děl. Hlavní myšlenkou a cílem tohoto prosovětsky orientovaného vedení bylo zpřístupnění umění masám. Sovětský svaz, jako vítězná země, převzal dohled nad značnou částí osvobozené Evropy. Ideologická orientace Polska směrem k Sovětskému svazu však pro tehdejší hudební provoz nebyla pouze špatným krokem. Ku prospěchu byla například možnost finanční výpomoci některým hudebním institucím, především pak pomoc Sovětského svazu při budování či obnovování spolků a prostorů. Stát také vytvářel tzv. hudební zakázky, díky kterým skladatelé získávali možnost poměrně dobrého zajištění. Skladatelé získávali nejruznější stipendia, pokrývající náklady spojené s pobytem v zahraničí. Na opačné straně též mince však stál fakt, že se stát snažil vytvořit umělý vzor toho, jak má daná skladba vypadat, tedy jaká má být hudební i mimohudební náplň. To však stačilo k tomu, aby se skladatelé nabídkám vyhýbali. Pro tento nový a umělý hudební styl se vžil termín socialistický realismus (*Realizm socjalistyczny*). Koncem 40. let vláda (*Zjazd kompozytorów i muzykologów w Łagowie, 1949*)<sup>111</sup> sestavila normy, které říkaly jak má výsledná kompozice vypadat a které skladatel musel, chtěl-li být náležitě odměněn, dodržovat. Hudební společnost to, jak tomu bylo i v předešlých etapách hudebního života, rozdělilo na dvě části. Jedna část hudební společnosti kompozice ve stylu socialistického realismu (socrealismu) s nadšením vítala, druhá však stála v opozici. Stavěla se na stranu skladatelů, komponujících způsobem, inspirovaným hudbou dobově označovanou za formalistickou, buržoazní či kapitalistickou.

Ideálem socrealismu byla masová píseň. Píseň, komponovaná na texty opěvující vítězství socialismu, stranu a vůdce a zároveň píseň vyznačující se snadno zapamatovatelnou melodikou. Vzrostlo tak množství kantátových skladeb. Obecně se pak v hudbě kladl důraz na popularnost a propagandistický účinek skladeb. Hudbu ve stylu socialistického realismu skládali po jistou dobu všichni. Také ve tvorbě Lutosławského nalezneme několik písní. Sám ale stoupencem socialistického realismu nebyl, ba naopak, celý život se snažil udržet si určitý odstup od dobových módností a politických událostí. O masové písni v Lutosławského tvorbě pojednává Małgorzata

---

<sup>111</sup> Sułek, Małgorzata: Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego, *Musica Iagellonica*, Kraków 2010, s. 7.

Sulek ve své publikaci.<sup>112</sup> Jednoduchá forma melodické písně s lehce zapamatovatelným refrémem se často opírala o písně lidové. Takoveto písně pak zněly neustále a všude – na oslavách, ve školách, na pracovištích, na veřejných místech, na soutěžích a festivalech a samozřejmě na vlnách polského rozhlasu.<sup>113</sup> Komponování socrealistické písně bylo pro Lutosławského v rozporu s jeho nejhlubším přesvědčením. Avšak, chtěl-li napravit pohled na svou tvorbu v očích tehdejší vlády, nezbylo mu, než zkomponovat několik písní na vedením vybrané a povolené texty. Text jedné Lutosławského písně byl později bez vědomí skladatele zaměněn. V písni se nově vyskytl verš, opěvující Stalina. Tímto, pro Lutosławského neakceptovatelným krokem, se režim skladateli definitivně a maximálně znelíbil, kategoricky jej odmítl a postavil se mu. Po letech sám Lutosławski přiznal, že celá kompozice masové písně byla jen velký omyl.<sup>114</sup> Jediný post, který Lutosławski po válce oficiálně zastával, byla funkce tajemníka a pokladníka v *Związku Kompozytorów Polskich* (Svaz polských skladatelů).<sup>115</sup>

Jak vyplývá z textu, Lutosławski se z poválečné situace a stávající sovětské okupace nikterak netěšil. Svůj názor na tehdejší vládu si upevnil, když jeho *Symfonii č. 1* označili za formalistickou. Tento pojem tehdy v politických kruzích platil jako nepředstavitelná urážka. Díla označená za formalistická byla předurčena zapovězení a často poškodila samotného autora. Ať tak či onak, symfonie komponovaná v letech 1941–1947, tedy před stanovením socialistických norem, vedla tehdejšího náměstka ministra kultury Włodzimierza Sokorského k výroku, že skladatelé jako je Lutosławski by se měli házet pod tramvaj<sup>116</sup> Počátkem 50. let informoval Henryk Swolkień<sup>117</sup> Lutosławského, že se komunisté nestaví přívětivě ani k jeho *Písním podzemního boje*

<sup>112</sup> Małgorzata Sulek : Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego, Musica Iagellonica, Kraków 2010, s 8.

<sup>113</sup> Małgorzata Sulek : Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego, Musica Iagellonica, Kraków 2010, s 8.

<sup>114</sup> Małgorzata Sulek : Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego, Musica Iagellonica, Kraków 2010, s 8.

<sup>115</sup> Sulek, Małgorzata: *Światy Witolda Lutosławskiego* (4/13): *Twórczość drażliwa*. In: Tygodnik Powszechny. Dostupné z < <http://tygodnik.onet.pl/kultura/tworczosc-drazliwa/rg0d5>> [cit 12. 2. 2013].

<sup>116</sup> Sulek, Małgorzata: *Światy Witolda Lutosławskiego* (4/13): *Twórczość drażliwa*. In: Tygodnik Powszechny. Dostupné z < <http://tygodnik.onet.pl/kultura/tworczosc-drazliwa/rg0d5>> [cit 12. 2. 2013].

<sup>117</sup> Henryk Swolkień (1910–1990), polský skladatel a hudební publicista. Studoval na Univerzitě v Poznani a hudební teorii a skladbu na Varšavské konzervatoři ve třídě K. Sikorského, ve studiu pokračoval na konzervatoři v Římě, pracoval v Polském rádiu. Jako publicista napsal množství článků do Ruchu Muzycznego a Kuriera Polského. Napsal také několik biografických knih významných světových autorů (Verdi, Schumann, Musorgskij, Glinka, aj.). Jako pedagog působil mezi léty 1969 a 1980 na Státní vyšší divadelní škole ve Varšavě. Za svou práci získal množství ocenění, např. *Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski*.

(*Pieśni walki podziemnej*). Skladatel tak byl nucen, s ohledem na svou právě založenou rodinu (1946), zkomponovat několik masových písní. Tento krok několikrát označil za celoživotní chybu. Již samotné rozhovory na téma masových písní byly skladateli nadmíru nepříjemné – měl neustálou potřebu své kroky obhajovat, aby nenarušil svou jinak křesťálově čistou pověst. V 80. letech se dokonce stavěl na stranu opozice, kdy pomáhal osobám zbaveným volnosti v důsledku působení socialistické vlády a jejich rodinám.<sup>118</sup>

Poválečná hudební situace umožnila skladatelům vydat se hned několika směry. Směrem neoklasicismu, kdy v podstatě došlo k navázání na situaci předválečnou, jak ukazuje tvorba především Grażyny Bacewicz (1909–1969),<sup>119</sup> Artura Malawského (1904–1957), Kazimierza Sikorského (1895–1986) či Boleslava Woytowicze (1899–1980). Stylem, který byl považován za jeden z nejvhodnějších možných prostředků jak dosáhnout národního uměleckého stylu a který měl v Polsku silnou tradici, byl styl folkloristický. Folkloristické tendence pak nalezneme v tvorbě G. Bacewicz, W. Lutosławského, A. Malawského, aj. Dalším směrem byl neoromantismus, který se odrazil do díla např. Bolesława Szabelského (1896–1979), B. Woytowicze, či Zygnewa Turského (1908–1979). Absolutní novinky a experimenty nebyly z počátku plně chápány, proto se vyskytovaly spíše sporadicky. Později se však stávaly syntézy a experimenty populárnějšími a oblíbenějšími, tak např. dílo Lutosławského, Andrzeje Panufnika (1914–1991)<sup>120</sup>, či Stanisława Wiechowicze (1893–1963). Na poli scénické

---

<sup>118</sup> Sulek, Małgorzata: *Światy Witolda Lutosławskiego* (4/13): *Twórczość drażliwa*. In: Tygodnik Powszechny. Dostupné z <<http://tygodnik.onet.pl/kultura/tworczosc-drazliwa/rg0d5>> [cit 12. 2. 2013].

<sup>119</sup> Grażyna Bacewicz (1909–1969), významná polská skladatelka a houslistka, k hudbě vedena od útlého dětství, zpočátku učila u svého otce, později na *Konserwatorium Muzyczném Heleny Kijeńskiej-Dobkiewiczowej* v Lodži. Roku 1923 se s rodinou přestěhovala do Varšavy, kde od roku 1924 navštěvovala Varšavskou konzervatoř. Skladbu studovala u Kazimierza Sikorského, hru na housle u Józefa Jarzębského a klavír u Józefa Turczyńskiego. Roku 1932 se na základě stipendia Ignáce Jana Paderewského dostala do Paříže, kde studovala kompozici a soukromě u Henriho Toureta hru na housle. Od roku 1935, po zisku ocenění z mezinárodní Wieniawského houslové soutěže, působila jako první houslistka a sólistka v orchestru Polského rádia. Často vystupovala na recitálech v různých zemích Evropy. V padesátých letech se téměř výhradně věnovala kompozici a výuce. Byla porotkyní soutěží a členkou Svazu polských skladatelů. Za svou poměrně bohatou kompozici získala ocenění. V její tvorbě převažují kompozice pro housle a různá smyčcová obsazení (mj. *Smyčcové kvartety*, *Houslové koncerty*, *Capriccia pro sólo housle*, *Klavírní kvintet*, a mnoho dalšího). Obecně jsou její skladby inspirované neoklasicismem. Jako jedna z mála se nikdy nezaprodala kompozici ve stylu sočrealismu.

<sup>120</sup> Andrzej Panufnik (1914–1991), polský skladatel a dirigent. Velkou část svého života strávil ve Velké Británii. Narodil se do hudební rodiny a od mládí jej hudba velice zajímala. Na Varšavské konzervatoři studoval skladbu a teorii, ve svém hudební vzdělání pokračoval u Felixe Weingartnera na Vídeňské hudební akademii, poté nějaký čas strávil v Paříži a Londýně. Válečné období strávil s přítelem Witoldem Lutosławským, kdy v duetu vystupovali v kavárnách. Po válce se přestěhoval do Krakova, kde komponoval hudbu k filmu a stal se dirigentem Krakovské filharmonie. Mezi léty 1946 a 1947 byl ředitelem Varšavské filharmonie, byl viceprezidentem Svazu polských skladatelů, díky čemuž navázal

hudby a opery to byli mezi jinými Tadeusz Szeligowski (1896–1963), Witold Rudziński (1913–2004) a Piotr Rytel (1884–1970), kteří normativní dobovou estetiku dodržovali.

Rok 1956 můžeme v dějinách polské hudby označit za zlomový. Je to rok, kdy se komunistické Polsko začalo postupně otevírat západu. Toto otevření se západu se rychle odrazilo v kompozicích stávajících skladatelů (Bacewicz, Kisielewski, ...). Tito skladatelé obohacovali hudební jazyk jimi nově objevenými postupy. Podrobněji se seznámili s dvanáctitónovým systémem, což je zřejmé v dílech T. Bairda, K. Serockého, W. Lutosławského, B. Schaeffera, K. Pendereckého, atd. Z dodekafonie pak přecházeli k serialismu, technice založené na komplexně promyšleném vnitřním uspořádání (Lutosławski, Penderecki, Górecki, Serocki, aj). Tyto stále se prohlubující experimenty posouvaly skladatele novými směry – sonorismus, minimalismus, aj. Je nutné si uvědomit, že v Polsku se dostávala do popředí – navzdory socialistickému realismu či jiným skladebným technikám – hudba náboženská (Penderecki, Panufnik, Górecki, Twardowski, Bloch, atd.).

Po vzoru experimentálních studií, nově vzniklých v Kolíně nad Rýnem, USA a Paříži, bylo z iniciativy J. Patkowského roku 1957 založeno *Studyo eksperymentalne Polskiego Radia* také v Polsku. Polským skladatelům se tak naskytla možnost lépe poznat elektronickou hudbu. A konečně nedílnou součástí hudebních poválečných dějin Polska jsou skladby komponované technikou aleatorní, za světového tvůrce považujeme Johna Cage. V Polsku to byl Lutosławski, kdo se nechal aleatorikou Cage inspirovat. Aleatorika je dvojí, velká a malá (neboli kontrolovaná). A právě Witold Lutosławski ukázal na úžasné možnosti malé aleatoriky. V Lutosławského kompozicích tak nalezneme především aleatoriku kontrolovanou – náhodou řídil pouze jeden nebo jen několik málo prvků, tak např. jeho *Gry Weneckie* (Benátské hry, 1961).<sup>121</sup> Důsledkem seznámení s těmito novými způsoby kompozice byl stále rostoucí význam polské hudby a polských skladatelů ve světě. V 60. letech tak světového úspěchu dosáhli Lutosławski, Penderecki, Baird, Górecki, Serocki. Významnými Poláky, působícími v zahraničí byli ještě Roman Palestr, Andrzej Panufnik, či Michał Spisak. Během let sedmdesátých pak

---

kontakty se světovými umělci – Z. Kodály. Navštívil Sovětský svaz a setkal se s D. Šostakovičem a A. Chačaturjanem. Po nepříjemných událostech v osobním životě se roku 1954 rozhodl vycestovat do Velké Británie, kde zpočátku přežíval z podpory kolegů (R. V. Williams, A. Benjamin, W. Małcużyński) a díky občasným dirigentským příležitostem. Nakonec však od královny Alžběty získal šlechtický titul. Do Polska se vrátil až po roce 1990, ale zemřel v Londýně.

<sup>121</sup> Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, speciální vydání, PWM, Kraków 2013, s. 9.

téměř vymizela folkloristická tvorba, a to zejména díky jeho podobnosti se socialistickým realismem. Byly to také novoty a experimenty, kterých se stávající skladatelé brzy přesytili, později se množství skladatelů (mj. Penderecki, Kilar, Górecki, Stachowski) navracelo k tradicím.

Po válce se začala objevovat mladší generace skladatelů, narozených v padesátých letech, kteří debutovali v letech devadesátých. Byla to generace, která nechtěla být za každou cenu avantgardou. V této generaci nalezneme jména jako Krzysztof Baculewski, Eugeniusz Knapik, Aleksander Lasoń, aj.

Z hlediska hudebních institucí v Polsku v současné době existuje osm hudebních akademií, čtená hudební lycea a školy I. a II. stupně. Téměř každé větší město se honosí titulem hudební centrum. Fungují významné orchestry (např. *Sinfonia Varsovia*), smyčcové kvartety, různé oblastní spolky tanců a písní („*Mazowsze*“, „*Śląsk*“)<sup>122</sup>. V Polsku existují také rozličné hudební spolky zaměřené na provoz staré hudby (*Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses*, *Ars Antiqua*, *Camerata Silesia*). Každoročně se v Polsku pořádají festivaly a soutěže s dlouholetou tradicí (*Varšavský podzim*, *Vratislavia Cantas*, *Chopinovská klavírní soutěž* a *Houslová soutěž Wieniawského*). Z hudebních vydavatelství je to *Polskie Wydawnictwo muzyczne*, které svou činností a působností zdaleka překračuje činnost ostatních. Po roce 1990 vzniklo ještě významné soukromé vydavatelství *Brevis*. Hudební publicisté se v současné době mohou uplatnit v mnohých hudebních časopisech – *Ruch Muzyczny*, *Muzyka*, *Studio*, *Jazz Forum*, atd. Muzikologická pracoviště fungují v Poznani, Krakově a Varšavě. V Polsku působí také různé svazy a společnosti, např. několikrát zmiňovaný *Związek Kompozytorów Polskich*, *Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków*, *Towarzystwo im. Fr. Chopina*, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, *Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej*, *Polskie Towarzystwo Muzyki Dawnej*, *Towarzystwo im. K. Szymanowskiego* a nakonec také *Towarzystwo im. W. Lutosławskiego*, aj.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca "Mazowsze" im. Tadeusza Sygietyńskiego a Zespół Pieśni i Tańca "Śląsk" im. Stanisława Hadyny.

<sup>123</sup> Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, speciální vydání, PWM, Kraków 2013.

### 1.3 Lutosławski v českém prostředí

Vydáme-li se hledat stopy Witolda Lutosławského do českého<sup>124</sup> prostoru, budou naše první kroky směřovat k pamětníkům. Ti nám pomohou lépe pochopit dobový kontext a poznat osobnosti, které se Lutosławského tvorbou inspirovali. Situaci ztěžuje fakt, že se jedná o generaci skladatelů, kteří se stejně jako Lutosławski narodili v první polovině 20. století, proto jich dnes již mnoho nežije. V těchto případech jsme odkázáni na výpovědi jejich žáků, periodika, články, vydanou literaturu nebo korespondenci. Řada žijících skladatelů nám ochotně, právě formou korespondence, poskytla informace, týkající se inspirace polskou hudbou a tedy i hudbou Lutosławského. Práci nám usnadnil výzkum, organizovaný v rámci předmětu Katedry muzikologie FF UP v Olomouci *Polská hudba 19. a 20. století*, jehož náplní bylo zjistit, jak si stojí česká hudební obec v rámci informovanosti a inspirace polskou hudbou a festivalem Varšavský podzim. S laskavým svolením vedoucího jmenovaného semináře, Jiřího Kopeckého, mi byla korespondence zapůjčena. Dalšími prameny se staly nahrávky Lutosławského díla, recenze provedených skladeb (těch je bohužel poskromnu) a informace o provedení Lutosławského skladeb v Českém rozhlasu. Hlubší probádání tohoto cenného zdroje by ale rozsahem a časovou náročností dalece překračovalo rámec naší práce.

Otázky kladené skladatelům se týkaly toho, čím, a případně jakým způsobem ovlivnil festival Varšavský podzim a především jednotlivé osobnosti tehdejší polské hudby (Lutosławski) jejich kompozici.

Jedním z dotazovaných byl Karel Husa.<sup>125</sup> Sám Karel Husa<sup>126</sup> je pro tuto kapitolu poměrně diskutabilní – ačkoli jak uvedl, polskou hudbou se ve své práci inspiroval, v dané době ale v Československu nebyl a na základě jeho zkušenosti není

---

<sup>124</sup> Jsme si vědomi faktu, že v době vytyčené názvem diplomové práce (1956–1994) se z historického hlediska jedná o Československo, které zaniklo 31. prosince 1992 rozdělením země na Českou republiku a Slovenskou republiku. Záměrně však užíváme termínu český, který figuruje jak v názvu práce, tak také v jejím cíli.

<sup>125</sup> Viz Vysloužil, Jiří: Karel Husa: Skladatel mezi Evropou a Amerikou, AMU, Praha 2011.

<sup>126</sup> **Karel Husa** může být považován za amerického skladatele a dirigenta českého původu. Narodil se roku 1921 v Praze, absolvoval Pražskou konzervatoř, kde vystudoval skladbu a dirigentství a tytéž obory posléze na AMU. Ve studiu pokračoval v Paříži u Nadi Boulanger, Arthura Honeggera a později na Cornellově Univerzitě v Ithace. Od roku 1954 působil v USA jako pedagog. V roce 1969 byl odměněn významnou Pulitzerovou cenou. Jedním z jeho nejznámějších děl je *Hudba pro Prahu 1968*, kterou zkomponoval na protest proti okupaci Československa v roce 1968. Obecně je považován za jednoho z nejvýznamnějších žijících hudebních skladatelů českého původu, jeho dílo je bohužel v České republice opomíjeno (Adams, Byron: Karel Husa. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>).

možné vyvozovat závěr o stavu informovanosti české hudební společnosti. S mnohými skladatelskými osobnostmi polské hudby se však osobně setkal. Inspiraci našel v Pendereckého *Pašijích podle Lukáše* a v tvorbě Lutosławského, se kterým se dokonce několikrát potkal na Cornellově Univerzitě.<sup>127</sup> V době pařížských studií v letech 1947–1950 se dále seznámil s Romanem Palestrem, Andrzejem Panufnikiem a Antonim Szalowským. Skrze svůj zájem o polskou hudbu Husa našel podobnost mezi hudbou polskou a československou. Upozornil především na společný základ v lidové hudbě vybraných oblastí – zejména slezské a tatranské, která se odráží jak v hudbě polské, tak i české (slovenské). Na příkladu Husovy výpovědi tak můžeme nalézt vlivy polské hudby a polských skladatelů na dobovou hudební produkci také mimo sféru socialistického bloku.

Tematicky adekvátnější avšak obsahově nepřiliš nosnými jsou informace v dopise Zuzany Růžičkové<sup>128</sup> o Viktoru Kalabisovi (1923–2006).<sup>129</sup> Růžičková na téma Kalabise<sup>130</sup> a polské hudby uvedla pouze to, že na Varšavském podzimu byla Kalabisovi provedena *Symfonie č. 2, op. 18* a že Kalabis hudbu Lutosławského jako rádiový producent dobře znal a velice si jej jako skladatele vážil.<sup>131</sup>

Ivan Klánský (\*1948), významný klavírní interpret a pedagog, který vystudoval Pražskou konzervatoř a následně HAMU v dopise uvedl, že se hudba v Československu, v době, kdy Varšavský podzim vrcholil, ubírala zcela jiným směrem.<sup>132</sup> Jedinou polskou inspirací mu bylo dílo Fryderyka Chopina, především jeho taneční rytmy. Názor Klánského – výkonného umělce – je diametrálně odlišný od dvou předešlých – skladatelské velikány polské školy 20. století zcela pominul a k jejich hudbě se nevyjádřil. Je zřejmé, že nezainteresovaná část hudební obce se mohla hudbě Lutosławského nebo Varšavskému podzimu zcela vyhnout. S přihlédnutím k československé situaci, kdy mnohdy hudební inspirace vycházely z ideálů komunistické strany (Hudební rozhledy, 1961, ročník XIV, č. 3), nikoli ze vzoru hudebního, kupř.

---

<sup>127</sup> Viz přílohu č. 1: Korespondence Karel Husa.

<sup>128</sup> Zuzana Růžičková (\*1927), česká klavíristka, cembalistka a pedagožka, manželka Viktora Kalabise.

<sup>129</sup> Pilka, Jiří: Viktor Kalabis, Academia, Praha 1999.

<sup>130</sup> **Viktor Kalabis** byl českým skladatelem, vystudoval Pražskou konzervatoř a AMU, později také psychologii a muzikologii na pražské univerzitě. Byl hudebním producentem v Československém rádiu. Dnes je považován za jednoho ze zakladatelů mezinárodní rozhlasové soutěže mladých hudebníků *Concertiono Praga*. (Macek, Jiří: Viktor Kalabis. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>).

<sup>131</sup> Viz přílohu č. 2: Korespondence Viktor Kalabis.

<sup>132</sup> Viz přílohu č. 3: Korespondence Ivan Klánský.

polského, a kdy se hledání nových hudebních směrů považovalo spíše za bezcílnou cestu než za možnost nových východisek, není nezajímavým Ivana Klánského neobvyklým bez ohledu na skutečnost, že se interpreti nezdálo bránit zařazovat do svého repertoáru nové skladby.

Komunistickou stranou Československa korigovaný pohled na situaci nového vývoje hudby si našel také v Československu rychlou podporu. Pavel Eckstein tak například po návštěvě I. ročníku Varšavského podzimu usoudil, že se polská hudba vydala naprosto jiným směrem, nežli je tomu v českém prostředí.<sup>133</sup> Jako hlavní odlišnost uvádí: „*opomíjení žádoucího spojení s lidovou písní*“.<sup>134</sup> Což je poměrně zarážející, vzpomeneme-li, že spojení nově vznikající hudby s lidovou písní a folklórem bylo obecně v Polsku postaveno minimálně na stejné výši jako v Československu. Klánského názor se do značné míry kryje s názorem Ecksteina. Obdobně pak mohla být také celá hudební společnost rozdělena na dvě sféry, které polské hudbě buď nakloněny byly, nebo nebyly, resp. je nezajímala. V Hudebních rozhledech se dočteme názory recenzentů, kteří celý festival a svým způsobem také produkci hudby druhé poloviny 20. století spíše, ztracují.<sup>135</sup>

Počítáme s tím, že na stránkách Hudebních rozhledů nenalézáme kompletní pohled na dobovou produkci i festival. Musíme si proto uvědomit, že otištěna zůstala pouze vybraná hodnocení, a to mnohdy ta, která zásadním způsobem neovlivňovala soudobou českou produkci. Jako by se vedení časopisu snažilo skrýt nové hudební prostředky, kterými se čeští skladatelé od Poláků odlišovali. Jiný pohled přináší korespondence. Skladatelé, kteří skutečně nový způsob hudebního vyjadřování hledali, jej často nacházeli právě skrze Varšavský podzim a kontakty s Poláky typu Lutosławski.

Dalším dotazovaným skladatelem byl Václav Kučera (\*1929).<sup>136</sup> Kučera v dopise ze 14. ledna 2008 napsal, že pro jeho tvorbu měl Varšavský podzim a hudba,

---

<sup>133</sup> Eckstein, Pavel: *Zápisky z Varšavy. Hrst dojmů z I. mezinárodního festivalu soudobé hudby*. In: *Hudební rozhledy* 1956, roč. IX, č. 23, s. 980–981.

<sup>134</sup> Viz Křupková Lenka: *Varšava – Darmstadt východu. K reflexi varšavského podzimu*. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica, Musicologica Olomucensia IX – In Honorem Ivan Poledňák, Olomouc 2007*, s. 140.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 139.

<sup>136</sup> Doubravová, Jarmila: *Tvůrčí estetika Václava Kučery*. In: *Hudební rozhledy* 1983, roč. XXXVI, s. 332–334. **Václav Kučera**, český muzikolog, hudební skladatel a pedagog. Po pražských studiích se vydal cestou Moskevské státní konzervatoře P. I. Čajkovského. Po návratu do Československa byl hlavním redaktorem Československého rozhlasu a tajemníkem Kabinetu pro studium soudobé hudby při Svazu československých skladatelů. (Pukl, Oldřich, Havlík, Jaromír: *Václav Kučera*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>).



kteřá tam byla prováděna, zásadní význam. Stejně jako mnozí jiní také on roku 1958 festival navštívil. Vyslechl množství skladeb, které se posléze staly inspirativními podněty jeho kompozice.<sup>137</sup> Lutosławského považoval za jednu z nejvýraznějších skladatelských osobností druhé poloviny 20. století. To, že čeští skladatelé festival navštívili, se odrazilo v hudbě, kterou poté komponovali. Podle Václava Kučery nyní byla česká hudba modernější, odvážnější, komponovaná cílevědoměji, jak jen to dané kulturně-společenské podmínky umožňovaly. Kučera dále uvedl, že vztah mezi polským a československým hudebním životem byl inspirativně značný, i přes bariéru, kterou komunistické vedení koncem čtyřicátých let a v padesátých letech postavilo. Postupně se také ona bariéra začala projevovat určitým zpomalením, a to nejen ve vydavatelské činnosti, ale také v recepci soudobých děl a badatelských snahách českých hudebních vědců a kritiků. Polsko mělo vůči Československu doslova nedosažitelný náskok. *Polskie wydawnictwo muzyczne* (PWM)<sup>138</sup> se svou téměř svobodnou ediční praxí dalece překračovalo stav v Československu. Nejen, že odvážlivců pro kompozici takto inovativní a experimentální hudby bylo pramálo, ani vydavatelství nebyla schopna tuto hudbu vydávat a Polsku tak konkurovat. Velkou pauzu a následné všeobecné zpomalení v recepci hudby způsobil také rok 1968 a jeho důsledky. Zasadil totiž po relativně svobodném období plynulému rozvoji hudby zdrcující ránu.

Právě v okupačním období můžeme nalézt kořeny toho, proč Lutosławski nebyl ve své době v Československu tolik znám a proč práce věnované této významné osobnosti vznikají teprve s postupem času. Vysvětlit proč v Česku stále nevyšla publikace hudebního vědce, který by poukázal a vysvětlil dalekosáhlé inspirativní účinky díla Witolda Lutosławského na českou hudbu, je dosti obtížné. Jako skladatel Lutosławski spadal do starší generace, kterou ta mladší již v mnohém předstihla. Je tedy možné, že zůstal upozaděn na úkor skladatelů, kteří, byť jeho hudbou ovlivněni, rozvinuli hudební řeč zase o krok dál. To, že jej většina českých skladatelů považuje za jednu z nejinspirativnějších osobností druhé poloviny 20. století není, dle mého názoru, jen náhodným výsledkem, ale odrazem jisté Lutosławského ojedinělosti.

---

<sup>137</sup> Viz přílohu č. 4: Korespondence Václav Kučera.

<sup>138</sup> *Polskie wydawnictwo muzyczne* = polské hudební vydavatelství (PWM).

Skladatel Jan Klusák (1934)<sup>139</sup> patřil mezi první, kteří se odvážili komponovat tak, jak sami toužili a jak jim racionální konstrukce hudby 20. století dovolovaly, s odstupem od stranou prosazovaných norem. Hodně společného můžeme sledovat mezi oběma skladateli nejen v životních osudech, ale také v proměně jejich tvůrčích postupů. Po stylové stránce se Klusákova hudba proměnila od neoklasicismu, přes dodekafonii Druhé vídeňské školy a Darmstadtem prosazovanou novou hudbu k serialismu a avantgardě. Obdobnou linii pak vidíme v díle Lutosławského. V šedesátých letech byl za několik skladeb k nepovoleným filmům (*Den sedmý, osmá noc*, 1969, a *Konec srpna v hotelu Ozon*, 1966) označen za politicky nežádoucího.<sup>140</sup>

Klusákovi byl Lutosławski velkým vzorem. V dopise z 23. července 2005 uvedl, že se kompozičně Lutosławského napodobovat nesnažil. Varšavský podzim považoval za jediné místo, kde se mohli českoslovenští skladatelé dovídat o světových hudebně-kompozičních trendech.<sup>141</sup> Mezi léty 1950 a 1965 to byl dokonce jediný zdroj poznání vývoje soudobé hudby.

Pro práci přínosným postřehem z tohoto období je názor hudebního vědce Jaroslava Jiráňka. Ten v Hudebních rozhledech píše o Schönbergově dodekafonii. Dodekafonii schvaluje jen pro případy, kdy je potřebné vylíčit kritiku „*hrůzných stránek nelidské buržoazní společnosti*“<sup>142</sup> a ne ke kompozici hudby pro lidově demokratickou společnost. Jiránek užil obvyklého pohledu na soudobou společnost, tedy rozdělení na socialistickou a kapitalistickou, a také na novodobé cítění hudby buď prosocialistické nebo prokapitalistické. V jeho vnímání tak na jedné straně, podle něj jediné správné, stojí S. Prokofjev s D. Šostakovičem proti A. Schönbergovi, A. Webernovi a A. Bergovi. Podobně pak na tuto problematiku mohla pohlížet celá hudební obec. K tématu produkce na Varšavském podzimu se vyjádřil kladně ke

---

<sup>139</sup> **Jan Klusák** (1934), vlastním jménem Jan Filip Porges, je český hudební skladatel židovského původu, jehož životní osudy ovlivnily útrapy druhé světové války. Po gymnáziu pokračoval ve studiu u J. Řídkého a P. Bořkovce na AMU v Praze. Od této doby působí jako skladatel a herec. Po revoluci 1989 se opět dostal do povědomí veřejnosti, stal se předsedou Umělecké besedy, místopředsedou České hudební rady a členem komise mezinárodního festivalu Pražské jaro. Obecně je považován za přední osobnost české kultury. Roku 2006 získal Medaili Za zásluhy III. stupně.

<sup>140</sup> Poledňák, Ivan: Jan Klusák. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

<sup>141</sup> Viz přílohu č. 5: Korespondence Jan Klusák.

<sup>142</sup> Křupková Lenka: *Varšava – Darmstadt východu. K reflexi varšavského podzimu*. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica, Musicologica Olomucensia IX – In Honorem Ivan Poledňák, Olomouc 2007, s. 140.

*Smuteční hudbě* Lutosławského, v níž na rozdíl od hudby Schönbergovy nedochází k rozkladu, naopak z ní cítíme zvláštní oproštění a vyznění.<sup>143</sup>

Jeden z důvodů, proč Lutosławského označila velká část dotazovaných skladatelů za podnětnou inspiraci, je možná právě proto, že ve svých kompozicích dokázal užívat novodobých hudebních technik a zároveň tím příliš neprovokoval socialistickou hudební společnost. Witold Lutosławski se stal pro soudobé skladatele jakýmsi průvodcem.

Pavel Blatný (\*1931)<sup>144</sup> od 1963 působil jako hudební dramaturg v Československé televizi a jako vedoucí hudební redakce v Brně. Jeho práci, ve shodě s jeho vlastními výroky, dělíme na část artificiální a nonartificiální (především jazzový *third stream*).<sup>145</sup> Speciálně na polskou hudbu se nikdy nezaměřoval, inspiraci pro své kompozice ale u Poláků nalézal, zejména v Lutosławského malé aleatorice, jejíž stopy sledujeme v řadě Blatného kompozic, ať artificiálních či jazzových.<sup>146</sup> Polská inspirace se pak u Blatného projevuje nejen z poslechu, ale i ze způsobu záznamu partitury. Varšavský podzim pro něj byl prostorem k předávání inspirace. Prvním dílem, které Blatného přimělo hledat nové vyjadřovací prostředky, byly Lutosławského *Benátské hry*. Blatný dojížděl na festival po celá šedesátá léta. Jak v korespondenci vzpomíná: „byly to doušky vody živé a okno na Západ“.<sup>147</sup>

V recepci prováděných děl Varšavského podzimu a polských skladatelů vůbec se poměrně striktně diferencují pohledy českých skladatelů a českých hudebních vědců a žurnalistů. Protože hudebním skladatelům uzavírala cestu na Západ železná opona, znamenal pro ně Varšavský podzim jediné místo, kde se mohli s dobovými trendy osobně setkat. Zajímavým byl pohled na dílo Lutosławského, který se shodoval, jak ze strany skladatelů tak strany kritiků, obě jej totiž hodnotily kladně, navzdory tomu, že režimu přitakající Václav Felix nakonec ještě na téma hudby na Varšavském podzimu

---

<sup>143</sup> Křupková Lenka: *Varšava – Darmstadt východu. K reflexi varšavského podzimu*. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica, Musicologica Olomucensia IX – In Honorem Ivan Poledňák, Olomouc 2007, s. 141.

<sup>144</sup> **Pavel Blatný** (1931), pocházel z hudební rodiny, studoval hru na klavír a dirigování na brněnské konzervatoři, soukromě skladbu u Pavla Bořkovce a hudební vědu na Masarykově univerzitě v Brně. Ve studiích pokračoval v Darmstadtu a Bostonu (Berklee College of Music). Od sedmdesátých let vyučuje na JAMU. V jeho hudbě nalezneme téměř všechny druhy hudby populární, vážné a scénické i filmové.

<sup>145</sup> Steinmetz, Karel: Pavel Blatný. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

<sup>146</sup> Viz přílohu č. 6: Korespondence Pavel Blatný.

<sup>147</sup> Viz přílohu č. 6: Korespondence Pavel Blatný.

neopomněl zdůraznit, že by skladatelé neměli zapomínat směřovat své skladby k nejširším lidovým masám.<sup>148</sup>

Další dotazovaný skladatel, Alois Piňos (1925–2008)<sup>149</sup> si velmi cenil generace polských skladatelů druhé poloviny 20. století, mezi kterými zdůraznil především Lutosławského. Přes tvorbu polských skladatelů se seznámil s polskou lidovou hudbou a folklorismem ovlivněnými kompozicemi. Sám vlastnil množství partitur a nahrávek. Varšavský podzim mezi šedesátými a osmdesátými léty pravidelně navštěvoval. V dopise 8. listopadu 2005 napsal, že to byl jediný kvalitní mezinárodní festival nové hudby v období komunistické totality, měl tak pro československou hudební společnost a obecnou společenskou informovanost zásadní význam.<sup>150</sup> Tento vliv na českou hudbu, skladatele, muzikology a další odborníky Piňos označil za velmi pozitivní. Varšavský podzim pro ně byl místem, kde se mladí skladatelé realizovali a ti stávající inspirovali. Byl místem, kde se střetávaly nejrůznější hudební podněty, byl také ohniskem evropské hudby, nebo jak uvádí Lenka Křupková „*Darmstadtem východu*“.<sup>151</sup>

Díky reflexi publicistických článků z Hudebních rozhledů mezi léty 1960 a 1980 lze vyvodit závěr, že jediný, koho ideově směřovaná hudebně-kritická společnost na Varšavském podzimu více či méně akceptovala, byl právě Witold Lutosławski. Recenzenti jeho dílo a priori neztracují. Zůstává otázkou, zda byl Lutosławski tak inspirativní postavou právě proto, že dokázal geniálně skloubit stanovené, tolerované normy hudební kompozice s originální tvůrčí invencí a novodobými trendy, a přitom nestát ve střetu stranické nelibosti, nebo je opravdu jeho práce natolik výjimečná, že byla pro mnohé tolik inspirativní? Odpověď však není jednoduchá. Faktem je, že Lutosławski byl jeden z prvních, kdo užil a rozvinul malou aleatoriku, se kterou se čeští skladatelé jinde neseťkali, a tak je zaujala samotná jemnost zvukového výrazu této

---

<sup>148</sup> Felix, Václav: *Varšavské meditace nad tvůrčí svobodou*. In: Hudební rozhledy 1959, roč. XII, č. 19, s. 808–809.

<sup>149</sup> Štědroň, Miloš: Alois Piňos. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

**Alois Piňos**, hudební skladatel, publicista, hudební organizátor a pedagog náležel do skupiny skladatelů tzv. Nové hudby, kteří se prosadili v šedesátých letech 20. století – byl jedním z nejvýraznějších skladatelů této generace. Vystudoval konzervatoř v Brně a také JAMU. Mezi jeho průkopnickou činnost náleží užití magnetofonových pásek při kompozicích (*Koncert pro orchestr a magnetofonový pásek*, 1964) a tzv. audiovizuální díla.

<sup>150</sup> Viz přílohu č. 7: Korespondence Alois Piňos.

<sup>151</sup> Křupková Lenka: *Varšava – Darmstadt východu. K reflexi varšavského podzimu*. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica, Musicologica Olomucensia IX – In Honorem Ivan Poledňák, Olomouc 2007, s. 139–146.

techniky oproti drsnému výrazu Schönbergovy dodekafonie. V Lutosławského hudební řeči posléze nalézali mnohé zalíbení.

Můžeme usuzovat, že to byla jakási syntéza obojích pohledů, která učinila z postavy Witolda Lutosławského jeden ze základních inspiračních zdrojů českých skladatelů druhé poloviny 20. století. Lutosławski totiž nejen že dokázal být inovativní a neotřelý v kompozici, dokázal také svým lidským chováním a přístupem inspirovat mnohé další a zároveň se neprotivit vedení. To je snad pravý model, který se snažili mnozí následovat. Polsko se díky otevřenosti západní hudbě a skrze její recepci dokázalo daleko více přizpůsobit dobovým kompozičním trendům. Na druhé straně česká hudebně-vědná a hudebně-kritická společnost takovouto otevřenost s přílišným nadšením nevívala. Jejich pohled na kompozici tzv. Nové hudby byl v některých případech až s úsměvem. Jaroslav Jiránek s Václavem Felixem neopomínali skladatelům pravidelně zdůrazňovat, že při kompozici nových děl by měli tvořit především s ohledem na nové obecenstvo širokých mas, které by tak měli na svou stranu získat.<sup>152</sup> Je těžké mezi hudebními recenzenty hledat ty, kteří byli schopni se těchto idejí oprostít a situaci objektivně posoudit.

Přes veškerá úskalí, která doba přinášela, se podařilo polské artificiální hudbě to, co v socialistickém bloku žádné jiné. Polská hudba v sobě dokázala sloučit prokomponovanost, přiměřené množství novot a výbojných prostředků s emocionalitou a prostotou. Ostatně jak uvedl Adrián Democ slovanské vnímání hudby přímo volá po jednoduchosti a citovosti.<sup>153</sup> To potvrzuje také slovenský skladatel Igor Bázlik (1941), který sám při své tvůrčí činnosti inspiraci v polské hudbě našel.<sup>154</sup>

Ilja Hurník (1922–2013),<sup>155</sup> skladatel slezského původu, který se hudbě učil u Viléma Kurze a Vítězslava Nováka, ve své práci se inspiroval slezskou lidovostí a antickými i biblickými tématy. Polsko mu bylo první cizinou, do které vystoupil. Na Varšavském podzimu se setkal s Novou hudbou, ke které uvedl: „zažíval jsem její vášnivé exploze, chlad dodekafonických konstrukcí, nudu punktualismu posedlou vůlí

---

<sup>152</sup> Felix, Václav: *Varšavské meditace nad tvůrčí svobodou*. In: Hudební rozhledy 1959, roč. XII, č. 19, s. 808–809.

<sup>153</sup> Viz přílohu č. 8: Korespondence Adrián Democ.

<sup>154</sup> Viz přílohu č. 9: Korespondence Igor Bázlik.

<sup>155</sup> Steinmetz, Karel: Ilja Hurník. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <www.oxfordmusiconline.com>.

šokovat, ale i poznání, že silný talent se projeví v každém slohu“.<sup>156</sup> Jmenovitě uvedl Witolda Lutosławského, kterého za takovýto talent považoval a který podle něj potvrdil klasickou definici: „člověk je překračovatelem mezí.“<sup>157</sup> Ilja Hurník se k Nové hudbě nestavěl nekriticky – překračování mezí podle něj představovalo i riziko. Na příkladu tvorby Lutosławského ukazuje, kde byla ta pravá míra – Lutosławski jak dále napsal „zůstal jednou nohou zakotven na pevné půdě tradice, druhou vyrazil do neznáma a takto dobyl svět.“ Lutosławského si vážil pro jeho průkopnickou činnost a zároveň i srozumitelnost kompozic.

Polské hudbě Varšavského podzimu se ani zdaleka nepřibližovaly pražské přehlídky nové hudby „zapouzdřené ve vězení normalizačním i teritoriálním“,<sup>158</sup> což nám sdělil Ivan Kurz (\*1949),<sup>159</sup> český hudební skladatel a pedagog. Kurz vystudoval skladbu na pražské AMU u prof. E. Hlobila. Ivan Kurz částečně předestřel náhled do problematiky recepce Lutosławského hudby a hudby Varšavského podzimu obecně. Česká hudební společnost se tehdy dělila na dva tábory – na ty, pro které byl Varšavský podzim otevřením nového doposud nepoznaného světa, a na ty, pro které byl tento festival něčím absolutně mimoběžným, tím pádem se o tuto hudební problematiku nezajímali a často o ní ani nevěděli, je tedy pak téměř nemožné v jejich práci sledovat polské vlivy.<sup>160</sup> Ivan Kurz sám sebe řadí do skupiny druhé, pro kterou měl Varšavský podzim význam obrovský – jednalo se o festival východního bloku, který byl přístupný nejen formou návštěvy, ale také formou zvukových záznamů z Polského informačního střediska – čehož Kurz využíval převážně.<sup>161</sup> Jak sdělil, z polské hudby to byla právě Lutosławského *Symfonie č. 3* a Pendereckého *Lukášovy pašije*, jejichž stopy v jeho díle nalezneme.

Polská hudba na základě těchto zjištění neměla vliv pouze na hudbu českou, ale také na skladatele zahraniční. Její dalekosáhlé přesahy, ať skrze poslech na Varšavském podzimu či vlivem působením polských umělců ve vzniknuvších institucích v zahraničí se odrazily v pracích téměř všech dobových tvůrců a ovlivnila tak celosvětový hudební vývoj druhé poloviny 20. století.

---

<sup>156</sup> Viz přílohu č. 10: Korespondence Ilja Hurník.

<sup>157</sup> Tamtéž.

<sup>158</sup> Viz přílohu č. 11: Korespondence Ivan Kurz.

<sup>159</sup> Medek, Ivo: Ivan Kurz. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

<sup>160</sup> Viz přílohu č. 11: Korespondence Ivan Kurz.

<sup>161</sup> Viz přílohu č. 11: Korespondence Ivan Kurz.

Marek Kopelent (\*1932)<sup>162</sup> je český hudební skladatel, klavírista, publicista a hudební organizátor, který vystudoval skladbu na pražské AMU ve třídě J. Řídkého. Kopelent působil jako notový redaktor Státního nakladatelství krásné literatury a hudebního umění, díky čemuž měl možnost setkat se s rozličnou hudební literaturou. Poznal tak některé směry soudobé hudby – např. techniku Druhé vídeňské školy a seriální principy poválečné avantgardy. V jeho práci pak nalézáme známky absorpce různorodých směrů Nové hudby. Srovnáme-li hudbu let šedesátých s obdobím předešlým i následujícím, nikdy předtím, ani potom česká Nová hudba úroveň nedosahovala na hudbu ostatních zemí, což bylo podle Kopelenta způsobeno především nedostatkem informací, nemožností výjezdu do zahraničí a ostrými represemi v době normalizace.<sup>163</sup>

Tehdejší polskou hudbu Kopelent rozdělil na dva proudy. První reprezentovali skladatelé, kteří se nevzdalovali tradici (např. T. Baird) a druhý tvořili extremisté typu K. Pendereckého, H. Góreckého, a mimo tyto dva zařadil osobnost W. Lutosławského. Ani Kopelent nevtěsnává Lutosławského do jednoho z proudů, což opět odkazuje na jistou skladatelskou výjimečnost.

Co se Varšavského podzimu týká, je potřebné ještě uvést, že veskrze prokomunisticky smýšlející čeští skladatelé a kritikové, posuzující tamní produkci, se nedokázali oprostít zakořeněných stranou vytyčených norem, a tak často vlastně nepochopili ideu nových děl. Nová hudba v nich vyvolávala pocity nelibosti a na téma nové hudby vedli dlouhé jiskřivé debaty.

Na Varšavský podzim roku 1961 byli za Československo vysláni taci, kteří měli k modernímu hudebnímu myšlení velmi blízko, neboť intenzivní produkce nové hudby (i tři koncerty za den) vyvolávala poměrně nevyzpytatelné reakce. Ne každý se uměl s tímto novým uměním adekvátně vyrovnat. Soudruzi předsednictva Svazu skladatelů však této volbě naklonění nebyli. Obávali se snad, že by do sebe mohla nová česká hudba nasát tamní hudební trendy?<sup>164</sup> S jistotou můžeme tvrdit, že Marek Kopelent, který navštívil festival třináctkrát a kterému zde bylo provedeno jedenáct jeho skladeb, si skrze Varšavský podzim, mj. skladbou *Legendy*, kterou pro festival

---

<sup>162</sup> Pulk, Oldřich/Havlík, Jaromír: Marek Kopelent. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

<sup>163</sup> Matzner, Michal: Marek Kopelent. In: *Český hudební slovník osoba institucí*. Dostupné z <<http://www.ceskyhudebnislovník.cz>>.

<sup>164</sup> Viz přílohu č. 12: Korespondence Marek Kopelent.

zkomponoval, otevřel cestu do Evropy. Jak uvedl, bylo to jedno z nejdůležitějších období jeho života a také nové české hudby.

Jaroslav Šťastný (pseudonymem Peter Graham, \*1952),<sup>165</sup> absolvent brněnské konzervatoře a JAMU se polskou hudbou inspiroval také. V jeho případě to byla témbrová hudba Pendereckého, dále hudba Szalonka, Kilara či Góreckého. Velmi obdivoval také Lutosławského. Jak v korespondenci uvedl, polské desky i noty byly relativně dostupné a tak studoval vše, co jen se dalo. Byl to ještě Ruch Muzyczny, díky němuž měla česká moderní hudbou zainteresovaná společnost možnost se o nejnovějších událostech v Polsku dozvědět a skrze který získávala informace o hudbě západu.<sup>166</sup>

Také mnohá provedení Lutosławského děl v Českém rozhlase napomohla tomu, že se skladatelé v Československu s jeho tvorbou seznamovali. Roku 1960 zde například zazněla *Smuteční hudba*, roku 1961 *Variace na Paganiniho téma*, 1962 *Symfonické variace*, 27. dubna 1963, v roce jeho padesátin mu byly provedeny dětské písně na slova Juliana Tuwima, mj. *Rok a chudoba*, *Tanec*, *O panu Tralalinském*, *Jde Mates*, *Ptačí plotky*, *Říčka*, *Macek*, *Píseň o slavíkovi*, v podání: Václav Jiráček – klavír a Radmila Minářová – zpěv.

Mezi skladateli inspirovanými polskou hudbu nalezneme také skladatelku Ivanu Loudovou (\*1941).<sup>167</sup> Loudová se prostřednictvím Miloslava Kabeláče, který ji byl dlouhá léta učitelem a v mnohém také vzorem, seznámila s tvorbou polských velikánů. Hojně se jejich tvorbou inspirovala nebo si na jejich příkladech ověřovala své kompoziční techniky, které dále rozvíjela, zejména pak aleatoriku a nosnost Bi-formy u Lutosławského a témbu u Pendereckého.<sup>168</sup> Jak uvedla, hudbu Lutosławského silně propagovala, především během výuky skladby na AMU.

Milan Slavický (1947–2009), český hudební skladatel a vědec. Ve své práci se zajímal o hudbu Lutosławského a Pendereckého. Jako mnoho jiných uvedl, že jej zaujala především Lutosławského tektoničnost a hluboká přesvědčivost výrazu – dokázal totiž komponovat s největší lehkostí a zároveň hlubokou pravdivostí a

---

<sup>165</sup> Žitný, Radek: Jaroslav Šťastný. In: *Český hudební slovník osoba institucí*. Dostupné z <<http://www.ceskyhudebnislovník.cz>>.

<sup>166</sup> Viz přílohu č. 13: Korespondence Jan Šťastný.

<sup>167</sup> Šerých, Anna: Ivana Loudová. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

<sup>168</sup> Viz přílohu č. 14: Korespondence Ivana Loudová.



přesvědčivostí – př. *Smuteční hudba, Tři poemata, Symfonie č.2 a Symfonie č. 3*. Penderecki mu byl vzorem pro nové možnosti zvukovosti.<sup>169</sup> Varšavský podzim považoval za ohnisko střetu západní a východní hudby – od neoklasických počátku v roce 1956 se zde prezentovala tvorba obou stran světa a mezi sebou se také prolínala. Některým československým skladatelům Varšavský podzim dokonce otevřel cestu za hranice – jmenovitě zmínil Kabeláče a Kopelenta.

Zdeněk Pololáník (\*1935),<sup>170</sup> český hudební skladatel, varhaník a pedagog, absolvent JAMU se polské hudbě a všelikému dění okolo Varšavského podzimu nikdy dostatečně nepřiblížil. Jak sám uvedl, některá díla ani nebyl schopen vyslechnout do konce. Z polské produkce to zmínil prvotiny Pendereckého, které u něj vzbudily zájem, naopak jeho věhlasné *Lukášovy pašije* ho nenadchly. Varšavský podzim sice nazývá jedinou tehdy možnou cestu k poznání západní hudby, avšak po zklamání, které u něj vyvolal Darmstadt, se směrem k Varšavě nikdy nevydal. Hudbu, která zde zněla, označil za „*nezajímavé pokusy a tónové konstrukce s naprostou absencí zdravé, silné hudební náplně – invence*“.<sup>171</sup>

Mladší generaci v našem bádání zastupuje Slavomír Hořinka (\*1980), který v polské hudbě našel hned několik inspiračních popudů. Podněty z tvorby polských skladatelů uvádí jako první zdroje své kompoziční techniky – zejména Lutosławského výstavbu (strukturu) a Pendereckého zvukové efekty.<sup>172</sup>

Asi nejvýznamnějším skladatelem vybraného období byl Miloslav Kabeláč (1908–1979).<sup>173</sup> Jak se dovídáme z korespondence s Ivanou Loudovou, vztah mezi Kabeláčem a Lutosławským byl více než přívětivý. Navzájem se považovali za dobré přátele, podobně jako Kabeláč v Československu prosazoval Lutosławského, také

---

<sup>169</sup> Viz přílohu č. 15: Korespondence Milan Slavický.

<sup>170</sup> Pukl, Oldřich/Steinmetz, Karel: Zdeněk Pololáník. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>.

<sup>171</sup> Viz přílohu č. 16: Korespondence Zdeněk Pololáník.

<sup>172</sup> Viz přílohu č. 17: Korespondence Slavomír Hořinka.

<sup>173</sup> **Miloslav Kabeláč**, český hudební skladatel. Podobně jako Lutosławski započal studia technického směru, soukromě se učil na klavír u A. Mikeše, který mu doporučil, aby se hudbě dále věnoval. Roku 1928 byl přijat na Pražskou konzervatoř, vystudoval u Pavla Dědečka a Aloise Háby. V letech 1932–1955 pracoval v Českém rozhlasu, kromě pauzy, v letech 1942–5, kdy musel rozhlas opustit, kvůli manželky židovského původu. V době okupace nebyla Kabeláčova díla prováděna. V letech 1958–62 vyučoval kompozici na konzervatoři a častěji vystupoval jako dirigent. Později se již plně věnoval komponování. Jeho díla byla provedena na festivalech, mj. na Varšavském podzimu a Pražském jaru. Úspěch postupně narůstal. Dnes se řadí k nejznámějším skladatelům druhé poloviny 20. století. Jeho tvorba je souborně vydávána až od roku 2000, i přes mnohé nahrávky a provedení jeho děl není množství jeho skladeb běžně zpřístupněno.

Lutosławski v Polsku přiblížil polským posluchačům tvorbu Kabeláčovu. Kabeláčovy propagační snahy pokračovaly také u jeho žáků, především u Ivany Loudové, která se o Lutosławského tvorbu velmi zajímala. Přednášela o ní, analyzovala ji a objasňovala na hodinách kompozice.

Korespondence Kabeláče s Lutosławským vypovídá o tom, že když Kabeláč několikrát navštívil Polsko, osobně se s Lutosławským setkal. V jednom z dopisů Kabeláč Lutosławského informuje o zakoupení jeho partitury. Přidává k tomu, že většinu skladeb zakoupilo také československé rádio a Český hudební fond, kteří pak vybrané skladby v rádiu natočí. Vzhledem k této velké Kabeláčově zainteresovanosti Polskem, se v jeho pozůstalosti nacházely četné gramofonové desky s nahrávkami děl právě polských hudebních osobností. O polské hudbě mluvil nejen v rádiu, ale také v *Polském kulturním středisku* a *Divadle hudby*, čímž často probouzel zájem u stále většího množství posluchačů. Sám dokonce požádal Lutosławského o partituru Benátských her, o které později požádal také rozhlas.<sup>174</sup>

Rok 1963 byl pro Lutosławského jubilejním – dožil se 50 let. V Českém rozhlase Lutosławskému odvysílali pořad s gratulací.<sup>175</sup> Pořad považujeme ze strany M. Kabeláče za určitý krok jak seznámit české posluchače s osobností Witolda Lutosławského. Česká společnost se dověděla nejen o tom, že Lutosławski slaví 50. narozeniny, ale také o jeho činnosti a tvorbě. Text byl systematicky prokládán hudebními ukázkami. Posluchači Českého rozhlasu měli možnost seznámit se s Lutosławského hudbou a poznat její hodnotu (zazněly drobné skladby pro děti i kompozice orchestrální).<sup>176</sup> Konkrétně vyslechli ukázky z děl – *Slezský triptych*, *Smuteční hudba*, píseň *Kocour a Ptačí hádanka*, posléze pak část z *Benátských her*, píseň *Moře z 5 písní na slova Kazimíry Iłlakowiczowny* a závěrem ještě část *Koncertu pro orchestr*.<sup>177</sup>

Pořad zakončil Kabeláč přáním dalších úspěchů nejen za sebe, ale také „za ostatní přátele, které si on i jeho hudba v Československu získali.“<sup>178</sup> Witold Lutosławski byl patrně v Československu pro svou kompozici ceněn, znali jej nejen

---

<sup>174</sup> Nouza, Zdeněk: Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2010, s. 460.

<sup>175</sup> Tamtéž, s. 397.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 398.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 399.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 399.

jako jednu z figurujících osobností Varšavského podzimu, ale také jako průkopníka a objevitele zajímavých kompozičních technik.

Další vysílání Českého rozhlasu z roku 1964 nás spravilo o provedení Lutosławského kompozice *Tři poemata na Henriho Michauxe* a dění okolo Varšavského podzimu. Jednalo se o první odvysílání této skladby na vlnách Českého rozhlasu. Zazněly zde také názory a pocity skladatele, který na Varšavském podzimu vystoupil jako jeden z dirigentů (instrumentální soubor Orchestru Polského rozhlasu v Katovicích řídil J. Krenz a smíšený sbor Polského rozhlasu v Krakově W. Lutosławski). Také posluchači Českého rozhlasu měli možnost slyšet nahrávku skladby z Polského rozhlasu v Katovicích s dirigenty Krenzem a Lutosławským. Byla to jedna z prvních produkcí, kdy posluchači vyslechli malou aleatorní techniku. Lépe řečeno skladbu řízenou principem náhody. Partituru Lutosławski sestavil ze dvou částí – části instrumentální a části orchestrální. Tyto dvě se v průběhu vzájemně setkávají a opouštějí. V tomto případě se jednalo o aleatoriku předem připravenou, princip náhody byl eliminován. *Tři poemata* Kabeláč označil vyvrcholením Varšavského podzimu a považoval je „za dílo velkých cílů, velkých dosahů hudebních, uměleckých – dílo lidských myšlenek, zápasů, neštěstí, ale i touhy po klidu. Dílo v prostředcích nové, nejednoduché; ve vyznění však jednoduché, přesvědčivé, nepotřebující složitých teoretických výkladů.“<sup>179</sup>

Kabeláč poukázal na to, že je polská hudba v českém prostředí často předmětem diskusí s různými stanovisky – od bezvýhradného nadšení až po absolutní odmítání. Sám se doznal, že má Polsko a polskou hudbu velmi rád.

V jednom z dalších Kabeláčových dopisů nalézáme informaci, že v roce 1964 došlo k jistému odsunutí provedení Lutosławského *Tři poemat*. Informuje Lutosławského, že skladbu v Praze provedl již několikrát, vždy však jen pro úzký okruh specializovaných posluchačů – v *Polském kulturním středisku* a ve *Svazu československých skladatelů*. Pro posluchače rozhlasu, by bylo podle Kabeláče nutné upustit od odbornosti a přistoupit k projevu směřovanému k širokému posluchačskému okruhu. K vlastnímu provedení měl Kabeláč pro představu k dispozici nahrávku, zaslou prof. Jasińským z Varšavského rozhlasu. Lutosławskému ještě sdělil, že 5.

---

<sup>179</sup> Nouza, Zdeněk: Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2010, s. 403.

března proběhne v Ostravě první provedení jeho skladby (*Benátské hry*) s českým dirigentem a orchestrem – na programu byl mimo Lutosławského ještě Schönberg, Burghauer, Klusák a Kabeláč. Na konec se ještě dočteme, že Kabeláč dokonce dostal zakázku J. Krenze na kompozici skladby pro Varšavský podzim 1965 – posléze vznikla skladba *Eufemias Mysterion*.<sup>180</sup>

Tato korespondence nám jen potvrzuje, že Lutosławski a Kabeláč byli opravdu dobrými přáteli, kteří se při každé možné příležitosti rádi sešli a pohovořili nejen o kompozici a nových tvůrčích směrech, ale také o soukromí a rodině, což z výše uvedené korespondence jednoznačně vyplývá. Jeden druhého si velmi vážili jako skladatel skladatele a také jako člověk člověka.

Shrneme-li závěrem vše podstatné, co bylo v kapitole představeno, vyplyne nám fakt, že kdo se chtěl s hudbou tzv. Polské školy setkat (v našem případě s hudbou Lutosławského), ať již osobně se skladateli či zprostředkovaně skrze poslech, možnost měl. V těchto případech se ale často jednalo o osobní setkání a potřeby jednotlivých autorů, než-li o obecné uznání polských skladatelských velikánů českou společností. Pohled českých skladatelů na osobnost Lutosławského je ve většině případů pozitivní a pro jejich práci je tvorba Lutosławského přínosná, zejména svou originální experimentálně-klasickou syntézou kompozičního stylu. V jeho díle nalezneme celou škálou kompozičních technik, a tak můžeme konstatovat, že si přišel každý na své.

V Československu tedy nebylo obtížné dostat se ke gramofonovým deskám s nahrávkami Lutosławského skladeb nebo hudbu vyslechnout na vlnách Českého rozhlasu. Poměrně dostupné byly také partitury jeho děl. Zaujatí hudebníci tak měli možnost se s jeho kompozicí setkat. Z našich zjištění vyplývá, že Lutosławski za svou práci doceněn byl pouze zainteresovanými hudebními skladateli. Na druhé straně existovala „shora“ korigovaná hudební kritika a přístup hudební vědy, který se v mnohém ideologickým trendům přizpůsoboval. Možná právě to zapříčinilo největší zpoždění v recepci Lutosławského hudby.

V hudební produkci 20. století nalézáme také v Československu hudbu podobnou hudbě polské v čele s Lutosławským, což potvrzuje patnáct (plus výpověď Miloslava Kabeláče) z dotazovaných sedmnácti skladatelů. Nejedná se zde o

---

<sup>180</sup> Nouza, Zdeněk: Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2010, s. 461.

kontinuální, v pravém slova smyslu, školu, jde spíše o skladatelské individuality, které se jednotlivými postupy inspirovaly. Lutosławski je v čele proto, že neztracoval, na rozdíl od jiných skladatelů, kompoziční techniky konzervativnější s oporou v tradici. Čeští skladatelé tak měli možnost se právě od něj naučit jak přiměřeně s novými metodami pracovat. Domnívám se, že do jisté míry nedocenění Lutosławského jako skladatele v českém prostředí není otázkou velikosti skladatele, ale spíše společenského nezájmu.

## 2. DÍLO WITOLDA LUTOSŁAWSKÉHO

„*Muzyka Chopina stała – jeśli tak rzecz można – u progu mego życia.*“  
[Chopinova hudba stála – můžu-li to tak říct – na počátku mého života.]

V práci Witolda Lutosławského se nachází prvotiny opřené v tradici, velká díla, kloubící v sobě několik kompozičních přístupů i díla s výrazně novátorskými postupy.

Hudební inspiraci a znalosti Lutosławski čerpal a prohluboval četnými návštěvami koncertů a poslechem hudebních nahrávek a rozhlasového vysílání. Lutosławski se nejčastěji setkával s hudbou 18.–20. století, jednalo se o standardní obecně rozšířený evropský repertoár. Ne veškerá hudební produkce u Lutosławského probouzela zálibení. V rozhovorech se několikrát negativně vyjádřil např. o hudbě P. I. Čajkovského, G. Mahlera či S. Rachmaninova.

V dětství byl Lutosławski okouzlen hudbou F. Chopina, později zájem o dílo F. Chopina na úkor hudby soudobé ustoupil. O F. Chopinovi mluvil jako o géniovi, který ho fascinoval nejen skladatelskými invencemi, ale také originální harmonií.

V době studií Lutosławského silně ovlivnila tvorba Karola Szymanowského. Roku 1924 se Lutosławski spolu s matkou a bratry přestěhovali do Varšavy, kde se hudební posluchačská obec zrovna seznamovala s díly tehdy nejvýraznějšího polského skladatele, K. Szymanowského. Není divu, že díla, jako např. *Rymy dziecięce (Dětské rýmy)*, *I. Kwartet smyczkowy (Smyčcový kvartet č. 1)*, *III. Symfonia (Symfonie č. 3)*, udělala na mladého skladatele nebývalý dojem: „*Szereg tygodni chodziłem potem jak zaczadziaty. To jak gdyby narkotyczne działanie muzyki Szymanowskiego trwało przez kilka lat, ustępując dopiero w ostatnich latach studiów*“<sup>181</sup> [Několik dní jsem chodil jak omámený, jako kdyby narkotické působení Szymanowského hudby trvalo několik let, a ustoupilo teprve v poledních ročnicích studia.] Tato symfonie byla spouštěcím momentem, od kterého se Lutosławski začal zajímat o soudobou hudbu. Při pokusu o přehrání několika akordů ze Szymanowského symfonie mladý skladatel objevil pro něj doposud neznámou, celotónovou stupnici. Podobné nadšení vyvolal u Lutosławského ještě *Smyčcový kvartet č. 1*.

---

<sup>181</sup> Pilarski, Bohdan: *Witold Lutosławski odpowiada na pytania*. In: *Ruch Muzyczny* 1958, č. 7, s. 2–3.

Inspiračním zdrojem Lutosławského byla díla Clauda Debussyho a Maurice Ravela, především jejich impresionistická harmonie. Právě na díle C. Debussy si Lutosławski povšiml, jak dalece je možné se vzdálit klasické harmonii. Lutosławského zájem o francouzskou hudbu se neustále zintenzivňoval, umožňovala mu to především dobrá znalost jazyka. O zalíbení Poláků ve francouzské hudbě svědčí např. dílo F. Chopina a celá skupina Mladé Polsko.<sup>182</sup> Silné emoce vyvolala *Symfonie g moll* Antoina Roussela, díky které si Lutosławski troufl komponovat velké formy.<sup>183</sup> Po čase dozrávání našel Lutosławski inspiraci v díle Igora Stravinského a Sergeje Prokofjeva.

Forma kompozic Witolda Lutosławského vycházela z formy klasických děl J. Haydna a L. van Beethovena. Witold Maliszewski (učitel kompozice) W. Lutosławského přesvědčil, aby ve své práci vycházel právě z této klasické formy. W. Maliszewski měl vlastní techniku vyučování hudebních forem, opřenou o studium u Alexandra Glazunova a znalost ideálů Borise Asafjeva.<sup>184</sup> Witold Lutosławski se na téma učitelů hudebních forem vyjádřil slovy: „*Beethoven nauczył mnie w dziedzinie formy czegoś, czego żaden inny kompozytor prawdopodobnie nie mógł by nauczyć...*“<sup>185</sup> [Beethoven mě v oblasti formy naučil to, co by mě pravděpodobně nenaučil nikdo jiný...]

Lutosławski našel zdroj poznání v moderních novátorských hnutích, se kterými se ve třicátých letech 20. století setkal, a kterým, podobně jako základům hudebního klasicismu, zůstal věrný po celou dobu své zralé kompozice. Skladatel o hudbě nikdy neuvažoval jako o typu umění, které má tendence neustále něco popisovat, něco představovat, něco ilustrovat. Vždy se o hudbě vyjadřoval jako o samostatném druhu umění, které je schopno existence, aniž by vykreslovalo situace nebo popisovalo činnosti a předměty. Negativně se stavěl k názoru, že hudba je řečí citu. Uznával hudbu, jejímž jazykem jsou samotné zvuky a tóny. V Lutosławského pohledu na hudbu se odráží pohled na hudbu jako součást vědy.<sup>186</sup> Ve své hudbě se snažil ukázat uměleckou

---

<sup>182</sup> Jistý vliv na tuto profrancouzskou orientaci mohl mít fakt, že Lutosławského pedagog J. Lefeld, byl niterně interesován C. Debussym, tento svůj pohled pak předával, ať již vědomě, či ne, svým žákům.

<sup>183</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 91.

<sup>184</sup> Základem nauky byly čtyři charaktery – druhy hudební výpovědi: úvodní, narativní, přechodná a závěrečná. Nejdůležitější z nich byla narativní – obsahující základní hudební obsah, ostatní jsou pouze doplňkové. Celou tuto nauku W. Maliszewski demonstroval na Beethovenových sonátách. (Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 92).

<sup>186</sup> Viz "Przemówienie Witolda Lutosławskiego". In: Ruch Muzyczny 1973, č. 15, s. 2.

pravdu, která pro něj měla největší váhu, opíral se o Platónské pojetí pravdy, krásna a dobra v umění. V meziválečném období byl na umění a zejména na jeho morální aspekt kladen velký důraz, o čemž svědčí pohledy i názory dobových umělců.<sup>187</sup>

Sledovat podobnost mezi dílem W. Lutosławského a K. Szymanowského není možné hned z několika důvodů. Předně se jedná o dva odlišně a v jiné době komponující skladatelé. Debaty se vedou již na téma samotné inspirace, kdy se Lutosławski doznal k silným emocím, jež v něm vyvolala Szymanowského *Symfonie* č. 3, o samotné inspiraci ale slova nepadla. Jednalo se spíše o zprostředkování doposud nepoznaných kompozičních postupů. W. Lutosławski a K. Szymanowski si však v lecčem byli podobní – oba zastávali negativní postoj vůči recenzentům a novinářům,<sup>188</sup> oba se shodovali v názoru na hudbu jako umění a vědu, oba byli přesvědčení o nutnosti disciplíny v tvůrčím procesu. Budeme-li chtít, nalezneme podobnost také v jejich vystupování a chování: „*Vždy slušně, nenápadně v šedou barvu a vhodně oděni, nikdy nezvýšili hlas, nikdy ani jeden z nich, ani v nejmenším nereprezentoval typ umělce – bohéma.*“<sup>189</sup>

Lutosławski byl velmi silně spjat se svou generací, a to i mimo geografické území. Jednalo se o generaci, která znala svět již před 2. světovou válkou. Generace, která musela sledovat přerod okolního světa ze světa, do kterého se narodili, ve svět, ve kterém museli žít, zahrnující válečné období, dobu stalinského teroru a období uvolnění a liberalizace – to vše posílilo tuto generaci natolik, že dokázala s nepříznivou realitou neustále bojovat. Lutosławski byl reprezentantem generační vrstvy, které dobu dozrávání a dospívání přetrhla válka.<sup>190</sup>

---

<sup>187</sup> Viz K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Kraków–Warszawa 1931.

<sup>188</sup> Negativní a nedůvěřivý postoj vůči novinářům, recenzentům je u Lutosławského zakořeněn již od mladých let, kdy recenzentka znala program koncertu – mj. *Dvojitá fuga* a fragment *Requiem* – a nevěšila si, že daný fragment byl na poslední chvíli z programu vyškrtnut a pochválila provedení *Requiem* Lutosławského se sólo klavírním partem. (viz recenze v *Muzyka Polska* 1937. č.6, *Warszawski Dziennik Narodowy* 30. V 1937 a *Kurier Poranny* 1 VI 1937).

<sup>189</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 93.

<sup>190</sup> Rae, Charles Bodman: Witold Lutosławski. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z < [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) > [cit 5.6.2014].



## 2.1 Kompozice zakořeněná v tradici

V kompoziční řeči Lutosławského se odrazily dobové události a nové kompozičně vyjadřovací prostředky. Jeho práci charakterizuje neustále se vyvíjející hudební jazyk a touha po díle ve všech aspektech dokonalém (jak invenčně, tak co do srozumitelnosti). Lutosławski byl stoupencem klasických ideálů a ve svých dílech zachovával architektonické proporce vystavěné na základě logiky. Východisko klasického ideálu zavedlo Lutosławského zprvu k neoklasicismu, který je v jeho tvorbě patrný až do roku 1954. Vrcholem tohoto období je *Koncert na orkiestrę (Koncert pro orchestr, 1954)*. Tvorbu Witold Lutosławského rozdělili Krzysztof Meyer a Danuta Gwizdalanka do několika období. První období charakterizují neoklasicistní tendence. Neutuchající hledání Witolda Lutosławského po čase nasměrovalo k vytvoření vlastní harmonie, která je charakteristická pro druhé kompozičního období a která se stala jedním z hlavních rysů jeho kompoziční řeči. Třetí období započala kompozice *Gry Weneckie (Benátské hry, 1960–1961)*. Po této skladbě pak téměř každé nové dílo neslo nové prostředky a hudební ideje. Samotné třetí kompoziční období můžeme chronologicky rozdělit na další tři etapy: a) 1961–1968 s dominantní převahou kontrolované aleatoriky; b) 1969–1979, kdy Witold Lutosławski propojil klasické tradiční ideje, aleatoriku a dodekafonii; c) 1979–1992, období vlastních kompozičních syntéz různých harmonických postupů. Lutosławskému se jako jednomu z mála podařilo vytvořit vlastní kompoziční styl, a to bez přetržení návaznosti na tradici. Po celou dobu zůstal svou prací posluchačům srozumitelný, a nejen posluchačům dychtícím po modernistických postupech, hledajícím nové a neotřelé kompoziční techniky, ale také posluchačům s konzervativním postojem.

Do okruhu neoklasické estetiky spadají kompozice, ve kterých přejímá architektonické modely baroka a klasicismu (suity, variace, symfonie, ...). Po celou dobu je v Lutosławského skladbách možné nalézt klasickou ideu dokonalosti a jasnosti formy. Po harmonické stránce vychází z vlastního pojetí. Tonální centra stavěl na disonančních souzvucích a navozoval quasi-tonální stabilitu. Po instrumentální a zvukové stránce vycházel z podobných postupů jako A. Roussel, S. Prokofjev či I. Stravinskij, kteří spojovali tradiční elementy s modernistickými prvky.

V první neoklasické etapě zkomponoval díla orchestrální: *Wariacje symfoniczne (Symfonické variace, 1938)*, *I Symfonia (Symfonie č. 1, 1947)*, *Uwertura*

*smyczkowa* (*Smyčcová ouvertura* 1949), *Mała suita* (*Malá suita* pro komorní orchestr, 1950 a pro symfonický orchestr 1951), *5 melodii ludowych* (*5 lidových melodií*, 1952) a *Koncert na orkiestrę* (*Koncert pro orchestr*, 1954). Na zakázku II. Festivalu polské hudby vznikly roku 1954 *4 Sygnały*.<sup>191</sup> Dále díla komorní: *Trio* (1945), *Recitativo e arioso* (1951), *4 melodie śląskie* (*4 Slezské melodie*, 1954), *Preludia taneczne* (*Taneční preludia*, 1954), díla klavírní: *Sonata* (1934), *Wariacje na temat Paganiniiego* (*Variace na Paganiniho téma*, 1941), *2 etiudy* (1941), *Melodie ludowe* (*Lidové melodie*, 1945), *Bukololiki* (1952). Nesmíme opomenout ani písňovou tvorbu – *10 polskich pieśni ludowych na tematy żołnierskie* (*10 polských lidových písní na vojenské náměty*, 1951), *Żelazny marsz* (*Železný pochod*, 1951), *Do broni* (*Do zbraně*, 1942–1944), masové písně *Wyszłabym ja* (*Vdávala bych se*), *Sluzba Polsce* (*Služba Polsku*), *Najpiękniejszy sen* (*Nejkrásnější sen*) a *Naprzód idziemy* (*Jdeme vpřed*, 1950–1) *Przed nami przestrzeń otwarta* (*Před námi volný prostor*), *Jedno słowo, jeden znak* (*Jedno slovo, jeden symbol*), *Wesoły Pluton* (*Veselé Pluton*) – písně z let 1942–1944, dále *20 kolęd* (1946), *Piosenki dzieciinne* (*Dětské písně*, 1947), *Spóźniony słownik* (*Opožděný slovník*), *O panu Tralalińskim* (*O panu Tralalinském* 1947), *Lawina* na slova A. Puškina (1949), *Piosenka o złotym listku* (*Píseň o zlatém lístečku*) a *Majowa nocka* (*Květnová noc*, 1952) a mnoho dalších např. písně pro děti či písně vojenské. Konečně také díla pro hlas či nástroj sólo nebo soubor: *Lacrimosa* (1937), 3 koledy a *Słomkowy łańcuszek i inne dzieciinne utwory* (*Slaměný řetízek a jiné dětské zpěvy*, 1951).<sup>192</sup>

Mezi díla, vycházející z tradice, zahrnují K. Meyer, D. Gwizdalanka díla folkloristická, ve kterých jsou patrné prvky polské lidové hudby. Jedná se o skladby z let 1950–1954, konkrétně *Melodie ludowe* (*Lidové melodie pro klavír* 1945, pro smyčcový orchestr 1952, pro čtyřvery housle 1954), dále přepracoval polské koledy, ke kterým se několikrát vrátil (*Tři koledy pro hlas, sbor unisono a instrumentální soubor* 1945, *Dvacet koled pro hlas a klavír* 1946 a *Koledy pro soprán, ženský sbor a komorní orchestr* 1984–1989). Inspiraci čerpal z písní různých regionů (písně krakovské, slezské, mazurské, apod.) a z povídkových sbírek např. J. Olszewského. Prvky folkloru nacházíme v *Bukolikach*, *Malé suitě* či *Koncertu pro orchestr*. Typickým příkladem užití lidových elementů je *Tryptyku śląskim* (*Slezský triptych*, 1951), kde vyšel ze

---

<sup>191</sup> Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, speciální vydání, PWM, Kraków 2013, s. 8.

<sup>192</sup> Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, speciální vydání, PWM, Kraków 2013, s. 8.

slezských lidových písní a z původního lidového textu. Nejsilnější odraz lidovosti však nacházíme v *Koncertu pro orchestr*, kde melodický materiál přímo vychází z modifikací rytmických mazovských zpěvů. Lidovost je patrná v písních, se kterými Lutosławski pracoval na kontrapunkticky za užití pentatonické stupnice.

Další oblast Lutosławského kompoziční práce zahrnuje skladby komponované s prvky dodekafonie v letech 1955–1960. Nejedná se o čistou schönbergovskou dodekafonii, ale o dvanáctitónovou modifikaci na základně vertikálního uspořádání, která se odráží např. v díle: *Pět písní na slova Kazimiery Illakowiczówny* z roku 1957 nebo ve dvou písních *Vítr* a *Zima*, obsahujících dodekafonickou řadu, složenou z malých sekund a tercií. Dodekafonický element je patrný ještě v *Postludiu č. 1* (1958–60), kterým Witold Lutosławski toto kompoziční období uzavřel.

Od roku 1958 v Lutosławského tvorbě nalézáme prvky serialismu. Prvním dílem s těmito kompozičními postupy je *Smuteční hudba*, především její krajní části: *Prolog* a *Epilog*. Dalšími díly se seriálními prvky jsou *Metamorfozy* (II. část), *Preludia a fuga* (1970–1972), *Mi-parti* (1976), *Symfonie č. 3* (1981–1983), kde se série nachází jak v horizontálním, tak vertikálním užití.

Melodika W. Lutosławského je proměnlivá v závislosti na jeho kompozičním přístupu. V dílech prvního kompozičního období, tj. do 1954, melodie vychází z modality, lidové písně a osobní skladatelovy invence. V pozdějších dílech svou melodii staví na několika zásadách – na seriální technice, vycházející z dodekafonie (založené na intervalových vztazích malé sekundy a tritonu), nebo na technice s aleatorickým kontrapunktem (*Trois poèmes d'Henri Michaux*, 1961–1963). Užívá výškově-intervalového modelu, který v jednotlivých hlasech diferencuje rytmicky, např. *Livre pour orchestre* a *Symfonie č. 3*. V jiných dílech se pak nachází originální pojetí polyfonie, kterou můžeme nazvat polymorfním užitím hlasů v polyfonní struktuře. Jedná se o současné vrstvení hlasů na pozadí polyfonní struktury (vícehlas ve vícehlasu). Ke kontrapunktickému způsobu práce s hlasy se Lutosławski vrátil i v pozdějších kompozicích, např. *Łańcuch I* (*Řetěz č. 1*, 1983).

Melodika Witolda Lutosławského vychází mj. z melodií, vzniklých nástupem několika melodických modelů a jejich následnými permutacemi. V dílech pro sólový nástroj se nebojí vytvořit virtuózní figuraci nebo kantilénovou část. Epizody v kantilénovém stylu nacházíme ve všech koncertních dílech od *Koncertu pro violoncello*

(1970), přes *Dvojitý koncert* (1980), *Řetěz č. 2* (1983–85), *Klavírní koncert* (1988) až k *Symfonii č. 3* (1981–83).<sup>193</sup> Ve vokálních kompozicích převažuje melodie deklamačně-recitativní, sylabická, se silnou vazbou na text, jen výjimečně nacházíme melismatické ozdoby, většinou slouží ke zdůraznění významu daného slova: *Les espaces du sommeil* (1975).

Z úvah D. Gwizdalanky a K. Meyera vyplynulo, že Witold Lutosławski ve své kompozici vycházel z toho nejlepšího, co se v tehdejší hudební produkci vyskytovalo. Počínaje formou a hudebním myšlením, kterému se učil od největších hudebních mistrů (J. S. Bach, J. Haydn, L. van Beethoven, F. Chopin, J. Brahms, C. Debussy, O. Messiaen, M. Ravel, A. Roussel, I. Stravinskij či B. Bartók). Jejich díla bylo klasickými a tradičními inspiracemi, ve kterých Lutosławski často nalézal potřebné odpovědi. Jejich hudbu nepřijímal jako celek, inspiroval se jednotlivými kompozičními postupy a formami, čímž obohacoval vlastní a velmi invenčními přístupy.

Witold Lutosławski nepřijímal ucelené konstrukční představy jiných autorů. Jednotlivé poznatky včleňoval do vlastního originálního hudebního jazyka. Jak sám uvedl, užíval formy, které se naučil u J. Haydna či L. van Beethovena, kompozičně ale od roku 1961 (*Benátské hry*) vycházel z techniky aleatorického kontrapunktu (principem je vznik interakcí jednotlivých hlasů řízených náhodou při provádění díla, jako v *Symfonii č. 2*).

## 2.2 Novátorská kompozice

Třetímu kompozičnímu období Witolda Lutosławského – období kontrolované aleatoriky – předcházelo období proměn. Jedná se o léta 1956–1960. Do období proměn spadají díla vyjmenovaná výše – např. *Pět písní na slova Kazimiery Iłlakowiczówny*, ve kterých je patrná radikální změna v přístupu a užití kompozičních technik.<sup>194</sup> Vychází z dodekafonie a serialismu, které obohacuje aplikací vlastních harmonických postupů. Ve *Smuteční hudbě* například sledujeme inspiraci tvorbou Bély Bartóka (zejména Bartókovou *Hudba pro smyčce, bicí a celestu*).

---

<sup>193</sup> Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, speciální vydání, PWM, Kraków 2013, s. 19.

<sup>194</sup> Rae, Charles Bodman: Witold Lutosławski. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dostupné z < [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) > [cit 5.6.2014].

Zkomponováním *Benátských her* roku 1961 začalo Lutosławského nejoriginálnější tvůrčí období. Východiskem pro kompozici v aleatorickém stylu byl *Koncert pro klavír a orchestr* Johna Cage, odvysílaný na vlnách Polského rozhlasu. Oproti J. Cageovi, který interpretům dal v podstatě úplnou svobodu v tom, kdy a co budou hrát, Lutosławski komponoval díla závazněji. V Lutosławského skladbách mají interpreti volnost jen po stránce artikulace času. Způsob jeho kompozice můžeme označit jako kontrapunktickou aleatoriku. Náhoda se projevuje pouze v možnosti interpretů hrát ve vybraných částech *ad libitum*. Hra *ad libitum* i tak ale podléhá jistým pravidlům, proto takovýto přístup označujeme za aleatoriku kontrolovanou. Techniku kontrolované aleatoriky nalzáme hned v první části *Benátských her* a posléze ji Witold Lutosławski užil téměř ve všech dílech, vytvořených po roce 1958, např. ve *Třech poematech na Henriho Michauxe* (kde jsou party jednotlivých hlasů zapsány pouze způsobem hlasového registru – vysoký, nízký, střední – a je na interpretech, jak budou zacházet s dynamikou – křik, šepot), dále ve *Smyčcovém kvartetu* nebo *Symfonii č. 2*, dále v díle *Livre pour orchestre* (1968), především v částech *Intermédés*.

Inovativním Lutosławského počinem je beze sporu rozvoj bi-formy neboli dvoufázového formálního modelu. Několik let bylo Lutosławského snahou vyvinout formu, která by směle sloužila všem druhům hudebních děl. V Lutosławského díle zaznamenáváme první výskyt bi-formy již v šedesátých letech. Forma se zakládá na principu dvou cest, kterými se daná skladba vydává: první obsahuje pár epizod, rozdělených refrémem, navracejících se v několikerých obměnách, druhou charakterizuje stálost zvukového průběhu, směřující ke kulminaci a rozvoji. V pozdějších dílech formu obohatil rozvíjením jednotlivých elementů nebo vkládáním formálních a technických idejí klasicismu. Formu užíval nejen v kompozicích o dvou částech, ale také v kompozicích čtyřdílných a jednodílných. K ujasnění poslouží skladba *Livre pour orchestre* – jejíž první tři *Chapitres* (Rozdziały – Kapitoly) s *Intermedés* (Inermediami – Mezihrami) tvoří první fázi a *Kapitola čtvrtá* je fází druhou. Dvoufázový model nalezneme ještě v jednodílné *Mi-parti*, kde první fázi tvoří tři epizody a fázi druhou *Epilog*. V *Mi-parti* Lutosławski užil v melodické stránce skladby tzv. řetězení, kdy jednotlivé melodické zápletky začínají a končí v jiných místech. Tato formální zásada se objevila později v kompozicích *Řetěz č.1, č.2, č.3* (1983, 1983–1985, a 1986). Obměny v užívání formy vidíme ve *Violoncellovém koncertu* (1970) a *Klavírním koncertu* (1988).

Ve vztahu k novým objevům a technikám avantgardy, podle D. Gwizdalanky a K. Meyera, zastával W. Lutosławski dva pohledy. Experimentů si samozřejmě vážil, zejména jako možného pomocníka při vzniku vlastních originálních kompozic. Jako posluchač byl doslova fascinován škálou radikálních objevů a experimentů, které avantgarda dosahovala, jako skladatel ale k projevům avantgardy přistupoval s určitým odstupem – několikrát si dokonce položil otázku, kam soudobá hudba vlastně směřuje?<sup>195</sup> Lutosławského tvorbu tak – spíš než prezentace okázalých, leč prchavých experimentů – charakterizuje postupné rozšiřování kompozičních prostředků. Tímto se odlišoval od členů avantgardy, kteří se za každou cenu snažili objevovat novoty, byť to znamenalo budovat izolované zvukové světy jednotlivých skladeb a ztrátu integrálnosti vlastního kompozičního stylu. Prvky, které Lutosławski od avantgardy čerpal, podstupoval vlastní vizi a estetice. Neboť to byla právě hudební hodnota, kterou Lutosławski stavěl na vrchol všech kompozičních kritérií. Hudba podle něj měla být odrazem vnitřní pravdy.<sup>196</sup>

### 2.3 Shrnutí

Kompoziční styl Witolda Lutosławského můžeme označit za symbiózu tradice a novátorství. Užíval kontrolovanou aleatorní techniku, zabýval se budováním souzvuků nebo pravidly užívání a rozvíjení melodie, založené na výrazných intervalových posunech. Originalitu Lutosławského kompozic můžeme spatřovat, jak uvedla Paja-Stach, také v konstrukci polyfonických mikro a makro struktur či dynamice formy díla a zajištění soudržnosti jednotlivých jeho kompozic pomocí řetězení. Otevřenost Lutosławského formy a způsob užívání zvuků zajistil odkaz klasicko-romantické epochy, spojený se schopností vytvářet jejich soudobé ekvivalenty s neustálým vědomím o posluchači.

W. Lutosławski vytvořil díla logická s dokonalou rovnováhou hudebních prostředků a jasnou, v tradici opřenu, architektonikou. Díky tomuto tvorba Witolda Lutosławského symbolizuje příklad čistého umění. Představuje svět lapený do sítě

---

<sup>195</sup> Viz Lutosławski, Witold: *Úvahy o soudobé hudbě*. In: Hudební rozhledy 1973, roč. XXVI, č. 6, s. 258, Pocij, Bohdan: *Lutosławski i wartość muzyki*. In Ruch Muzyczny 1969, č. 22, s. 7–9, Pocij, Bohdan: *Kompozytor i działanie*. In: Ruch Muzyczny 1974, č. 4. s. 6–8, Skowron, Zbigniew: *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*. Warszawa 2011, s. 422, Kaczyński, Tadeusz: *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, PWM, Kraków 1972, Lutosławski, Witold: *Zapiski*. Witold Lutosławski. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

<sup>196</sup> Chłopecki, Andrzej: *Kompozytor na koniec epoki*. Dostupné z <  
<http://www.lutoslawski.org.pl/pl/essay,3.html> > [cit 11. 3. 2015].

zvuků, vztahů, konstrukcí, barev a výrazových prostředků, svět ryze hudební. Jak sám skladatel vysvětlil, jeho hudba je hudbo absolutní a nemá žádné mimohudební přesahy.<sup>197</sup>

Jak vychází z Lutosławského výpovědí, korespondence a monografií, profil, který se na pozadí reflexe skladatelské činnosti Witolda Lutosławského zobrazuje, se od profilů skladatelů světové avantgardy 20. století (P. Boulez, J. Cage, K. Stockhausen) liší. Jejich hudební estetika je velmi radikální, prosazovaná téměř manifestačně. Naproti tomu W. Lutosławski tvorbou posluchači neunikal, dokázal vždy objasnit podobu vlastního hudebního krásna a formy.

Na základě získaných poznatků můžeme vyslovit závěr, že se W. Lutosławski lišil od svých soudobníků zejména tím, že si po celou dobu kompoziční činnosti udržoval kritický distanc, zejména od radikálních inovací, oproštěných od potřeby percepce a posluchače. W. Lutosławski bral ohled na ty, pro které komponoval.

---

<sup>197</sup> Kaczyński, Tadeusz: Rozmowy z Witoldem Lutosławskim, PWM, Kraków 1972.

### 3. VARŠAVSKÝ PODZIM

#### 3.1 Počátek

Zárodek Varšavského podzimu můžeme sledovat již v době, kdy Svaz polských skladatelů ustaloval podobu a organizoval průběh II. Festiwalu Muzyki Polskiej (Festival polské hudby), roku 1955. Na základě zjištění, které z festivalu vyplynulo (po druhé světové válce skladatelé stihli zkomponovat velké množství nových skladeb), vzešla myšlenka každoročního opakování festivalu zaměřeného na soudobou tvorbu. Iniciátory byli Kazimerz Sikorski a Tadeusz Baird.<sup>198</sup> Za cíl si položili seznámit polské milovníky hudby s novou hudbou západní, konfrontovat s ní domácí tvorbu a přetřhnout izolaci polských hudebních center se Západem, která v Polské lidové republice od nástupu komunistické vlády panovala.

Ještě jiné hudební události zorganizované v roce 1955 se přičinily o pozdější velký rozmach festivalu. Mezi první takové události patřilo slavnostní otevření zrekonstruované budovy Varšavské filharmonie (později Národní filharmonie), na programu, dirigovaném Witoldem Rowickým se objevila díla tří po Chopinovi nejlepších polských skladatelů. Vedle Moniuszkovy *Bajki* zazněl *I Koncert skrzypcowy* K. Szymanowského a *Koncert pro orchestr* W. Lutosławského. Ve stejné době zahájila svou činnost také *Chopinovská klavírní soutěž* (Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina), kde v porotě zasedal mj. Witold Lutosławski.<sup>199</sup> Chopinovská soutěž již od roku 1927 do Polska lákala zahraniční umělce.

2. ročník Festivalu polské hudby byl poměrně obrovskou hudební událostí. Z propagandistických důvodů bylo datum události stanoveno na desetileté výročí vzniku Polské lidové republiky. Cílem tohoto festivalu bylo představení všech žánrů polské hudby, s přednostním důrazem na kompozice vzniklé po 2. světové válce. Představena byla díla jak skladatelů profesionálních, tak amatérských. Přednostně se na program umísťovaly kompozice jakýmkoli způsobem spojené s agitačním apelem a s oslavou vládnoucího režimu, zejména jako výraz díků za velkou sovětskou podporu při rozvoji hudebních center v Polsku. Z těchto důvodů členové Svazu polských skladatelů festival

---

<sup>198</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 296.

<sup>199</sup> Uvádí se, že to bylo poprvé a naposledy, co se Lutosławski objevil mezi porotními členy, ne pro množství vyslechnuté hudby F. Chopina, ale pro čas, jež tomuto postu musel věnovat a také proto, že tyto okolnosti u něj způsobily jisté přetržení v kontinuitě komponování. Nikdy od té doby na tak, podle něj dlouhou dobu, nepřestal komponovat.



zorganizovali v době výročí osvobození Polska sovětskou armádou od 17. 1. do 20. 5. 1955. Za tuto dobu proběhlo v celém Polsku více než 250 hudebních akcí, z toho až 163 symfonických koncertů. Více než 150 000 lidí vyslechlo zhruba 450 děl, ze kterých přibližně 350 složilo 80 žijících skladatelů. Mezi nimi také W. Lutosławski.<sup>200</sup> Takovýto program umožnila zejména iniciativní a usilovná práce ze strany Svazu skladatelů. Dirigenti často odmítali provádět nová díla – především kantáty, opery, apod. Ani dobové kulturní periodikum neprojevalo o soudobou hudbu větší zájem. Nejdůležitějšími byly koncerty, zorganizované od 4. 5. do 20. 5., ve velkém finále. Koncerty probíhaly v sálu Národní filharmonie a organizátoři je nazvali Varšavským jarem. Provedeno bylo šesti národními orchestry více než 50 symfonických a komorních děl, zkomponovaných 24 skladateli. Festival se těšil poměrně velkému posluchačskému zájmu. Ve Varšavě téhož roku od 31. 7. do 14. 8. proběhl ještě *Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów* (Světový festival mládeže a studentů), kterého se účastnilo asi 30 000 osob ze 114 zemí. Festival se ukázal být velkým úspěchem, který byl kladně hodnocen jak v Polsku, tak i v zahraničí.

Po těchto velkých úspěších mezi lidmi zahořela touha „něco dělat“. Právě nyní se myšlenka na Varšavský podzim opravdu probudila. Vzrostla touha mladých po navazování kontaktů a starších tyto kontakty obnovovat. Na téma soudobé hudby promluvil Zygmunt Mycielski při 16. zasedání Rady kultury a umění. Bědoval nad stavem, lépe řečeno izolací v oblasti zahraničních výjezdů, ve které se polští umělci právě nacházeli. Postupem času se také místní zástupci vlády začali stavět proti stranickému řízení umění. Katalyzátorem v průběhu těchto změn v Polsku se stala smrt Bieruta<sup>201</sup> roku 1956. A tak hlasy obránců socialistického režimu neustále slábly. Skladatelé tehdy využívali možnosti, která se jim nabízela, a v období uvolnění, začali komponovat stylem, jim nejbližším a nejmodernějším.

Vize pořádání mezinárodního festivalu stále rostla. Svaz polských skladatelů chtěl festival pořádat každoročně. Organizačně festival uchopili jako festival Pražského jaro. Šlo o festival deseti až čtrnáctidenní mezinárodního charakteru. Probíhat měl počátkem podzimu (druhá polovina září) s názvem *Warszawska Jesień Muzyczna* (Varšavský hudební podzim). Byla to trojice Kazimierz Sikorski, Grażyna Bacewicz a

---

<sup>200</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 298.

<sup>201</sup> Bolesław Bierut (1892–1956), polský komunistický politik, jeden z klíčových představitelů socialistického režimu v Polsku po 2. světové válce.

Jerzy Jasieński, která nakonec bojovala, hájila a argumentovala zájmy vedoucí ke vzniku mezinárodního festivalu. Klíčovým argumentem bylo navrzení konfrontace umění Západu a Východu, ze kterého jako vítěz vyjde samozřejmě Východ. Roku 1956 jim vláda nakonec kývla s tím, že jejich rozpočet nesmí být vysoký.<sup>202</sup>

Dne 11. 5. 1956 padlo definitivní rozhodnutí o zorganizování festivalu mezi 10. a 21. 10. s tím, že další ročník proběhne až v roce 1958. Dne 14. 5. vznikla festivalová komise, kterou tvořili mj. Andrzej Dobrowolski, Roman Jasiński, Bohdan Wodiczko, Arnold Rezler a Viktor Weinbaum. Festival slavnostně zahájili 10. října 1956.

### 3.2 Festival v minulosti

Na programu prvního ročníku se nacházely skladby nejen zcela experimentální a modernistické, ale z dnešního pohledu na hudbu 20. století i skladby klasické.

První koncert zahajovala Messiaenova orchestrální suita *Les Offrandes oubliées* (Zapomenuté nabídky), na dalším koncertě zas v Polsku poprvé provedli Stravinského *Svěcení jara*, Bartókův *Smyčcový kvartet* a *Lyrickou suitu* A. Berga. Významnou část programu tvořila díla klasiků 20. století – A. Schönberga, B. Bartóka, I. Stravinského, B. Martinů, A. Honeggera, D. Milhauda, S. Prokofjeva či D. Šostakoviče. Na program umístili, pro nepřipravenost některých hudebních těles hrát, nejnovější hudbu Čajkovského *Pátou symfonií*, Brahmsovu *Čtvrtou* či Straussovo orchestrální *Enšpíglovo šibalství*.

Z děl polských skladatelů se objevila díla starší generace, tzv. pařížské školy, kterou reprezentovali např. Stanisław Wiechowicz, Kazimierz Sikorski, Bolesław Szabelski, Tadeusz Szeligowski, Bolesław Woytowicz, Piotr Perkowski, Artur Malawski, Zygmunt Mycielski, Zbigniew Mycielski i Zbigniew Turski, střední generace, kterou tvořili Grażyna Bacewicz, Stefan Kisielewski, Andrzej Dobrowolski, Michał Spisak, Antoni Szalowski a samozřejmě Witold Lutosławski. Mladou generaci zastupovali Kazimierz Serocki či Tadeusz Baird. Vystoupil zde mj. také čtyřiadvacetiletý Wojciech Kilar.

---

<sup>202</sup> Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003, s. 298.

Festival měl dva patrony: Karla Szymanowského a Nadiu Boulangerovou. K uctění paměti K. Szymanowského, na zahajovacím koncertu provedli jeho *Stabat Mater* a *Symfonii č. 3* na koncertě závěrečném. Nadiu Boulangerovou pozvali jako čestného hosta.

Na festivalu vystoupilo množství výtečných dirigentů (mj. G. Georgescu, B. Bakala, J. Martinon), sólistů (D. Oistrach, I. Dubiska, S. Woytowicz), pozvání přijal francouzský Quatuor Parrenin, Wiener Symphoniker a pařížský Orchestre National de la R. T. F.

Již známou Lutosławského hudbu zde provedli zahraniční umělci – *Malou suitu* Bukurešťská filharmonie, vedená G. Enescu, a *Koncert pro orchestr* Vídeňskými filharmoniky pod taktovkou M. Gielena.

Tento festival už neprezentoval hudbu, která oslavovala mocnosti a vládu, ale hudbu, která mířila k umělecké hodnotě. Soudobí skladatelé seznamovali veřejnost se svými nejnovějšími díly a s tvorbou, která doposud nemohla být provedena ze společensko-politických důvodů. Cílem festivalu bylo udržet politický distanc.

Ze strany státu se skladatelům a festivalovým dramaturgům dostávalo volnosti, proto se zde hned v prvních ročnících objevili skladatelé světové avantgardy jako J. Cage, K. Stockhausen, L. Nono. Značnou část zpočátku tvořili, v Polsku málo známí, tzv. klasikové 20. století. Během prvních čtyř ročníků mohli posluchači vyslechnout Bartókova *Podivuhodného mandarína* a *Smyčcový kvartet*, Prokofjevův *Klavírní koncert* a některá díla A. Schönberga, dále většinu děl A. Berga a A. Weberna, P. Hindemitha či D. Šostakoviče. Poměrně dlouho polská společnost čekala na dílo Ch. Ivese, E. Satieho a italských futuristů. Silné emoce vzbouzela díla dodekafonická, která se obecně prezentovala jako *diabolus in musica*. S velkým zájmem posluchači vyslechli díla zcela novátorská, zejm. Cagova, Stockhausenova či Boulezova.

Počínaje druhým ročníkem (zorganizovaným v roce 1958) se v centru největšího zájmu nacházela díla nejmladší generace polských skladatelů. Tento rok se označuje za rok vzniku polské hudební avantgardy.

Svaz polských skladatelů tehdy každoročně organizoval soutěž pro absolventy Vyšších hudebních škol. Soutěžící mohli vyhrát tříměsíční stipendium Ministerstva kultury, které jim umožnilo vyjet do některého ze západních států. Ročník 1959 vyvolal

senzaci – tři nejvyšší ocenění získala jedna osoba – tehdy šestadvacetiletý Krzysztof Penderecki. K. Penderecki se těšil velkému úspěchu a nadšení publika i kritiky při provádění svých děl na Varšavském podzimu, z polských skladatelů to byli ještě M. H. Górecki, W. Szalonek W. Kotoński a B. Schaeffer.

Známku novátorství na koncertech reprezentovalo množství kritiků a málo posluchačů. Prohlédneme-li tisk prvních šesti ročníků, dojdeme k závěru, že o dobré recenzi rozhodovalo množství použitých progresivních hudebních prostředků. Cílem programové komise, kterou tvořili W. Lutosławski, T. Baird, A. Dobrowolski, W. Kotoński, K. Serocki, J. Patkowski, bylo seznámit posluchače s novinkami ze světa avantgardy, byť by vzbuzovaly polemiky či posluchače šokovaly. Jen sporadicky se na programu festivalu nacházela díla svázána s tradicí. Odrazem zalíbenosti v avantgardě bylo množství partitur, které Polské hudební vydavatelství otisklo. Starší skladatelské generace začaly pociťovat „přesunutí na vedlejší kolej“, nebylo proto divu, když svůj ublížený pocit vyjadřovali vypískáváním prováděných děl. Na V. Varšavském podzimu se objevili také „nezvaní hosté“, skupina zvaná „*Wesoła Młodzież*“ (Veselá mládež), kterou vedl A. Szeligowský (syn skladatele Szeligowského). Skupina iniciovala dva protesty proti upřednostňování nejmladších a nejmodernějších skladatelů. Vypískávání a projevy nesouhlasu se staly nedílnou součástí prvních festivalových ročníků. Kromě protestů tradicionalistů se však koncerty Varšavského podzimu těšily hojné návštěvnosti – místa mezi křesly v koncertním sálu vyplňovali stojící studenti, kteří se těšili z možnosti vyslechnout obrovské množství nové tvorby. Debut na festivalu značil jistý úspěch, a to nejen ve formě bouřlivého potlesku, ale také garancí natočení desky a vydání partitury Polským hudebním vydavatelstvím.

Mezi návštěvníky Varšavského festivalu se nacházeli polští i světoví hudební kritikové, zástupci rozhlasů a vydavatelství, hudební manažeři, skladatelé i studenti a jiní hudbymilovní nadšenci. Festival se brzy stal prostorem pro realizaci nové hudby a také prostorem, kde mohli mladí umělci získávat a navazovat zahraniční kontakty. Polská hudba brzy vystoupala na vrchol a stala se jednou z nejžádanějších. To dosvědčuje např. zakoupení autorských práv Hermanem Moeckem (německý vydavatel), který se brzy stal vlastníkem většiny děl K. Pendereckého, K. Serockého a A. Dobrowolského. Na krátký čas uzavřel smlouvu i s W. Lutosławským, proto v seznamu jeho vydavatelství nalezneme Lutosławského *Benátské hry* a *Pět písní na slova Kazimiery Iłakowiczówny*. S postupem času se začaly objevovat zakázky na díla,

zejména ze strany západoněmeckého rozhlasu. V tomto ohledu se W. Lutosławski lišil od ostatních skladatelů své doby – kromě dvou svých děl nikdy nezkomponoval dílo na německou zakázku (jako by Německu nikdy neodpustil období Třetí říše a s ní spojenou dobu největšího útlaku Polského národa).

Festival má v Polsku ohromnou tradici, je jediným zdejším festivalem s širokými mezinárodními přesahy. Zasvěcený je nejnovější hudbě, a proto přináší poměrně ucelený pohled na vývoj a expozici soudobé hudby. Festival existuje dodnes a stále působí jako živý organismus. Jeho organizace spadá pod Svaz polských skladatelů a programy vybírá repertoárová komise. Největší rozkvět a nádhera festivalu spadá paradoxně do období, kdy v čele státu stála *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza* (Polská sjednocená dělnická strana), prosazující v Polské lidové republice ideály marxismu-leninismu. Varšava tehdy tvořila jakési otevřené okénko v železné oponě a představovala ostrov tvůrčí volnosti. Varšavský podzim byl místem, které navštěvovaly stovky zahraničních hostů ze Západu i Východu, pro které festival představoval mnohdy jediné místo, kde mohli získat kontakt s děním a trendy na Západě. Vláda celý festivalový průběh tolerovala už jen proto, že nemohla připustit, aby socialistická země působila dojmem, který by ukazoval nižší úroveň hudby Východního bloku. Festival v očích vlády ukazoval na stejnou, ne-li vyšší úroveň socialistické a buržoazní hudby. Na druhou stranu se sovětská nadvláda nikdy nevzdala možnosti programy cenzurovat. Proto není divu, když v některých programech docházelo ke změnám (na XVI. Varšavském podzimu tak nahradili, v očích sovětské vlády špatně hodnoceného, Edisona Denisova, generálním sekretářem Svazu sovětských skladatelů Tichonem Chrennikovem, na jehož koncert se dostavilo množství odpůrců a mladých průbojných studentů, aby se dílu vysmáli).<sup>203</sup> Organizátoři jméno E. Denisova z programu sice odstranili, dílo však uvedli pod jiným jménem.<sup>204</sup>

Obecně je možné konstatovat, že zalíbení na festivalu budilo prosazování novátorských prvků a zejména to, že se polští (ale nejen) umělci mohli setkat s děním a dobovými tendencemi v tvorbě západních umělců. Díky poměrům, které nastolila válka a následná sovětská okupace bylo Polákům téměř znemožněno setkat se a svá díla

---

<sup>203</sup> Baculewski, Krzysztof: publikace vydaná u příležitosti výročí 50. ročníku festivalu. Publikace s titulem *50. Warszawska Jesień* dostupná v sídle kanceláře Varšavského podzimu. Současně s ní vydalo multimediální vydavatelství DVD s názvem *50. lat Warszawskiej Jesieni*.

<sup>204</sup> Wielecki, Tadeusz: *O Warszawskiej Jesieni*. Dostupné z <<http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2014/o-festiwalu/wstep>> [cit 5. 12. 2015].

konfrontovat se Západem. Když na prvních ročnících polské obecenstvo vyslechlo díla A. Schönberga, A. Berga, A. Weberna, E. Varése a dokonce B. Bartóka, či I. Stravinského, bylo jimi doslova učarováno. Polští skladatelé vzniklý deficit v novátorských kompozicích rychle nadehnali. Se stejným zapálením následovali nové tendence, které vyzařovaly z díla P. Bouleze, L. Nona, L. Dallapicoły nebo J. Cage. Umělci ze Západu na festival zpočátku dojížděli s touhou podívat se na druhou stranu opony, posléze také proto, že si Varšavský podzim získal světové jméno a stal se jedním z nejdůležitějších míst prezentujících soudobou a novou hudbu.

### **3.3 Dnešní pohled**

Festival se do dnešní doby snaží co možná nejlepším a nejobširnějším způsobem zprostředkovat světové hudební dění. V počátcích položili organizátoři (především Svaz polských skladatelů) dva základní cíle a ty s přesností dodrží dodnes. Jedná se o prezentace nové soudobé hudby a její konfrontace s polskou tvorbou. Mimo to je festival místem, kde se neustále debatuje a kde se formulují tendence a názory. Unikátnost festivalu tvoří fakt, že je každý festivalový rok nový, jiný, akceptující nové prostředky a prvky a přesto si zachovává svou nezměněnou tvář v již 57. ročníku.

Ještě nedávno působila nová hudba v Polsku jako něco bláznivého, vytrženého z kontextu, něco co je zasvěceno úzké skupině specialistů, proto bylo a stále je snahou festivalových organizátorů se této nálepky vyvarovat. Festival navštěvují každý rok noví a noví návštěvníci, koncertní sály jsou plné, z převážné části tvořené mladými milovníky hudby, kteří se novot nebojí. Tato mládež v hudbě hledala a neustále hledá to nové, jiné a exotické v co nejširším slova smyslu a právě Varšavský podzim jim to nabízí.

Festival Varšavský podzim si získal světové jméno, je jakousi kulturní vizitkou Varšavy. Organizuje se pravidelně každý rok v druhé polovině září. Spolupracují s ním přední hudební tělesa: Národní filharmonie, Velké divadlo – Národní opera, Polský rozhlas, Polská televize, Institut Adama Mickiewicze, Národní audiovizuální institut, Národní institut hudby a tance. Kromě tradičních koncertních míst se v poslední době

festival přenáší také do míst, jakými jsou sportovní haly, patra starých továren či kluby.<sup>205</sup>

### 3.4 Shrnutí

Festival byl a dodnes je nejvýznamnějším festivalem prezentujícím soudobou hudbu v Polsku. Vznikl roku 1956 a od té doby se realizuje každým rokem (výjimkou je rok 1957, kdy se s organizací ani předem nepočítalo a rok 1982, kdy byl zrušen v důsledku vyhlášení stanného práva). Na festivalu bylo provedeno nepřeborné množství hudby nejrůznějších směrů předních umělců nejen polských, ale samozřejmě také světových. Festival si udržel vysokou prestiž po celou dobu své existence. Také Witoldovi Lutosławskému zde byla provedena vlastní díla, a některá značila polskou premiéru. On sám se však často přičiňoval o provádění děl skladatelů českých (např. Miloslav Kabeláč) a jako člen festivalové komise byl festivalem nepřetržitě spojován. Jako dirigent pak některé vlastní koncerty řídil. Festival je místem nejen prezentací soudobých kompozičních vrcholů, je také místem konfrontací a debat, místem, kde se často hořčnatě debatuje o problémech nové hudby a o nových tendencích a směrem v kompozičním soudobém procesu. Často se debatuje o estetice hudby a samozřejmě také o budoucnosti a novém směru. Je proto přínosný nejen posluchačům a nadšeným účastníkům, ale také začínajícím, novým, pokročilým i zkušeným skladatelům všech oblastí, kteří mohou nové poznatky nejen dostávat, ale již nabyté také předávat. Festival doplňuje množství přednášek a konferencí. Proto je doporučeno každému milovníkovi soudobé hudby tuto hudební mega akci navštívit, aby nejen obohatil své hudební zážitky, ale dozvěděl se mnohé poznatky ze světa soudobé hudby.

---

<sup>205</sup> Wielecki, Tadeusz: *O Warszawskiej Jesieni*. Dostupné z <<http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2014/o-festiwalu/wstep>> [cit 5. 12. 2015].

## 4. ČASOPISY

V práci vycházíme ze dvou periodik, která mezi léty 1956–1994 vycházela pravidelně. Můžeme v nich sledovat vývoj v recepci děl Witolda Lutosławského a Varšavského podzimu. Kapitola posléze přináší náhled do problematiky recepce hudby druhé poloviny 20. století a proměn, které hudební obec v čele s hudebními vědci podstoupila.

### 4.1 Hudební rozhledy

Vydavatelem Hudebních rozhledů je člen *Asociace hudebních umělců a vědců, Společnost Hudební rozhledy*. Časopis vychází kontinuálně od roku 1948, kdy navázal na časopis, vydávaný prof. Vladimírem Helfertem v meziválečném období.

Hudební rozhledy vychází měsíčně a jejich hlavním cílem je informovat tu část společnosti, která se zajímá o hudbu a hudební události v České republice i v zahraničí.

Československý hudební slovník osob a institucí k časopisu Hudební rozhledy uvádí: svou pozornost věnuje především kulturně-politické problematice a hudebnímu životu, estetice a hudebně-teoretické oblasti, s částí kritickou a informativní, určenou širšímu okruhu čtenářů, milovníků hudby.<sup>206</sup> Časopis Hudební rozhledy patřil k největším časopisům, a to zejména protože od roku 1952 do konce šedesátých let držel v Československu monopolní postavení. V letech 1945–1960 nesl podtitul *Časopis Svazu československých skladatelů*. V čele stáli B. Karásek a J. Jiránek, kteří spolu s dalšími usilovali o *výraz ideové jednoty československých skladeb, o hudbu socialistického realizmu a tribunu nejširšího okruhu tvůrčích pracovníků*.<sup>207</sup> Od roku 1948 docházelo ke kulturně-politickým útlakům, což se katastroficky odrazilo v československém časopisectví. Import dogmatismů se zaměňoval za vlastní interpretace, politicky zaangażovaných publicistů. V této době padl zárodek pluralitního citění a tolerance. *Po čase došlo, vlivem nové kritičtější generace, k vystřízlivění vykladačů*.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Černušák, Gracián: *Hudební rozhledy*. In: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1 (red. G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček), Praha, 1963, s. 513.

<sup>207</sup> Fukač, Jiří: *Ztracené dimenze (Nad problematikou českého hudebního časopisectví)*. In: *Opus musicum* 1969, č. 1, s. 2–4.

<sup>208</sup> Macek, Petr: *Směleji a rozhodněji za českou hudbu! "Společenské vědomí" české hudební kultury 1945–1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky*. Koniash Lanit Press, Praha 2006.



Do roku 1948 byli českoslovenští čtenáři spravováni o hudební dění v zahraničí velmi dobře (informovanost v oblasti soudobé hudby zahrnovala také jména jako: A. Honegger, B. Bartók, P. Hindemith, I. Stravinskij, B. Britten a mnoho dalších). Nastupující komunistický režim v letech 1948–1953 nastolil ale změnu ve všech oblastech české a slovenské společnosti. Ústřední výbor KSČ prováděl ideologicky-politické kontroly kulturního života. V letech 1953–1957 však došlo ke krizi komunistického režimu a po smrti J. V. Stalina k jistému uvolnění. Mezi léty 1958–1967 se dovršila socialistická proměna společnosti. V roce 1968 přišlo období normalizace, jako reakce na reformní proces v Československu se snahou obnovit a stabilizovat mocenský monopol komunistické strany.

Jak jsme uvedli výše, *Hudební rozhledy*, *kritický list pro českou kulturu hudební*, vydával mezi léty 1924–1928 v Brně Vladimír Helfert.

Podtitul *Hudební rozhledů* se v průběhu existence měnil a vydával je *Syndikát českých skladatelů* (od č. 8 *Svaz československých skladatelů*), které po 2. světové válce navázaly na Helfertovy *Hudební rozhledy*. První dvě čísla vyšla (první 15. 10.) v roce 1948 s podtitulem: *Měsíčník skladatelů a hudební vědců Československa*. Poté se název různě modifikoval: *Hudební rozhledy – časopis Svazu československých skladatelů*, od 1969 *Hudební rozhledy: měsíčník pro hudební kritiku*. Šéfredaktory byli Vladimír Helfert (1925–1928), poté Miroslav Barvík, Zdenka Bokesová, Zdenko Nováček, Jaroslav Jiránek, Bohumil Karásek, Zdeněk Candra, Vilém Pospíšil, Ivan Vojtěch, Jan Vičar, Jan Šmolík. V letech 1956 až 1994 referovali na stránkách *Hudebních rozhledů* o Varšavském podzimu a Witoldovi Lutosławském např. Jaroslav Jiránek, Pavel Eckstein, Josef Burjanek, Vilém Pospíšil, Bohumil Karásek, Jaroslav Volek, Eva Pensdorfová, Vladimír Hudec, Naďa Hrkčková, Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Miloslav Kabeláč a také Václav Felix, Věroslav Neumann, Vladimír Šefl, Leo Jehne, Zdeněk Candra nebo Vladimír Šolín, Pavel Skála, Jaromír Havlík, Jan, Dehner, Antonín Špelda, Jan Vičar, Miloš Pokora, Petar Zapletal, Miloš Navrátil, Jiří Štílec, Wanda Dobrovská, aj.

Z odborného periodika se postupem času stal politický orgán s rubrikami: *Učíme se z díla Z. Nejedlého*, *Hudba SSSR*, *Hudba lidových demokracií*, *O čem píše Sovětskaja Muzyka*. Postupně také upadala kvalita časopisu po obsahové stránce i materiálu, na který byl tištěn.<sup>209</sup> V roce 1953 byly zavedeny nové rubriky: *Profily*

---

<sup>209</sup> Sůvová, Vladimíra: *Hudební rozhledy v letech 1948–1973*. Dipl. práce, FF MU, Brno, 2008, s. 61.

*skladatelů, Profily výkonných umělců, Poznáváme nová díla československých skladatelů, Ze života svazu Československých skladatelů, Kalendář hudebních jubileí, Nové knihy a hudebniny, Informujeme vás, Recenze, Opera–opereta–balet, Glosy, Dopisy.* Koncem padesátých let se začali objevovat také témata, dříve nepovolených, zahraničních autorů, např. *II. Vídeňské školy*. Od roku 1958 vycházely s nově přidanou rubrikou *Zábavná taneční hudba a jazz*, jejíž název upravili v roce 1962 na *Ke zpěvu, tanci a poslechu*. V sedmdesátých letech tvořily základních šest částí časopisu rubriky: *Stati a studie, Křtiny, Recenze knih, Recenze gramofonových desek, Různé a Zprávy*. Postupem času docházelo k uvolňování, v kultuře se projevila větší svoboda (nové články o Nové hudbě). V současné době musíme v některých případech uvažovat, do jaké míry byla slova, otištěná v člancích, vlastními výroky dotazovaných.<sup>210</sup>

Dnes do časopisu přispívají přední muzikologové a publicisté. Informují čtenáře nejen o klasické hudbě, ale také o nové a také populárních tvorbě. V dnešní době na stránkách *Hudebních rozhledů* nalézáme informace, týkající se kompozice, interpretace, pedagogiky, hudebních nosičů a hudebních nástrojů. Zahrnují recenze vybraných festivalů, koncertů a soutěží, portréty skladatelů, rozhovory s význačnými osobnostmi, reportáže, fejetony, recenze divadelních představení, oper, muzikálů, baletů, CD a odborné literatury. Články v časopise hodnotí hudbu všech žánrů (klasická, populární, folklórní i mimoevropské). Za dobu své existence *Hudební rozhledy* prošly mnohými změnami, které se týkaly formy i obsahu (rubriky, design, formát, počet stran, aj.). Protože časopis *Hudební rozhledy* jako jeden z mála vycházel na českém trhu kontinuálně, mohli jsme právě na jeho stránkách nalézt odraz kulturně-uměleckého dění. A proto, že se časopis zaměřuje především na sféru umělecké hudby, každé jeho číslo se díky dobré kvalitě jednotlivých článků stává důležitým hudebně-historickým pramenem.<sup>211</sup>

## 4.2 Ruch Muzyczny

*Ruch Muzyczny* je nejstarší polské periodikum, zasvěcené umělecké hudbě. Časopis poprvé vycházel mezi léty 1857–1862 a redigoval jej Josef Sikorski ve Varšavě. Svou činnost časopis obnovil po válce, roku 1945. Vycházel pod záštitou

---

<sup>210</sup> Např.: Šolín, Vladimír: *Šostakovič: Široké masy věrny skutečné hudbě*. In: *Hudební rozhledy* 1960, roč. XIII, č. 1, s. 17–18.

<sup>211</sup> Jarolímková, Hana: *Hudební rozhledy. O nás*. Dostupné z <<http://hudebnirozhledy.scena.cz/>> [cit 11.12.2014].

*Związku Zawodowego Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej* v PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne). Do roku 1949 a mezi léty 1957–1959 vycházel v Krakově. Redaktory byli Stefan Kisiliewski, Bronisław Rutkowski, Zykmund Mycielski a Jerzy Broszkiewicz. Od roku 1959 vychází jako čtrnáctideník ve Varšavě, do roku 2010 jej vydávala Národní knihovna a od dubna 2010 vyháží pod *Instytutem Książki*.

Časopis tvoří několik pravidelných rubrik: *Ad libitum* – přinášející přehled událostí a zajímavostí ze světa hudby, *Punkt i Kontra* – nesoucí dvě hlavní témata každého čísla, *Rozmowa numeru* – velký rozhovor, akcentující hlavní téma, *Przetworzenia* – relfexe a postřehy z festivalů, koncertů, operních a tanečních představení či recenze knih a desek, *Wariacje* – portréty skladatelů a hudba v nejširším kontextu a poslední je rubrika *Felietony*.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Iwanicka–Nijakowska: Ruch Muzyczny. *Miesięcznik*, Dostupné z <<http://culture.pl/pl/dzielo/ruch-muzyczny-miesiecznik>>, [cit 11.12.2014].

## 5. REFLEXE V HUDEBNÍCH PERIODIKÁCH

Kapitola se skládá ze čtyř podkapitol. Každou podkapitolu tvoří analýza deseti ročníků Hudebních rozhledů a následuje konfrontace s články uvedenými v Ruchu Muzyczném. Závěr podává zhodnocení s přihlédnutím ke společenskému dění a životním osudům Witolda Lutosławského.

### 5.1 Období 1956–1965

První desetiletí je možné označit jako období změn. V Lutosławského kompozičním vyjadřování dochází k poměrně zásadní proměně a roku 1956 byl poprvé zorganizován mezinárodní festival Varšavský podzim. Jak jsme již uvedli výše, došlo nejen ke změně Lutosławského kompozičního stylu, změnil se také společenský pohled na Lutosławského jako na skladatele. K reflexi námi vytyčeného prvního desetiletí řadíme také díla zkomponovaná před rokem 1956.

Mezi léty 1956–1965 (a v letech předcházejících) Lutosławski zkomponoval část písňové tvorby, díla pro klavír – *Sonáta* (1934), *Variace na Paganiniho téma* (1941), *2 Etudy*, *Miniatury pro dva klavíry* (1953) a skladbu *Zaslyszana melodyjka* (1957). Instrumentálními skladbami prvního desetiletí je *Scherzo* (1930), *Symfonické variace* (1936–1938), *Symfonie č. 1* (1941–1947), *Trio pro hoboj, klarinet a fagot* (1945), *Smyčcová ouvertura* (1949), *Malá suita* (1950), neoklasický *Koncert pro orchestr* (1950–1954), *Recitativo e arioso* (1951), *5 lidových melodií* (1952), *4 signály* (1954), *4 slezské melodie a Taneční preludia* (1954). *Smuteční hudba* (1955–1958) a *5 písní na slova Kazimiery Illakowiczówny* (1957), které tvoří první kompoziční vrchol Witolda Lutosławského. Mezi léta 1956–1965 můžeme zařadit ještě *3 Postludia* (1958–60), *6 koled* (1959), *Bukoliki* (1962), průlomové dílo *Benátské hry* (1961), *Tři poemata na Henri Michauxe* (1961–1963), *Paroles Tisséés* (1965), *Symfonie č. 2* (1965–1967) a *Smyčcový kvartet* (1964). Z výše uvedeného vyplývá, že Lutosławski byl v prvním desetiletí velmi produktivní.

*Benátské hry* tvoří mezi Lutosławského díly pomyslnou hranici. Před *Benátskými hrami* W. Lutosławski komponoval pod vlivem neoklasicismu, folklorismu a dodekafonie, po nich se zaměřoval na nové harmonické postupy a nové způsoby zpracování hudebního materiálu, což dalo vzniknout jeho svébytnému hudebnímu jazyku. Právě tato kompozice Lutosławskému pomohla získat uznání coby skladateli.

Byla to aleatorní technika v kombinaci s originálním dvanáctitónovým akordem, co tvorbu Witolda Lutosławského nejvíce odlišovalo od kompozice jiných skladatelů. Po roce 1961 nalézáme téměř v každé nové Lutosławského kompozici nové hudebně-výrazové prostředky.

První informací, týkající se polské problematiky je v Hudebních rozhledech soustrastný telegram k úmrtí polského politika, premiéra a prezidenta Polské lidové republiky (Polska Rzeczpospolita Ludowa 1952–1989), Bolesława Bieruta. B. Bierut byl politikem, který často zasahoval do umělecko-kulturního provozu Polska. Poměrně striktně vyžadoval dodržování norem, které ve spolupráci stanovili politikové všech socialistických zemí. Jeho smrt se tak stala katalyzátorem, který urychlil uvolnění v uměleckém provozu a kompoziční činnosti polských skladatelů. Jednalo se o rok 1956. Shoda několika okolností<sup>213</sup> se přičinila o to, že se Polsko, jako socialistická země, mohlo západu otevřít formou hudby a festivalu, který v roce 1956 vznikl, tedy Varšavského podzimu.<sup>214</sup>

Varšava se v roce 1956, plynule od konce 2. světové války, probouzela ze sutin a trosek, které z ní zůstaly. Tento symbol polského národa, zrcadlo všeho polství, Poláci citlivě vystavěli od úplných základů do podoby coby reprezentantky polského národa. Jak napsal E. Hlobil: *...v Polsku panovaly specifické poměry, zvláštní atmosféra a temperament, zvláštní duch zvědavosti, zkoumání a diskuse, kterým se polský život a zejména ten kulturní vyznačoval.*<sup>215</sup> Budování v podstatě nového města Poláky sjednocovalo. Poláci využívali všech moderních výdobytků, a to nejen v architektuře, ale celkovém přístupu k umění a hudbě především. Jak E. Hlobil dále uvedl, *polská hudba zažívala široký rozmach, a to jak z pohledu kvantity, tak kvality.* Skladby polských skladatelů se vyznačovaly elánem a vysokým sebevědomím, měly mnoho odvahy živosti a nesly známky experimentu. Jak komentoval E. Hlobil: *díky fantasmii, jež zde volně proudila, se dostalo novým kompozicím nového výrazu. Tradice se v nových*

---

<sup>213</sup> Vedle úmrtí B. Bieruta to byla ještě touha po dalším hudebním festivalu. V roce 1955 byl vedle oslav desátého výročí Polské lidové republiky zorganizován II. Festiwal Muzyki Polskiej. Tento festival měl prezentovat veškerou polskou hudební produkci, s důrazem na díla, zkomponovaná po 2. světové válce. V celém Polsku proběhlo více než 250 hudebních akcí. Z festivalu vyplynulo, že po válce již vzniklo velké množství hudebních skladeb. Téhož roku proběhl v Polsku ještě V. Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów, kterého se účastnilo přibližně třicet tisíc lidí ze sto třiceti zemí. Díky této organizace si ve Varšavě vyzkoušeli, že je možné pořádat festival mezinárodní úrovně. (Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003).

<sup>214</sup> Viz Hudební rozhledy 1956, roč. IX, č. 6, s. 233.

<sup>215</sup> Hlobil, Emil: *Z cesty do Polska*. In Hudební rozhledy 1956, roč. IX, č. 16, s. 674–675.

*kompozicích neprojevovala strohým přejímáním, ale inspirací v lidové písni nebo obecně lidové tématice, např. v Malé suitě Lutosławského. E. Hlobil čtenáře seznámil s Malou suitou. Uvedl, že se opírá o lidové melodie Řešovského kraje a ve svých čtyřech obrazech zachovává lidové klima, i když se jedná o skladbu plně nového ražení. Zmínil také, že skladatelé dokázali v kompozicích skloubit lidovou podstatu s novými výrazovými prostředky (Wiechowicz, Stanisław: *Žňová kantáta*; Dobrowolski, Andrzej: *Dětská suita*). Hlobil hodnotil polská poválečná díla veskrze pozitivně. Napsal, že se polští skladatelé dokázali vyhnout plochosti a starobylosti, a přesto komponovali hudbu s vyváženým poměrem mezi tradicí a novotami. Tento stav našel také u symfonických žánrů, kde podle něj polští skladatelé dokázali vylíčit realitu dnešního člověka, zaměřenou na pocity, které přinesla doba socialistického rozmachu, kdy se vedl boj o široký okruh nových posluchačů a o vysokou intenzitu a účinnost hudebního vyjadřování. Hlobil konstatoval, že teze o národním rázu skladatelského projevu, o návaznosti na tradice a o zpřístupnění hudby masám (o jejichž správnosti ostatně nebylo ani v Polsku pochybností) byly polskými skladateli chápány s menším dogmatickým pohledem a oproti Československu s vyšším tvořivým elementem. Českou vazbu na tradici označoval dokonce jako nebezpečnou.<sup>216</sup>*

Polské skladby disponovaly silným obsahem a emociálním výrazem. E. Hlobil: *Jejich účinnost na posluchače působila vysokou naléhavostí vyjádření, což odrazil mladý skladatelský elán. Skladby podpírala technická vybavenost a jistota ve volbě vyjadřovacích prostředků. Toto vše se, podle Hlobila, nacházelo a křížilo právě v tvorbě Witolda Lutosławského, konkrétně v *Koncertu pro orchestr*, kde se mu podařilo spojit silnou emocionalitu s dokonalostí formy. Udržel jednotu v mnohosti hudebních obrazů, kterými tuto skladbu vybavil. V Polsku dílo považovali za reprezentativní, a proto E. Hlobil uvažoval o jeho uvedení v Československu. S přihlédnutím ještě k několika skladbám polských skladatelů, nakonec však došel k závěru, že v Československu o nich nikdo nic neví, a tak navrhuje vytvoření srovnávací muzikologické studie, která by zhodnotila stav české a polské hudební produkce poválečného období, která by prospěla oběma zúčastněným stranám. Dokázala by se překlenout teritoriální malost a hojně se rozšířily obzory. Nová tvorba v Československu i ve světě podle Hlobila potřebovala širokou konfrontaci.<sup>217</sup>*

---

<sup>216</sup> Hlobil, Emil: *Z cesty do Polska*. In *Hudební rozhledy* IX, č. 16, 1956, s. 674–675.

<sup>217</sup> Tamtéž.

V Hudebních rozhledech z roku 1956 nacházíme zmínku o právě se rodícím festivalu, který podle informací proběhne ve druhé polovině října. Na programu se vedle polských skladatelů objevovali díla zahraniční (např. A. Honegger, B. Martinů, L. Janáček, I. Stravinskij, D. Šostakovič, G. Enescu, A. Chačaturjan, A. Schönberg, D. Milhaud). Proběhlo celkem 17 koncertů, na kterých vystoupilo devět orchestrů.<sup>218</sup>

K festivalu nacházíme zprávu v Ruchu Muzycznym z roku 1957, kde Stefan Kisielewski uvedl, že názory kritiků na téma mezinárodního festivalu Varšavský podzim jsou pod vlivem ideologie, neboť názory těch, kteří by vykračovali z pomyslné řady, byly jen zřídka uznány. A tak koncerty, ústy kritiků, nejčastěji vyjadřovaly autorský snobismus.<sup>219</sup> Podle S. Kisielewského se jednalo: *o nejzajímavější hudební událost, která se kdy v Polsku odehrála*. Návštěvníci vyslechli nejen klasiky 20. století (Hindemith, Webern), ale také solidní množství hudby dnešní (Boulez, Stockhausen, Nono). Kromě hudby nejnovější byla skrze Varšavský podzim s velkým zpožděním premiérována díla Igora Stravinského (Svěcení jara) a Arnolda Schönberga (Klavírní koncert). Z polských skladatelů Kisielewski vyzdvihl A. Malawského a W. Lutosławského, který zaujal především bohatstvím kompozičních technik a přesto sourodostí kompozičního stylu. W. Kisielewski napsal: *Lutosławski byl mistrem svého oboru, Koncert pro orchestr byl dílem světové úrovně*. Dalšími uvedenými Poláky byli J. Krenz, M. Spisak, K. Szymanowski, Z. Turski, S. Wiechowicz, aj. Kisielewski se domníval, že se jednalo o mnohem přínosnější akci, než jakou byla např. Chopinovská klavírní soutěž.

Festival organizovaný Svazem polských skladatelů si dal za cíl poskytnout návštěvníkům přehled soudobé hudby, zaujmout zahraniční hosty polskými novými kompozicemi a dát polským skladatelům možnost poznání nových zahraničních skladatelů a skladeb. Hudbu na festivalu rozdělil v recenzi Bogusław Schäffer do tří sfér: *první jsou díla soudobé klasiky (Stravinskij, Bartók), díla soudobých skladatelů již známá (Honegger, Šostakovič, Prokofjev, aj.) a třetí, díla pro Poláky zcela nová (Berger, Dutilleux, Jolivet)*.<sup>220</sup> Schäffer přece jen vytkl Svazu Polských skladatelů, že *nesplnili jeden z hlavních bodů, a to, že Polákům nezpřístupnili novou světovou hudbu*.

---

<sup>218</sup> Viz Hudební rozhledy 1956, roč. IX, č. 16, s. 681.

<sup>219</sup> Kisielewski, Stefan: *Utwory polskie na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej*. In: Ruch Muzyczny 1957, č. 1, s.20–21.

<sup>220</sup> Schäffer, Bogusław: *Utwory obce wykonane na I Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej*. In: Ruch Muzyczny, č. 1, s. 23–25.

Proto by se organizátoři měli v dalším ročníku zaměřit na to, aby program zahrnoval aktuální stav soudobé evropské hudby a seznámil posluchače s čelními představiteli této hudby. Festival by podle něj neměl trvat déle, než 4–5 dní. Dále by se *měl zaměřit na širší skladatelskou obec, včetně hudebních teoretiků a kritiků a ne pouze na několik zainteresovaných známých.*

Poslední zhodnocení přinesla recenze Michała Spisaka, kterou vytvořil po návratu do Paříže. Velmi se pohoršoval nad vzniknuvšími kritikami. Kladně zhodnotil především Svaz polských skladatelů, který odvedl velký kus práce především na poli organizace. Pozitivně se stavěl také k propagaci, kterou pro Varšavský podzim zajistili. Zahraniční návštěvníci měli možnost se seznámit se stavem polských hudebních těles a produkcí, kterou polští skladatelé vytvořili.<sup>221</sup>

Přihlédneme-li k tvorbě Witolda Lutosławského a její prezentaci na Varšavském podzimu 1956, jednalo se o velmi podnětnou záležitost. W. Lutosławski jako skladatel začal zajímat nejen hudební kritiky, kteří jeho dílo hodnotili veskrze pozitivně, ale také posluchače, které si prezentací vlastních kompozic získal. Posluchači vyslechli *Malou suitu*, provedenou filharmonickým orchestrem s G. Enescu a *Koncert pro orchestr*, výborně provedený Michelelem Gielenem a Wiener Symphoniker. Provedením *Koncertu pro orchestr* si také získal sympatie dirigentů. Ti posléze tato díla s oblibou zařazovali do svých repertoárů (mezi nimi např. Jan Krenz, Jerzy Semkow, Stanisław Skrowaczewski, ale i Seiji Ozawa a Georg Solti). *Koncert pro orchestr* dodnes patří k nejčastěji prováděným skladbám W. Lutosławského.<sup>222</sup> Není divu, že Witold Lutosławski na konci padesátých let náležel k nejlepším a nejvýznamnějším soudobým polským skladatelům.

Na stránkách Hudebních rozhledů se dočítáme, že u příležitosti Pražského jara zorganizoval Svaz československých skladatelů mezi 15. a 24. květnem besedu, jejímž cílem bylo vylepšit spolupráci na poli propagace soudobé hudby mezi lidově demokratickými republikami. Setkání se účastnilo 63 hostů z 23 zemí. Polskou lidovou republiku reprezentovali mezi jinými W. Lutosławski, T. Maklakiewicz a K. Serocki. Cílem pražského setkání bylo seznámit hosty se současným stavem hudebního života v Československu. Na jednom zasedání vystoupil Witold Lutosławski s informacemi o

---

<sup>221</sup> Spisak, Michał: *O Warszawskiej Jesieni Muzycznej*. In: *Ruch Muzyczny* 1957, č. 1, s. 25–27.

<sup>222</sup> Viz *Koncert na orkiestrę*, PWM, Kraków 1971, s. 154. Dostupné z <<http://www.polmic.pl>> [cit 7. 3. 2015].



stavu hudebního života v Polsku, kde na rozdíl od ostatních zemí, byla poměrně vysoká podpora finančně mocných zájmových skupin (nakladatelství, rozhlasová společnost), díky které se polská hudba těšila dobré propagaci. Skladatelé na setkání diskutovali nad otázkami, týkajícími se estetických či hudebně-politických problémů. Kabalevskij (zástupce ze SSSR) kritizoval dodekafonii, která podle něj *odrazuje posluchače, a tím stojí v rozporu se základní ideou „hudební výchovy širokých mas“*. J. Jiránek na tomto základě stavěl výrok, že se socialistická hudba neshodne s kapitalistickou již v nejdůležitějších otázkách. Podle něj *do říše tónů, do světa hudby a hudebního života proniká rozdělení na dva tábory*. Setkání pro toto uvědomění označil za *poučné a užitečné*.<sup>223</sup>

V hudebních rozhledech 1958 nás Andrzej Dobrowolski informoval o hudební sezóně ve Varšavě. Porovnal zde dvě přední polská tělesa, tedy Národní filharmonii, kde podle něj hrají lepší instrumentalisté a Velký orchestr z Katovic. Symfonický orchestr polského rozhlasu z Katovic, kterému chválí souhru a preciznost, provedl Lutosławského *Smuteční hudbu*. Ta byla, podle Dobrowolského: *vzrušujícím dílem, čemuž budiž důkazem frenetický potlesk, který přišel až po chvíli absolutního ticha*. Witolda Lutosławského označil *nejpřednějším polským skladatelem*.<sup>224</sup> V roce 1956 a 1957 byla Lutosławskému provedena některá díla v zahraničí. Povědomí o skladateli se velmi zvýšilo. Lutosławského *Koncert pro orchestr*<sup>225</sup> provedli v Anglii (1957), Belgii (1956), Československu (Pražské jaro 1957, kde návštěvníci vyslechli také *Variace na Pagagniniho téma*), dále ve Francii (1957) NDR (1957), Švédsko (1957). *Malou suitu*<sup>226</sup> slyšeli v Brazílii (1957), Jugoslávii (1957), NDR (1957) a Itálii (1957).

Varšavský podzim 1958 se konal 27. 9.–5. 10. Zahraničními skladateli, jejichž díla byla na festivalu provedena, byli např. A. Schönberg, A. Webern, S. Prokofjev, B. Bartók, J. Janáček, H. Eisler, L. Berio či L. Nono. Polsko reprezentovala jména jako G. Bacewicz, T. Baird, K. Sikorski, M. Spisak, H. Górecki a samozřejmě W. Lutosławski. Lutosławskému na Varšavském podzimu provedl Jan Krenz s Velkým symfonickým orchestrem polského rozhlasu *Smuteční hudbu (Muzyka žalobna)*, která podle B.

---

<sup>223</sup> Jiránek, Jaroslav: *Poučné a užitečné setkání*. In: Hudební rozhledy 1957, roč. X, č. 13, s. 573–577.

<sup>224</sup> Dobrowolski, Andrzej (překlad Eckstein, Pavel): *Novinky Varšavské sezóny*. In: Hudební rozhledy 1958, roč. XI, č. 15, s. 628.

<sup>225</sup> *Koncert pro orchestr* zkomponoval roku 1954, premiéru řídil Witold Rowicki 26. listopadu 1954 ve Varšavě. Za dílo Lutosławski získal Státní cenu prvního stupně, Order of Labor class II (1955) a první cenu UNESCO (1963).

<sup>226</sup> *Malou suitu* zkomponoval 1950/1. Premiéru dirigoval G. Fitelberg 20. dubna 1951 ve Varšavě.

Pilarského *otevřela v tvorbě Witolda Lutosławského nové kompoziční období*.<sup>227</sup> Jaroslav Jiránek, který spolu s dalšími (J. Ceremuga, P. Eckstein, T. Hirner, M. Kabeláč s manželkou, I. Hurník, J. Kapr, V. Musik, aj.) festival soudobé hudby navštívil, vytkl dramaturgii, že nepřistupovala k vytváření programu ani z hlediska estetického (díky čemuž podle Jiráňka docházelo ke konfliktům stylů), ani historického (kdy se objevovala díla z doby před první světovou válkou).<sup>228</sup> Rysem polské hudby byla podle něj *hledání nových systémů či experimentů*. Nebezpečí spatřoval v nejmladší polské generaci, *kteřá by se mohla přičinit o vznik určitého dogmatismu, vyrůstajícího z nekritické závislosti na vybraných vzorech západu*. Jako příznačný příklad pro konečné perspektivy zdravého rozvoje polské soudobé hudby Jiránek uvedl Lutosławského *Smuteční hudbu* a T. Bairdovy *4 eseje*. Lutosławského skladba, byť komponovaná in memoriam B. Bartóka v sobě nesla něco neobyčejně pozitivního a zdravého. Skladbu označil jako upřímnou, výrazově přesvědčivou, ze které vyznívá zvláštní oproštění a vyjasnění.<sup>229</sup>

Podle Zygmunta Mycielského, druhý ročník festivalu Varšavský podzim ukázal daleko více než ročník předešlý. Posluchači měli možnost vyslechnout nové hudební směry a seznámit se s novými estetickými formulacemi a jednotlivými pohledy. Stefanie Łobaczewska, hodnotící hudbu na II. ročníku festivalu, označila Lutosławského *Smuteční hudbu* za jedno z nejemociálnějších děl vůbec. Lutosławského hudební řeč byla, podle ní, sourodá, a tak nebylo těžké poznat hudební náplň skladby, která jasně sdělovala, co skladatel zamýšlel. Lutosławski jako jeden z mála dokázal i přes inspiraci v matematických strukturách, komponovat s pomocí nových konstrukcí hudbu dobrou, maximálně koncentrovanou na formě a výrazu. Podle Łobaczewské *stál rozdíl mezi západní a východní hudbou v přístupu skladatelů. Pro hudbu komponovanou v západní Evropě nebo Americe Schönbergem či Nonem bylo důležitější, aby našli výrazivo pro útrpné lidské strádání, které nese naše historie, než aby komponovali hudbu radostnou na oslavu triumfů budovatelských národů budoucnosti*.<sup>230</sup> Názor Łobaczewské se lišil od Jiráňkova zejména v užívání nejnovějších technik a v otevření polské hudby hudbě západní a jejím kompozičním

<sup>227</sup> Pilarski, Bohdan: *Nowe święto muzyki polskiej. Prawykonanie "Muzyki żalobnej Witolda Lutosławskiego*. In: *Ruch Muzyczny* 1958, č. 9, s. 2–7.

<sup>228</sup> Jiránek, Jaroslav: *Varšavské meditace nad soudobostí*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, č. 20, s. 821–825.

<sup>229</sup> Jiránek, Jaroslav: *Varšavské meditace nad soudobostí*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, č. 20, s. 81–825.

<sup>230</sup> Łobaczewska, Stefania: *Warszawska Jesień 1958*. In: *Ruch Muzyczny* 1958, č. 22, s. 2–8.

stylům. Nové techniky podle ní pomohly nejmladší generaci skladatelů nalézt vlastní hudební řeč, v čemž Varšavský podzim svůj úkol splnil. Miloslav Kabeláč na téma nové polské hudby napsal: *aby nová hudba byla dobrou, musí se v jejím autorovi slučovat tři elementy: hudba, umělec a člověk*. K festivalu uvedl, že nejzajímavějším polským dílem byla Lutosławského *Smuteční hudba* a pochválil tamní organizaci. Budoucnost festivalu Varšavský podzim spatřuje v prezentaci děl nejmladší polské skladatelské generace.<sup>231</sup> Zde opět vidíme názorový rozdíl mezi československými hudebními kritiky a aktivními skladateli.

Třetí festival soudobé hudby ve Varšavě byl zorganizován mezi 12. a 20. 9. 1959. Ludwik Erhardt v Ruchu Muzycznym napsal: *vytvoření představy o festivalu na základě názorů zahraničních pozorovatelů a kritiků není objektivní*. Mnoho kritiků bohužel hodnotilo festival pod vlivem politických tendencí a vyplula z nich mnohdy zavádějící a neobjektivní hodnocení, která festival znehodnocovala či vysílala jiným směrem. Polská hudba podle Erhardta zastávala vysokou úroveň – mnozí skladatelé dosáhli zahraničního úspěchu a Varšavskému podzimu nešlo jen o interpreta, ale o dílo jako takové, a proto bylo, podle Erhardta nejhlavnějším cílem festivalu a dramaturgické komise *vytvořit program co nejvíce lákavý a zajímavý*.<sup>232</sup> Ročník 1959 měl být určitou antologií hudby 20. století. Avšak pro mnohé skladatelé, tvořící pod vlivem dodekafonie, punktualismu a tzv. konkrétní hudby, byla kompozice technickou formální záležitostí. *Mnoho „západních“ skladatelů tak tvoří hudbu, která již nesplňuje známky umění, ale je pouhou umělou konstrukcí*.<sup>233</sup> Jak shrnul Bohdan Pociiej, na festivalu 1956 se teprve začal ukazovat stav polské hudby. Varšavský podzimu teprve naznačil počátky následujícího chaosu. Neoklasický *Koncert pro fagot* M. Spisaka a *Koncert pro orchestr* W. Lutosławského byly absolutní vrcholy ve světě hudebních novot. Ročník 1958 podle B. Pocijeje byl *ve znamení dodekafonicko-punktualistických snah, mezi vrcholná díla náležela Smuteční hudba W. Lutosławského, Epitafium M. Góreckého a Eseje T. Bairda*. Třetí festivalový ročník měl být průlomový. Prováděny už nebyly jen prvotvary, ale plnohodnotná díla, která poukazovala na obrovskou evoluci v polské hudbě.<sup>234</sup> Podle B. Pocijeje existovala *skupina radikálních, experimentujících*

---

<sup>231</sup> Viz *Goście zarganiczni mówią o Festiwalu* (Miloslav Kabeláč) In: Ruch Muzyczny 1958, č. 21, s. 3–5.

<sup>232</sup> Erhardt, Ludwik: *Jesień za pasem*. In: Hudební rozhledy 1959, č. 13, s. 4–10.

<sup>233</sup> Viz Groszewska, E., Sakwa, K.: *Wrażenia z Warszawskiej Jesieni 1959*. In: Ruch Muzyczny 1960, č. 1, s. 6–7.

<sup>234</sup> Pociiej, Bohdan: *Świat awantgardy na marginesie III Warszawskiej Jesieni*. In: Ruch Muzyczny 1960, č. 1, s. 9–10, 24.

avantgardních skladatelů (Szabelski, Lutosławski, Górecki, Penderecki, Schäffer). Skladatel už nekomponoval plně oddán jednomu kompozičnímu stylu, jeho zásady se nyní mění dílo od díla. V hudebních rozhledech hodnotil Varšavský podzim Václav Felix, který konstatoval, že na třetím ročníku neslyšel nic překvapujícího. Striktně odmítá *seriální kompozici, která není nic, než mixáž hřmotů a šramotů*.<sup>235</sup> V. Felix kritizoval polský přístup k novým extrémně individualistickým směrům západu. Termínem „trapný“ dokonce označil provedení Góreckého *Symfonie č. 1* a punktualismus Pendereckého. Nejhorším bylo dílo *Espressioni varianti* a komorní kantáta Szalonka, ke které dodal: „... jakými černými brýlemi se to díváš na svět mladý člověče...?“<sup>236</sup> Na tomto místě si můžeme povšimnout, jak se rozchází názory V. Felixe a B. Pocijeje. Každý zastává jiný pohled na soudobou polskou produkci. Díla, která podle Pocijeje dokazovala velkou proměnu v polské hudbě, Felix zavrhl. V. Felix se vyjádřil i k varšavskému obecnstvu, které rozdělil na dva tábory: *snoby a ignoranty*, kteří si libovali v hudbě, pro kterou *opravdoví milovníci hudby* svá místa po přestávce opouštěli. Festivalu a jeho atmosféře by tedy prospělo, kdyby se upozadila tato „*levná senzace*“. Na téma Varšavského podzimu nacházíme na stránkách Hudebních rozhledů vyjádření skladatele Dmitrije Šostakoviče: *festival ukazoval mylný stav soudobé hudby. Podle něj totiž ne skrze experimenty, ale skrze skutečně krásnou hudbu dokážou skladatelé zaujmout ony široké masy*.<sup>237</sup> A tak pro další ročníky doporučil: *měla by zaznívat díla odrážející myšlenky a city milionů prostých lidí, prožívajících mírový budovatelský život, usilující o družbu a vzájemnou spolupráci*.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> Felix, Václav: *Varšavské meditace nad tvůrčí svobodou*. In: Hudební rozhledy 1959, roč. XII, č. 19, s. 808–809.

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 808.

<sup>237</sup> Viz Odpovědi na otázky polského žurnalisty u příležitosti festivalu soudobé hudby ve Varšavě. Šolín, Vladimír (překlad): *Šostakovič: Široké masy věrný skutečné hudbě*. In: Hudební rozhledy 1960, roč. XIII, č. 1, s. 17–18.

<sup>238</sup> Je otázkou, na kolik byla slova Dmitrije Šostakoviče (1906–1975), sovětského skladatele, jednoho z nejznámějších představitelů hudební moderny 20. století, postavena na vlastních výpovědích. Jednalo se o skladatele který již před druhou světovou válkou komponoval v řadách avantgardy (*Nos*), a který ve třicátých letech interpretoval průkopnickou hudbu soudobých skladatelů (E. Křenek, S. Prokofjev). Ve třicátých letech jeho tvorba vyvrcholila skladbou *Lady Macbeh Mcenského újezdu*, kterou stalinistická kritika znehodnotila a jejíž provedení bylo až do roku 1961 zakázáno. Ve své tvorbě se mu podařilo často velmi naturalisticky zachytit tragické válečné události. Těsně po válce, kdy se situace částečně uklidnila byla Šostakovičova tvorba zhodnocena stranickými kritiky a označena za formalistickou. Skladatel byl nucen hledat takové vyjadřovací prostředky, které mu pomohou v ortodoxní stalinistické vládě přežít. Ke kompozicích přistupoval umírněněji, aby tvarem odpovídaly akceptovatelné podobě lyrických a hrdinských komunistických ideálů. V tutéž dobu kritikové hledali kontextuální a intertextuální významy děl, aby pozměnili či dokonce překroutili původního záměr. Po osobním telefonátu se Stalinem, který D. Šostakovičovi přislíbil odstranění skladatelových kompozic z černé listiny, byl roku 1949 vyslán na Mírovou konferenci do New Yorku, kde musel, zastupujíc Sovětský svaz, křivě vyjadřovat souhlas s umírněním sovětských systému. To se ještě několikrát opakovalo, než roku

V dalších ročnících ale pořadatelé neupřednostňovali žádný z možných kompozičních přístupů, festival se snažil být co nejvíce objektivní.<sup>239</sup> Jako obrovské festivalové plus uvedl Roman Haubenstock–Ramati: *poskytnutí průřezu soudobou hudbou* (i když chyběla určitá klíčová díla např. Bouleze, Stockhausena, Beria). *Přínosem festivalu bylo, že mladí skladatelé měli možnost konfrontovat svou stále hledanou hudební řeč a estetiku s tendencemi na západě.*<sup>240</sup>

Na základě rozdílu v hudební sféře Polska a Československa se v polském Zakopaném mezi 6. a 9. srpnem 1960 konalo společné zasedání Svazu skladatelů. Pozornost Poláci zaměřili na přehrávky Nové hudby, která opět poukázala na obrovskou propast, stojící mezi československou a polskou hudbou. Polská hudba, oproti československé do sebe dokázala nasát širokou stylovou pestrost, sahající od lidových inspirací k extrémně modernistickým výstřelkům současné západní hudby. Členové Svazu Československých skladatelů vyslechli dílo G. Bacewicz, M. H. Góreckého, W. Kilara, W. Lutosławského, K. Pendereckého, K. Serockého či W. Szalonka. Svaz Polských skladatelů pak z gramofonových nahrávek vyslechl díla J. Cikker, V. Dobiáše, V. Felixe, E. Hlobila, I. Krejčího, K. Slavického, či V. Sommera. Už z pouhého výčtu jmen můžeme usuzovat velkou skladatelskou nevyrovnanost. Po otevřené diskusi, kde se řešily především estetické a kulturně – politické aspekty tvorby, panovala naprostá shoda názorů o *další spolupráci, která pomáhala nejen objasňovat stanoviska, ale také sblížovala umělce.*<sup>241</sup>

V pořadí již čtvrtý festival soudobé hudby se ve Varšavě konal 17.–25. září 1960. Podle Josefa Burjanek šlo o mimořádný zážitek. Z děl polských skladatelů Burjanek vyzdvihl *Pět písní na slova Kazimiery Iłakowiczówny* Witolda Lutosławského, které podle něj byly: *velmi soustředěné, domyšlené, citově působící, zejména pro autorovu jemnou hudbu*. Poměrně skepticky se Josef Burjanek postavil k dílům Weberna, Stockhausena, Křenka nebo Bouleze. Celkově ale Burjanek novou

---

1953 Stalin zemřel. Tímto se umělecký prostor začal opět dávat do původního stavu, kde mohl D. Šostakovič znovu vystoupat na vrchol vlastními a neomezovanými tvůrčími technikami. Je tedy otázkou, zda D. Šostakoviče stalinistický režim doslova zlomil, nebo zda vypovídal tak, aby se znovu nedostal do stranické nelibosti, a nebo zda jméno tolik významného skladatel jednoduše zneužili k propagaci kompozic ve stylu socialistického realismu.

<sup>239</sup> Viz rozhovor s delegací Jugoslávských skladatelů: *Mówią Jugosłowianie*. In: *Ruch Muzyczny* 1960, č. 21, s. 16–17.

<sup>240</sup> Viz rozhovor s Romanem Haubenstockem–Ramatim: *O Warszawskiej Jesieni i o Nowej muzyce*. In: *Ruch Muzyczny* 1960, č.21, s. 16.

<sup>241</sup> Viz *Setkání s polskými skladateli v Zakopaném*. In: *Hudební rozhledy* 1960, roč. XIII, č. 5, s. 165.

hudební produkci přijal kladně, byť s výhradami vůči extremistickým prostředkům, které mnozí, a také polští, skladatelé užívají.

Krzysztof Biegański zhodnotil přístup kritiků ke čtvrtému ročníku. Podle něj při hodnocení recenzenti přistupovali ze tří hledisek – z *hlediska hudební hodnoty toho kterého koncertu*, z *hlediska novátorství* a *třetí z hlediska percepce posluchačů*. Na festivalu panovala naprostá převaha polské hudby, což dokazoval jistou nadřazenost nové polské hudby nad tou kupř. československou. Členové programové komise na festivalový program uvedli kromě několika novějších skladeb skladatelů z Francie (Boulez) nebo USA (Cage) častěji kompozice starší (Bartók, Stravinskij, Schönberg).

Na čelo žebříčku nejlepších polských skladatelů umístili recenzenti všech tří přístupů Lutosławského. Podle L. Erhadta: *mnoho skladatelů zaprodalo individuální tradiční a eklektický přístup na Varšavském podzimu 1960 za jeden z mnoha pomíjivých moderních experimentů*. Nejnovější soudobá hudba na festivalu spojovala umělce a nadšence a posluchače mezi sebou, *tato hudba tvořila zároveň vnitřní i expanzivní estetickou podstatu díla*. Žádná událost předtím nebyla místem konfrontace tak různorodých hudebních stylů. *Pokud tedy alespoň pro polovinu návštěvníků sálu Národní filharmonie byl poslech potěchou, tak těžkosti, spojené s organizací festivalů byly více než překonány.*<sup>242</sup> Podle J. Burjanka se program Varšavského podzimu nesnažil určit další směr hudebního vývoje, chtěl pouze ukázat na soudobý stylový stav. A tak protipólem k *Pěti písním na slova Kazimiery Illakowiczówny* označil díla vzešlá z formativní negativní estetiky, konkrétně Webernův *Koncert pro 9 nástrojů, op. 24.*<sup>243</sup>

První verzi *Pěti písní (Moře, Vítr, Zima, Rytíři, Církevní zvony)* pro soprán a klavír Lutosławski zkomponoval v roce 1957, druhou verzi roku 1958 pro hlas a symfonický orchestr. Premiéru měly 12. února 1960, dirigoval je Jan Krenz v Katovicích. Na Varšavském podzimu je znova provedl J. Krenz s Kamerálním orchestrem Polského rozhlasu a mezzosopranistkou Krystynou Szostek–Radkowou.

V Hudebních rozhledech se dočteme o provedení Lutosławského *Smuteční hudby* v Paříži na koncertě *Dnešní hudba* v divadle Palaci Chailot. Po koncertě kritika nazvala dílo skutečným objevem a jméno Lutosławski nabylo dobrého zvuku.<sup>244</sup>

<sup>242</sup> Biegański, Krzysztof: *Prasa polska o Festiwalu*. In: Ruch Muzyczny 1960, č. 23, s. 12–13.

<sup>243</sup> Burjanek, Josef: *Varšavský podzim*. In: Hudební rozhledy 1960, roč. XIII, č. 20, s. 851–852.

<sup>244</sup> Štěpánek, Vladimír: *Pařížské premiéry*. In: Hudební rozhledy 1961, roč. XIV, č. 3, s. 106–107.

Povědomí o Lutosławského tvorbě tak opravdu získávalo na významu. Není divu, že se o W. Lutosławském mluvilo jako o jednom z nejlepších soudobých polských skladatelů. W. Lutosławski byl často označován pokračovatelem skladatelské linie Chopin – Szymanowski – Lutosławski. W. Lutosławski dokázal jako jeden z mála skladby komponovat za pomoci nejnovějších výtvarných kompozičních technik, zároveň srozumitelně pro posluchače, a to v rámci vlastního přesvědčení bez strohého přejímání cizích nápadů. Proto Lutosławského velké množství soudobých českých (i československých) skladatelů, předních muzikologů i domácích kritiků označuje za jednoho z nejvlivnějších skladatelů druhé poloviny 20. století. Přesto, že Lutosławski *ve své práci spojil experimenty a problémy soudobého hudebního jazyka s obecně uznávanými zásadami rozvoje a napětí, splňuje důležitý požadavek, který na skladatele kladou posluchači, a to dosažení jasnosti a srozumitelnosti, aniž by obětoval moderní kompoziční techniky či hudební jazyk.*<sup>245</sup> Potvrzuje to i Werner Wolf v *Musik und Gesellschaft*.<sup>246</sup>

V sekci Hudebních rozhledů, věnované gramofonovým deskám se nachází informace, že Symfonický orchestr Varšavské národní filharmonie, řízený W. Rowickým nahrál na gramofonovou desku MUZA XL 72, díla polských skladatelů, která získala zahraniční věhlas. Mezi těmito díly se našla *Smuteční hudba* W. Lutosławského, *Sinfonietta pro 2 smyčcové orchestry* W. Serockého a *4 eseje* T. Bairda. *Lutosławského kompozice i přes konstruktivnost formy dokáže u posluchačů vyvolat žádoucí napětí. Varšavská filharmonie na tomto příkladě ukázala svou výbornou kvalitu a Rowickému se podařilo skladbu autenticky interpretovat.*<sup>247</sup>

Varšavský podzim 1961 proběhl 16.–24. 9. Programová komise se snažila zahrnout všechny styly a formy, tedy jak díla klasiků 20. století, tak ultramodernistické. Návštěvníci měli možnost vyslechnout skladatele polské mj. G. Bacewicz, T. Bairda, W. Lutosławského, K. Pendereckého, W. Kilara, B. Schöffera nebo K. Szymanowského i zahraniční – B. Bartóka, L. Beria, A. Berga, B. Brittena, J. Cage, L. Nona, O. Messiaena, B. Martinů nebo J. Klusáka. I letos bylo cílem festivalu poskytnout přehledový průřez hudbou 20. století.<sup>248</sup> Hudba pátého Varšavského podzimu se Z. Mycielskému *zdála být nejvýraznější a nejzajímavější*, dále uvedl, že *W. Lutosławski v*

<sup>245</sup> Markiewicz, Leon: "5 Pieśni" Witolda Lutosławskiego. In: Ruch Muzyczny 1960, č. 5, s. 24–25.

<sup>246</sup> Viz Ruch Muzyczny 1961, č. 3, s. 6.

<sup>247</sup> Viz Hudební rozhledy 1961, roč. XIV, č. 7, s. 294.

<sup>248</sup> Mycielski, Zygmunt: *Warszawska Jesień 1961*. In: Ruch Muzyczny 1961, č. 21, s. 1–4.

*Benátských hrách nerezignoval ze silné konstrukce a zároveň nabídl interpretům určitou volnost. Přínosem tohoto ročníku tak bylo představení stavu soudobé hudby a získání orientace, kterou posluchači díky poslechu získali.*<sup>249</sup> *Benátské hry* jsou dílem velkých energických výbojů, organizací zvukové živlu, zábavnou hrou a v určitých částech stylizací radostné hry. Lutosławski byl nanejvýš nezávislý skladatel. *Jednalo se v podstatě o klasika, předurčeného k vytváření stylových syntéz. Zpracovával všechny nejnovější elementy originálním způsobem: tak jako Smuteční hudbu zkomponoval užitím vlastního dvanáctitónového systému, tak také Benátské hry zkomponoval vlastní aleatorní technikou. Jako skladatel vždy usiloval o dosažení vlastních forem, organizace zvukové barvy i práce s melodií. Benátské hry byly dílem otevřeným, představujícím a odkrývajícím nové fascinující zvukově-prostorové možnosti.*<sup>250</sup> Na Varšavském podzimu zazněly *Benátské hry* během zahajovacího koncertu 16. září, spolu s Nonovým *Il canto sospeso* a Bairdovými *Erotykami*. Skladby provedl Symfonický orchestr národní filharmonie, řízený W. Rowickým.<sup>251</sup>

V Hudebních rozhledech hodnotil pátý ročník festivalu Vilém Pospíšil. Největší atrakcí Varšavského podzimu byla hudba, kterou z velké části tvořily krajně modernistické styly. Jednotlivé skladby byly, podle Pospíšila, však velmi krátké. Soudil, že *délku skladeb ovlivnil fakt, že si skladatelé sami uvědomovali nedostatečnost technického nápadu toho kterého stylu (punktualismus, serialismus)*. Na festivalu V. Pospíšil nenalezl nic pozitivního, protože podle něj: *nebyla v nových kompozičních technikách ukrytá budoucnost hudebního vývoje. Nové kompoziční techniky podle něj dokazovaly jen neschopnost skladatele vytvořit dílo pořádné, lidské, emocionálně působivé. Poměrně kladně se stavěl k Il canto sospeso L. Nona a Erotykám T. Bairda, naopak elektronickou a konkrétní hudbu L. Beria či J. Cage absolutně zavrhnul. Vilém Pospíšil na téma Lutosławského díla Benátské hry napsal, že to bylo dílo nejdiskutovanější. Pozastavoval se nad tím, proč Lutosławski užil aleatorní techniku, když již za svá předešlá díla dostal zahraničního uznání. A ptá se: byla to tvůrčí krize?*<sup>252</sup> Závěrem uvedl: *Vymýšlení nových a nových technik muziku ani skladatele nespasí. Vede jen do slepé uličky, z níž není východu. Jako užívání nervových jedů.*

---

<sup>249</sup> Pocięj, Bohdan: *Gry Weneckie. Nowy utwór Witolda Lutosławskiego*. In: Ruch Muzyczny 1961, č. 10, s. 4.

<sup>250</sup> Jarociński, Stefan: *Indywidualność Lutosławskiego*. In: Ruch Muzyczny 1961, č. 21, s. 5–6.

<sup>251</sup> Viz *Warszawska Jesień 1961 (program)*. In: Ruch Muzyczny 1961, č. 17.

<sup>252</sup> Pospíšil, Vilém: *Varšavská jeseň – Krize Invence?* In: Hudební rozhledy 1961, roč. XIV, č. 19, s. 827–828.



*V tomto poznání je největší přínos varšavského festivalu – cenné laboratoře nemilosrdného třídění hodnot.*<sup>253</sup>

I zde sledujeme, že se liší postoje domácí (polské) kritiky a kritiky československé. Konkrétně v tomto případě se jejich cesty absolutně rozešly, neboť to, co viděli v Polsku za přínos v Československu, nemohli pochopit. Je to opět záležitost odlišných pohledů hudební vědců a kritiků a skladatelů, kteří o novou hudbu a nové kompoziční styly zájem měli, byť jak uvedl Pospíšil, byly předurčeny k zániku. Podle některých by si mnozí soudobí skladatelé měli brát příklad z Cageovy skladby 4'26''. Je úsměvné, že nejen, že si autor nezapamatoval přesný název, tedy 4'33'', bohužel nepochopil vlastní myšlenku Cageovy skladby. O nepochopení soudobé polské produkce československou hudební obcí do jisté míry vypovídá anekdota, otištěna na stránkách Hudební rozhledů. *Potkají se dva studenti kompozice a jeden říká druhému: „Rád bych již napsal symfonii a nevím jak toho docílit.“ Načež druhý odpoví: „A tvůj učitel symfonii nemá?“ První: „Má.“ Druhý: „Tak to není nic těžkého. Opiš ji odzadu.“ První: „To už jsem udělal.“ Druhý: „A?“ První: „Vyšla mně z toho Eroica“.*<sup>254</sup>

V Hudebních rozhledech 1962 otiskli zprávu, která informuje o snaze spolupráce lidově demokratických zemí v rovině vydavatelské. Konferenci v Krakově zorganizovalo Polské hudební vydavatelství. Účastnili se jí zástupci vydavatelství z Německa, Maďarska, Bulharska, ČSSR, aj., Jednotliví delegáti vystoupili s referáty o vývoji a současném stavu nakladatelské činnosti. Dospěli k závěru, že spolupráce je mezi jednotlivými zeměmi více než nutná. Zástupci jednotlivých vydavatelství si mezi sebou vyměnili ediční plány pro následující rok s příslibem, že tomu tak bude i nadále. Polské hudební vydavatelství, oproti ostatním vydavatelstvím v lidově demokratických zemích, dostává ročně dvou milionovou dotaci od státu, v čemž se patrně odrazilo to, proč jsou ve své práci daleko před všemi jinými socialistickými zeměmi. Zástupci jednotlivých zemí konstatovali nedostatek nové politické dětské a taneční písně, hudby a pedagogické literatury, ve které mělo Československo nad ostatními znatelnou převahu.<sup>255</sup> Což do jisté míry symbolizovalo stav československé hudební produkce v porovnání s děním v Polsku.

---

<sup>253</sup> Tamtéž.

<sup>254</sup> Viz Hudební rozhledy 1961, roč. XIV, č. 19, s. 886.

<sup>255</sup> Válek, Jiří: *Začátek spolupráce*. In: Hudební rozhledy 1962, roč. XV, č. 14, s. 592.

Šestý ročník Varšavského podzimu se konal 15.–23. 9. 1962. Přinesl mezi jinými premiéry děl polských autorů: např. *Symfonie č. 2* Z. Mycielského, *Riff 62* W. Kilara, *Śpiemy instrumentalne* H. M. Góreckého, *Kanon* K. Pendereckého nebo *Koncert pro orchestr* G. Bacewicz. Podle zprávy L. Erhardta festival navštívilo rekordní množství lidí. Na zahajovacím koncertě ve velkém sálu Národní filharmonie bylo 1326 osob, přičemž kapacitu sálů tvoří 1060 míst. Komorní sál s kapacitou 433 míst při koncertě Dorian Quintetu obsadilo 751 osob. *Návštěvnost Varšavského podzimu se oproti předešlému ročníku zvýšila z průměrně 11670 na 14966 posluchačů. Na vstupném vybrali 186956 Zł.* Tolik pro představu návštěvnosti a cen. Na vlnách Polského rozhlasu přenášeli tři festivalové koncerty. Všechny koncerty byly zaznamenány na magnetofonové pásky, aby je mohli odvysílat také v rozhlasech zahraničních, zde se odrazila spolupráce mezi lidově demokratickými zeměmi.<sup>256</sup>

Na festivalu nejčastěji zněla díla sovětských skladatelů (např. 7 skladeb I. Stravinského, S. Prokofjev, D. Šostakovič, A. Malikov, U. Ustvolskij, B. Klujzner, aj.), zazněla díla K. Szymanowského, C. Debussyho, J. Janáčka, B. Martinů a skladatelů tzv. II. Vídeňské školy. Bohumil Karásek se postavil negativně k výběru děl zejména proto, že podle něj *zazněla nejen díla vynikající, ale také zcela podprůměrná, a to platilo také pro interprety.* Podle Karáska *ne obecenstvo, ale skladby nedorostly šíři koncertního představení.* Ostře zkritizoval nejen *Instrumentální zpěvy* H. M. Góreckého, ale také *Kanon* K. Pendereckého. *Koncert pro orchestr* G. Bacewicz a *Variace bez tématu* T. Bairda naopak pochválil. Opět vidíme odlišné hodnocení mezi jednotlivými zeměmi. Podle Karáska totiž umění nevzniklo z laboratorních pokusů, ale díky tvůrčí činnosti a schopnosti umělce aktivně zasahovat do života a přetvářet jej.<sup>257</sup> Naproti tomu Věroslav Neumann *by se do Varšavy vrátil znova. Ne pro objevení nového fantastického světa, ale pro možnost diskuse, množství koncertů a soustředěného myšlení, což perfektně zajišťoval program sestavený jak z děl zahraničních, tak i polských novinek a také děl klasiků 20. století.* Čímž organizátoři zajistili zamýšlenou konfrontaci jednotlivých stylů. V. Neumann nekritizoval nové kompoziční postupy, spíše upozornil: *že je potřeba je postavit z hlavy na nohy a dát kompozicím ideové východisko. Soudobost*

---

<sup>256</sup> Erhardt, Ludwik: *VI Międzynarodowy Festiwal muzyki współczesnej "Warszawska Jesień"*. In: *Ruch Muzyczny* 1962, č. 21, s. 1.

<sup>257</sup> Karásek, Bohumil: *Festival křižovatek a konfrontací*. In: *Hudební rozhledy* 1962, roč. XV, č. 19, s. 810–813.

*totiž není zárukou hodnoty, není proto nutné zavrhnout již známé principy hudby, ale konfrontovat je s dalším hudebním vývojem.*<sup>258</sup>

O prosazení toho kterého díla mnohdy rozhodovaly ne jeho vlastní kvality, ale názory recenzentů.<sup>259</sup> Kritiky vycházely z toho, ve které návštěvnické skupině se recenzent nacházel. Velký a malý (komorní) sál Národní filharmonie totiž během festivalu navštěvovaly dvě skupiny lidí: první proto, *aby si potvrdila, že se soudobá hudba neubírá správným vývojovým směrem* a druhá proto, *že je tamní produkce uchvacovala*. Často docházelo k bouřlivým diskusím, kdy na jedné straně stali festivaloví odpůrci, zastávající názor, *že se tamní hudba nedá poslouchat a je již 50 let stále stejně nudná* a proti nim stáli vzrušení nadšenci, kteří tuto hudbu horlivě analyzovali a zkoumali. *Varšavský podzim umožňoval návštěvníkům z hudby vybírat, interpretům tleskat i hvízdát, což je přece jen zábavnější, než klidný odpočinek v křesle za doprovodu hudby, známé již od dob Napoleona.*<sup>260</sup>

Později nacházíme v Hudebních rozhledech článek Miloslava Kabeláče, který diskutoval s pracovníky rozhlasu o tom, co nové směry říkají dnešku. Došel k závěru, *že směry neříkají nic, a že teprve dílo může hovořit. Systém není dílem, naopak dílo neexistuje bez systému. V díle tak převažuje buď tvar, nebo obsah. Teprve zpětně se každá hudební epocha projeví jednotností, a proto není možné na počátku rodící se epochy hledat společné rysy*. Podle Kabeláče každý nový systém, vedený rozumem, vůlí a citem tedy nové hudbě škodit nemůže.<sup>261</sup>

Vilém Pospíšil v článku Tvůrčí hledání Witolda Lutosławského pojednal o skladatelově tvorbě. Všechna Lutosławského významná díla pocházela z období po roce 1945 (výjimku tvoří *Symfonické variace* 1938). Roku 1962 získal Lutosławski za svou tvorbu Státní cenu prvního stupně a zaujal tak mezi polskými skladateli význačné postavení. *Benátskými hrami* se v roce 1961 přihlásil k aleatorní technice. Provedení *Benátských her* bylo roku 1963 zařazeno na program Pražského jara. Podle Pospíšila bylo ale jasné, *že aleatorika není cestou vedoucí k trvalému obohacení hudebního vývoje*. V. Pospíšil potvrdil, že v Lutosławského tvorbě byly *Benátské hry* dílem

---

<sup>258</sup> Neumann, Věroslav: *Doznívání Varšavy*. In: Hudební rozhledy 1962, roč. XV, č. 20, s. 852–853.

<sup>259</sup> Zieliński, Tadeusz, A.: *O metodach krytykowania Nowej muzyki*. In: Ruch Muzyczny 1962, č. 20, s. 4–6.

<sup>260</sup> Mycielski, Zygmunt: *Dwie strony medalu. Na temat VI "Warszawskiej Jesieni"*. In: Ruch Muzyczny, 1962, č. 21, s. 2–4.

<sup>261</sup> Kabeláč, Miloslav: *Nové směry v současné hudbě*. In: Hudební rozhledy 1963, roč. XVI, č. 1, s. 12.

mezníkového charakteru. V jeho případě nešlo o aleatoriku ortodoxní, neusiloval o moment překvapení z každého nového provedení díla, Lutosławski chtěl zůstat jeho pánem. Chtěl maximálně využít interpretačního potenciálu, kterému dal možnost hrát *ad libitum*. *Lutosławski stále kladl velký důraz na melodii a harmonii, jejímž základem byl v jeho tvorbě harmonický fenomén – akord dvanácti tónů a silné strukturní propletení. Vše dohromady pak dalo dílu neobyčejné bohatství kontrastů.* Podle Lutosławského však bylo možné aleatorní technikou komponovat všechny hudební žánry, hudba elektronická a konkrétní navíc poskytovala nový zvukový svět, který dnes staré nástroje neumožňovaly. *Technika podle Lutosławského nemohla být samoučelná, vždy musela sloužit k tomu, aby vyjadřovala skladatelovy pocity,* čímž v podstatě potvrdil slova M. Kabeláče uvedená výše. Podle Lutosławského se této teorie držel jak B. Britten, M. Kabeláč, tak i K. Penderecki – vyjadřovali hudbu, kterou vnitřně cítili: Kabeláč prostředky tradičními, Britten někdy elektronickými a Penderecki zcela novými.<sup>262</sup>

Lutosławského výjimečnost potvrzuje pozvánka Berkshire Music Center, která každý rok pořádala několikátýdenní letní kurzy. Každoročně pozývala nejlepší hudebníky a skladatele. Roku 1962 poprvé pozvali polského skladatele, Witolda Lutosławského. Tento fakt odkazoval k tomu, že si polská hudba vydobyla ve světě širšího ohlasu. Náplní Lutosławského seminářů byly otázky rytmiky, konstrukční možnosti velkých forem, zvukové výšky, intervaly, souzvučky a malá aleatorní technika.<sup>263</sup> Aby Lutosławski co nejvíce vylévil z návštěvy v USA, navštívil elektronické studio na Univerzitě v Illinois a Kolumbijskou univerzitu v New Yorku, kde Milton Babbitt Lutosławského seznámil s vlastními poznatky z oblasti elektronické hudby a funkcí syntezátoru.

Varšavský podzim 1963 hodnotil Jaroslav Volek. Festival se konal 21.–29. 9. Na základě statistických údajů Volek vyvodil závěr, že hudebním centrem soudobé hudby číslo jedna je Darmstadt a Varšavský podzim je *filiálkou pro země na východ od Labe*. Provedeno bylo během devíti dní 91 skladeb z řad klasiků i novátorů. Obecně se v prezentované tvorbě polských skladatelů nacházela díla komponovaná malou aleatorikou, ukazovaly se nekonečné zvukové možnosti orchestru a všestranné využití lidského hlasu. Vrcholem byly Lutosławského *Tři poemata na Henri Michauxe*. Volek

---

<sup>262</sup> Pospíšil, Vilém: *Tvůrčí hledání Witolda Lutosławského*. In: Hudební rozhledy 1963, roč. XVI, č. 1, s. 17.

<sup>263</sup> Kondracki, Michał: *Lutosławski v Ameryce. Otwarcie Lincoln Center*. In: Ruch Muzyczny 1962, č. 22, s. 17-18.

požádal dalších patnáct návštěvníků, aby označili tři, podle nich, nejúspěšnější skladby. Z průzkumu jednoznačně jako nejlepší vyplynul W. Lutosławski, jehož hudbu Volek označil za *doopravdy krásnou*.<sup>264</sup> Posлуhači dále vyslechli díla W. Szalonka, W. Kilara, T. Bairda, K. Pendereckého, T. Sikorského. Provedena byla díla I. Stravinského (*Pribautky, Orfeus, Lišák*), L. Beria (*Circle*), L. Nona (*Triptych, Na mostě v Hirošimě*), O. Messiaena (*Cinq rechants*), B. Maderna (*Serenata*), L. Dallapiccoly (*Věžeň*) a mnoha dalších. Některá vystoupení posluchači ocenili výbuchy smíchů (F. Rzewski: *Poéma*) nebo absolutním zavržením (G. Donati: *Per orchestra*, M. Kagel: *Improvisation ajoutée*). O hudbu československou, reprezentovanou J. Novákem či L. Kupkovičem nebyl přílišný zájem.

V témže čísle nalézáme rozsáhlou diskusi M. Kabeláče, M. Kopelenta, K. Reinera, A. Sychry, J. Volka, V. Šefla na téma Varšavského podzimu. Šefl uvedl, že *není podstatné, jaký kompoziční systém skladatel užívá, ale výsledná sdílnost skladby, což můžeme sledovat na Lutosławského Třech poematech*. Snažili se debatovat u Lutosławského pojmu *malá aleatorika* a dojít závěru, do kdy je vlastně malá a kdy už se jedná o velkou. M. Kabeláč označil *Tři poemata* W. Lutosławského za nejpůsobivější dílo ne proto, že užil malé aleatoriky, ale proto, že podle něj šlo o *dílo opravdu působivé*. Sychra vyzdvihl Lutosławského práci s hlasem, především jeho využití jako *voicebandu*: „... to jak pracuje s řečí či pěveckou linkou přibližuje posluchače k dílu, neboť je v tomto případě člověk schopen si alespoň část v duchu zazpívat...“<sup>265</sup> K. Reinera zaujala Lutosławského práce s rytmem, která vyšla z lidské přirozenosti a práce s hudebními nástroji, které hrály ve své přirozené poloze. Prodiskutovali ještě dílo Donatiho *Improvisation ajoutée*, které označili doslova *Lutosławského protipólem*.

Witold Lutosławski tak opět dokázal novou kompozicí zaujmout. Jedná o skladbu, zkomponovanou roku 1963, premiérovanou 9. 5. 1963 v Záhřebu pod vedením W. Lutosławského (Zagreb Radio Orchestra) a Slavka Zlatiče (Zagreb Radio Chorus). V květnu 1964 za *Tři poemata na Henri Michauxe* získal Lutosławski první cenu Mezinárodní tribuny skladatelů při UNESCO.<sup>266</sup> Dílo zkomponované technikou malé aleatoriky si rychle získalo uznání mezinárodního měřítko. Za nahrávku z Varšavského podzimu 1963 Lutosławski získal *Prix Mondial du Disque* Nadace S. Kusewického a

<sup>264</sup> Volek, Jaroslav: *Varšavská jeseň posedmé*. In: Hudební rozhledy 1963, roč. XVI, č. 19, s. 804–807.

<sup>265</sup> Viz *Ještě jednou o Varšavě*. In: Hudební rozhledy 1963, roč. XVI, č. 21, s. 880–885.

<sup>266</sup> Viz Paja–Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, speciální vydání, PWM, Kraków 2013.

22. 7. 1964 byl oceněn Státní cenou prvního stupně (v pořadí druhou, první za *Koncert pro orchestr*).<sup>267</sup>

V Polském Ruchu Muzyczném nacházíme k letošnímu mezinárodnímu festivalu shodu recenzentů. Stejně jako Jaroslav Volek si polští kritikové kladli otázku, *co to vlastně je hudba a kde jsou její hranice. Co bylo ještě možné ve velkém sálu Národní filharmonie akceptovat a co již bylo nemístné?* Letošní ročník 1963 tak vyvolával rozhořčení a rozkoš, nežli pouhou lhostejnost. Právě konfrontace nesmyslů, žertů nebo laciných napodobenin pohoršovala publikum nejčastěji. Takové případy jako G. Donati a M. Kagel přilévají oleje do ohně, což umožňovalo vybití hudebních a polemických temperamentů. Podle Mycielského *začíná umění tam, kde končí údiv, a tak analogicky kompozice začíná tam, kde si tvůrce přestává klást otázku: „co bych ještě vymyslel?“*, teprve budoucnost pak ukáže pravý směr soudobé hudby. *„A proto se těšme na VIII. v IX. Varšavský podzim, kde se ukáže převaha té které kompozice. V každém případě je nejdůležitějším činitelem pro budoucí hudbu skladatelův talent.“*<sup>268</sup>

Podle Józefa M. Chomińského se již v sedmém ročníku ukázalo, že festival Varšavský podzim není určen pouze úzkému spektru posluchačů. Koncerty se staly přehlídkami, zajímavými pro celou společnost, a především pro mládež. O vysoké úrovni svědčí množství zahraničních umělců, skladatelů, návštěvníků a množství děl premiérováných (často polských). Varšavský podzim byl oblíben také proto, že jako jeden z mála poskytoval skutečný přehled nejrůznějších hudebních směrů soudobé hudby. *Hudba festivalu dokázala, že dost důležitou roli v hledání nových výrazových prostředků hraje punktualismus.*<sup>269</sup>

Tadeusz Kaczyński však ve svém článku upozornil na dvě fakta, která se k festivalu vztahovala. Prvním byl pozitivní pohled, který říkal, *že skrze mezinárodní i národní význam festivalu se podařilo polské avantgardě v podstatě srovnat krok se světovým děním, a tak dohnat západ.* A díky pravidelné každoroční organizaci se v Polsku vytvořila, jako nikde jinde silná, soudobou hudbou tolik interesovaná hudební obec. Druhý pohled ale přinesl názor, *že festivalový vrchol již pomíjí, a dokonce pominul.* Podle Kaczyńského festival trápí na atraktivnosti rok od roku. Pokud chce

<sup>267</sup> Związek Kompozytorów Polskich (Polskie Centrum Informacji Muzycznej): *Witold Lutosławski, "Trzy poematy Henri Michaux"*. Dostupné z <<http://culture.pl/pl>> [cit 9. 3. 2015].

<sup>268</sup> Mycielski, Zygmunt: *Po VII "Warszawskiej Jesieni"*. In: *Ruch Muzyczny* 1963, č. 21, s. 3–4.

<sup>269</sup> Chomiński, Józef, M.: *VII Festival Muzyki Współczesnej w Warszawie*. In: *Ruch Muzyczny* 1963, č. 21, s. 5–6.

opravdu sloužit jako přehlídka soudobé hudby, měl by podle Kaczyńského, zahrnovat všechny větve soudobé hudby (symfonickou, komorní, sólovou, operní, baletní, elektronickou, konkrétní i filmovou). Postupné ztrátě atraktivnosti může dopomoci repertoárová politika a samozřejmě peníze.<sup>270</sup>

Druhé číslo Hudebních rozhledů roku 1964 přináší recenzi Vladimíra Štěpánka na koncert polské hudby, který se konal 18. 12. 1963 v Městské knihovně v Praze. Koncert začal s dvacetiminutovým zpožděním, které Štěpánek označil *každodenním chlebem návštěvníků*. Zazněla zde také díla jiná, než která byla uvedena na programu. Na koncertě mělo dojít ke konfrontaci nejnovějšího umění československého a polského, místo toho se posluchač musel spokojit s „...*Lutosławského bartókovsky břitkými 6 lidovými melodiemi (1945) a 5 dětskými písničkami (1947) krásně slovensky lyrickými i jemně humornými...*“<sup>271</sup> *Houslová sonáta (1958) G. Bacewicz, byť poslechově krásná, nepřinesla nic nového ze skladatelčina profilu. Bairdovo Divertimento (1956) tak nejlépe reprezentovalo skladatelovu současnou tvorbu.*

S Václavem Neumannem rozmlouval o soudobé hudbě Vilém Pospíšil. Podle V. Neumanna měla československá hudba v moderní hudbě obrovské mezery. Bylo toho mnoho, co ještě musela dohnat. Pro československé skladatele byla, na rozdíl od Poláků, přístupnější tvorba Vídeňské školy, než linie Debussyovská, protože podle Neumanna, Češi v barvách nemysleli tolik, jako Poláci. V. Neumann viděl důvod různorodých názorů na soudobou hudbu a nesourodost hudebních stylů v neschopnosti a nepřipravenosti dnešního stavu umění na velkou stylovou syntézu.<sup>272</sup>

Z recenze Leo Jehneho vyplynulo, že také Ostrava akcentovala nová díla soudobých umělců. Na programu koncertu ze dne 5. 3. 1964 se vedle díla Jana Klusáka (*4 invence*) a Jarmila Burghausena (*7 reliéfů*) nacházela díla W. Lutosławského (*Benátské hry*), M. Spisaka (*2. koncertní symfonie*) a A. Schönberga (*Ten, který přežil Varšavu*).

Podle L. Jehneho byly *Benátské hry* typickým dílem, ve kterém se hudební experiment proměnil ve zralý umělecký kus. Lutosławski patřil k nejlepším polským

---

<sup>270</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Dwie prawdy o Festivalu*. In: Ruch Muzyczny 1963, č. 22, s. 3–4.

<sup>271</sup> Štěpánek, Vladimír: *Koncert poněkud záhadný*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, č. 2, s. 67. Recenzent prohodil názvy skladeb, jedná se o *Pięć pieśni ludowych* a *Sześć piosenek dzieciennych*.

<sup>272</sup> Pospíšil, Vilém: *S Václavem Neumannem o hudbě nejdnějšší*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, č. 3, s. 96–97.

skladatelům, ještě než se vydal cestou experimentů. Jeho nejlepší kompoziční počiny reprezentují díla *Symfonické variace*, *Symfonie č. 1*, *Ouvertura pro smyčce*, *Smuteční hudba*, *Benátské hry a 3 poemata na Henri Michauxe*. Leo Jehne se o *Benátských hrách* vyjádřil jako o nejlepším díle večera.

Varšavský podzim 1964 recenzoval Ivan Jirko. Festival se konal 18.–27. 9. Podle Jirka byl program velmi bohatý, nejzajímavější byla díla pojatá tradičněji, konkrétně *Judia A. Honeggera* nebo *Nahý princ R. Twardowského*. Stěžejní program byl ale podle něj jinde. Jirko zaznamenal v nových kompozicích podstatný ústup dodekafonie, serialismu i punktualismu. Pokud taková díla zazněla, jednalo se o starší tvorbu. *Podstatou hudby nyní byla nekonvenční vazba složitých, zvukově-barevných komplexů a všechny ostatní složky jim byly podřízeny*. Spousta takových děl se podle I. Jirka nedala vyslechnout, zejména zvukově-barevné kompozice H. M. Góreckého: *Choros 1*, kdy šlo doslova o *neobyčejně nepříjemné a vsutku škaredé zvukové plochy, jednotvárně směřující k nesnesení*. Konstatoval, že pro neúspěch československých reprezentantů – P. Kotík: *Hudba pro tři hráče* a R. Komorous: *Olympia* – by se měli českoslovenští zástupci vybírat pečlivěji, nikoli být volbou soukromého jedince.<sup>273</sup>

Witoldovi Lutosławském byla na v pořadí osmém festivalu soudobé hudby provedena dvě díla. První, *Smuteční hudbu*, provedl orchestr Národní filharmonie s S. Wislockým v rámci zahajovacího koncertu v pátek 18. 9. 1964. Společně s ním byla na programu starší díla polských soudobých skladatelů: A. Malawského, G. Bacewicz, B. Szabelského, T. Bairda a K. Pendereckého. Druhé bylo *Postludium č. 1 (Trzy Postludia)*,<sup>274</sup> provedeno 25. 9. Janem Krenzem a Velkým symfonickým orchestrem Polského rozhlasu, spolu s dílem W. Kotońského, K. Serockého nebo A. Berga.<sup>275</sup>

V Hudebních rozhledech 1965 je uveřejněna fotografie, zachycující Witolda Lutosławski dne 4. 1., kdy se osobně zúčastnil československé premiéry *Tří poemat na*

---

<sup>273</sup> Jirko, Ivan: *Co nového na Varšavské Jeseni*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVIII, č. 19, s. 850–852.

<sup>274</sup> Skladbu *Trzy Postludia* Lutosławski zkomponoval v roce 1960. Na konci padesátých let se Lutosławski ocitl v tvůrčí krizi. Objevený dvanáctitónový akord, užitý v *Pěti písních a Smuteční hudbě* nevystačoval, teprve ve spojení s aleatorikou se pustil do kompozice *Benátských her*. Ale krátce po vytvoření *Smuteční hudby* přistoupil k nové symfonické kompozici na zakázku Mezinárodního červeného kříže. *Benátské hry* ale práci na *Postludiích* přerušily, ke kterým se později vrátil. Hudební materiál mu vystačil k vytvoření třech částí. Premiéru mělo *Postludium č. 1* v Ženevě 1. 9. 1963 pod vedením Ernesta Ansermeta s Orchestre de la Suisse Romande. Zbylé dvě pak v Krakově 8. 10. 1965 s Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej, vedenou Herykem Czyżem. Lutosławski ale tuto skladbu považoval za nevydařenou a častěji ji nevykonával.

<sup>275</sup> Viz *Warszawska Jesień 1964. Program Festiwalu*. In: Ruch Muzyczny 1964, č. 14, s.7.



*Henri Michauxe* v provedení Symfonického orchestru a sboru Československého rozhlasu. Koncert dirigoval belgický dirigent Daniel Sternefeld.

Vladimír Otruba v překladu článku Witolda Lutosławského *Skladatel a posluchač* informuje čtenáře o Lutosławského pohledu na pojetí hudebního díla, kterým, podle Lutosławského je každý výtvor, který posluchač vnímá. Dílo zahrnuje to, co přispívá k vyvolání určitých výsledků při vnímání. „*Všechny vyumělkované metody organizování hudebního materiálu mají svou cenu jen do té míry, do jaké přispívají k vyvolání zamýšleného posluchačova dojmu.*“<sup>276</sup> Lutosławski ve svých kompozicích často těžil z matematických operací, nezapomínal však také komponovat vybrané estetické dojmy pro posluchače.<sup>277</sup> Díla vytvářel tak, že následoval hlas svého imaginárního posluchače, jinak by, Lutosławského slovy v jeho *dílně zavládl chaos*. „*Mým cílem je dát nejskutečnější formu tomu, co chce umělec člověku sdělit.*“<sup>278</sup>

Devátý ročník Varšavského podzimu se konal 21.–30. 9. 1965. Na programu se nacházely absolutní polské novinky, ale také díla starší a zahraniční. Tadeusz Kaczyński mínil, že s nadcházejícím ročníkem vymře avantgarda, která se na prvním ročníku zrodila, podle něj totiž skladatelská generace trvá pouhých 10 let. A zatímco jedna vymírá, rodí se druhá, která o sobě dá hlasitě znát. *Zdálo se, že avantgarda padesátých let s sebou strhla tradiční pojetí formy, zvukovosti, percepce a organizace času. Z dnešního pohledu se však hudba jeví opět jako plynulý tok.*<sup>279</sup> Jan Weber připomněl důležitou úlohu interpreta, *na kterém v poslední době stojí velká část vyznění daného díla a zhodnotil program festivalu s velkým nadšením a optimismem*. Nestavěl se k projevům nejnovějších kompozičních technik negativně a konstatoval dojem, že *celá polská (ale ne výhradně) hudební obec, zejména ze strany kritiků, na festivalové hudební dění přivykla a brala tamní hudbu jako běžnou, nikoli šokující a pobuřující záležitost.*<sup>280</sup>

Na stránkách Hudebních rozhledů Varšavský podzim komentoval Zdeněk Candra, podle kterého se Nová hudba ocitla v krizi. Touha napsat novou kapitolu

<sup>276</sup> Lutosławski Witold (Vladimír Otruba překlad): *Skladatel a posluchač*. In: Hudební rozhledy 1965, roč. XVIII, č. 13, s. 520.

<sup>277</sup> Witold Lutosławski ale posluchačem nemíní průměrného posluchače, nýbrž imaginárního vlastního posluchače, který je netypický a zvláštní. Posluchač v běžném slova smyslu v jeho práci nehraje roli.

<sup>278</sup> Lutosławski Witold (Vladimír Otruba překlad): *Skladatel a posluchač*. In: Hudební rozhledy 1965, roč. XVIII, č. 13, s. 520.

<sup>279</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Awantgarda 1965*. In: Ruch Muzyczny 1965, č. 21, s. 18–19.

<sup>280</sup> Weber, Jan: *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej "Warszawska Jesień"*. Ewementy. In: Ruch Muzyczny 1965, č. 22, s. 20–21.

hudební historie přivedla skladatele ke krizi, kdy se skutečně kvalitní hudba začala utápět v kvantitě. *Dlouho požadovaný element údivu dnes již neudivuje, a to se také odráží v letošním festivalu. Na festivalu nevznikaly bouřlivé debaty, vystoupení nezbuzovala velké emoce, interpreti a skladatelé nebyli vypískáváni. Letos se zdvořile sedělo a tleskalo. Je to důsledek osvojení konvence nového vyjadřování, které už neponouká k odporu, často nyní vyvolává spíše lhostejnost nebo únavu.* Obecenstvu se pomalu vytratila ostrá hranice mezi tradicí a novátorstvím. Podle Candry se na programu nacházela díla hodná *lepší absolventské práce*. I tak výborný orchestr Polského rozhlasu, vedený J. Krenzem se letos zaměřil na hudbu A. Berga. Lutosławskému zde byl proveden *Smyčcový kvartet*.<sup>281</sup> Českou hudbu reprezentovala díla M. Kabeláče (*Eufemias Mysterion*) a M. Kopelenta (*Matka*). Pro české skladatele to byla příhodná doba. Pouhopouhými experimenty přesycené publikum česká hudba začala zajímat. Kloubila v sobě kromě nových kompozičních technik také skutečnou uměleckou hodnotu.<sup>282</sup>

Lutosławského *Smyčcový kvartet* měl, podle recenzentů, poměrně agresivní avantgardní vyznění, což odráželo dobu vzniku. Všechna témata Lutosławski postavil vlastním dvanáctitónovým systémem a jednotlivým hráčům umožnil hrát části s jistou volností v rytmu, nezávisle na ostatních (malá aleatorika). Aleatorní pojetí ale způsobilo Lutosławskému problémy s notací. Rozhodl se proto nezapsat skladbu tradičně, a do not zanesl pouze části nezávislých hlasů. A když při nácvičce členové Kvarteta LaSalle po Lutosławském partituru vyžadovali, dal jim papír s jasnými instrukcemi. Polská premiéra vyvolala u kritiků různé pohledy. Na konec většina uznala umělecký přínos díla. Tak i Zygmunt Mycielski, udržujíc si od aleatorní techniky distanc, přiznal, že *Lutosławského řešení byla uspokojivá a plná dramatického výrazu*.<sup>283</sup>

V prvním desetiletí jsme ve tvorbě Witolda Lutosławského a jejím ohlasu na Varšavském podzimu zaznamenali mnohé úspěchy. O W. Lutosławském se mluvilo jako o nejvýznamnějším polském skladateli 20. století, což dokázala mnohá ocenění a zahraniční pozvání, díky kterým měl možnost navštívit nejen Evropu, ale také USA. Lutosławského nová díla prováděna v Polsku byla za krátký čas uvedena také v

---

<sup>281</sup> Lutosławski zkomponoval *Smyčcový kvartet* roku 1964. Na Varšavském podzimu jej provedlo Kvarteto LaSalle. Premiéru měl 12. března 1965 ve Stockholmu se stejným tělesem.

<sup>282</sup> Candra, Zdeněk: *Úvahy na okraj Varšavské Jeseně*. In: Hudební rozhledy 1965, roč. XVIII, č. 21, s. 832–834.

<sup>283</sup> Viz *Kwartet smyczkowy* Witolda Lutosławskiego. Dostupný z <<http://ninateka.pl/>>[cit 9. 3. 2015].

Československu (nebo alespoň zprostředkovaně skrze Československý rozhlas). Názory československých i polských skladatelů, hudebních vědců i kritiků se u díla, spadajícího do prvního desetiletí veskrze shodují. Reflexe Lutosławského děl v českém hudebním periodiku tak v porovnání s polskou více méně nezaostávala. Recenzenti, skladatelé a hudební vědci čtenáře Hudebních rozhledů pravidelně seznamovali, byť s jistým zpožděním, s novými díly Witolda Lutosławského.<sup>284</sup>

Witoldovi Lutosławskému bylo v prvních deseti letech na mezinárodním festivalu soudobé hudby provedeno osm děl. Varšavský podzim 1956 přinesl *Koncert pro orchestr* a *Malou suitu*, rok 1958 *Smuteční hudbu*. Na třetím ročníku festivalu, roku 1959, byly Lutosławskému provedeny již dobře známé *Variace na Paganiniho téma*. Rok 1960 přinesl nové dílo *Pět písní na slova Kazimiery Illakowiczówny*. Doslova zlomové dílo *Benátské hry* vyslechli návštěvníci Varšavského podzimu roku 1961. V roce 1962 dílo Witolda Lutosławského na programu umístěno nebylo. S dílem *Tři poemata na Henri Michauxe* se posluchači seznámili na Varšavském podzimu 1963, v roce 1964 vyslechli *Postludium č. 1* ze skladby *Tři postludia pro orchestr*. V roce 1965, v posledním ročníku naší první podkapitoly byl na programu uveden Lutosławského *Smyčcový kvartet*. Z výše uvedených děl byly polskými premiérami na Varšavském podzimu *Benátské hry* (16. 9. 1961), *Tři poemata na Henri Michauxe* (22. 9. 1963) *Postludium č. 1* (18. 9. 1964) a *Smyčcový kvartet* (25. 9. 1965).

Všechna uvedená Lutosławského díla přijala nejen československá kritika velmi kladně a je možné je označit za díla klíčová a novátorská, dokazující, že se hudba v Polsku v prvních deseti letech existence Varšavského podzimu nacházela jinde, než tomu bylo s hudbou a kompozicemi v Československu, o čemž vypovídají názory československých skladatelů uvedené v kapitole *Lutosławski v českém prostředí* předkládané práce. Názory na Lutosławského kompozice jsou velmi pozitivní, různily se ale pohledy jednotlivých československých skladatelů, týkající se zhodnocení celého festivalu Varšavský podzim. Českoslovenští hudební publicisté, hudební vědci, předsedové hudebních organizací a skladatelé se k celkovému pojetí hudby prováděné na prvních deseti letech Varšavského podzimu stavěli odlišně. Je možné recenzenty

---

<sup>284</sup> Tadeusz Kaczyński tak na stránkách Ruchu Muzycznego o Lutosławského *Třech poematech na Henri Michauxe* pojednal v č. 18 roku 1963, kdežto na stránkách Hudebních rozhledů pojednání na téže téma Evy Pensdorfové vyšlo v třetím čísle Hudebních rozhledů roku 1965. Nebo Stefan Jarociński v článku *Indywidualność Lutosławskiego* pojednal o *Benátských hrách* v čísle 21 Ruchu Muzycznego roku 1961 a Vilém Pospíšil v článku *Tvůrčí hledání Witolda Lutosławského* na téma kompozice *Benátských her* pojednal až v prvním čísle Hudebních rozhledů roku 1963.

rozdělit do přibližně tří kategorií: první, kteří bez větší úvahy a s minimálním zájmem o problematiku soudobé hudby, hlavně v rámci ideologické propagace a komunistických cílů komentovali festivalové dění, často díky této skupině docházelo k mylné interpretaci hudební festivalové produkce (např. V. Felix, kterého znepokojují individualistické přístupy soudobých skladatelů, vyzdvihl nad některá experimentální díla např. Suchoňovu *Krůtňavu*), druzí, byť vzdělaní, ale vystupující jako zanícení „kulturně-političtí pracovníci“, k festivalu přistupovali s nedůvěrou, protože se obávali stále rostoucí obliby v Západní hudbě, což podle nich představovalo největší rizika (např. J. Jiránek, J. Burjanek, V. Pospíšil, V. Šefl) a třetí skupinu reprezentují kritikové, vědci a skladatelé zbavení ideologického pohledu, kteří akceptovali soudobé dění, hledali v něm vlastní inspirace a kteří ve Varšavském podzimu viděli jednu z mála možností, jak se s novou soudobou hudbou setkat a vyrovnat (M. Kabeláč, J. Volek, apod.).

## 5.2. Období 1966–1975

V námi vytyčeném druhém období mezi léty 1966 a 1975 komponoval Witold Lutosławski díla převážně symfonická, výjimku tvoří píseň *Les espaces du sommeil* (1975) pro baryton a orchestr. Soustředil se na hudební řeč nalezenou v *Benátských hrách* a tu formou symfonických kompozic dále rozvíjel. Zkomponoval *Symfonii č. 2* (1965–1967), *Livre pour orchestre (Kniha pro orchestr)* (1968), *Invenci* (1968), *Koncert pro violoncello a orchestr* (1970), *Preludia a fugu pro 13 smyčcových nástrojů* (1970–1972) a *Sacherovskou variaci* (1975). *Symfonie č. 2* provedl poprvé Pierre Boulez v říjnu 1966 v Hamburku a 9. června 1967 v Katovicích Witold Lutosławski, za kompozici získal první cenu Mezinárodní tribuny skladatelů při UNESCO roku 1968. *Livre pour orchestre* zazněla poprvé v Hagenu, kde ji 18. 11. 1968 řídil Berthold Lehmann. *Koncert pro violoncello a orchestr* dirigoval Edward Downes a poprvé jej vyslechli 14. 10. 1970 posluchači v Londýně. *Preludia a fugu* premiéroval Mario di Bonaventura v Grazu, za kompozici získal Witold Lutosławski Státní cenu prvního stupně roku 1978. Píseň *Les espaces du sommeil* zazněla poprvé v Berlíně 12. 4. 1978, řízená Witoldem Lutosławským. A *Sacherovskou variaci* pro violoncello provedl poprvé Mstislav Rostropovič 2. 5. 1976 v Curychu. Všechna díla druhého období byla premiérována v zahraničí.

V tomto období doznávala čistá malá aleatorika a od roku 1969, který badatelé<sup>285</sup> označují za počátek dalšího tvůrčího období, začal Witold Lutosławski aleatoriku kombinovat s dalšími kompozičními technikami. Využil např. dodekafonie, kterou se inspiroval pro vytvoření vlastního dvanáctitónového akordu, který mnohým skladbám tvořil harmonický podklad.

Druhého desetiletí našeho bádání začínáme v Hudebních rozhledech zprávou o gramofonové desce MUZA XL 237, na které Jan Krenz s Velkým symfonickým orchestrem Polského rozhlasu a s Witoldem Lutosławským se Sborem Polského rozhlasu nahráli Lutosławského: *Symfonii č. 1, Tři poemata na Henri Michauxe a Postludium č. 1*. Nahrávku hodnotil Pavel Eckstein. Jednalo se o první gramofonovou desku s výhradně Lutosławského tvorbou, která umožňovala československým posluchačům vyslechnout tato díla. *Symfonii č. 1*, zkomponovanou v roce 1947 měli posluchači jen zřídkakdy možnost vyslechnout na koncertech v Československu. Podle P. Ecksteina šlo o skladbu bez ambic velké symfonie, za to plnou zdravé muziky a optimistu, ve které Eckstein vysledoval vlivy S. Prokofjeva a D. Šostakoviče.<sup>286</sup> *Postludium* Lutosławski věnoval organizaci Mezinárodního červeného kříže a zkomponoval jej mezi léty 1958–1963 a završil tak své první kompoziční období. *Tři poemata na Henri Michauxe* P. Eckstein označil vrcholem Lutosławského dosavadní tvorby. Witold Lutosławski hledal možnosti, jak obohatit stávající zvukovou škálu. Nalezenou zvukovou paletu pak bohatě představil v poemu č. 2, předestírající obrovskou skladatelovu fantasií. Na téma vyslechnuté nahrávky Eckstein uvedl: *Skladbu tu a tam vybavil aleatorní technikou, což se projevilo vysokou hudebností, která je ještě více patrná z této nahrávky, než z živého koncertu. Dílo není jen klidným kusem kulinářského poslechu, ale výzvou posluchače k účasti na tvůrčím provozu.*<sup>287</sup> Pavel Eckstein se domníval, že stereofonní nahrávka by daleko více poukázala na možnosti Lutosławského děl (v rámci spolupráce rozhlasů lidových demokracií si jednotlivé rozhlasové stanice mezi sebou zasílali levnější monofonní nahrávky).

O tom, že se polská soudobá hudba nacházela na československých koncertních podiích poskromnu, vypovídal článek Zdeňka Candry. Z. Candra v něm upozornil, že

---

<sup>285</sup> Viz Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, PWM, Kraków 2003.

Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, speciální vydání, PWM, Kraków 2013.

<sup>286</sup> Eckstein, Pavel: Gramofonové desky. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, č. 6, s. 191.

<sup>287</sup> Eckstein, Pavel: Gramofonové desky. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, č. 6, s. 191.

dramaturgie často a zbytečně volila známá jména historie, což vedlo hudební život v Československu k regresi. S procentuální převahou se na programech československých hudebních těles nacházela tvorba romantiků, klasiků a jednostranně prosazovaná hudební estetika hudby zahraničních skladatelů 20. století (S. Prokofjev, D. Šostakovič, R. Strauss). Soudobou československou produkci reprezentovali Leoš Janáček, Bohuslav Martinů a Josef Suk. Nejnovější české i polské produkci dramaturgové poskytovali jen minimální prostor.<sup>288</sup> Podle Jaromíra Kříže může *soudobá díla dobře interpretovat pouze umělec se zájmem o soudobou hudbu*. A jestli se v Československu nenacházelo mnoho umělců, se zálibou v soudobé tvorbě (Viz Přílohu č. 3 Korespondence s Ivanem Klánským), není k podivu tehdejší stav a provozní praxe soudobé hudby. Toto se odrazilo do dramaturgie českých hudebních těles, která z obavy malé návštěvnosti, volila díla známější (často se dávala do souvislosti nízká návštěvnost a soudobá hudba).<sup>289</sup>

Varšavský podzim 1966 komentoval Vladimír Šefl, který se snažil najít společného jmenovatele pro *tak rozporuplnou hudební látku*. Vysledoval, že *zásada svobody, zahrnující také pokusy, převlečené za umění* se projevila i do názorů velkých skladatelů, kteří k ní přistupovali s názorem, že také „na ní něco je“. Podle V. Šefla se na desátém Varšavském podzimu slévaly hodnoty s pahodnotami a záleželo na každém, jaký názor si vytvořil. Jubilejní ročník festivalu trval od 17. do 25. září za dvojdenního koncertního provozu. Koncerty začínající v 17 hodin se konaly v moderním koncertním sálu Vysoké hudební školy a ve 20 hodin již standardně v sále Varšavského národní filharmonie. Na programu se nacházela jména klasiků 20. století (C. Debussy, B. Bartók, K. Szymanowski, A. Berg, A. Webern), málo známá díla nedávno zemřelých skladatelů (J. Koffler) a hlavní jádro tvořili s padesáti pěti skladbami (zkomponovanými mezi léty 1960–1966) díla žijících skladatelů z Polska, Itálie, USA, SSSR, NSR, ČSSR, Švýcarska, Anglie, Francie, aj. V naprosté převaze polských děl V. Šefl spatřil pouze možnost konfrontace reprezentativního výběru polské hudby s velmi náhodně přivezenými ukázkami ze světa, což navozuje mylné a zkreslené představy o hudbě v Polsku. SSSR zastupovala velká tradičně založená *Moskevská filharmonie s díly Šostakoviče, Sviridova a B. Čajkovského*, Itálii reprezentoval *Malipiero, Ghendini, Dallapiccola* a ČSSR jednotlivci typu *Kolman, Komorous, Kupkovič či Malovec*.

<sup>288</sup> Candra, Zdeněk: *Cesta zpátky*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, č. 18, s. 558–561.

<sup>289</sup> Kříž, Jaromír: *S interpretý o soudobé hudbě*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, č. 22, s. 673–677.

Největší část festivalu tvořila díla skladatelů, narozených mezi léty 1922–1937, starší i mladší generaci uvedli jen v menší míře. Pro V. Šefla byl Varšavský podzim 1966 spíše zklamáním než překvapením. *Skutečných tvůrců vystoupilo pramálo*. V porovnání s rokem 1963 vysledoval výrazný odklon od seriální kompozice a metod totální organizace. Do popředí se dostala aleatorika, která skladatelům umožňuje hledat a také nacházet nové zvukové možnosti. Skladby, které by jinde šokovaly, zdejší obecnstvo očekávalo, bylo by pro ně zklamáním, kdyby *cukrátky senzací a skandály nedostali*. Zdejší intenzivně živý vztah mezi tvůrcem a obecnstvem dodával klimatu Nové hudby elektrizující napětí a životodárnou mízu. Zářivým zlomem byly Pendereckého *Lukášovy pašije*, ve kterých využil celé zvukové škály, od barev, které vytvořily souzvuky prostých akordů, až po aleatoriku. Šefl došel k závěru, vyplývajícího ze statistického údaje, že 78 % skladatelů na festivalu vystoupilo jen jednou, a proto můžeme festival považovat jako filtr těch, kteří se v množství skladatelů komponujících soudobou hudbu neprosadili. Pravidelně se pak na programech nacházela díla mj. I. Stravinského, B. Bartóka, A. Schönberga, A. Weberna, S. Prokofjeva, P. Hindemitha, A. Berga, M. Spisaka, K. Pendereckého, G. Bacewicz, T. Bairda, K. Szymanowského, W. Lutosławského, H. M. Góreckého, L. Nona, A. Honeggera, P. Bouleze, W. Kilara, O. Messiaena, J. Cage či K. Stockhausena.

Tadeusz Kaczyński došel po konfrontaci živých koncertů a koncertových nahrávek na magnetofonových páscích k závěru, že Varšavský festival 1966 představil z hudby polských avantgardních skladatelů jen malé množství. *Jediný pořádný reprezentant, Krzysztof Penderecki, se projevil spíše jako klasik. Mladší generace slepě následovala předchůdce, když komponovala v již ustálených technikách*. Příčinou této situace podle T. Kaczyński byl fakt, že *polská avantgarda přestala existovat jako celek, namísto toho se jednotliví skladatelé více individualizovali*.<sup>290</sup> To aplikoval při pohledu na tvorbu Witolda Lutosławského, který se od kompozice *Benátských her* vydal vlastní cestou zvukového ideálu. Ve své práci klouobil malou aleatoriku, o jejíž rozšíření se zásadně přičinil, s dvanáctitónovým akordem. Nejzajímavějším Varšavským provedením bylo dílo Bogusława Schäffera (*TIS MW 2*), které Bohdan Pilarski okomentoval slovy: *B. Schäffer se snažil v tzv. hudebním divadle vykročit za hranici*

---

<sup>290</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Jesień 66. Pierwsze rozpoznanie*. In: *Ruch Muzyczny* 1966, č. 22, s. 11–12.

*hudby a její zvukový svět. Tímto dilem otevřel dveře novým možnostem zpracování hudební formy.*<sup>291</sup>

Na programu festivalového ročníku 1966 nebylo dílo Witolda Lutosławského bohužel uvedeno. V šedesátých letech hojně cestoval po Evropě a podruhé zavítal do USA na Festival umění v Hopkinsově centru, kde mu bylo provedeno osm skladeb. V New Yorku, v roce 1966, získal Cenu Alfreda Jurzykowského (prestižní cenu udělovanou polským umělcům a pedagogům nadací, založenou polskými emigranty). Jako pedagog přednášel v roce 1966 na univerzitě v Austinu (Texas) a na Akademii ve Stockholmu. Protože hojně cestoval, nezasílal programové komisi Varšavského podzimu své kompozice. Jako každý skladatel se samozřejmě rád účastnil provádění vlastních děl.<sup>292</sup> Během zahraničního pobytu v Anglii provedl 20. 6. 1965 na Aldeburghském festivalu vlastní skladbu *Paroles Tisséés* a 15. 10. 1966 dirigoval Pierre Boulez Symfonický orchestr Severoněmeckého rozhlasu v Hamburku při provedení *Symfonie č. 2* Witolda Lutosławského. V Hudebních rozhledech jsme našli zprávu o jmenování Witolda Lutosławského místopředsedou nové rady kultury a umění.<sup>293</sup> Od 1966 začali v Londýně vydávat Lutosławského kompozice ve vydavatelství *Chester*.

Na téma jedenáctého ročníku Varšavského podzimu v Hudebních rozhledech referoval Jiří Fukač. Festival se konal 16.–24. 9. 1967. S přihlédnutím k hodnocení předešlých ročníků, dospěl k poznatku, že *česká hudební kritika pokročila*. Kritika festivalu, obecně uznávaného za světovou veličinu, podle J. Fukače do teď *figurovala jako vývoj výhrad, než krystalizace pozitivních stanovisek* (P. Eckstein v recenzi na Varšavský podzim 1956 takřka po celou dobu pouze pochyboval). Recenzenti neustále porovnávali, zda se jedná o hudbu životnou či nudnou, invenční nebo neinvenční a zda šlo o hudbu Západu či Východu. Na obhajobu častých výtek a téma festivalové dramaturgie, Jiří Fukač poznamenal, že jediný dobře fungující festival soudobé hudby nemůže objektivně odrážet stav celosvětové podoby hudební produkce, *což ostatně ani nebylo cílem Varšavského podzimu.*<sup>294</sup> V porovnání se stavem a názorem na soudobou hudbu v Československu poskytoval Varšavský podzim nesrovnatelné podmínky pro realizaci Nové hudby. V Československu pro Novou hudbu neexistovaly ani adekvátní

---

<sup>291</sup> Piłarski, Bohdan: *Notatnik Festiwalowy II*. In: Ruch Muzyczny 1966, č. 23, s. 12–13.

<sup>292</sup> Viz *Kalendárium Witolda Lutosławského*. Dostupné z [http://sp.wasilkow.pl/strony/lutoslawski/w\\_kalendarium.html](http://sp.wasilkow.pl/strony/lutoslawski/w_kalendarium.html) [cit 13. 3. 2015].

<sup>293</sup> Viz Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, č. 23/24, s. 753.

<sup>294</sup> Fukač, Jiří: *Varšavská realizace*. In: Hudební rozhledy 1967, roč. XX, č. 19, s. 604–606.



prostředky (Studio experimentální hudby při Československém rozhlasu v Plzni vzniklo až roku 1967)<sup>295</sup>, a ani tělesa, která by chtěla hudbu provádět. *Zatímco v Československu diskutovali eticko-estetické aspekty hudby, Poláci vybudovali ideální zařízení a vychovali poučené publikum....*<sup>296</sup> Není divu, že recenze Nové hudby kritiků, vychovaných na základu romantického hudebního étosu jsou možná pohoršující, ale *sociologicky informovaný současník bere Novou hudbu jako fakt.*<sup>297</sup>

Ostře vyhraněné tendence se na Varšavském podzimu 1967 rozprostřely v moři syntéz. Festivalový program vyplňovaly otázky národního rázu, emocionality výrazu a zvukovosti a také problematika postoje k tradici. *Skladatelé, vč. Witolda Lutosławského hledali prostředky Nové hudby, které by nešokovaly a neprovokovaly.* Podle Fukače nebyly *radikální vymoženosti, témbry, grafická a elektronická díla kvalitativním východiskem.* O největší senzaci (pozitivní i negativní) se postaral *Lukas Foss, který prohlašoval, že technikou aleatoriky komponoval ještě před jejím oficiálním vznikem,* spolu s díly M. Dawidowského a C. Cardena ale vyzněli, *jako by se snažili vydat cestou J. Cage, ovšem bez šarmu a smyslu pro hudební hru.*<sup>298</sup> Dobrého zahraničního i domácího hodnocení se dostalo hudbě zralých polských syntetiků: W. Lutosławski *Symfonie č. 2* (provedena Varšavskou národní filharmonií, řízenou autorem), T. Baird *4 písně* a K. Penderecki *Dies Irae*. Druhá symfonie Witolda Lutosławského je dvoudílnou skladbou. *První část je široce rozprostřena v čase a druhá se maximálně vydává směrem kupředu.* W. Lutosławski k ní uvedl, že každé delší dílo musí mít jasně uchopitelnou formu. *Zatímco první část je složena z několika částí, druhá je jejím kontrastem, jakoby vytesaným do jednoho celku. Co se týče organizace výšek, vycházel Lutosławski od roku 1958 z konstruování i výběru dodekafonického modelu.*<sup>299</sup>

Poslední koncert Varšavského podzimu 1967 v neděli 24. 9. se těšil plnému posluchačskému zázemí. Ludwik Erhardt se v recenzi zamyslel nad tím, odkud obecnostvo vědělo, že *Symfonie č. 2* Witolda Lutosławského stojí za poslech, *když její polskou premiéru v Katovicích vyslechlo nemnoho osob a v tisku o ní zprávy také nebyly.* Witold Lutosławski dirigoval Varšavskou národní filharmonií. Jako dirigent

---

<sup>295</sup> Novotný, J.: *Studia EAH v ČSSR. Přehled a vývoj do roku 1980*, dipl. práce FF UK, Praha 1979, s. 298.

<sup>296</sup> Fukač, Jiří: *Varšavská realizace*. In: *Hudební rozhledy* 1967, roč. XX, č. 19, s. 604–606.

<sup>297</sup> Tamtéž.

<sup>298</sup> Fukač, Jiří: *Varšavská realizace*. In: *Hudební rozhledy* 1967, roč. XX, č. 19, s. 604–606.

<sup>299</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Rozhovor: O II Symfonii z Witoldem Lutosławskim*. In: *Ruch Muzyczny* 1967, č. 21, s. 3–6.

vystupoval s rozvahou a koncentrací, s minimálními, ale jasnými pokyny. Ludwik Erhardt *Symfonii č. 2* W. Lutosławského znal z nahrávky Polského rozhlasu. Vyslechl ji spolu s kolegy a konstatoval, že *navzdory jindy rozdílných názorů, zavládla po poslechu druhé symfonie naprostá shoda.*<sup>300</sup> Při koncertu na Varšavském podzimu ale L. Erhardt uvedl, že její vyznění bylo utlumené, a ocenil ji *pouze za vyzrálost.*<sup>301</sup>

Tadeusz Kaczyński ve své recenzi závěrem vyslovil, že rozměry festivalu se pomalu zmenšují. *Hudby tzv. klasiky 20. století je na festivalu čím dál méně.* Obával se, že *tato festivalová část pomalu zaniká a pokud se na festival dostane ještě o něco méně děl světové avantgardy, zmenší se rapidně rozměr celého festivalu.* Varšavský podzim 1967 dostal podle Kaczyńského kritického bodu. T. Kaczyński dále napsal: *ještě méně provedení znamenitých zahraničních děl a méně premiér a festivalu bude pouze úzkou lokální záležitostí, o jejíž vysoké úrovni se bude mluvit už jen v minulém čase.*<sup>302</sup>

Pro porovnání, Jiří Fukač uvedl, že *Varšava půjde stále směrem kupředu. Tělesa, instituce i osobnosti budou řídit pořady, reprezentující vlastní zájmy a zaměření.* Třicetiletý Fukač zde zhodnotil festival podle vlastního uznání a objektivitu. Nebylo mnoho takových, co se dokázali vyvarovat prosazování stranické ideologie, díky které docházelo k největším zkreslením ve festivalové recepci. Jednalo se také o posun v prosazování a přijímání soudobé hudby československou hudební společností.<sup>303</sup> Šlo o dva stejně hodnotné, ale rozdílné pohledy. Pro Jiřího Fukače byl Varšavský podzim ve srovnání s děním v Československu stále silně impozantní záležitostí, kde se prezentovala, v Československu stále nedocenená, Nová hudba. Pohled Tedeusze Kaczyńského, na Nové hudbě v podstatě odchovaného, jehož představy o soudobé tvorbě, směřoval logicky dál, než názor J. Fukače.

Hudební rozhledy roku 1968 a 1969 nepřinesly žádné informace o hudebním dění ve Varšavě. Jedinou zmínkou v Hudebních rozhledech 1969 bylo, že jeden den (z celkem osmi dnů) Podzimního festivalu soudobé hudby v Paříži zasvětil Maurice Fleuret, festivalový ředitel dílu W. Lutosławského.<sup>304</sup> V Paříži již v květnu 1968 zaznamenal Witold Lutosławski úspěch na Mezinárodní tribuně skladatelů v Paříži kompozicí *Symfonie č. 2*. V létě 1968 přednášel na kurzu kompozice v Aarhusu. Na

---

<sup>300</sup> Erhardt, Ludwik: *Dziewięć bogatych dni*. In: Ruch Muzyczny 1967, č. 21, s. 7–14.

<sup>301</sup> Tamtéž.

<sup>302</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Jesienna Mitologia*. In: Ruch Muzyczny 1967, č. 22, s.4–5.

<sup>303</sup> Fukač, Jiří: *Varšavská realizace*. In: Hudební rozhledy 1967, roč. XX, č. 19, s. 604–606.

<sup>304</sup> Viz *Zprávy ze zahraničí*. In Hudební rozhledy 1969, roč. XXII, č. 20, s. 539.

Hagenském hudebním týdnu bylo 18. listopadu 1968 poprvé provedeno dílo *Livre pour orchestre*,<sup>305</sup> Berthold Lehmann řídil Městský orchestr města Hagen. A v roce 1969 se stal čestným členem Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu. V květnu téhož roku dirigoval W. Lutosławski svá *Tři poemata na Henri Miachauxe* a *Smuteční hudbu* v Concertgebouuw v Amsterdamu.

V Polsku bylo u příležitosti XLII. Festival SIMC<sup>306</sup> a XII. festivalu Varšavský podzim (1968) vydáno speciální číslo Ruchu Muzycznego.<sup>307</sup> Varšava se již po druhé stala (poprvé 1939) městem, kde byl zorganizován Festival Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu. Dílo Witolda Lutosławského ale nebylo uvedeno ani na programu Varšavského podzimu, ani na Festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu.

Program Varšavského podzimu 1969 hodnotil T. Kaczyński: *...mnozí kolegové-publicisté (i nehudebních periodik) napsali, že jestliže loňský festival patřil k nejhorším za třináctiletou existenci, tak letošní náležel k těm nejlepším.*<sup>308</sup> Uváděli, že zahraniční hudba zaostávala za polskou, to Kaczyński okomentoval: *fakt, že z tvorby W. Lutosławského a K. Pendereckého čerpají mladí skladatelé doma i v zahraničí ještě není důvodem k povyšování polské hudby.* V rozhovoru označil Lutosławského *Livre pour orchestre* za dokonalé dílo. Téměř všichni mladí skladatelé více či méně zdařile vycházeli z hudebních nápadů W. Lutosławského, na základě čehož se *festival 1969 odehrával ve znamení Witolda Lutosławského.*<sup>309</sup> *Livre pour orchestre* byla nejsilnější polskou skladbou uvedenou na Varšavském podzimu. Jednalo se o prvé uvedení skladby v Polsku, orchestr Národní filharmonie řídil J. Krenz.

Dílo *Livre pour orchestre* kladně zhodnotil i Tadeusz A. Zieliński,<sup>310</sup> který jej tituloval *arcidílem a zároveň jedním z nejlepších děl, které kdy mohli posluchači na Varšavském podzimu slyšet.* W. Lutosławski v díle ukázal proměnlivý obraz soudobosti a různorodou škálu hudebních hodnot, ukázal rozdíl mezi novátorstvím a originalitou, ve kterém nechyběly ani odvážné a neočekávané hudební nápady. *Osobitá Lutosławského aleatorika ve finále Livre vyplnila spíše formální konstrukční funkci.*

---

<sup>305</sup> Kaczyński, Tadeusz: Rozhovor: O *Livre pour orchestre* s Witoldem Lutosławskim. In: Ruch Muzyczny 1969, č. 17, s. 3–5.

<sup>306</sup> SIMC=ISCM=International Society for Contemporary Music=Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu

<sup>307</sup> Viz Ruch Muzyczny 1968, č. 17.

<sup>308</sup> Viz *Dialog Jesienny. Pod znakiem Lutosławskiego*. In: Ruch Muzyczny 1969, č. 22, s. 10–12.

<sup>309</sup> Tamtéž.

<sup>310</sup> Zieliński, Tadeusz A.: *Jesienne konfrontacje*. In: Ruch Muzyczny 1969, č. 23, s. 10–13.

Dílo vyšlo z tradiční estetiky, někdy tíhnoucí k hudbě E. Griega, jindy A. Schönberga. *Livre pour orchestre* vyvolává pocit zvukového vlnění, způsobeného především glissandovou hrou smyčců. Podle T. A. Zielińského v tomto díle W. Lutosławski dokonale prolomil bariéru mezi tradicí a nejnovější hudbou.

Na závěr Mirosław Kondracki konstatoval, že Varšavský podzim už dávno není festivalem prezentujícím nejnovější a aktuální tendence a proudy, *protože permanentní absence děl Ch. Wolffa, La Monte Younga, D. Schnebla, apod. zapříčinila, že se posluchači účastnili události nudné, nikterak neodrážející stav současného dění v hudbě.*<sup>311</sup>

O festivalu roku 1970 pojednal na stránkách Hudebních rozhledů Vladimír Bor. Navštívil čtrnáctý ročník Varšavského podzimu, kde proběhlo 16 koncertů a 70 skladeb provedlo pět filharmonií, se světovými dirigenty, sólisty a vším, co reprezentuje mezinárodně etablovaný provoz soudobé hudby. V. Bor postrádal v oblasti nové hudby *skutečnou tvůrčí osobnost*, nebylo provedeno větší dílo K. Pendereckého a dílo W. Lutosławského chybělo zcela. *Hudební řeč stále opakuje tytéž postupy a konstrukční stereotypy. Co se týče stavby, zdá se, že namísto hledání nových východisek se točí stále ve stejném kruhu.* Podle V. Bora *nebyla hudba v dobrém technickém zpracování, převládala bezvarost a bezobsažnost.* Ani díla konkrétní a elektronické hudby nepřesvědčila. Československý večer zhodnotil jako slabší. Dirigent J. Nohejl provedl A. Schnittkeho, R. Twardowského, V. Kučeru, V. Kalabise, na čemž potvrdil *diferencovanost naší současné tvorby a její sepětí s živou tradiční kulturou, oduševnělostí, inteligencí a uměním autora.*<sup>312</sup>

Totéž o festivalu soudil Zygmunt Mycielki, podle kterého by se měl program festivalu sestavovat s větší pečlivostí. *Velké množství nejnovějších výdobytků, i v případě, že se jedná o hudbu soudobou, by se mělo lépe promíchat s tzv. klasickou 20. století a vyhnout se dílům méně hodnotným, často na festivalu provedených s malou precizností.*<sup>313</sup>

Witold Lutosławski v roce 1970 dokončil práci na *Koncertu pro violoncello*, který poprvé zazněl v Londýně 14. 10. 1970. Sólista Mstislav Rostropovič vystoupil s

---

<sup>311</sup> Kondracki, Mirosław: *Blaski i nędze "Warszawskiej Jiesieni"*. In: Ruch Muzyczny 1969, č. 23, s. 15–17.

<sup>312</sup> Bor, Vladimír: *Varšavská jeseň 1970*. In: Hudební rozhledy 1970, roč. XXIII, č. 12, s. 550.

<sup>313</sup> Mycielski, Zygmunt: *Jaka będzie XLIV Warszawska Jesień?* In: Ruch Muzyczny 1970, č. 22, s. 12–15.

Bournemouthským symfonickým orchestrem, řízeným Edwardem Downesem. Spolupráce W. Lutosławského s M. Rostropovičem se ukázala velmi podnětnou. Roku 1975 pro M. Rostropoviče složil *Sacherovskou variaci* pro violoncello, která měla premiéru 2. 5. 1976 v Curychu.

Dále jsme v Hudebních rozhledech našli zprávu, že Česká filharmonie zahájila 76. sezónu až 21. října. Na jednom z osmi koncertů abonentního cyklu C – D s účastí Sboru pražské filharmonie Čeští filharmonikové provedli Lutosławského *Tři poemata na Henri Michaxe*.<sup>314</sup> Tato zpráva potvrdila, že přijímání děl Witolda Lutosławského československou hudební společností pokračovalo, byť dominantní část repertoáru České filharmonie tvořila díla J. S. Bacha, W. A. Mozarta, R. Strausse, R. Wagnera, J. Suk, C. Debussy, G. Mahler nebo P. I. Čajkovskij, představující abonentní cyklus A – B. Dílo W. Lutosławského bylo v Československu poměrně dostupné, což dosvědčují mj. nahrávky v Československém rozhlasu (mezi jinými *Smyčcový kvartet*, *Smuteční hudba*, *Variace na Paganiniho téma*, *Symfonické variace*, *Tři poemata na Henri Michaxe*, *Koncert pro violoncello*, apod.).<sup>315</sup>

Větší zájem o dílo W. Lutosławského potvrdily na konci šedesátých let a v letech sedmdesátých československé koncerty, na kterých Lutosławského dílo zaznívalo. Abonentní koncert České filharmonie 6. a 7. 1. 1972 hodnotil Jiří Bajer. V první části koncertu zazněla *Tři poemata na Henri Michaxe* Witolda Lutosławského a druhé půli vystoupil Ivan Moravec v *Koncertu pro klavír a orchestr B dur* Johannese Brahmsa. Jiří Bajer ke *Třem poematům* uvedl, *Lutosławského Tři poemata na francouzské verše Henriho Michaxe vyšla exkluzivně. Jsou tam efektní hlučné rytmy pro bicí, bezpočet lapidárních „výkřikových“ intonací pro dechy, glissandové pasáže pro zpěv, šepot, výkřiky a mnohonásobně opakované intervaly, které v dynamické gradaci navozují pocit stressové situace. To vše podložil skladatel vlastní představou zvukového tvaru, který vyplynul z originálního inspiračního okruhu polské moderní hudby*.<sup>316</sup> Koncert řídil A. Šídlo (Filharmonický sbor) a V. Neumann (23členný filharmonický instrumentální ansámb).

Dočetli jsme se, že do vysílání Československého rozhlasu se odrazil Týden polské hudby (17.–23. 7. 1972). Ve vysílání zazněly dva orchestrální koncerty, dvě

<sup>314</sup> Viz Hudební rozhledy 1971, roč. XXIV, č. 10, s. 442.

<sup>315</sup> Viz soupis evidovaných děl Witolda Lutosławského v Českém rozhlase.

<sup>316</sup> Bajer, Jiří: *Abonentní koncert České filharmonie*. In: Hudební rozhledy 1972, roč. XXV, č. 2, s. 56–57.

opery, a dvě paralelní řady klavírního díla F. Chopina. Také Národní filharmonie dne 20. 7. 1972 provedla dvě díla soudobých polských skladatelů: T. Bairda (*Variace bez tématu*) a W. Lutosławského (*Benátské hry*). Pozadu nezůstala ani Janáčkova filharmonie, která v abonentním cyklu B provedla s O. Trhlíkem *Koncert pro orchestr* W. Lutosławského<sup>317</sup> a Východočeský státní komorních orchestr Pardubice s Lutosławského *Smuteční hudbou*.<sup>318</sup> Soudobá polská hudba o sobě dala znát také vystoupením krakovského souboru MW 2, který 15. 11. 1973 v Janáčkově síni Klubu skladatelů předvedl repertoár složený výhradně z produkce soudobé polské avantgardy. Na programu se nacházelo mj. *Pět písní na slova Kazimiery Iłlakowiczówny* Witolda Lutosławského. Pavel Skála skladbu označil *nejzdařilejším a nejzajímavějším dílem večera, kde se Witoldovi Lutosławskému podařilo osobitým využitím dvanáctitónového systému naplnit skladbu intenzivní lyrickou expresivitou*.<sup>319</sup> Na šestém koncertě komorního cyklu České filharmonie 13. 2. 1973 ve Dvořákově síni vykonalo České noneto *Taneční preludia* W. Lutosławského. *Taneční preludia* W. Lutosławski zkomponoval roku 1954 pro klarinet a klavír, premiéru měla 15. 2. 1955 ve Varšavě, poté byla přepracována pro klarinet, harfu, klavír, perkuse a smyčcový orchestr. Přepracovaná verze se premiéry dočkala roku 1963 v Aldeburghu, řízená byla Benjaminem Brittenem. Roku 1959 ale dílo Lutosławski přepracoval pro flétnu, klarinet, hoboj, fagot, lesní roh, housle, viola, violoncello a kontrabas. Tuto úpravu Witold Lutosławski věnoval Českému nonetu, které dílo premiérovalo 10. 11. 1959 v Lounech. W. Lutosławski dílo popsal jako své rozloučení s folklórem.<sup>320</sup> Na posledním lednovém koncertu 25. 1. 1973 zazněl vedle *Klavírního koncertu e moll* F. Chopina, *Pantheonu* C. Kohoutka *Koncertu pro orchestr* W. Lutosławského.<sup>321</sup>

Tvorba Witolda Lutosławského se v Československu dostala do širšího povědomí. Začalo se ale projevovat zpoždění. Teprve v námi vytyčeném druhém desetiletí se dovídáme o recepci Lutosławského díla, zkomponovaného a v Polsku prezentovaného v prvním desetiletí. Z recenzí hudebních kritiků a výpovědí československých skladatelů se potvrdilo, že se československá hudební produkce prvního a druhého desetiletí Varšavského podzimu nacházela jinde a teprve s postupem času se sžívala s díly světové a polské hudební avantgardy.

<sup>317</sup> Viz Hudební rozhledy 1972, roč. XXV, č. 9, s. 412.

<sup>318</sup> Viz Hudební rozhledy 1972, roč. XXV, č. 01, s. 440.

<sup>319</sup> Skála, Pavel: *Soudobá polská hudba*. In: Hudební rozhledy 1973, roč. XXVI, č. 17, s. 29.

<sup>320</sup> Viz *Preludia taneczne*. Dostupné z <<http://www.lutoslawski.org.pl/>>, [cit 14. 3. 2015].

<sup>321</sup> Viz *Ostrava v novém roce*. In: Hudební rozhledy 1973, roč. XXVI, č. 5, s. 217.

Varšavský festival roku 1971 ani 1972 na stránkách Hudebních rozhledů reflektován není. Nejsme schopni provést srovnání stavu československé a polské hudební kritiky. K festivalu 1971, kde dílo W. Lutosławského uvedeno nebylo, napsal T. Kaczyński: *letošní ročník se ničím nelišil od předešlých a nepřinesl žádný zajímavý směr ani z Východu ani ze Západu*. Vedle hlavního festivalového programu organizátoři zařídili ještě doprovodné akce s občerstvením. Celkem čtyři koncerty a několik výstav. Na prvním vystoupil Radoslav Kvapil, který na recitálu představil tvorbu šesti soudobých československých skladatelů. T. Kaczyńskému přišla zajímavá a dříve neznámá pouze skladba A. Piñose: *4 skladby*.<sup>322</sup> Pro srovnání Ulrich Dibelius v recenzi o Varšavském podzimu řekl: *Varšavský podzim je stále nejaktuálnější příležitostí a místem, kde se můžou skladatelé setkat a nejjiskřivěji debatovat*.<sup>323</sup>

Festival 1972 zhodnotil Jerzy Jaroszewicz spíše s pesimistickým pohledem. *Po jednom z koncertů debatoval s jistou profesorkou, která se vyslovila, že největším úspěchem některých děl je, že nezpůsobují sluchu fyzickou bolest*. V témže duchu pak J. Jaroszewicz komentoval celé festivalové dění 1972. Mnoho děl pro něj mělo nulové hodnoty (*Koncert pro hoboj* Kotońského, *Symphonie d'Orphée* K. Meyera nebo *Předehry a koledy* W. Kilara).<sup>324</sup> Na koncertě Varšavského podzimu jednak zazněla *Symfonie č. 1*, kterou W. Lutosławski zkomponoval již v roce 1947. Její premiéra proběhla 6. 4. 1948, kdy Grzegorz Fitelberg dirigoval Národní symfonický orchestr Polského rozhlasu v Katovicích. Jedná se o skladbu stylisticky formálního neoklasicismu s modernistickými ambicemi, její čas ale minul s rozvojem nejmodernějších způsobů kompozice Nové hudby.<sup>325</sup>

V roce 1971 získal Witold Lutosławski první čestný doktorát na Univerzitě v Clevelandu, stal se čestným členem Svazu polských skladatelů. V říjnu 1972 provedl Mario di Bonaventura v Grazu *Preludia a fugu pro 13 smyčcových nástrojů* s Komorním orchestrem Záhřebského rozhlasu a telekomunikace. Witold Lutosławski za něj roku 1972 získal Státní cenu první stupně. Téhož roku u příležitosti premiéry *Koncertu pro violoncello* navštívil Moskvu. V roce 1973 získal čestný doktorát na

---

<sup>322</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Poza ramami "Jesieni"*. In: Ruch Muzyczny 1971, č. 22, s. 15–17.

<sup>323</sup> Dibelius, Ulrich: *Warszawa w katedrze. Wrażenia z XV "Warszawskiej Jesieni"*. In: Ruch Muzyczny 1971, č. 23, s. 11–12.

<sup>324</sup> Jaroszewicz, Jerzy: *Katalog wartości ujemnych*. In: Ruch Muzyczny 1972, č. 22, s. 11.

<sup>325</sup> Viz Krzysztof Meyer: *I. Symfonia*. Dostupné z <[www.lutoslawski.org.pl](http://www.lutoslawski.org.pl)>, [cit 14. 3. 2015]

Varšavské univerzitě, získal cenu Svazu polských skladatelů a Sibeliovu cenu v Helsinkách. Roku 1975 čestný doktorát na univerzitě v Lancasteru.

Varšavský podzim 1973 navštívilo množství delegátů z Československa (mj. Nad'a Hrková, Juraj Beneš, Miroslav Kabeláč, Viktor Kalabis, Marek Kopelent, aj.). Jeho zhodnocení redaktoři umístili do prvního čísla Hudebních rozhledů 1974. Hudební rozhledy 1973 přinesly pouze pojednání Witolda Lutosławského o budoucnosti hudby.<sup>326</sup> Položil si dvě základní otázky, vyplývající z faktu, že konvence, které se v dějinách hudby hromadily několik let, se v sedmdesátých letech rozpadly a směřovaly až k vytvoření „antihudby“. První otázkou bylo, *proč se v posledním desetiletí hudební produkce omezila pouze na oblast definovatelnou „destrukčním procesem“*. Druhou: *jaké stanovisko k ní měli zaujímat organizátoři hudebního života*. Podle Witolda Lutosławského by se posluchačům měla ukazovat veškerá produkce, byť by se jednalo o „antihudbu“, na jejímž základě si posluchači svůj postoj vytvoří. Co se týče Varšavského podzimu Witold Lutosławski prosazoval noční koncerty, na kterých se prezentovala hudba umělců, kteří se zřekli všech známých konvencí. V Ruchu Muzycznym téhož roku Witold Lutosławski pojednal o svém *Koncertu pro violoncello*,<sup>327</sup> ve kterém prosadil nové konstrukční možnosti. Podle T. A. Zielińskiego dílo dostatečně dokazovalo, že Witold Lutosławski byl po F. Chopinovi největším polským skladatelem.

V Ruchu Muzycznym zhodnotil festivalové dění Jan Weber, který pochválil interpretační výkony umělců. Podle něj *byly o stupeň lepší, než v předešlých letech*. Interpreti ukázali, že soudobou avantgardu bylo možné hrát s lehkostí, jistotou a silným přesvědčením. Největší umělecký zážitek přineslo vystoupení Witolda Lutosławského v roli dirigenta Varšavské národní filharmonie a sólisty Heinricha Schiffa (22letého violoncellisty) v *Koncertu pro violoncello*. Jan Weber vystoupení W. Lutosławského s Národní filharmonií zhodnotil velmi pozitivně. *Provedení bylo křišťálově čisté, pěkné, jakoby ve zlaté auře, slovy absolutně dokonalé a zároveň silně podmanivé*.<sup>328</sup> Podle Jana Webera se na Varšavském podzimu obecně (v posledních probádaných letech) snížilo množství světových premiér. Zároveň také přední díla čelních polských skladatelů měla

---

<sup>326</sup> Viz Lutosławski, Witold: *Úvahy o soudobé hudbě*. In: Hudební rozhledy 1973, roč. XXVI, č. 6, s. 258.

<sup>327</sup> Zieliński, Tadeusz, A.: Witold Lutosławski *O swoim "Koncertie wiolonczelowym"*. In: Ruch Muzyczny 1973, č. 18, s. 3–5.

<sup>328</sup> Weber, Jan: *"Jesień" i wykonawcy*. In: Ruch Muzyczny 1973, č. 22, s. 9–11.



premiéry v zahraničí (př. všechna díla W. Lutosławského, zkomponovaná mezi léty 1966–1975).<sup>329</sup>

V roce 1973 byla v Československu provedena další díla W. Lutosławského. Mladý orchestr, Slezská filharmonie – pravidelný host Varšavského podzimu, vedený Karlem Stryjou – přivedl k životu množství skladeb soudobých polských skladatelů (W. Lutosławski, K. Penderecki, M. H. Górecki, T. Baird, ...). V Praze vystoupili 1. 6. 1973 s programem: *Treni, Obětem Hirošimy* (K. Penderecki), *Klavírní koncert č. 2 f moll* (F. Chopin), *Erotyky* (T. Baird) a *Livre pour orchestre* (W. Lutosławski). Pražané vyslechli světově uznávané dílo W. Lutosławského, zkomponované roku 1968, živě. Podle Evy Pensdorfové se Witoldovi Lutosławskému v díle *Livre pour orchestre* podařilo shrnout své třicetileté zkušenosti a vytvořit dílo ukazující jeho silnou tvůrčí osobnost. *Jednalo se o dílo posluchačsky příjemné, navozující pocit uvolnění, které se stalo vrcholem koncertu. Koncert inspiroval celý náš hudební život.*<sup>330</sup>

Na čtvrtém koncertu Olomouckého hudebního jara, 27. 5. 1973, předvedl rovněž K. Stryja se Slezskou filharmonií koncert, který byl generálkou předešlého koncertu na Pražském jaru (viz odstavec výše). Vladimír Hudec a Pavel Čotek napsali: *orchestr vyrovnaný po všech směrech zaujal interpretací především tří protagonistů soudobé hudby (Bairda, Lutosławského, Pendereckého), kde podle nich nejlépe vyzněla Livre pour orchestre.*

Čestnost provádění děl W. Lutosławského stále rostla. Na programu se W. Lutosławski nacházel v Brně (Brněnská filharmonie).<sup>331</sup> Na osmém Brněnském festivalu, kde Státní filharmonie dokázala, že je s to realizovat soudobou hudbu, provedla s dirigentem Jerzym Katlewiczem *Symfonii č. 2* a *Paroles Tisséés* W. Lutosławského. *Obě díla publikum manifestačně přivítalo, i když bylo vyjádřeno jazykem, který ani zdaleka neodpovídal rovině konvencionalizované koncertní praxe.*<sup>332</sup>

Varšavský podzim 1973, na kterém byla uvedena W. Lutosławskému dvě díla (*Koncert pro violoncello* a *Preludia a fuga*) komentovala v Hudebních rozhledech 1974 Nad'a Hřčková. *První fáze avantgardy, která okouzila prostotou a šokovala svěžestí, následovala fáze, kdy v dílech tvůrců obtěžkaných minulostí prosakovala přítomnost, a*

<sup>329</sup> Viz Zieliński, Tadeusz, A.: *Festiwalowe prawykonania*. In: Ruch Muzyczny 1973, č. 23, s. 11.

<sup>330</sup> Pensdorfová, Eva: *Slezská státní filharmonie*. In: Hudební rozhledy 1973, roč. XXVI, č. 7, s. 305–306.

<sup>331</sup> Viz Hudební rozhledy 1973, roč. XXVI, č. 11, s. 499.

<sup>332</sup> Pensdorfová, Eva: *Osmý brněnský festival*. In: Hudební rozhledy 1973, roč. XXVI, č. 12, s. 533–534.

*pak došlo k syntéze, která ukáže to, co bude klasikou pro další pokolení. V sedmdesátých letech docházelo v hudební tvorbě mnohých autorů k nejrůznějším syntézám. První fáze byla dovršena, a nyní docházelo k mixování stylů, experimenty se držely bohu mrazu.*<sup>333</sup> Festivalový ročník 1973 byl celý ve znamení syntézy – hudba v sobě kombinovala zvuková a šumová pásma, přinášela neurčitou, a podle N. Hrčkové, záhadně příjemnou, působivost měnlivých aleatorních gest se zajímavou a odvážnou interpretací. Obecenstvo tuto produkci často, bez většího zájmu, odměnilo slušným potleskem. Varšavský podzim byl plný reprezentativních děl, chyběl však výrazný zjev současné hudby. N. Hrčková označila Witolda Lutosławského *symbolem vyrovnanosti racionálního a intimního, často příliš spoutaného přesností a zákonitostí*. Lutosławského *Koncert pro violoncello* nenesl tak dokonalý ideál hudby, který začíná tam, kde končí slova, jako tomu bylo v jeho *Preludiích a fuze pro 13 nástrojů*. Interpretace děl Witolda Lutosławského vyžaduje od umělců jejich maximum. Naďa Hrčková se domnívala, že jeden festival soudobé hudby však v globálu nemůže odrazit a ukázat současnou podobu Nové hudby.

V hodnocení N. Hrčkové a J. Webera nalezneme shodu. Oba se shodli, že festival byl ve znamení vyrovnanosti, díky které umělci dokázali soudobou hudbu interpretovat s lehkostí a přesvědčivostí. Umírněná fáze, která podle Hrčkové na festivalu panovala, je možná právě odrazem toho, co uvedl J. Weber – *na festivale již nezaznívá tolik premiér zahraničních, ani polských, jako tomu bylo v předešlých letech*.

Na stránkách Hudebních rozhledů jsme se dověděli o Festivalu, který byl organizován v polské Vratislavi. Jednalo se o festival na vysoké úrovni, nikoli však odpovídající Varšavskému podzimu. V roce 1974 se komentoval jeho desátý ročník Olgierd Pisarenko. O. Pisarenko uvedl: *ze současných polských skladatelů se postupně vyvinuly výborné tvůrčí individuality, každý si vytvořil vlastní charakteristický jazyk s vlastní estetikou, a proto již nevznikala díla pod „záštitou“ avantgardy*. Mezi ostatními (více než 40) provedenými skladbami tvořil koncert, věnovaný tvorbě W. Lutosławského doslova fascinující událost. Witold Lutosławski jako dirigent ve spolupráci s Rumunským symfonickým orchestrem provedl *Symfonii č. 1, Smuteční*

---

<sup>333</sup> Hrčková, Naďa: *Pokus o diagnózu*. In: Hudební rozhledy 1974, roč. XXVII, č. 1, s. 27–28.

*hudbu a Koncert pro violoncello, kterému tamní obecenstvo, stejně jako ostřílené obecenstvo Varšavského podzimu, tleskalo se stejným zapálením.*<sup>334</sup>

Na Varšavském podzimu 1974 nebylo dílo Witolda Lutosławského uvedeno. Ani Hudební rozhledy nereflektovaly festivalové dění.

Hudební rozhledy 1975 ale informují o koncertu, který proběhl 5. 2. 1975 pod záštitou Hudebního informačního centra v Janáčkově síni. Podle J. Dehnera nebyla dramaturgická koncepce jednoduchá, *protože v našem posluchačském vědomí je současná polská hudba „terra incognita“*. Na koncertě hudebníci seznámili posluchače se základními směry a tendencemi polské hudby – zazněla díla W. Szalonka, M. Góreckého, K. Meyera a *Smyčcový kvartet* W. Lutosławského. Tuto stylově vytříbenou skladbu přesvědčivě provedlo Moravské kvarteto (R. Šťastný, L. Borýsek, J. Beneš, B. Havlík).<sup>335</sup>

Ve čtvrtém čísle Ruchu Muzycznego 1974 umístil Bohdan Pocij fragment své publikace o díle Witolda Lutosławského.<sup>336</sup> Varšavskému podzimu věnovali na stránkách tohoto periodika v letošním roce větší prostor. Jednalo se o množství kratších recenzí a názorů hudebních kritiků a vědců na témata děl, především polských skladatelů, která posluchači měli možnost v letošním ročníku vyslechnout. (Např. *Canticum Graduum* H. M. Góreckého zhodnotil Ludwik Erhard, Tadeusz Kaczyński, Władysław Malinowski, Olgierd Pisarenko, aj., totéž platí o díle *Sochy mistra Petra* R. Twardowského, apod.)<sup>337</sup>

Pojednání o Varšavském podzimu 1975 jsme našli až v ročníku 1976 Hudebních rozhledů. Václav Hudec píše o festivalu, zorganizovaném mezi 20. a 28. září 1975, který spolu s ním navštívili také A. Adamciaková, M. Barančíková, K. Havliková, V. Juřina, M. Kabeláč, L. Kubík, aj. *První ročník festivalu započala s imponantním nástupem skladatelská skupina (G. Bacewicz, T. Baird, W. Lutosławski), která signalizovala odhodlání integrovat soudobou polskou hudbu do výbojů evropské*

<sup>334</sup> Pisarenko, Olgierd: *Nová polská hudba ve Vratislavi*. In: Hudební rozhledy 1974, s. roč. XXVII, č. 6, s. 269.

<sup>335</sup> Dehner, Jan: *Polská komorní hudba*. In: Hudební rozhledy 1975, roč. XXVIII, č. 2, s. 109.

<sup>336</sup> Pocij, Bohdan: *Kompozytor i działanie*. In: Ruch Muzyczny 1974, č. 4, s. 6–8.

<sup>337</sup> Viz *Z sal koncertowych 15 – 29 Września*. Písař: Andrzej Chłopecki, Ludwik Erhardt, Stefan Jarociński, Tadeusz Kaczyński, Władysław Malinowski, Zygmunt Mycielski, Zbigniew Piotrowski, Olgierd Pisarenko, Janusz Szprot, Andrzej Trzaskowski, Kazimierz Wilkomirski. In: Ruch Muzyczny 1974, č. 22, s. 12–19, *O muzyce polskiej na festiwalu*. wypowiedzi Ludwika Erhardta, Tadeusza Kaczańskiego, Władysława Malinowskiego, Olgierda Pisarenki, Tadeusza A. Zielińskiego. In: Ruch Muzyczny 1974, č. 23, s. 3–12.

*moderny a zaujmout v ní avantgardní postavení. Letošní čtrnáctý ročník stál ve znamení ambicí prokázat, že vše toto se stalo skutkem, a to nejen zásluhou několika výrazných osobností.* Od roku 1956 se změnily také stylové a estetické tendence. Festivalová dramaturgie v tomto roce otevřela dveře umělcům z celé Evropy i Ameriky (M. Feldman, R. Morano, L. Hiller, J. A. Riedl, ...). Vystoupila celá řada souborů zahraničních i polských interpretů. Zhodnocení V. Hudce však nepodaló syntetizující pohled na festival, protože se účastnil pouze pěti festivalových dní. Podle Hudce šlo na letošním Varšavském podzimu *o dvojí konfrontaci: mezi polskou a světovou hudbou a tvůrčími postoji s myšlením svých předchůdců a učitelů.* Zakladatelé polské avantgardy (Lutosławski, Penderecki, Baird) podle Hudce skvěle odráželi své zahraniční renomé. Závěrem položil otázku, zda opravdu letošní devatenáctý ročník přinesl ucelený a dostatečně plastický pohled na soudobou hudbu.

Na devatenáctém ročníku Varšavského podzimu provedl Witold Lutosławski a komorní soubor Národní filharmonie *Paroles Tisséés*. Witold Lutosławski v díle sloučil subtilní kolorit s impresionistickou lyrikou. Výborná instrumentace spolu se stále se objevujícími terciemi na podkladu dvanáctitónové harmonie z něj udělala jedno z jeho nejpůvabnějších děl.

Podle Anny Skrzyńskiej, která hodnotila Varšavský podzim 1975, však teprve čas ukáže pravou hodnotu prováděných děl, které vyplňovali festivalový týden radostí, zábavou a relaxací.<sup>338</sup> Letošní ročník se snažil, jako nikdy předtím, ukázat široký a objektivní pohled na aktuální soudobou hudbu. Krzysztof Droba se domníval, že by se na festivalu měla ještě více objevovat nová jména hudebních skladatelů, ukazující aktuální tvář soudobé hudby. Domníval se také, že by festivalu prospělo vybírat programové skladby jinou než doposud známou oficiální cestou skrze hudební umělecká střediska. Program by se, podle něj, *měl vytvářet na základě otevřené soutěže tak, aby se jí mohli účastnit nejen profesionálové, vyškolení léty hudebního vzdělání, ale také např. neprofesionální mladí lidé, kteří se o hudbu velmi zajímají. Možná právě touto cestou by vznikla první festivalová hudba, hudba pro Varšavu.*<sup>339</sup> Dílo Witolda Lutosławského *Paroles Tisséés* (1965) označil v recenzi Varšavského provedení, Kazimierz Wiłkomirski *plodem stejně tak inspirace, jako odrazem hluboké vědomosti a výborné techniky.* Mohl, jako už dlouho ne při hodnocení díla polské avantgardy, použít

<sup>338</sup> Anna Skrzyńska: *Jesienne refleksje*. In: Ruch Muzyczny 1975, č. 24, s. 5–9.

<sup>339</sup> Drob, Krzysztof: *Z myślą o przyszłej "Jesieni"*. In: Ruch Muzyczny 1975, č. 25, s. 13–15.

termín „pěkný“. Lutosławski podle něj *nehledá oslňující efekty, ale nové formy krásna a raduje se, když je nachází*.<sup>340</sup> Bohatý vokální part pro baryton nese silné emocionální napětí. O krásné vyznění se postaral komorní soubor vedený Karolem Teutschem, jež dostal mezinárodního uznání.

Závěrem můžeme konstatovat, že se v Československu dílo Witolda Lutosławského a festival Varšavský podzim v druhém desetiletí odrážel již v mnohem lepším světle, než tomu bylo v předešlém desetiletí. Mladší generace hudebních kritiků, vědců a skladatelů se postarala o progresivnější a mocnější prosazování skladeb Witolda Lutosławského na koncertní pódia nejen v Praze, ale také v Brně, Olomouci, či Lounech. Také pohled a hodnocení recenzentů Hudebních rozhledů došlo k výrazné proměně. Pohlíželo se na něj jako na mezinárodní festival soudobné hudby v pravém slova smyslu. Witoldovi Lutosławskému otevřela prezentace děl na Varšavském podzimu dveře do koncertních domů po celém světě (také v Československu). Dílo Lutosławského mohli Českoslovenští rozhlasoví posluchači vyslechnout častěji. Spolupráce zemí lidových demokracií v oblasti rozhlasového média byla velmi prospěšnou – v nahrávkách Československého rozhlasu je možné nalézt např. *Taneční preludia, Koncert pro orchestr, Smyčcový kvartet, Malou suitu, Koncert pro violoncello a orchestr*, apod. V Polsku vznikly první tři publikace, věnované Witoldovi Lutosławskému a jeho tvorbě: roku 1967 monografie Stefana Jarocińskiego, 1972 Rozhovory Tadeusze Kaczyńskiego a roku 1974 kniha Bohdana Pocieje o tvorbě Witolda Lutosławského. A proto bylo období 1966–1975 pro osobnost i tvorbu Witolda Lutosławského pokračováním úspěšně započaté kariéry.

### 5.3 Období 1976–1985

Třetí desetiletí bylo z hlediska množství kompozic Witolda Lutosławského nejméně plodné. Svůj kompoziční jazyk v něm rozvinul především v symfonických dílech, nalezneme však také skladby pro hlas a nástroj nebo komorní soubor.

Jednalo se o období, kdy komponoval výhradně vlastním originálně vytvořeným jazykem, syntetizujícím nejrůznější harmonické nápady a v jeho případě již tradiční aleatorní techniku. Třetí desetiletí naší práce Witold Lutosławski započal kompozicí *Mi-parti* (1975–1976), ve které se poprvé objevil další osobitý nápad W. Lutosławského. Principem nového konstrukčního prvku Lutosławského skladeb byl

---

<sup>340</sup> Wilkomirski, Kazimierz: *Z sal koncertowych 25 IX – 9 X*. In: *Ruch Muzyczby* 1975, č. 23, s. 6–11.

nástup několika překrývajících se zvukových vláken, které tvořily element řetězení. Nejvýrazněji se tento formální prvek projevil v skladbách nazvaných *Chain I* (*Łańcuch*, neboli *Řetěz č. 1*, 1983), (*Łańcuch*, neboli *Řetěz č. 2*, 1984–1985) a *Chain III* (*Łańcuch*, neboli *Řetěz č. 3*, 1986). Za skladbu *Mi-parti* získal roku 1978 W. Lutosławski Státní cenu prvního stupně. Dílo mělo premiéru 22. 10. 1977 v Amsterdamu, kde Witold Lutosławski řídil amsterodamský orchestr v koncertní síni Concertgebouw. V roce 1979 zkomponoval *Epitafium* pro hoboje a klavír, v Londýně jej poprvé 3. 1. 1980 provedli hobojistka Janet Craxton a klavírista Ian Brown. Roku 1978 zkomponoval W. Lutosławski *Novellete* pro orchestr, 29. 1. 1980 je ve Washingtonu provedl Mstislav Rostropovič s Washingtonským národním symfonickým orchestrem. *Koncert podwójny* (*Dvojkonzert*) zkomponoval Witold Lutosławski mezi léty 1979–1980 pro hoboje, harfu a komorní orchestr s věnováním Paulu Sacherovi. Při premiéře v Curychu 24. 8. 1980 dirigoval Collegium Musicum Paul Sacher.<sup>341</sup> V roce 1981 zkomponoval skladbu *Grave: Metamorfózy pro violoncello a klavír*, které přepracoval na *Grave: Metamorfózy pro violoncello a orchestr*. První verzi premiérovali ve Varšavě Roman Jabłoński a Krystyna Borucińska 22. 4. 1981, druhá verze měla premiéru v Paříži 26. 8. 1982. Jako sólista vystoupil Misha Maisky s Polským komorním orchestrem, vedeným Jerzym Maksymiukem. Dále v roce 1981 zkomponoval skladbu *Nie dla Ciebie* (Pro tebe ne) na slova K. Iłakowiczówny. Roku 1982 napsal pro dvě trubky, roh, pozoun a tubu *Mini ouverturu*, kterou na festivalu v Lucernu představil 11. 3. 1982 Philippe Johnes Brass Ensemble. Větším kompozičním počinem byla *Symfonie č. 3*, zkomponovaná v letech 1981–1983, za kterou získal Cenu Solidarity za kulturní přínos (*Nagroda Solidarność*) (1983) a Granemayerovu cenu v Louisville (1984). *Symfonii č. 3* v Chicagu poprvé provedl 29. 9. 1983 Georg Solti s Chicagským symfonickým orchestrem. Roku 1983 W. Lutosławski zkomponoval *Řetěz č. 1* pro komorní orchestr. V Londýně skladbu představila Londýnská Sinfonietta 4. 10. 1983. *Partitu* pro housle a klavír zkomponoval roku 1984 a v Saint Paulu (Minnesota) ji 18. 1. 1985 provedli Pinchas Zukerman a Marc Neikrug. V roce 1988 skladbu přepracoval pro housle a orchestr a věnoval Anne-Sophie

---

<sup>341</sup> Paul Sacher (1906–1999) byl švýcarský dirigent, mecenáš hudby a patron umění. V roce 1973 založil *Nadaci Paula Sachera*, která zakoupila kompletní archívy, nebo část díla skladatelů 20. století (I. Stravinskij, A. Webern, B. Maderna, W. Lutosławski, G. Ligeti, P. Boulez). Nadace se stala majitelkou jedné z největších sbírek klasické a moderní hudby na světě. K výročí jeho sedmdesátých narozenin zkomponovalo 12 skladatelů – přátel P. Sachera – skladby pro sólové violoncello (na žádost M. Rostropoviče), mezi kterými W. Lutosławski zkomponoval *Sacherovskou variaci* (1975).

Mutter,<sup>342</sup> která ji 12. 1. 1990 interpretovala s Mnichovskými filharmoniky v Mnichově. Dále složil skladbu *The Holy and Ivy* (1984) pro hlas a klavír a *Tune for Martin Nordwall* na trubku (1985). Poslední význačnou kompozicí, kterou v tomto desetiletí W. Lutosławski zkomponoval, byla skladba *Řetěz č. 2: Dialog pro housle a orchestr* (1984–1985), který v Curychu 31. 1. 1986 premiéroval Paul Sacher s Collegium Musicum a na housle vystoupila mladá Anne-Sophie Mutter.

Recenzenti v osmdesátých letech 20. století hodnotili umělecký přínos Varšavského podzimu se stále méně ideologickým podtextem.

První zmínkou o Witoldovi Lutosławském byla v našem třetím desetiletí zpráva v Hudebních rozhledech 1976, která nás informovala o provedení *Mi-parti* v Concertgebouw v Nizozemí.<sup>343</sup> Téhož roku nahrálo hudební vydavatelství EMI<sup>344</sup> šesti deskové album nejvýznamnějších kompozic Witolda Lutosławského. V roce 1975 vyšla publikace Bohdana Pocijeje: *Lutosławski i wartość muzyki* (Lutosławski a hodnota hudby).

Witoldovi Lutosławskému na Karajanově soutěži v Západním Berlíně (16.–26. 9. 1976) provedl Melbournský orchestr *Koncert pro orchestr*.<sup>345</sup> Jednalo se o mladý orchestr s průměrným věkem 17 let. Dílo W. Lutosławského můžeme v tomto desetiletí označit za celosvětově rozšířené. Stále rostoucí zájem o hudbu W. Lutosławského se odrazil také do repertoárů českých hudebních těles. Tak například hostující dirigent Henryk Czyż s Českou filharmonií provedl vedle Chopinova *Klavírního koncertu f moll* a Honeggerovy *Symfonie č. 3* Lutosławského *Livre pour orchestre*. Na soudobou hudbu orientovaný dirigent podle Pavla Skály připravil orchestr na aleatorní pasáže přímo vzorově. Ze Skálovy konstatace vyplynulo, že se českým hudebním tělesům často nedostává možnosti hrát soudobou hudbu komponovanou aleatorní technikou.<sup>346</sup>

Kromě toho vybraná díla W. Lutosławského umisťovali dramaturgové do repertoáru sezóny 1976/1977 velkého symfonického cyklu v Brně.<sup>347</sup> Také v Polském

---

<sup>342</sup> Anne-Sophie Mutter (\*1963), německá houslová virtuózka. V dnešní době náleží k nejvýraznějším houslovým interpretům.

<sup>343</sup> Viz Hudební rozhledy 1976, roč. XXIX, č. 9, s. 408.

<sup>344</sup> EMI=Electric and Musical Industries, vydavatelství založené roku 1931 sloučením firem Columbia Gramophone Company a His Master's Voice.

<sup>345</sup> Viz Hudební rozhledy 1976, roč. XXIX, č. 11, s. 509–511.

<sup>346</sup> Skála, Pavel: *Česká filharmonie před anglickým turné*. In: Hudební rozhledy 1977, roč. XXX, č. 1, s. 13–15.

<sup>347</sup> Viz Hudební rozhledy 1976, roč. XXIX, č. 4, s. 167.

informačním a kulturním středisku v Praze provedla Bialystocká filharmonie vedle J. Krumpholce a F. W. Rusteho dílo W. Lutosławského.<sup>348</sup> Tyto informace jen potvrzují fakt, že popularita W. Lutosławského stále rostla. Jeho dílo nebylo považováno za pouhý experimentální výsledek produkce Varšavského podzimu, ale za plnohodnotné hudební podněty, určující směr Nové hudby, které obecnost bylo, často s chutí, schopno vyslechnout.

V Hudebních rozhledech z roku 1977 recenze Varšavského podzimu 1976 nebyla umístěna. Společně s hodnocením Jaromíra Havlíka na Varšavský podzim 1977 přinesly Hudební rozhledy 1978 komentář Nadi Hřčkové k dvacátému Varšavskému podzimu (1976).

Každý koncert dvacátého ročníku Varšavského festivalu 1976 měl v Ruchu Muzycznym vlastní zhodnocení.<sup>349</sup> Józef Kański recenzoval koncert ze dne 20. 9., kde vedle *Peinture* Edisona Denisova a *Benátského koncertu* Aleksandra Glinkowského provedli Lutosławského *Benátské hry*, ty se však v programu ocitly spíše náhodou. Jednalo se totiž o dílo, které zastoupilo dílo Jana Morthensona. *Benátské hry* vznikly již před patnácti lety a podle J. Kaňského nezestárly, nešlo podle něj ovšem vyjádřit jisté zklamání, které neprovedení Morthensona způsobilo.<sup>350</sup> V tomto místě je nutné si uvědomit, že patnáctiletá existence soudobé skladby a stálý zájem o její provádění je přinejmenším obdivuhodný. Povětšinou se průkopnická díla tak dlouhodobé přízni netěšila. Varšavskému podzimu věnovali polští hudební publicisté velkou část také v následujících dvou číslech časopisu.<sup>351</sup> *Benátské hry* byly jediným v tomto ročníku provedeným dílem W. Lutosławského a provedla je Slovinská filharmonie s dirigentem Wojciechem Michniewským. Jako celek pak festival zhodnotila Anna Skrzyńska, pro kterou byl jubilejní ročník *zajímavý ne tolik samotným obsahem, jako spíš znamenitými přednesy interpretů*. Pro A. Skrzyńskou představovala zajímavější část festivalu díla tzv. klasiků 20. století. Jak níže dodala: *Ostatně experimentálních děl se vyskytovalo méně, než v ročnících předešlých a proto se celá festivalová náplň nesla ve znamení hledání inspirace v minulosti (např. Luciano Berio: Symfonia, Lukas Foss: Baroque Variations)*. I přesto ale Varšavský podzim přinesl dostatek nových hudebních podnětů

<sup>348</sup> Viz Hudební rozhledy 1977, roč. XXX, č. 1, s. 64.

<sup>349</sup> Viz Ruchu Muzyczny 1976, č. 22, s. 10–13.

<sup>350</sup> Kański, Jan: *Michniewski i Filharmonia Słoweńska*. In: Ruch Muzyczny 1976, č. 22, s. 12.

<sup>351</sup> Viz Ruch Muzyczny 1976, č. 23, s. 7–15 a č. 24, s. 14–15.



a i dvacátý ročník festivalu poskytl konfrontaci děl již klasických (Šostakovičova opera *Nos*) s těmi nejnovějšími, které zastupoval např. americký futurista Goerge Antheil.<sup>352</sup>

Na téma Varšavského podzimu 1976 vystoupila na stránkách Hudebních rozhledů 1978 Nad'a Hrčková, která se v recenzi *Avantgarda a tradice* pozastavila nad zajímavým faktem, že zatímco v prvních desetiletích Varšavského podzimu posluchači přijímali s nadšením vše nové, provokující, co často doprovázely bouřlivé debaty a pískot, kdy hudební publikum vypískalo všechny skladby, *ve kterých střídání již oposlouchaných hudebních ploch nahradili vnitřní logikou hudebního příběhu*, nyní se požadavkem stala *bohatost kompozičního programu a mnohvrstevnatost skladatelovy výpovědi. Sonoristická koláž podepřená dodekafonickou kostrou nebo textem* – tento požadavek avantgardy – nyní považovali za zpátečnický. Na festivalu se řešily otázky směru Nové hudby – zda komponovat ve stylu Nové hudby, vzniklé v posledních letech, nebo zda se navrátit k opuštěné tradici. Podle Hrčkové byl progresivním proudem Varšavského podzimu 1976 ten příkloněný k tradici (na programu se nacházela díla Schönberga, Messiaena, Ligetiho, Stockhausena, ...). V recenzi A. Skrzyńské a N. Hrčkové tak vidíme shodu v hodnocení celkového pohledu na festival, a tedy: ústup nejmodernějších a nejuvýbojnější hudebních kompozic ve prospěch napojení na tradiční postupy. Po 15 letech posluchači znova vyslechli Lutosławského *Benátské hry*. Přestože se jednalo o dílo patnáct let staré, bylo podle Hrčkové: *obdivuhodným především střídmostí, která se až nyní objevuje v nových skladbách soudobých skladatelů*. Dokonalou symbiózu moderního a tradičního představil podle Hrčkové T. Baird. Oproti Skrzyńské se však Hrčková k faktu, že avantgardními postupy ovlivněný Varšavský podzim hledal nové základní hudební prvky v tradici (melodie, rytmus, harmonie, ...), stavěla spíše kriticky. Podle ní by se *festival měl více otevřít novým progresivním tendencím, nechce-li ztratit kredit skutečně avantgardního festivalu*.<sup>353</sup>

Na Varšavském podzimu 1977 W. Lutosławski provedl novou skladbu *Mi-parti* s Velkým symfonickým orchestrem Polského rozhlasu. V recenzi T. A. Zielińského napsal: *Jedná se o skladbu průzračnou, klidnou s proměnlivými barvami, které následně střídá intervalové uspořádání (částečně založené na 12tónovém systému) s ostrými až agresivními momenty*.<sup>354</sup> Na téma Lutosławského skladby se pochvalně

<sup>352</sup> Skrzyńska, Anna: *Fascynacje i niepokojei*. In: Ruch Muzyczny 1976, č. 24, s. 14–15.

<sup>353</sup> Hrčková, Nad'a: *Avantgarda a tradice*. In: Hudební rozhledy 1978, roč. XXXI, č. 2, s. 74–75.

<sup>354</sup> Zieliński, Tadeusz, A.: *"Mi-parti" Witolda Lutosławskiego*. In: Ruch Muzyczny 1977, č. 5, s. 4–5.

vyjádřili všichni recenzenti (A. Chłopecki, L. Erhardt, T. Kaczyński, O. Pisarenko, A. Skrzyńska, T. A. Zieliński) Ruchu Muzycznego. Většina dílo označilo za doposud nejlepší. Podle Kaczyňského Witold Lutosławski opět znamenitě zareagoval na současné hudební dění, které si libuje v avantgardě (a spíše anti-avantgardě). W. Lutosławski podle něj dokázal, že nebylo nutné sejít z cesty, ale stále kráčet po vlastní. A. Chłopecki konstatoval: *nejde jinak, než tleskat*.<sup>355</sup> Celkové festivalové zhodnocení však časopis nepřinesl.

Varšavský podzim 1977 recenzoval Jaromír Havlík.<sup>356</sup> Jednadvacátý ročník festivalu ve Varšavě se konal 17.–25. 9. 1977. *Jednalo se o prezentaci a propagaci skladeb soudobé hudby ve světovém měřítku*. Podle Havlíka Svaz polských skladatelů sestavil program opravdu reprezentativních děl moderní hudby. Provedena byla díla světových i polských skladatelů, komponujících Novou hudbu, ale i skladatelů tzv. klasiky 20. století. Nejstarší provedenou skladbou byly *Tři malé kusy* A. Schönberga z roku 1910. V dílech nejmladší generace se podle Havlíka nejčastěji vyskytovaly experimenty s důrazem na zvukovost, které představovala samotná hudba, nebo vlastní zkonstruované hudební nástroje. Koncem sedmdesátých let se více rozvinul zájem o vizuální efekty. Nejvíce na Havlíka zapůsobila polská hudba, jejímž rysem podle něj byla: *hluboká konkrétní obsahovost, v jejíchž službách byl celý arsenál skladebně-technických i výrazových prostředků*.<sup>357</sup> Závěrem uvedl, že o Varšavský podzim měla zájem nejen posluchačská veřejnost, ale také množství místních i zahraničních odborníků.

V roce 1977 byl W. Lutosławski vyznamenán Řádem budovatelů Polské lidové kultury.<sup>358</sup> V červnu byl hostem na soutěži M. Rostropoviče v La Rochelle ve Francii, kde byl Lutosławského *Violoncellový koncert* jednou z tří možností, které mohli účastníci hrát. O spolupráci W. Lutosławského a M. Rostropoviče svědčí hned několik kompozic – vedle již zmíněného *Violoncellového koncertu* to byly *Sacherovská variace* a *Novelette*. Na téma *Violoncellového koncertu* opublikovali článek v Ruchu Muzycznym.<sup>359</sup> Dověděli jsme se, že tento koncert M. Rostropovič hrál již v Londýně, Moskvě, Paříži, a dále s ním měl v plánu vystoupit v Lyoně. M. Rostropovič řídil

---

<sup>355</sup> Viz Ruch Muzyczny 1977, č. 23, s. 10–17.

<sup>356</sup> Havlík, Jaromír: *Varšavská jeseň '77*. In: Hudební rozhledy 1978, roč. XXXI, č. 12, s. 549–550.

<sup>357</sup> Havlík, Jaromír: *Varšavská jeseň '77*. In: Hudební rozhledy 1978, roč. XXXI, č. 12, s. 549–550

<sup>358</sup> O udělení řádu informovaly také Hudební rozhledy 1978, roč. XXXI, č. 10, s. 453

<sup>359</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Rostropowicz o Lutosławskim*. In: Ruch Muzyczny 1977, č. 20, s. 8–9.

Symfonický orchestr ve Washingtonu, pro který u Lutosławského objednal skladbu. *Až Lutosławski skladbu ukončí, provede ji, spolu s dalšími svými kompozicemi, ve Washingtonu. Posléze podnikneme koncertní cestu po státech.* Rostropovičovi vyhovoval W. Lutosławski také jako dirigent: *vystupuje a pracuje jednoduše, opravdově, přesvědčivě, charakterně a s určitým temperamentem.*<sup>360</sup>

V Hudebních rozhledech 1978 byla podána zpráva, že se Lutosławského *Livre pour orchestre* nacházelo na programu České filharmonie.<sup>361</sup>

Zhodnocení dvaadvacátého Varšavského podzimu (1978) přinesly Hudební rozhledy 1977.<sup>362</sup> Jan Vičar začal recenzi slovy: *Již po dvaadvacáté náležel k nejvýznamnějším svého druhu na světě, ovlivnil poválečný život polských skladatelů a po celou dobu se těšil dobré návštěvnosti* (jak ze stran odborníků, teoretiků, vědců, tak i ze strany hudbymilovných posluchačů). J. Vičar usoudil, že na festivalovém programu ubylo experimentů a přibylo hodnotné hudby, byť tradičnějšího zaměření. Současná dramaturgie na program zařadila díla, představující celé spektrum soudobé hudby. Mezi 16. a 24. 9. 1978 zaznělo sto skladeb osmdesáti čtyř skladatelů, z toho dvaceti polských. J. Vičar se kladně vyjádřil především k dílům svázaných s tradicí (I. Stravinskij, A. Webern, A. Berg) a dále uvedl: *... z hlavních strůjců proslulosti Varšavských jeseň dokumentovali mimořádné postavení W. Lutosławski, který dirigoval vlastní Koncert pro violoncello a K. Penderecki.*<sup>363</sup> Podle Vičara kladly koncerty vysoké nároky nejen na pořadatele, ale také na fyzické a duševní síly běžného posluchače. *Ani letošní festival nebyl ochuzen o tradiční tiskové konference s interprety a skladateli.* A tak Vičar závěrem konstatoval, že i přesto, že festivalový ročník 1978 nenáležel k nejzajímavějším, nikterak na své zajímavosti neztratil.

Společně s Janem Vičarem navštívili Varšavský podzim ještě hudební kritik Jan Dehner, skladatelé Jan Klusák, Lukáš Matoušek, Alois Piňos, Milan Slavický a další.

Festival ve Varšavě komentoval v Ruchu Muzyczném Krzysztof Droba a hned v úvodu si položil otázku: *jaký bude program tohoto ročníku?* Každý festivalový den i koncert se od sebe, podle Droba, odlišoval natolik, že nebylo možné ho zhodnotit jako

<sup>360</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Rostropowicz o Lutosławskim*. In: Ruch Muzyczny 1977, č. 20, s. 8–9.

<sup>361</sup> Viz Hudební rozhledy 1978, roč. XXXI, č. 8, s. 395–398.

<sup>362</sup> Vičar, Jan: *Varšavská jeseň '78*. In: Hudební rozhledy 1977, roč. XXX, č. 12, s. 561–564.

<sup>363</sup> Tamtéž.

celek. A proto svou recenzi postavil na dílčích komentářích vybraných koncertů. Okomentoval například Panufnikovo dílo *Symfonia Sacra*, které podle K. Droba čerpalo z, v Polsku stále neukončeného vývoje, neoklasicismu. Ten A. Panufnik spojil v určité míře s postsonorismem, a proto *Symfonii* označil dílem se silným navázáním na tradiční proudy. Příklad návratu k tradici v Panufnikově díle K. Droba v závěru aplikoval na celý festival s poznámkou, že: *umění se od věků pohybuje v kruhu*. Vedle Panufnika zazněla na Varšavském podzimu ještě Messiaenova *La Transfiguration (Proměnění)*, *Suite de danses et de chansons (Suita tanců a písní)* J. Krauzeho, *Concerto grosso* A. Schnittkeho nebo *Jonchaies* I. Xenakise.<sup>364</sup>

V obou recenzích vidíme názorovou shodu. Na Varšavském podzimu se míra experimentů výrazně snížila. Recenzenti však v tomto kroku nespatořovali problém, naopak se stavěli na stranu toho, že nejnovější kroky soudobé hudby směřující opět k navázání na tradici, byly správným řešením. J. Vičar vyzdvihl dílo W. Lutosławského, které v recenzi festivalového dne 16. 9. zhodnotil v Ruchu Muzycznym Władysław Malinowski.<sup>365</sup> Hudba zahajovacího koncertu sice byla precizně provedena, podle W. Malinowského, by se na festival takového zaměření a jeho zahajovací koncert hodila lépe hudba jiná. Zazněla totiž díla, která tvořila již historii *De natura sonoris* K. Pendereckého hudby polské a *Symfonie* č. 3 Ch. Ivese hudby zahraniční. A co se týkalo nejznamenitějších polských skladatelů, posluchači očekávali nejnovější díla, to však bylo již spíše přežitkem. Na Varšavském podzimu 1978 bylo původně zamýšlené dílo (v Polsku doposud málo známé) *Les espaces du sommeil* W. Lutosławského pro nemoc barytonisty nahrazeno Lutosławského *Koncertem pro violoncello*. Celý koncert, kromě *Violoncellového koncertu* (ten řídil sám W. Lutosławski), dirigoval Jacek Kasprzyk. Sólista Lutosławského *Koncertu pro violoncello*, Roman Jabłoński *interpretoval skladbu velmi zdařile, i když se jeho pojetí v mnohém lišilo od provedení Heinricha Schiffa, které svého času ve stejném sále obecnostvo již vyslechlo*. Provedení bylo méně procítěné, a negativní dopad měl, podle W. Malinowského, samotný zvuk nástroje,  *který v sobě skrýval cosi zlověstného*.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Droba, Krzysztof: *Zamiast syntezy: Sinfonia Sacra, Folklor, Zabawy*. In: *Ruch Muzyczny* 1978, č. 24, s. 5–7.

<sup>365</sup> Malinowski, Władysław: „Inauguracja Warszawskiej Jesieni“ (Z sal koncertowych piszą: K. Baculewski, A. Chłopecki, M. Gąsiorowska, M. Kominek, K. Komorowska). In: *Ruch Muzyczny* 1978, č. 22, s. 7–13.

<sup>366</sup> Tamtéž.

Varšavský podzim 1978 přinesl mnoho děl pro vzájemnou konfrontaci, jak ale z hodnocení a programu vyplynulo, jednalo se o ročník, kde dominantní část představovala díla svázaná s tradicí.

Na stránkách Hudebních rozhledů 1979 jsme našli zprávy o provádění soudobé hudby v Budapešti.<sup>367</sup> Milan Slavický v článku referoval o Budapešťském festivalu soudobé hudby, jehož pátý ročník se konal 30. 9.–9. 10. 1978. Na festivalu vedle děl šedesáti pěti zahraničních skladatelů provedli také díla dvaceti skladatelů polských. Závěrečný festivalový večer patřil dílům W. Lutosławského, který dirigoval tamní symfonický orchestr. Provedl zde *Mi-parti* (1975–1976), *Pět písní na slova Kazimiery Iłakowiczówny* (1957) a *Violoncellový koncert* (1969–1970). Z každého námi vytyčeného období tedy jednu skladbu. Tento průřez posluchačům představil Lutosławského tvorbu i s proměnami v hudebně-výrazových prostředcích.

Informace v Hudebních rozhledech týkající se provádění děl W. Lutosławského českými hudebními tělesy nebo jejich provádění v Československu začal Antonín Špelda, který komentoval abonentní koncert ze dne 26. 4. 1979. Karlovarský symfonický orchestr, řízený Januszem Przybylským tehdy vedle Händlova *Concerta grossa op. 6, č. 5* provedl ještě Lutosławského *Koncert pro orchestr*, který byl pro plzeňské posluchače novinkou. J. Przybylski s Karlovarskými symfoniky podle Špeldy dílo W. Lutosławského prezentovali velmi přesvědčivě.

Pavel Skála pak jen zběžně informoval, že na jednom z letošních komorních koncertů Pražského jara (18. 5. 1979) vystoupil s variacemi pro sólové violoncello W. Lutosławského Heinrich Schiff a *Variace na Paganiniho téma* představily laureátky bratislavského Interpodia.<sup>368</sup>

Informace o Poznaňském hudebním jaru, na kterém během zahajovacím koncertu 31. 3. 1979 zazněla skladba W. Lutosławského *Mi-parti*, přednesl v článku Jan Vičar. Vičar ke skladbě dodal: *...zapůsobila hierarchizovanou stavbou a zvukovým vyzelováním prostředků*. Lutosławskému se tak, podle Vičara, podařilo potvrdit klasické postavení ve stylu, který pomohl formovat.<sup>369</sup> Po vyslechnutí dalších děl polské avantgardy se Vičar, s přihlédnutím k dění na Varšavském podzimu, neubráníl

<sup>367</sup> Slavický, Milan: *Soudobá hudba v Budapešti*. In: Hudební rozhledy 1979, roč. XXXII, č. 1, s. 27.

<sup>368</sup> Skála, Pavel: *Festivalové komorní koncerty*. In: Hudební rozhledy 1979, roč. XXXII, č. 6, s.304–305.

<sup>369</sup> Vičar, Jan: *Poznaňské hudební jaro*. In: Hudební rozhledy 1979, roč. XXXII, č. 6, s. 261–264.

poznámenat, že v dílech předních reprezentantů nejnovějších hudebních tendencí v Polsku došlo opět k umírnění moderních výrazových prostředků. V dílech Lutosławského, Pendereckého, Serockého a Góreckého se, podle Vičara, již od počátku sedmdesátých let prosazovala nová, doposud protichůdná tendence, která přinesla omezení tónů a aleatoriky ve prospěch návratu ke klasické složce hudby – melodii.

Komentář Václava Felixe k průběhu III. festivalu soudobé hudby socialistických zemí se mezi 18. a 28. 2. konal na Kubě. Účastnili se ho zástupci všech Evropských socialistických skladatelských organizací. Polskou hudbu zde reprezentovalo dílo W. Lutosławského (*Variace na Paganiniho téma*) a G. Bacewicz (*Divertimento pro smyčcový orchestr*). Pochvalně se V. Felix vyjádřil především k dobře zvoleným reprezentativním skladbám z Československa (Havelka: *Ernesto Che Guevara*, Kubík: *Nárek bojovnickovy ženy*, Kučera: *Argot*, Felix: *Dechový kvintet op. 35*), které byly ideovým zaměřením jasně socialisticky orientované.<sup>370</sup> Ideologicko-propagandistický pohled Felixe působil v některých momentech až poněkud úsměvně.

Na stránkách Ruchu Muzyczného se objevilo množství recenzí, hodnotících Lutosławského hudební produkci, často prováděnou v zahraničí. Irina Nikolska,<sup>371</sup> která recenzovala koncerty W. Lutosławského v Sovětském svazu v článku uvedla: *lístky na koncerty W. Lutosławského byly vyprodány již čtrnáct dní před příjezdem samotného skladatele do Ruska*. Na téma Lutosławského tvorby dále napsala: *Tvorba Lutosławského pro nás je projevem největšího vzestupu polské soudobé hudby, která v sobě kloubí autentické mistrovství, umělecké výpovědi a plnost a dokonalá formy*.<sup>372</sup> Na koncertech zazněla díla starší (*Symfonie č. 1*) i poměrně nová (*Mi-parti*). Nikolska k provedení Lutosławského uvedla, že i když se Moskevská filharmonie snažila udělat maximum, skupinová hra *ad libitum* se jim nedařila tak, jako např. Národní filharmonii ve Varšavě. Všechny generálních zkoušek byli přítomni nadšení hudební skladatelé se studenty (E. Denisov, J. Bucko, A. Golowin). Prvního koncertu 29. 11. se účastnila celá moskevská umělecká elita (skladatelé, muzikologové, zástupci vydavatelství, hudebních časopisů, sochaři, historici umění, spisovatelé, publicisté, ohromné množství studentů).

---

<sup>370</sup> Felix, Václav: *Havanská diskuse nad soudobou hudbou*. In: *Hudební rozhledy* 1979, roč. XXXII, č. 7, s. 369–371.

<sup>371</sup> Irina Nikolski, ruská muzikoložka, která studovala ve Varšavě u Z. Lisse a na Ruské hudební akademii v Moskvě. S manžely Lutosławskými navázala dlouholeté přátelství. Hojně se věnovala polské hudbě napsala také několik publikací, mj. na téma W. Lutosławského: *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. PWM, Varšava 2014.

<sup>372</sup> Nikolska, Irina: *Koncerty Lutosławskiego w ZSRR*. In: *Ruch Muzyczny* 1979, č. 3, s. 2–5.

Koncert se podle Nikolské odehrál v atmosféře hlubokého zájmu. Největší úspěch zaznamenaly kompozice W. Lutosławského ze sedmdesátých let. *Nakonec však všechny koncerty proběhly více než znamenitě.* Spokojenost panovala jak na straně Moskevské a Leningradské filharmonie, tak na straně W. Lutosławského, který uvedl, že i když měl s každou z nich pouze dvě zkoušky, bylo pro něj doslova překvapením v pozitivním slova smyslu, jak se se skupinovou hrou *ad libitum* vyrovnaly. Pobyt W. Lutosławského v Sovětském svazu vyplnily setkání, rozhovory o hudbě, umění a o perspektivách dalších koncertů. Podle I. Nikolské bylo *setkání s jedním z nejlepších polských autorů soudobé hudby velmi podnětné, plodné a přínosné.*<sup>373</sup>

V dalším článku Ruchu Muzycznego T. Kaczyński vyslovil názor, že nikde jinde, než v Londýně není hudba Lutosławského tolik zdomácnělá, a proto se také veškerá provedení Lutosławského skladeb na Promenádních koncertech setkala s velkým úspěchem.<sup>374</sup> Dále byla Ruchu Muzycznym umístěna zpráva, že Západoněmecká Phono-Akademie udělila W. Lutosławskému titul „umělec roku“.<sup>375</sup>

Pověst a povědomí u W. Lutosławském neustále rostlo nejen v Polsku, ale jak vyplývá z výše uvedených hodnocení, tak v zahraničí směrem na Východ i Západ.

Varšavský podzim 1979 navštívili z Československa vedle Vladimíra Šefla, který v Hudebních rozhledech festival hodnotil, ještě Roman Berger, Jan Dehner, Hanuš Domanský, Jiří Kollert, Marek Kopelent, Lukáš Matoušek, Alois Piňos, Vladimír Tichý a Vít Zavadil.

Vladimír Šefl byl ve Varšavě po třinácti letech, aby opět zhodnotil, tentokrát dvacátý třetí festivalový ročník. I když Varšavu navštívil v roce 1963, zůstalo podle něj vše při starém. Koncerty představovaly hudbu, reprezentující standard, extrémní i pokrok. Na druhou stranu zaznamenal na Varšavském podzimu úpadek v tom, že symfonické koncerty neseznamovaly posluchače s progresivními díly, ta naopak prezentovalo divadlo (např. Petr Maxwell Davis: *The Fires of London*). Za absolutní vrchol označil Pendereckého operu na motivy Miltonova Ztraceného ráje. Vladimír Šefl usoudil, že se podoba Varšavského podzimu nezměnila tolik, jako spíše kompoziční

---

<sup>373</sup> Nikolska: Irina: *Koncerty Lutosławskiego w ZSRR*. In: Ruch Muzyczny 1979, č. 3, s. 2–5.

<sup>374</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Lutosławski na koncertach promenadowych*. In: Ruch Muzyczny 1979, č. 20, s. 13–14.

<sup>375</sup> Viz Ruch Muzyczny 1979, č. 19, s. 5.

postupy jednotlivých skladatelů. Závěrem dodal: *Není důležité jakým systémem je hudba psána, ale to, aby hudba bylo hudbou.*<sup>376</sup>

W. Lutosławskému byla na Varšavském podzimu 1979 provedena dvě díla – *Les espaces du sommeil* (14. 9.) a *Sacherovská variace* (15. 9.). Také letošní Ruch Muzyczny přinesl samostatné recenze jednotlivých koncertů. Recenzent zahajovacímu koncertu, na kterém zaznělo Lutosławského *Les espaces du sommeil*, přikládal velkou vážnost. Na úvod tohoto koncertu zaznělo dílo *Bora W. Kotońského* (v této době docházelo ke krystalizaci vlastního Konońského kompozičního stylu), dále dílo K. Serockého *Pianophonie*. Tadeusz Kaczyński uvedl: *Skladba nese podobné rysy, jako mají skladby Experimentálního studia Heinricha Strobla ve Freiburgu, kde i když narušuje konvenční znění klavíru, ponechává ho při životě.*<sup>377</sup> Dílo W. Lutosławského *Przestrzenie snu (Snové prostory)* dosvědčilo další skladatelovu evoluci. Kaczyński dále napsal: *... i přesto, že je dílo zkomponováno stejným hudebním jazykem jako díla z let šedesátých a sedmdesátých, není žádnému z nich podobné. Lutosławski byl v díle méně výmluvný, každému vyřčenému slovu věnoval větší váhu.*<sup>378</sup> Přesto, že v Ruchu Muzycznym již o díle článek vyšel,<sup>379</sup> jednalo se na Varšavském podzimu o polskou premiéru. Vokální part přednesl opět (v létě vystoupil s Lutosławským v Londýně) John Shirley-Quirk. Instrumentální part, podle Kaczyńského, velmi precizně představili umělci Velkého symfonického orchestru Polského rozhlasu, které řídil dirigent Stanisław Wisłocki. Varšavské provedení *Les espaces du sommeil* T. Kaczyński označil za velmi expresivní v porovnání s provedením v Londýně.

Zahajovací koncert Varšavského podzimu nejlépe reprezentoval soudobou polskou hudbu. A podle T. Kaczyńského se jednalo o nejatraktivnější festivalový koncert, kde soudobí skladatelé představili svou touhu po návratu k niterným romantickým vyzněním. Druhé dílo *Sacherovskou variaci* hrál mladý sovětský

---

<sup>376</sup> Šeřl, Vladimír: *Poznámky na okraj Varšavské Jeseni '79*. In: *Hudební rozhledy* 1979, roč. XXXII, č. 12, s. 556–557.

<sup>377</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Autoportet muzyki polskiej. (Z sal koncertowych piszą: Krzysztof Baculewski, A. Chłopecki, K. Droba, T. Kaczyński, M. Kominek, T. Szantruczek, B. Wilkoszewska, E. Wybraniec)*. In: *Ruch Muzyczny* 1979, č. 22, s. 5–11.

<sup>378</sup> Tamtéž.

<sup>379</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Les Espaces du sommeil*. In: *Ruch Muzyczny* 1980, č. 8, s. 5–7.



violoncellista Ivan Monigetti následujícího dne, spolu s *Etudami pro violoncello* S. Gubajduliny, dílem *Kottos* I. Xenakise.<sup>380</sup>

Jak jsme se dočetli, festival svým programem znovu přispěl k umělecké konfrontaci kompozicí Východních i Západních skladatelů i kompozicí starších i novějších. Opět zůstala provedena nová díla, ukazující směr v hudebním vývoji a ukazující nové výrazové prostředky jednotlivých skladatelů.

Dále byla na stránkách Hudebních rozhledů uvedena informace, že Witold Lutosławski jako dirigent vlastních děl vystoupil v Curychu, Washingtonu (s M. Rostropovičem 1980 provedl nové dílo *Novelette*), Drážďanech, Berlíně (1978, provedení *Les espaces du sommeil* s Dietrichem Fischer-Diskau), Adelaide, Montrealu, Torontu, Paříži a Londýně (1978, slavné Proménádové koncerty).<sup>381</sup>

Petar Zapletal hodnotil soudobou hudbu v Poznani. Konstatoval, že v Poznani, spolu s dalšími vyslechl řadu skladeb, u nás obecněji neznámých, mezi kterými uvedl W. Lutosławského (*Smyčcový kvartet*), G. Bacewicz (*Smyčcový kvartet č. 5*), K. Pendereckého (*Kvartet č. 2*). Lutosławského *Smyčcový kvartet* znamenitě provedlo Wilanowské kvarteto. Podle P. Zapletala *velké vnitřní napětí skladby jakoby sdělilo posluchačům životní osudy člověka druhé poloviny 20. století*. Ačkoli se W. Lutosławski od programní hudby jednoznačně distancoval, P. Zapletal na jeho dílo aplikoval: *...jakoby W. Lutosławski bezděky prosazoval jednu z tezí marxistické estetiky: umělecké dílo vypovídá o skutečnosti a o autorem prožívaném obsahu i tehdy, když to tvůrce nechtěl nebo nemohl verbálně projevit*.<sup>382</sup>

V dalším článku J. Rybář (\*1942) uvedl za směrodatné autory současné hudby osobnosti, které jsou schopny syntézy, a tedy W. Lutosławského a G. Ligetiho – jak sám řekl: *tyto dva nesmírně zajímavé zjevy*. Podle něj se však hudba 20. století natolik rozvětvila, že není možné jasně a přehledně zhodnotit a najít „*ty určující*“ směry.<sup>383</sup>

---

<sup>380</sup> Baculewski, Krzysztof: *Iwan Monigetti, Kwartet „Varsovia“*. (Z sal koncertowych piszą: Krzysztof Baculewski, A. Chłopecki, K. Droba, T. Kaczyński, M. Kominek, T. Szantruczek, B. Wilkoszewska, E. Wybraniec). In: *Ruch Muzyczny* 1979, č. 22, s. 5–11.

<sup>381</sup> Viz *Hudební rozhledy* 1980, č. XXXIII, č. 2, s. 77 a *Ruch Muzyczny* 1980, č. 9, s. 2.

<sup>382</sup> Zapleta, Petar: *Polská soudobá hudba v Poznani*. In: *Hudební rozhledy* 1980, roč. XXXIII, č. 6, s. 270–271.

<sup>383</sup> Pensdorfová, Eva: *Tribuna mladých skladatelů a koncertních umělců. S Jaroslavem Rybářem*. In: *Hudební rozhledy* 1980, roč. XXXIII, č. 9, s. 420–421.

3. 1. 1980 proběhla v Londýně premiéra *Epitafium* pro hoboj a klavír. Ve tvorbě W. Lutosławského se podle samotného skladatele jednalo o poměrně průlomové dílo. *Epitafium* je první Lutosławského skladbou, ve které netvoří dodekafonický Lutosławského akord harmonický základ skladby, ale jak skladatel uvedl: „*jedná se o nový kompoziční záměr, který jsem již dlouhá léta hledal, a který jsem nemohl nalézt, až jsem ho nyní konečně našel. Všechna následující díla bych nezkomponoval, kdybych tento vynález neobjevil.*“<sup>384</sup> O který element se jednalo ale Lutosławski neuvedl.

V dopise Mariovi di Bonaventurovi 5. 12. 1980 se vyjádřil na téma doby, ve které žil: „*żyjemy w dość niewygodnym i pełnym napięcia okresie. Czasami czuję się bardzo zmęczony stanem ciągłej niepewności.*“<sup>385</sup> [Žijeme v poněkud nepohodlné době, plné napětí. Někdy se cítím velmi unavený tímto stavem, stavem neustálé nejistoty.]

V Ruchu Muzycznym jsme našli informaci o premiéře díla *Novelette*, zkomponovaného pro Národní symfonický orchestr ve Washingtonu, která proběhla 29. 1. 1980. Na dalších stránkách ještě Witold Lutosławski uvažoval o dnešní situaci v hudbě.<sup>386</sup>

V téže době Lutosławski vedl kurs v Aix-en-Provence, věnovaný dílu Dutilleuxe. V Turínu získal čestný doktorát na Univerzitě M. Koperníka a rok později, tedy 1981, čestný doktorát na Univerzitě v Glasgow.

Varšavský podzim 1980 jako celek zhodnotili v redakci Ruchu Muzycznym všichni zúčastnění kritikové (Michał Bristiger, Krzysztof Droba, Stefan Kisielewski, Zygmunt Mycielski, Józef Patkowski, Ludwig Erhardt, Józef Kański, Olgierd Pisarnko, Bohdan Pocij a Tadeusz A. Zieliński)<sup>387</sup>. Hlavní otázkou diskuse bylo: jaké nové hodnoty Varšavský podzim přinesl, zda a jak skladatelé pojímali nové kompozice a jestli z letošního hudebního panoramatu bylo možné vyčíst hudební budoucnost. Další pak, zda bylo možné jednotlivé proudy mezi sebou odlišit a hierarchizovat. Třetí otázkou bylo, zda letošní festival přinesl spíše hudební rozvoj nebo stagnoval. Michał Bristiger uvedl, že při hodnocení Varšavského festivalu se nepřihlíží k zbytku sezóny, festival je výjimečnou událostí. Recenzenti rovněž zaznamenali menší množství

---

<sup>384</sup> Informaci podal W. Lutosławski v rozhovoru s Irinou Nikolskou. Citace dostupná z

<<http://www.lutoslawski.org.pl/pl/calendar,8.html>>

<sup>385</sup> Dopis W. Lutosławského a Maria di Bonaventury 5. XII. 1980.

<sup>386</sup> Viz Lutosławski, Witold: *Uwagi o sytuacji w muzyce dzisiaj*. In: Ruch Muzyczny 1980, č. 13, s. 3–4.

<sup>387</sup> Viz *Styl czy indywidualność. Rozmowa o XXIV WARSZAWSKIEJ JESIENI*. In Ruch Muzyczny 1980, č. 23, s. 3–13.

posluchačů, než v předešlých letech. Shodli se, že v určitém slova významu byli nejatraktivnější noční koncerty, které někteří návštěvníci přímo vyhledávali a proto, že se v letošním festivalu odehrálo koncertu méně, bylo méně také posluchačů. Největším magnetem letošního festivalu odznačili trend, který panuje na Holland festivalu nebo v Edinburghu, kde se chodilo „na konkrétní interprety“. Obecně však se ptali: *přestal se festival již rozšiřovat? Přestaly se hledat nové výhledy?* Mnoho skladatelů se totiž navracelo k tradicím, kdy navazovalo na klasicismus a baroko (*Koncert* J. Krauzeho a novější tvorba Góreckého). Festival označili spíše za místo velkých interpretů, než-li novodobých hudebních výdobytků. Po provedení vybraných děl dokonce Stefan Kisielewski konstatoval kapitulaci avantgardy, kapitulaci nových skladatelů, rezignaci hledání výrazových prostředků. *Dokonce takový novátor jako M. A. Górecki se od kompozice „Ad matrem“ spíše navrátil k tradici a opustil svět vlastního jazyka, vlastní techniky, vlastní náladovost.* A. Dobrowolski, odpověděl na otázku, zda v soudobé hudbě došlo ke krizi ... *ono se opravdu neví, co dál komponovat...* . Jména světové avantgardy jako Stockhausen, Ligeti nebo Cage v každém novém díle pouze představovali nové chvilkové triky. Shodli se, *že dnes již neplatí termín avantgarda a styl avantgardy, dnes je důležitější individuální přístup.* Pro M. Bristigera byl Lutosławského *Dvojkonzert* velkým dílem, který opět napsal mistrně. Podle něj W. Lutosławski patřil ke skladatelům, kteří se v historii soudobé hudby nikdy nevzdali. Po celou dobu evoluce ve vlastní tvorbě nikdy nerezignoval z formy. W. Lutosławski na jedné z festivalových diskusí uvedl: *konečně jsme se dostali z nadvlády avantgardy, a konečně skončila situace, kdy vše, co bylo zkomponováno včera, další den neplatilo.* Tadeusz Kaczyński závěrem dodal, že by se měla díla I. Stravinského, A. Schönberga, P. Hindemitha a D. Šostakoviče nacházet v klasickém repertoáru vedle Beethovena a Čajkovského a ne pouze na Varšavském podzimu.

*Dvojkonzert* W. Lutosławského zhodnotil Tadeusz A. Zieliński. Podle něj se W. Lutosławski v kompozici navrátil ke klasickému schématu a ustoupil od své tolik oblíbené koncepce dvoufázového rozvoje formy. Dalším rysem Lutosławského skladby bylo v porovnání s ostatními díly, *množství jiskřivých kontrastů v průběhu.* Dílo Zieliński považoval za jedno z nejmistrnějších Lutosławského děl.<sup>388</sup>

---

<sup>388</sup> Zieliński, Tadeusz, A.: *Koncert podwójny Lutosławskiego.* In: *Ruch Muzyczny* 1980, č. 24, s. 12–13.

Na stránkách Hudebních rozhledů komentoval Varšavský podzim 1980 Jan Vičar. Konal se mezi 19. a 28. 9. 1980. Podle J. Vičara si organizátoři festivalu uvědomili, že nesou zodpovědnost za celé století. Festival působil jako velké síto, kterým prošla pouze díla opravdu hodnotná, o což se samozřejmě přičiňovalo také publikum, které tvořila starší generace „iniciátorů festivalu“, ale také generace mladších, na kterou jakoby se přenesl pohled na vnímání soudobé hudby: *nevraživý pohled na vnějškový experiment a vysoké ocenění poctivě míněné a technicky vyzrálé hudby*. Ve shodě s hodnocením polských recenzentů také Vičar zaznamenal téměř vymizení kýžených skandálů. Charakter tvůrčích dílen si však zachovaly noční koncerty. Podle Vičara dramaturgie v přiměřených propozicích konfrontovala starší i mladší skladatele 20. století.

Na jednom z festivalových koncertů (23. 9.) proběhla polská premiéra Lutosławského *Dvojkonzertu pro hoboj, harfu a 11 nástrojů*. Koncert interpretovali manželé Holligerovi a Polský komorní orchestr, řízený W. Lutosławským. Hobojista Heinz Holliger s klavíristou Esztényim na festivalu o den později (24. 9.) představili ještě Lutosławského skladbu *Epitafium*. Podle Vičara skladba syntetizuje melodické a témbrové období skladatele a ukázala jeho klasickou vyrovnanost. Na festivale vedle děl W. Lutosławského uspěla skladba M. Kabeláče *8 Ricercarů pro bicí nástroje*. Na jedné z festivalových konferencí vystoupil W. Lutosławski k tématu vlastní hudební řeči a současnému stavu hudby. Uvedl zde, že ve své tvorbě nikdy neopustil melodickou linku, a to ani v šedesátých letech, kdy to bylo krajně nepopulární, dále dodal, že z tonality vyšel a stále hledal vlastní cesty bez ohledu na okolní vývoj. K problematice nejmladší generace skladatelů Witold Lutosławski dodal, *že je zcela přirozeným jevem, že mládež, odchovaná na hudbě Stockhausena a Bouleze, pocítila potřebu se vyjadřovat tradičně*. Závěrem Vičar uvedl, že hudba západní na čtyřiadvacátém Varšavském festivalu vyzněla více stylově a méně životně, východní pak spontánněji a méně racionalizovaně.<sup>389</sup>

Srovnáme-li názory Poláků a Vičara, vyplyne v určité míře shoda. V obou případech dílo W. Lutosławského ohodnotili kladně a věnovali mu značnou část hodnocení. Shodli se také v názoru na programovou náplň festivalu, v tom smyslu, že experimenty, které dříve byly v podstatě důvodem návštěvy Varšavských festivalů, dnes

---

<sup>389</sup> Vičar, Jan: *Varšavská jeseň 1980*. In: Hudební rozhledy 1980, roč. XXXIII, č. 12., s. 560–562.

téměř zanikly. Nejen hudba jednotlivých skladatelů, ale také hudba celého Varšavského podzimu, se navracela k tradičnějším kompozičním postupům a skladatelé komponovali hudbu, která z klasické formy vycházela. Dokazovala to díla především polských hudebních skladatelů (Lutosławski, Górecki, Penderecki, Kotoński, apod.).

O provedení Lutosławského hudby v Československu se v roce 1980 přičinilo České noneto, které 26. 11. ve Dvořákově síni provedlo *Taneční preludia*, které Witold Lutosławski nonetu věnoval. Podle M. Pokory šlo o jedno z nejvýznamnějších skladeb nonetového repertoáru.<sup>390</sup>

Hudební rozhledy informovaly roku 1981 o zkomponování *Dvojkonzertu W. Lutosławského*, jehož premiéra již v roce 1980 proběhla na Varšavském podzimu.<sup>391</sup> V čísle sedm Hudebních rozhledů jsme se v krátkosti dočetli, že se Witold Lutosławski (spolu s L. Beriem, F. Cerhou, R. Haubenstockem-Ramatim) stal členem mezinárodní repertoárové komise, která určí program Světového hudebního festivalu ve Štýrském Hradci, organizovaného roku 1982.<sup>392</sup>

Dvacátý pátý ročník festivalu Varšavský podzim okomentoval Petar Zapletal. Festival byl zorganizován 18.–27. 9. 1981. Zapletal navštívil pouze čtyři koncerty. Podle Zapletala Varšavský podzim sice neztratil své základní poslání – zprostředkovat obecnstvu co nejaktuálnější a nejatraktivnější výběr z nově vznikající tvorby, ale jeho přínos byl ve srovnání s padesátými a šedesátými léty značně oslaben. I v roce 1981 probíhaly tři koncerty za den. Na festivalu Lutosławskému provedli tři díla, *Variace na Paganiniho téma* představili Elif a Bedii Aranovi, *Nouveletty*, které provedl J. Kasprzyk s Velkým symfonickým orchestrem Polského rozhlasu a *Grave: Metamorfózy pro violoncello a klavír* interpretoval R. Jabłoński s klavíristou S. Esztényim. Ke kompozici *Grave: Metamorfózy pro violoncello a klavír*, kterou věnoval Lutosławski in memoriam Stefanovi Jarocińskému. Podle Zapletala W. Lutosławski skladbu vystavěl na prvních čtyřech tónech opery *Pelléas a Mélisanda* C. Debussyho. Lutosławski se podle něj totiž navrátil k pozdnímu romantismu za permanentních vstupů nových kompozičních postupů. Závěrem se pochvalně vyjádřil nejen o díle, ale také o skladateli W. Lutosławském.<sup>393</sup>

---

<sup>390</sup> Pokora, Miloš: *České noneto*. In: Hudební rozhledy 1981, roč. XXXIV, č. 1, s. 12–13.

<sup>391</sup> Viz Hudební rozhledy 1981, roč. XXXIV, č. 3, s. 123.

<sup>392</sup> Viz Hudební rozhledy 1981, roč. XXXIV, č. 7, s. 315.

<sup>393</sup> Zapletal, Petar: *Pár glos k Varšavské jeseni*. In: Hudební rozhledy 1982, roč. XXXV, č. 3, s. 124–125.

V Ruchu Muzycznym napsal T. Kaczyński, že i přesto, že se jednalo o dvacátý pátý ročník festivalu, nebyl oděn do stříbrného roucha. Skromnost, která z letošního festivalu vyplynula, byla důsledkem špatné hospodářské situace, ve které se Polská lidová republika nacházela. Na festivalu představujícím především nejnovější tvorbu by se podle Kaczyńského díla, připomínající již historii neměla objevovat, přesto jako symbol oslavy umístila dramaturgie dílo dvou zakladatelů T. Bairda a K. Serockého. Skladatelé, jejichž skladeb zaznělo na programu nejvíce, a kteří ještě před několika lety představovali nejprogresivnější jádro polské soudobé hudby, byli v roce 1981 již po smrti (např. Bacewicz, Szałowski, Woytowicz, Serocki, Baird). Ostatně celá domácí produkce polských skladatelů se dělila na ty, kteří na Varšavském podzimu hraní byli, a ty, kteří nebyli.<sup>394</sup> Zahajovací koncert se, podle Józefa Kańského, nesl ve znamení dokonalé formy (T. Baird, K. Serocki, W. Lutosławski, M. Stachowski). Velmi pochvalně zhodnotil provedení všech děl W. Lutosławského, mj. také *Novelett*, Jackem Kasprzykem a Velkým symfonickým orchestrem Polského rozhlasu.

Na Varšavský podzim 1981 dolehla finanční krize. To se odrazilo nejen v množství provedení nové hudby, ale také v množství zahraničních umělců. A tak i z recenze P. Zapletala vyplynulo, že Varšavský podzim letos nebyl, co jindy býval.

Dočetli jsme se také, že Polské ministerstvo kultury udělilo mj. W. Lutosławskému v lednu 1982 diplom za propagaci polské kultury za hranicemi.<sup>395</sup>

Na prvním festivalovém vystoupení 16. 5. ve Smetanově síni provedl Jerzy Salwarowski *Livre pour orchestre* W. Lutosławského, které podle P. Skály český orchestr, nepřivykly těmto soudobým skladbám, značně zkreslil.<sup>396</sup>

Hudební rozhledy nás v devátém čísle informovaly o zrušení Varšavského festivalu 1982 ze závažných technických důvodů.<sup>397</sup> Jednalo se o vyhlášení Stanného práva v Polské lidové republice.<sup>398</sup> Od zavedení Stanného práva se Witold Lutosławski

---

<sup>394</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Zaproszenie do tańca*. In: Ruch Muzyczny 1981, č. 21, s. 5–9.

<sup>395</sup> Viz Hudební rozhledy 1982, roč. XXXV, č. 5, s. 218.

<sup>396</sup> Skála, Pavel: *Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK*. Se Salwarowským a Hudečkem. In: Hudební rozhledy 1982, roč. XXXV, č. 8, s. 352.

<sup>397</sup> Viz Hudební rozhledy 1982, roč. XXXV, č. 9, s. 421.

<sup>398</sup> Stanné právo vešlo v platnost v noci ze dne 12. na 13. 12. 1981 potvrzením prvního tajemníka Komitatu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (KC PZPR) a premiéra generála W. Jaruzelského a ministrů obrany a vnitra. Jednalo se především o potlačení narůstající společenské moci „Solidarności“ protikomunistického hnutí. Pod hrozbou hospodářské krize, anarchie, občanské války a vniknutí vojsk Varšavské smlouvy se rozhodl hnutí Solidarity, v rozporu ústavou, potlačit. Internováno bylo přes 10 000 obyvatel (mezi jinými hlava Solidarity L. Wałęsa). Od 22:00 do 6:00 se nesměli na

rozhodl distancovat od veškeré veřejného života, protože jak sám uvedl: „*nie chciałem występować na tym samym ekranie, z którego byłem obrażany, łzony i wysmiewany, wprowadzie nie osobiście, ale w swoich przekonaniach czy uczuciach, oraz pośrednio, poprzez tych wszystkich ludzi, których szanowałem i szanuję*“.<sup>399</sup> [Nechtěl jsem působit ve stejném prostředí s těmi, kteří mě uráželi, zesměšňovali a kteří se mi vysmívali, ne osobně, ale zprostředkovaně ve svých přesvědčeních a pocitech, pro všechny ty, které jsem respektoval a kterých jsem si vážil].

„*No wszyscyśmy kolaborowali w końcu, prawda, do stanu wojennego (...) Byliśmy za Gierka czy tam nawet za Gomółki, czy nawet jeszcze wcześniej. Wszyscyśmy rozmawiali z ministrami kultury i sztuki, z urzędnikami, nawet do KC zapraszani byliśmy, prawda, żeby tam jakieś narady robić dotyczące Warszawskiej Jesieni. No były takie rzeczy. To było normalne..., normalny tryb. Ale po 1980 i 1981 roku to już nie jest możliwe. Dla mnie. To jest trochę tak: jak już raz się zdejmie za ciasny but to już się go więcej nie włoży, on już nie wejdzie. (...) I ja dlatego nie chcę już tego trybu (...), jaki był wtedy. Już mam tego dosyć, tej jakiejś oficjalnej schizofrenii, że się mówi co innego niż się myśli, a robi się jeszcze co innego niż się mówi (...) Ja już mam dosyć tego.*“ [Všichni jsme spolupracovali, do nastolení Stanného práva (...) za Gierka nebo za Gomółki nebo ještě dřív. Všichni jsme jednali s ministry kultury a umění, s úředníky, dokonce nás neustále pozývali do Ústředního výboru, v pravdě proto, abychom zajistili věci týkající se Varšavského podzimu. Byly to normální záležitosti ..., normální režim. Po roce 1980 a 1981 to již není únosné. Pro mě. To máte tak: když si jednou sundáte těsnou botu, nechcete si ji už znova nazout, nejde to. (...) Proto již tento režim nechci (...), který kdysi byl. Mám již dost jakési oficiální schizofrenie, že se říká něco jiného, než se myslí a činí pak ještě něco zcela odlišného, než se říká (...) Už toho mám dost.]<sup>400</sup>

V Hudebních rozhledech jsme se dále dočetli o Polsko-Českém večeru, kdy na Pražském Strahově zaznělo vedle díla Mozarta, Dusíka, Spohra, Wieniawského také W. Lutosławského.<sup>401</sup>

---

ulicích volně pohybovat obyvatelé, po ulicích pochodovala vojenská hlídka. Tento stav byl odvolán 22. 7. 1983.

<sup>399</sup> Będkowski, Stanisław: *By nie zatarł czas ... Witold Lutosławski o sobie*. Zapis rozmowy z kompozytorem ze stycznia 1988 r. In: *Res Facta Nova* 1997, č. 2, s. 31–53.

<sup>400</sup> Będkowski, Stanisław: *By nie zatarł czas ... Witold Lutosławski o sobie*. Zapis rozmowy z kompozytorem ze stycznia 1988 r. In: *Res Facta Nova* 1997, č. 2, s. 31–53.

<sup>401</sup> Viz Hudební rozhledy 1982, roč. XXXV, č. 10, s. 438–439.

První zmínkou, týkající se Witolda Lutosławského bylo v Hudebních rozhledech 1983 oznámení, že mu byl propůjčen Rytířský kříž řádu umění a literatury.<sup>402</sup>

Jan Vičar v následujícím článku uvedl, že v rámci Aktivu mladých při SČSKU (Svaz českých skladatelů a koncertních umělců) byla provedena anketa s cílem zjistit estetické a tvůrčí názory mladých skladatelů. Odpovídal pětatřicet skladatelů. Na otázku: *Kterí skladatelé 20. století nejvíce ovlivnili vaši tvorbu?* odpovědělo třicet čtyři skladatelů. Výsledkem byl převažující vliv I. Stravinského, L. Janáčka a dalších klasiků 20. století, stejně jako i vliv polské témbrové hudby školy reprezentované tvorbou W. Lutosławského.

Dále jsme v Hudebních rozhledech našli zprávu, že v březnu 1983 získal Lutosławski Ocenění Ernesta von Siemense v Mnichově za vynikající tvůrčí činy.<sup>403</sup>

Na stránkách Ruchu Muzycznego byl umístěna odpověď Witolda Lutosławského na téma jeho nedávno dokončené *Symfonii č. 3* (1981–1983).<sup>404</sup> Dále pak byla uvedena informace o připravovaném Varšavském podzimu 1983, kde již předem oznámili, že i přesto, že se bude snažit zachovat si svou tvář, především z ekonomických důvodů, vystoupí méně slavných interpretů. Varšavský podzim 1983 navštívila delegace z Československa – Eva Blachová-Bohunická, Vratislav Černík, Stanislav Hochel, Nad'a Hřčková, Lukáš Matoušek, Miloš Pokora, aj.

Po dvou letech se Andrzej Chłopecki opět vydal na Varšavský festival, i když, jak dále uvedl: *bylo to snad poprvé, co jsem se na festival netěšil, nic zvláštního jsem neočekával, snad jen díla, která jsem již předtím slyšel.*<sup>405</sup> Festivalová repertoárová rada na ročník 1983 neumístila dílo ani W. Lutosławského, ani T. Bairda, K. Serockého, W. Kilara, ani další „jména Podzimu“, která zde figurovala již od festivalových počátků, a která, podle Chłopeckého, zvyšovala úroveň. Recenzent se negativně postavil k tomu, že soudobá hudba byla prezentovaná pouze po dobu deseti dní, a poté, přes celou sezónu, se již neobjevovala, anebo velmi sporadicky. *Co se za tak krátký čas stihne představit?* V celku ale festival zhodnotil velmi pozitivně, a zde především to, že i přesto, že v roce 1982 nemohl být zorganizován, nepřetrhla se kontinuita programu.

<sup>402</sup> Viz Hudební rozhledy 1983, roč. XXXVI, č. 1, s. 36.

<sup>403</sup> Viz Hudební rozhledy 1983, roč. XXXVI, č. 9, s. 413 a také Ruch Muzyczny 1983, č. 12, s. 2.

<sup>404</sup> Lutosławski, Witold: *III Symfonia Witolda Lutosławskiego*. In: Ruch Muzyczny 1983, č. 16, s. 3–5.

<sup>405</sup> Chłopecki, Andrzej: *Jesien Odzyskana*. In: Ruch Muzyczny 1983, č. 25, s. 7–9.



Závěrem Chłopecki uvedl: *Nie chciałbym jednak ponownie do Jesieni się przyzwyczajać.* [Nechtěl bych si znova na Varšavský podzim zvykat]. Vypěstovat názorový postoj podporující provoz soudobé hudby u hudebních kritiků, vědců, skladatelů, studentů a připravit posluchače na její recepci je velmi náročný a dlouhodobý proces, bylo by proto opravdu velkou škodou, kdyby se další ročníky již neorganizovaly.

V Hudebních rozhledech nás s hudebním děním na Varšavském podzimu seznámil Miloš Pokora. Jak uvedl, zahajovací koncert se konal 16. 9. 1983. Hudbu na festivalu rozdělil do čtyř sfér: první byla sféra hudby experimentální, dále hudba inspirovaná liturgií (tyto sféry se často ztotožňovaly), třetí sféru tvořily tradičněji orientované nové skladby nebo skladby klasiků 20. století (Šostakovič, Britten, Ives). Poslední sféru tvořil, podle Pokory, pokus o nový, detailně prokomponovaný typ celovečerního koncertu. Nejstarší skladbou, která na festivalu zazněla, byly *Houslové sonáty* Ch. Ivese z roku 1903. Díla komponovaná v návaznosti na tradici zaznamenávala u posluchačů větší úspěch. P. Henry, který ve své kompozici spojil elektronickou a konkrétní hudbu, slovy Pokory, *přecenil schopnost posluchačské koncentrace*. V takovýchto případech samotným dílům pomohla interpretace výborných a zapálených umělců.<sup>406</sup>

Miloš Pokora tedy ve svých názorech tíhnul k podpoře tradičnější festivalové větve, dostal se tak do rozporu s názorem polského recenzenta, podle kterého by na festivalu soudobé hudby měla být prezentovaná hudbou nejnovější a který by se měl více zaměřit na hudbu experimentální, neboť právě takováto hudba festivalu zajistila věhlas.

Dále Hudební rozhledy informovaly o provedení skladeb W. Lutosławského na II. ročníku Mezinárodní dirigentské soutěže v Katovicích (3.–11. 12. 1984), kde ve třetím kole měli soutěžící možnost vybrat z celé kategorie polských soudobých skladatelů – Bacewicz, Baird, Bogusławski, Górecki, Kilar, Penderecki, Lutosławski.<sup>407</sup> Na následujících stranách se dočteme o koncertu v Polském informačním a kulturním

---

<sup>406</sup> Pokora, Miloš: *Varšavský hudební podzim*. In: Hudební rozhledy 1984, roč. XXXVII, č. 3, s. 123–126.

<sup>407</sup> Juřina, Viktor: *Mezinárodní dirigentská soutěž v Katovicích*. In: Hudební rozhledy 1984, roč. XXXVII, č. 4, s. 174–175.

středisku, kde laureátka soutěže v Toulous Izabela Kobusová přednesla „Pisňovou tvorbu od Chopina k Bairdovi“, kde zazněl mj. také W. Lutosławski.<sup>408</sup>

O provedení Lutosławského skladby informoval M. Pokora čtenáře v článku Varšavská filharmonie na Pražském jaru. Recenzi koncertu, který proběhl 2. 6. 1984, začal M. Pokora slovy: *Filharmonikové z Varšavy demonstrovali, jak velkou převahu mají ve sféře soudobé hudby*. Provedeno bylo dílo *Livre pour orchestre* W. Lutosławského, které Pokora označil za stěžejní dílo polské avantgardy. Dílo podle něj představovalo učebnici aleatoriky a jejího vztahu k pevně zafixovanému notovému zápisu, která se interpretací Varšavské filharmonie proměnila v lekci toho, jak aleatorické pasáže vlastně hrát. *Kompozice ukázala hlavní smysl hudby hledající ideální rovnováhu usměrněné improvizace a racionální konstrukce*. Miloš Pokora označil vystoupení Varšavské filharmonie jedním z vrcholů Pražské jara 1984.

Dvacátý sedmý ročník Varšavského podzimu se konal 21.–30. 9. 1984. Proběhlo šestadvacet koncertů, na kterých zaznělo pětaticet skladeb polských skladatelů a sedmdesát dva zahraničních. Varšavský festival byl událostí, která přispěla ke vzniku celé skladatelské školy a *také na ročníku 1984 mohli odborníci i veřejnost sledovat konfrontace mezi klasiky 20. století a nejnovějšími trendy soudobé hudby*.<sup>409</sup> Podle J. Dehnera tvořily opěrné body festivalu skladby: Pendereckého *Polské requiem*, Bergův *Vojcek*, Prokofjevův *Ohnivý anděl* a dále kompozice W. Lutosławského, K. Serockého, T. Bairda, apod. Mezi tři nejzdařilejší díla, provedená na festivalu, Dehner uvedl vedle Bairdových *Hlasů z dáli*, Krauzeho *Kus pro orchestr č. 3* a *Symfonii č. 3* W. Lutosławského. Dále konstatoval, že bez výborných interpretů (Varšavská národní filharmonie, Collegium Vocale z Berlína, Polský komorní orchestr s J. Maksymiukem, aj.) by soudobá hudba a festival obecně, existovat nemohly. Na závěrečném koncertu zazněla Lutosławského *Symfonie*, kterou komentoval J. Dehner slovy: *jedná se o dílo svrchovaného mistrovství, jasné a přitom vnitřně bohaté formy. Uplatňuje kontrast aleatorických ploch a přísnou tematickou práci, jejíž výsledek obsahuje integrované prvky romantismu*.<sup>410</sup> Právě takováto díla potvrzovala, podle Dehnera, správnost a životnost Varšavského podzimu a jeho programové formule, kde se konfrontovaly různé přístupy, postupy a celé kultury.

---

<sup>408</sup> Viz Hudební rozhledy 1984, roč. XXXVII, č. 6, s. 267.

<sup>409</sup> Dehner, Jan: *Varšavská jeseň*. In: Hudební rozhledy 1984, roč. XXXVII, č. 12, s. 556–558.

<sup>410</sup> Tamtéž.

Na téma Varšavského podzimu v Ruchu Muzycznym referoval Leszek Korzon, který polskou hudbu označil za „nejpěknější“. Právě ročník 1984 totiž podle něj ukázal, jak výjimečné postavení si vybudovala polská hudba mezi soudobou hudbou světovou, a který dokázal, že soudobá polská hudba měla osobitý idiom, v kruhu prezentované hudby snadno rozpoznatelný. Varšavský festival seznámil posluchače na jedné straně s „neotesaným a brutálním“ zvukem nové hudby a na straně druhé s její „úžasnou jemností“. L. Korzon konstatoval, že všechna v poslední době zkomponovaná díla si byla velmi podobná: pojila se v ní polská melancholie s prvky religionistiky, takže hledat individualistické kategorie jednotlivých děl bylo dost obtížné. Jedinou výjimku tvořil W. Lutosławski.<sup>411</sup>

Lutosławského *Symfonii č. 3* hodnotil Tadeusz Kaczyński.<sup>412</sup> První její provedení v Polsku proběhlo 14. 9. 1984 v Lodži. Většina zájemců o Lutosławského hudbu však skladbu znala již z nahrávky, kterou z Chicagské premiéry W. Lutosławski dovezl.

Na Varšavském podzimu vedle *Symfonie č. 3, Smuteční hudby* (Polský komorní orchestr s J. Maksymiukem), zazněly ještě *Noveletty* a *Řetěz č. 1*, které provedla Junge Deutsche Philharmonie s H. Hollingerm.

V roce 1984 získal za *Symfonii č. 3* W. Lutosławski Uměleckou cenu Nezávislé kultury hnutí Solidarita a za stejné dílo roku 1985 Gravemeyerovu cenu na univerzitě v Louisville. Ocenění zahrnovalo finanční odměnu ve výši 150 000 dolarů, které Lutosławski věnoval stipendijnímu fondu pro mladé a talentované skladatelé.<sup>413</sup> 6. ledna 1984 byl W. Lutosławskému udělen čestný doktorát na Jagellonské Univerzitě.

Lutosławského tvorba (*Taneční preludia, Sacherovská variace, Grave: Metamorfózy pro violoncello a klavír a Pět písní na slova Kazimiery Illakowiczówny*) zazněla také v závěru Cyklu polské hudby Polského informačního a kulturního střediska. V rámci jednoho z komorních večerů byla provedena díla soudobé polské hudby, vedle W. Lutosławského bylo provedeno dílo ještě T. Bairda a K. Pendereckého.<sup>414</sup>

---

<sup>411</sup> Korzon, Leszek: *Reflekcje przekornego*. In: Ruch Muzyczny 1984, č. 24, s. 6–8.

<sup>412</sup> Kaczyński, Tadeusz: *III Symfonie po raz pierwszy w Polsce*. In: Ruch Muzyczny 1984, č. 21, s. 5–7.

<sup>413</sup> Viz Hudební rozhledy 1985, roč. XXXVIII, č. 6, s. 288.

<sup>414</sup> Viz Hudební rozhledy 1985, roč. XXXVIII, č. 2, s. 68.

Posledním článkem třetího desetiletí byla recenze Martiny Ježové na vystoupení komorního orchestru z Polska. Ve svém textu uvedla, že Polský komorní orchestr, řízený J. Maksymiukem byl jediným komorním souborem, který vystoupil na Pražském jaru 1985. Dne 18. 5. ve Dvořákově síni orchestr s J. Maksymiukem provedl mj. *Smuteční hudbu* W. Lutosławského (na koncertu zastoupila *Smyčcový kvartet* G. Verdiho). M. Ježová napsala, že publikum se dlouho přes tuto změnu nedokázalo přenést, *a tak jejich pozornost byla dosti rozptýlená*. Vše bylo pouze odrazem zdejšího konzervativně smýšlejícího publika.<sup>415</sup>

Závěrem kapitoly ještě dodáváme, že na Varšavském podzimu 1985 provedl W. Lutosławskému J. Krenz s orchestrem Národní filharmonie již dobře známé dílo *Livre pour orchestre*. V Hudebních rozhledech tento ročník hodnocen nebyl. T. Kaczyński v Ruchu Muzycznym pak na téma Varšavského podzimu, zda se změnil, či nikoli, konstatoval: *mění se díla, formulace, koncepce, tvar a forma festivalu však zůstala stejná*.<sup>416</sup>

Ve třetí dekádě figuroval Witold Lutosławski jako skladatel světového formátu. Jeho dílo se pravidelně nacházelo nejen na programu Varšavského podzimu, ale také na pódiiích v zahraničí, kde všechna díla, zkomponovaná v období 1976–1985, premiéroval. Ve své tvorbě v tomto období dospěl k dalším a novým kompozičním prostředkům, díky kterým se mu dostávalo zaslouženého uznání. Jako jeden z nejvýznamnějších Poláků už nefiguroval jen v domácím prostředí, ale především v zahraničí.

---

<sup>415</sup> Ježová, Martina: *Polský komorní orchestr*. In Hudební rozhledy 1985, roč. XXXVIII, č. 8, s. 352.

<sup>416</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Spoglądajac z brzegu*. In: Ruch Muzyczny 1985, č. 23, s. 3–9.

#### 5.4. Období 1986–1994

V poslední desetiletí naší práce zkomponoval Witold Lutosławski ještě několik významných skladeb. Mezi léty 1986–1994 tak vznikla např. skladba *Chain III* (1986) pro orchestr, jehož premiéru vedl sám Witold Lutosławski se Symfonickým orchestrem San Franciska 10. 12. 1986. Téhož roku měl premiéru *Chain II* (1984–1985), jehož premiéra proběhla v Tonhalle v Curychu, jako sólistka vystoupila houslistka Anne-Sophie Mutter. Witold Lutosławski se stal prvním cizincem, který v Madridu získal cenu královny Sofie (13. 2. 1986). V průběhu festivalu mezi 26.–30. 3. 1986 zazněla většina jeho děl v Royal Academy of Music v Londýně. Roku 1987 získal W. Lutosławski čestné doktoráty v Cambridge, Baldwinu, Belfastu a Manchesteru a 4. 3. téhož roku vystoupil W. Lutosławski poprvé od vyhlášení Stanného práva veřejně v Polsku, na koncertě v Hudební akademii ve Varšavě. Roku 1988 zkomponoval *Klavírní koncert*, který věnoval Krystianovi Zimermanovi. K. Zimerman pak vystoupil jako sólista během premiéry s ORF Symphonieorchester<sup>417</sup> v Salzburgu na Kleines Festspielhaus 19. 8. 1988. Skladbu *Przezrocza (Slides, neboli Snímky)* zkomponoval roku 1988 pro komorní orchestr a věnoval je k osmdesátým. narozeninám Elliotovi Carterovi. Premiéru dílo mělo 1. 12. 1988 v New Yorku a provedl ji komorní orchestr Speculum Musicae, vedené Robertem Blackem. Roku 1988 získal Ceny Grammy a čestný doktorát na Hudební akademii ve Varšavě. Téhož roku poprvé po vyhlášení Stanného práva vystoupil W. Lutosławski jako dirigent na Varšavském podzimu.

V roce 1989 zkomponoval skladbu *Interludium* a věnoval ji Paulu Sacherovi. Premiéru *Interludium* mělo 10. 1. 1990 v Mnichově, kde jej provedli Mnichovští filharmonikové s W. Lutosławským coby dirigentem. Roku 1989 byl W. Lutosławski přítomen na Nezávislém kulturním fóru na Varšavské univerzitě, které zorganizovalo společenské hnutí Solidarita.

Dalším dílem tohoto období bylo *Chantefleurs et chantefables* [Zpěvokvěty a zpěvopohádky] pro soprán a orchestr, které W. Lutosławski zkomponoval mezi léty 1989–1990. Premiéru řídil v Londýně 8. 8. 1991 W. Lutosławski, na které společně s BBC Symphony Orchestra vystoupila norská sopranistka Solveig Kringleborn. Jednalo se Londýnské proménádní koncerty, též The BBC Proms – osmitýdenní akci s každodenním orchestrálním výstupem. Skladbu *Tarantella* zkomponoval na slova

---

<sup>417</sup> Symfonický orchestr Rakouského rozhlasu.

Hilaire Belloc pro klavír a baryton roku 1990, premiéru měla 20. 5. téhož roku v Londýně a vystoupil na ní barytonista David Wilson-Johnson a klavírista David Norris. Mezi 14. a 17. 1. 1990 proběhla Lutosławského skladatelská soutěž v Národní filharmonii ve Varšavě. 26. 3. 1990 podepsal francouzský prezident François Mitterand dokument, který W. Lutosławskému přiznal nejvyšší francouzské ocenění – Řád čestné legie. Téhož roku se stal členem kulturní státní rady a 2. 5. podepsal dohodu o předání všech manuskriptů Nadaci Paula Sachera.

Roku 1991 získal ocenění Signature Award of the Pittsburgh Symphony Orchestra, čestný doktorát tamní univerzity a setkal s papežem Janem Pavlem II. Od roku 1992 zasedal v Kulturní radě prezidenta Lecha Wałęsy.

Vysokou zpěvnost a melodičnost Lutosławski prokázal v *Symfonii č. 4* (1988–1992), kterou si objednala Losangeleská filharmonie a ta ji také 5. 2. 1993 s dirigentem W. Lutosławským premiérovala. Za kompozici Lutosławski získal roku 1994 Hudební cenu za klasickou hudbu. Posledním větším dokončeným dílem bylo *Subito* pro housle a klavír (1992), premiéru mělo v září 1994 v Indianapolis.

Mešními kompozicemi, věnovanými vybraným hudebním tělesům jsou např. *Fanfare for University of Louisville* pro dechy a bicí (1986), *Fanfare for CUBE – Cambridge University Brass Ensemble* pro dechový kvintet (1987), *Prelude for Guilhall School of Music and Drama* pro orchestr (1989), *Fanfare for Lancaster* pro žestě a buben (1989), *Lullaby for Anne–Sophie Mutter* pro housle a klavír (1989) a *Fanfare for Los Angeles Philharmonic* pro dechy a bicí (1993).

Roku 1993 převzal od Švédské hudební akademie Polar Music Prize ve Stockholmu, kterým se stal vůbec prvním laureátem z oblasti klasické hudby. Téhož roku, 25. 9., naposledy vystoupil na Varšavském podzimu. Roku 1994 byl 19. 1. oceněn Řádem Bílého orla. Téhož roku, po krátké nemoci 7. 2. zemřel a za krátká čas (22. 4.) zemřela jeho manželka Danuta Lutosławska. V roce 1994 ve spolupráci s Varšavským podzimem odvysílal Polský rozhlas koncert sestavený výhradně z Lutosławského skladeb „in memoriam“. Množství skladatelů zkomponovalo na koncert „Hommage à Lutosławski“ (ale i mimo něj) skladby věnované jeho památce – např. P. Norgard, I. Xenakis O. Balakauskas, G. Kurtag, E. Denisov, T. Takemitsu, M. Lindberg, K. Meyer, E. Sikora, A. Lasoń, aj.

Festival soudobé hudby ve Vratislavi navštívil Jan Dehner, který v Hudebních rozhledech čtenáře spravil o jeho průběhu. Podle Dehnera se jednalo o přehlídku širšího kontextu soudobé polské hudby. Dílo W. Lutosławského bylo posluchačům oporou při posuzování a hodnocení děl dalších polských skladatelů (*Symfonie č. 3, Partita*). Negativně se Dehner postavil k prezentovaným experimentům, které podle něj slouží především jako lákadlo na posluchače.<sup>418</sup>

Miloš Pokora dále hodnotil koncert Polského komorního orchestru (Sinfonia Varsovia), který se těšil dobré pověsti a velké posluchačské přízni především pro výbornou interpretaci soudobé hudby. Podle Pokory však tento fakt zůstal abonentům filharmonie v Praze „utajen“, a tak vystoupení jednoho z nejlepších světových orchestrů sledovaly 29. 4. 1986 ve Dvořákově síni zaplněné ochozy, ale také množství neobsazených míst.<sup>419</sup> Wojciech Michniewski (\*1947), dirigent orchestru vedl program z paměti – i aleatorické dílo W. Lutosławského *Preludia a fuga* (1970–1972). O lepším provedení, podle Pokory, *nemohla být ani řeč*. Obrovský dynamismus souboru a výborně zpracovaný široký repertoár se ukázal po druhé půli koncertu, ve které zazněla díla barokních mistrů (Corelli, Torelli, Vivadli).

Varšavský podzim 1986 hodnotil v Hudebních rozhledech Jan Vičar. Jednalo se již o dvacátý devátý ročník, na kterém proběhlo pětadvacet koncertů, tiskové konference a další doprovodné společenské akce. Vičar uvedl, že náklady tohoto ročníku dosáhly částky šedesát milionů Zlotých (což bylo přibližně 6 milionů Korun). Do akce byl zapojen Polský rozhlas a televize a gramofonové vydavatelství Polskie nagrania, které nahrávalo živá provedení skladeb na koncertech. Během dvaceti devíti ročníků bylo na festivalu uvedeno přibližně šedesát skladeb českých a slovenských skladatelů – mj. Janáček, Kabeláč, Kopelent, Martinů, Klusák. Tvář festivalu se proměňovala v souvislosti se stylovým prouděním v evropské hudbě – kromě tzv. druhé avantgardy zaznívala také díla neoromantická, minimalistická a neofolklorní. Podle Vičara festival představil velké množství profesionálně zkomponované hudby mladší generace (J. Bruzdowicz, T. Paciorkiewicz, K. Meyer, ...), zazněla zde však také díla experimentální „antihudby“, a to zejména během nočních koncertů (např. H.

---

<sup>418</sup> Dehner, Jan: *Vratislavská přehlídka soudobé polské hudby*. In: Hudební rozhledy 1986, roč. XXXIX, č. 5, s. 221–222.

<sup>419</sup> Pokora, Miloš: *Polský komorní orchestr*. In: Hudební rozhledy 1986, roč. XXXIX, č. 7, s. 308–309.

Lachenmann).<sup>420</sup> Druhou festivalovou část hodnotil Vojtěch Mojžíš. Zajímavou podle něj byla dramaturgická kolísavost – kdy na jedné straně stály intimní kompozice s prvky minimal music proti někdy až *brutálnímu zvuku, který prezentovaly kompozice např. R. Riehma a M. Kagela a elektronice W. Kotoňského a J. Patkowského*. Mimořádným označil koncert s ryze americkými kompozicemi (A. Coplanda, E. Cartera, M. Babbita, aj.), které se však *příliš zaměřovaly na detail*. Vyvrcholením festivalu byl závěrečný koncert Národní filharmonie, řízený K. Kordem. Zaznělo na něm *Pozdravení pro orchestr* M. Kopelenta, *Partita č. 3* P. Szymańskiego a polská premiéra díla W. Lutosławského *Chain č. 2*. Koncert provázela vysoká interpretační úroveň. Ke koncertu V. Mojžíš uvedl: *... konečně zaznělo dílo československého skladatele provedeno tak, aniž by zaznamenalo méně výrazné umělecké hodnoty*.<sup>421</sup> W. Lutosławski dostal zcela jasného úspěchu – *sólista Krzysztof Jakowicz dílo velmi dobře provedl, a po zásluze tak získal cenu za nejlepší interpretační výkon celého festivalu*.

V Ruchu Muzyczném si T. Kaczyński položil několik otázek, týkajících se Varšavského podzimu – např. zda letošní festival opravdu odrážel hudbu co nejnovější nebo zda polští skladatelé udrželi ve svých kompozicích tempo se zahraničními kolegy – na tyto otázky by však podle něj nestačilo ani hluboké muzikologické zhodnocení. Polskou hudbu prezentovanou na festivalu rozdělil do pěti kategorií: „*klasikové 20. století*“ (K. Szymanowski, J. Koffler, K. Serocki, dále zde zařadil *Violoncellový koncert* R. Palestra, *Concerto lugubre* T. Bairda a *Concerto per viola ed orchestra* K. Pendereckého, které by se, podle něj, mělo hrát také na běžných filharmonických koncertech). Ke *klasikům* přiřadil také dílo W. Lutosławského *Chain č. 2*, které se podle něj stalo *klasickým už svou kompozicí a formou. I když nadevše individuální Lutosławského jazyk zajistil, že nové dominovalo nad starým, nepřerušila se v tomto případě návaznost na minulost*. T. Kaczyński označil dílo *Łańcuch č. 2: dialog pro housle a orchestr* za nejlepší polský koncert pro sólový nástroj a orchestr. Další kategorii tvořili „*debutanti*“ – H. Kuletny-Brewaeys, Olszamowski, W. Rentowski, M. Długosz, třetí byli „*dozrívající*“, mezi které Kaczyński zařadil např. E. Knapika, A. Krzanowského, A. Lasoně a P. Szymańskiego. Čtvrtou skupinu představovali „*zralí*“, především střední generace – Z. Krauze, W. Kotoński, T. Sikorski, A. Bloch, E. Bogusławski, W. Hawel, K. Meyer, W. Szalonek aj. Poslední Kaczyńskiego kategorii

<sup>420</sup> Vičar, Jan: *Varšavský podzim 1986*. In: *Hudební rozhledy* 1987, roč. XL, č. , s. 83–85.

<sup>421</sup> Mojžíš, Vojtěch: *Varšavský podzim 1986*. In: *Hudební rozhledy* 1987, roč. XL, č. 2, s. 86–87.



tvořili tzv. „svědkové“ – tedy skladatelé, kteří měli potřebu vlastní tvorbou prezentovat dobu, ve které žili (např. Z. Bujarski, Z. Mycielski a A. Panufnik).<sup>422</sup>

Všichni tři recenzenti se shodli, že byl festival poněkud zbytečně postaven na, z dnešního pohledu, již klasickém základu – především, co se týče prezentované polské hudby. Nejmladší polská skladatelská generace totiž zkomponovala již dostatečné množství plnohodnotné hudby a totéž platí také o hudbě zahraniční. Všichni trochu asketicky přistoupili k velkým hudebním syntézám, které často končily jasnou oporou v tradici. Ani elektronická hudba nebo experimentální výsledky studií z Kolína i Varšavy nebyly bez výhrad akceptovány. Protože jim na festivalu dramaturgie vyhradila noční časy, navštěvovali je jen opravdu zainteresovaní posluchači a běžné obecnstvo se s nimi téměř nesetkalo. Názor se rozešel v místě hodnocení díla W. Lutosławského. Českoslovenští recenzenti jej přijali bez výtek, kdežto v Polsku byl patrný lehce negativní postoj – osobnost a kompoziční um W. Lutosławského sice recenzenti uznali, konstatovali ale, že se jednalo o hudbu klasickou (byť nově komponovanou) a opravdu novým a progresivním směrům nebyl věnován dostatečně velký prostor. Ostatně ani posluchači, přivyklí hudbě syntetizující nové a tradiční, často nestáli na straně absolutních novot, i když prvotním posláním a cílem festivalu byla prezentace nejnovější soudobé hudby.

V dalším čísle Hudebních rozhledů nás Petr Vít informoval o provedení *Symfonie č. 3* W. Lutosławského v Praze, v rámci abonentního cyklu C–D. Na téma samotného skladatele Vít uvedl: ... *světově uznávaný tvůrce a reprezentant soudobé hudby dospěl ke kompozičnímu vývoji, podmíněným silným osobním racionálním a individuálním vkladem.*<sup>423</sup> Pro mnoho posluchačů se hudba W. Lutosławského na první poslech nedá snadno uchopit, proto měli návštěvníci možnost si při provedení *Symfonie č. 3* uvědomit, jak málo se tento směr hudby 20. století objevoval na československých podiích a *jak obtížně se s ním adekvátně vyrovnávalo. J. Bělohlávek k dílu přistoupil s velmi tvořivým záměrem, který korunovalo úspěšné provedení* – provedení *Symfonie č. 3* v Československu tak podle P. Víta bylo přínosné už jen pro poznávací funkci.

I přesto, že se dramaturgie Brněnské státní filharmonie v sezóně 1986/1987 zaměřila na soudobou hudbu, nepřinesla, podle Jindry Bártové *nic nového ... ani*

---

<sup>422</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Jesień Polska*. In: Ruch Muzyczny 1986, č. 24, s. 8–9.

<sup>423</sup> Vít, Petr: *Brahms, Bernstein, Lutosławski*. In: Hudební rozhledy 1987, roč. XL, č. 3, s. 115.

*Lutosławského Koncert pro orchestr neměl v provedení s dirigentem J. Salwarowským příliš vyhraněné vyznění.*<sup>424</sup>

O dalším provedení Lutosławského skladeb nás informovaly kratší zprávy, uvedené na stránkách Hudebních rozhledů: tak např. V Janáčkově filharmonii byla 12. 2. 1987 provedena Lutosławského *Malá suita*, kterou řídil J. Katlewicz,<sup>425</sup> v Polském informačním a kulturním středisku byla provedena tvorba soudobých polských skladatelů (mezi nimi také Lutosławského) profesory Hudební akademie z Varšavy.<sup>426</sup> Na dalším koncertu zazněly vedle písní Moniuszka a Schuberta také písně Lutosławského.<sup>427</sup>

Dílo W. Lutosławského bylo provedeno také na Janáčkově máji. V recenzi M. Báchorka, J. Mazurka a M. Navrátila jsme se dočetli, že *hlavním nositelem festivalové linie byly katovické orchestry*. Slezská filharmonie s Karlem Stryjou představila *zvukově krásné dílo Livre pour orchestre W. Lutosławského s hlubokým pochopením*. Pro polské interprety šlo spíše o dílo již klasické, prezentovali jej proto *se stejnou jistotou jako dílo F. Chopina*. I recenzenty pak překvapilo, že dílo ještě dnes neumí publikum v Československu poslouchat, o čemž svědčil pouze zdvořilý potlesk, a jak dále uvedli, *nepříliš pozitivní ohlas po koncertě.*<sup>428</sup>

Varšavský festival 1987 byl jubilejním – mezi 18. a 27. 9. 1987 proběhl totiž jeho třicátý ročník. Od prvního ročníku 1956 se jeho tvář hodně proměnila. Do poloviny šedesátých let představoval shodně s proměnami v kompozici avantgardy hudbu, v níž dominovala atmosféra nevšedního a nového s odpovídajícím zájmem posluchačů. V sedmdesátých letech se charakter festivalu proměnil v souvislosti s tíhnutím tvůrců k syntéze, *často zabarvené romantismem*. Podle J. Dehner se právě tehdy vytratila dráždivost a razantně se snížil okruh posluchačů. Na konci osmdesátých let tvořili posluchače celého hudebního maratonu jen odborníci (mezi nimi také studenti hudebních vysokých škol). Vnitřní členění zůstalo po celou dobu stabilní – odpolední koncerty tvořila komorní hudba v sálu Hudební akademie, večerní koncerty patřily

---

<sup>424</sup> Bártová, Jindra: *Brněnská filharmonie uprostřed sezony*. In: Hudební rozhledy 1987, roč. XL, č. 7, s. 311–312.

<sup>425</sup> Navrátil, Miloš: *Hostující dirigenti v Janáčkově filharmonii*. In: Hudební rozhledy 1987, roč. XL, č. 7, s. 312.

<sup>426</sup> Viz Hudební rozhledy 1987, roč. XL, č. 7, s. 322.

<sup>427</sup> Viz Hudební rozhledy 1987, roč. XL, č. 9, s. 414.

<sup>428</sup> Báchorek, Milan, Mazurek, Jan, Navrátil, Miloš: *Janáčkův máj 1987*. In: Hudební rozhledy 1987, roč. XL, č. 10, s. 448–450.

velkým symfonickým dílům, prezentovaným v sálu Národní filharmonie a noční vystoupení seznamovala posluchače s experimenty opět v sálu Hudební akademie. Noční koncerty byly v souvislosti s výročím Polského rozhlasu přehlídkou experimentálních zahraničních institucí (např. pařížská Groupe de Recherche Musicale, komputerová hudba studia Technische Universität ze Západního Berlína, dále vystoupilo Center for Computer Research for Music and Acoustics Stanford University). Na Varšavském podzimu nebyla prezentovaná pouze díla plnohodnotná, progresivní, ale také díla, která již po prvním poslechu neaspirovala k dialektickým proměnám kategorie (především neprofesionalita komorního orchestru Hudební akademie a práce žáků tamní akademie).<sup>429</sup> Nejvyšší hudební hodnoty přinesla díla W. Lutosławského. Vedle již známých *Tři poemata na Henri Michauxe* (1963), která i po pětadvaceti letech prokázala aktuálnost a živost, byla v Polsku poprvé provedená skladba *Chain* č. 3. J. Dehner k ní uvedl: *Řetěz podle způsobu vnitřní organizace – řetězení motivů v krátkých sekcích a následném zahuštění melodické linie ... složitost kompoziční myšlenky se ztratila v myšlenkové a významové bohatosti.*<sup>430</sup> Na příkladu W. Lutosławského se ukázalo, že i skladatel, na němž se podepsal vývoj *Varšavského podzimu*, mohl komponovat trvalé hodnoty a *skrze autenticitu vlastních výpovědí Lutosławského díla promlouvala ke každému, kdo byl ochoten neslouchat jejich poselství.*<sup>431</sup>

Na stránkách Ruchu Muzycznego otiskli festivalové hodnocení Ernsta Becherta, který úvodem napsal: ... *v porovnání s předešlým rokem byl letošní festival méně dráždivý a zajímavý...* Letos prezentovaná díla podle něj měla sklon k akademizmu, který charakterizoval romanticko-patetický výraz a spojení s tendencemi šedesátých let, *oslovit a zaujmout velké množství posluchačů* (např. *Tenebrae* A. Nordheima, *Voyager* J. M. Geddes). Druhou skupinu tvořila díla, která tíhla k „*pěknému zvuku*“ a konsonanci (ať už nově vytvořené nebo přejaté staré), což bylo patrné např. v *2. smyčcovém kvartetu* A. Lasoně a *Sonátě pro violoncello a klavír* K. Meyera.<sup>432</sup> Vrcholem vedle *Nuits pro 12 hlasů* I. Xenakise a *Quinto pro dva klavíry* H. Kulenty-Brewaeyse označil Bechert obě provedená díla W. Lutosławského (*Tři poemata na Henri Michauxe, Chain* č. 3). Dále napsal: *O hodnotě jednotlivých kompozic však již*

<sup>429</sup> Dehner, Jan: *Jubilejní Varšava*. In Hudební rozhledy 1988, roč. XLI, č. 1, s. 33–34.

<sup>430</sup> Tamtéž.

<sup>431</sup> Dehner, Jan: *Jubilejní Varšava*. In Hudební rozhledy 1988, roč. XLI, č. 1, s. 33–34.

<sup>432</sup> Bechert, Ernst: *Dużo akademizmu, trochę oryginalności*. In: Ruch Muzyczny 1987, č. 24, s. 4–5.

nerozhodoval stupeň novátorství a odklon a rozdílnost od tradice, ale o hodnotách nové hudby rozhodovala především individuálnost skladatele, talent a um vyjadřovat se vlastním jazykem. Na konci osmdesátých let tak platil návrat k fundamentálním estetickým pojmům jako je např. „krásno“ a „perfekce“.<sup>433</sup>

Všechna hodnocení měla vzhledem k tomu, že se jednalo o třicátý festivalový ročník, tendenci hodnotit uplynulá léta. Jak Dehner, tak Ptaszyńska se přiklonili na stranu toho, že opravdu hodnotnými tvoří jednotlivá díla především uvědomějí a vyzrálí skladatelé, kteří se nesnaží pod známkou experimentu posluchače učarovat a jejichž díla jsou hned po premiéře odsouzena k zániku. I přesto se skladatelé komponující novými výrazovými prostředky nestránili představovat hudbu experimentální a komputerovou jako jednu z možných východisek soudobých tendencí. Největšího a stálého posluchačského ohlasu však dostala díla zralá a často právě v tradici zakořeněná.

O dalším provádění Lutosławského kompozic v Československu svědčí recenze Jaromíra Havlíka, který nás informoval o provedení Lutosławského *Łańcuchu* č. 1 na Pražském jaru 13. 5. 1988. Jak Havlík napsal: *Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK s P. Altrichterem provedli skladbu velmi kvalitně a prokázali této kompozici skutečně dobrou službu.*<sup>434</sup>

Další článek přinesl zprávy o festivalu Poznaňské hudební jaro. Soudobá polská hudba byla po řadu let až magicky přitažlivá, proto bylo možné v Polsku organizovat hned několik festivalů soudobé hudby. Svým pojetím, podle Jiřího Štilce, festival připomínal československé Mladé podium. Festival proběhl 14.–18. 4. 1988. V dramaturgii převažovala díla starších představitelů polské školy, mezi nimi především W. Lutosławski (*Łańcuch* č. 2), K. Penderecki, T. Baird (*Concerto lugubre*), G. Bacewicz a K. Serocki. Posluchači pak byli především mladí lidé.<sup>435</sup>

Ve dnech 25. 5.–1.6. 1988 proběhl třetí ročník Mezinárodního festivalu v SSSR. Jan Vičar a Vladimír Tichý se shodli, že šlo o doslova grandiózní akci. Během osmi dní bylo zorganizováno čtyřicet koncertů. Zatímco roku 1981 a 1984 byl festival orientován tradičněji a na lidově demokratické republiky, roku 1988 jej organizátoři

---

<sup>433</sup> Ptaszyńska, Marta: *Refleksje Jesienne*. In: Ruch Muzyczny 1987, č. 24, s. 3.

<sup>434</sup> Havlík, Jaromír: *Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK*. In: Hudební rozhledy 19188, roč. XLI, č. 7, a. 349.

<sup>435</sup> Štilce, Jiří: *Poznaňské hudební jaro – XXVIII. ročník festivalu soudobé hudby*. In: Hudební rozhledy 1988, roč. XLI, č. 9, s. 419–420.

více rozšířili. Vičar napsal, že vedle prominentů světové avantgardy (L. Berio, P. Boulez, J. Cage, G. Crumb, M. Kagel, G. Ligeti, W. Lutosławski) zazněla díla tvůrců, rozvíjejících hudební kulturu Kambodži, Severní Koreje nebo Kuby. Festival podle něj ukázal, jak vysoké místo zaujímal hudební kultura v životě sovětské společnosti. Vladimír Tichý se v závěrečném komentáři pozastavil nad velkým množstvím interpretů soudobé hudby světové úrovně a ptal se, proč v Československu nebyli? Odpověď našel ve vztahu a postoji umělců k samotné soudobé hudbě,<sup>436</sup> což opět pouze dokazovalo neochotu a nelibost Čechoslováků přijímat produkty soudobého umění tak, jako tomu bylo např. v Polsku.

Další zpráva obsahovala informace o provedení *Klavírního koncertu* W. Lutosławského, který skladatel věnoval festivalu v Salzburgu. Na premiéře vystoupil klavírista Krystian Zimerman. Společně z *Klavírním koncertem* na festivalu zazněla ještě *Smuteční hudba, Chain č. 2* (interpretovala Anne-Sophie Mutter) a *Chain č. 3*.<sup>437</sup> Všechna díla dirigoval sám W. Lutosławski.

Třicátý první Varšavský podzim se konal mezi 16. a 25. 9. 1988. Úvodem Jiří Štilec napsal: *byl to právě Varšavský podzim, kde si předávala avantgarda a nová polská škola nové kompoziční tendence*. I přes společensko-hospodářskou krizi, která od poloviny osmdesátých let v Polsku panovala, festival ze svých nároků neslevil, a že jak uvedl Štilec: *... pro kritika z Československa představuje stále ještě okno do současnosti světového hudebního dění*.<sup>438</sup> Na festivalovém ročníku 1988 zaznělo sto dvacet tři skladeb celkem sto šesti skladatelů (z toho třicet sedm z Polska). Jiří Štilec se účastnil pouze první poloviny festivalu, proto mu unikl Lutosławského *Klavírní koncert*, který zazněl až během závěrečného koncertu. Uvedl však, že v roce 1988 se do popředí dostala hudba komputerová a *live elektronik*, která se objevovala především v díle nejmladší generace na nočních koncertech. Festival ukázal nový zájem skladatelů o hudbu avantgardy padesátých a šedesátých let, někdy kombinovanou s *live elektronik*.<sup>439</sup> V dramaturgii se objevila tvorba klasiků 20. století i avantgardy. Závěrem Štilec napsal: *nejvýznamnější světově uznávaní tvůrci – W. Lutosławski, K. Penderecki, I. Xenakis, G. Ligeti – mohou užívat jakýchkoliv kompozičních technik, záleží totiž*

---

<sup>436</sup> Vičar, Jan, Tichý, Vladimír: *Třetí mezinárodní festival v SSSR*. In: *Hudební rozhledy* 1988, roč. XLI, č. 10, s. 464–467.

<sup>437</sup> Viz *Hudební rozhledy* 1988, roč. XLI, č. 12, s. 558.

<sup>438</sup> Štilec, Jiří: *Varšavská jeseň*. In: *Hudební rozhledy* 1989, roč. XLII, č. 1, s. 38–39.

<sup>439</sup> Tamtéž.

pouze na síle osobnosti a schopnosti sugestivně hudbou vypovídat o současném světě. A tak rovněž Varšavský podzim 1988 poukázal na obrovskou propast, která se mezi hudební produkcí Polska a Československa nacházela.

Na stánkách Ruchu Muzycznego byl Varšavskému festivalu věnován větší prostor. Nejen, že zahrnoval nástin programu,<sup>440</sup> několik úvah o nových kompozicích<sup>441</sup> a kompozičních tendencích,<sup>442</sup> ale každý koncertní den byl hodnocen zvlášť. Na Varšavském festivalu 1988 bylo provedeno celkem šest děl W. Lutosławského – *Grave*, *Klavírní koncert*, *Smyčcový kvartet*, *Łańcuch č. 1*, *Partita a Symfonie č. 3*. V centru festivalového programu byl vedle W. Lutosławského ještě K. Penderecki a L. Nono. Lutosławského *Smyčcový kvartet* korunoval festivalový koncert 19. 9.<sup>443</sup> O dva dny později (20. 9.) zazněla vedle recitálu flétnisty Roberta Fabbricianiho dvě Lutosławského komorní díla *Grave* pro violoncello a klavír, v provedení A. Bauer a E. Knapik a *Partita* pro housle a klavír, kterou představili E. Knapik s K. A. Kulka.<sup>444</sup> Na koncertu 24. 9. Rozhlasový orchestr z Hilversum, řízený H. Zenderem přednesl Lutosławského *Łańcuch č. 1 – jednalo se o velmi lyrickou, jemnou a zvukově příjemnou skladbu*. Na finálovém koncertu sál Varšavské filharmonie doslova „praskal ve švech“. Orchester Národní Varšavské filharmonie provedl Lutosławského *Klavírní koncert a Symfonii č. 3*. Poprvé od roku 1983 vystoupil na festivalu osobně Witold Lutosławski jako dirigent, na klavír hrál K. Zimmerman. Recenzent o koncertu napsal: ... *jednalo se dílo svým romantickým vyzněním a výrazovými prostředky tolik odlišné od předchozích, zároveň však bylo důsledným pokračováním dosavadní práce.*<sup>445</sup> I přesto, že *Třetí symfonie* Lutosławského byla ve Varšavě již několikrát provedena, teprve v přítomnosti W. Lutosławského se však ukázala její pravá tvář.

O provedení Lutosławského skladeb v Československu jsme se dočetli na dalších stránkách Hudebních rozhledů. První zpráva informovala o provedení Lutosławského *Pěti písní na slova K. Iłłakowiczówny a Bukolik* v Polském informačním

<sup>440</sup> Viz Ruch Muzyczny 1988, č. 16, s. 6–7.

<sup>441</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Z Krystianem Zimmermanem o Koncertie fortepianowym Witolda Lutosławskiego*. Viz Ruch Muzyczny 1988, č. 21, s. 4–5., Ruch Muzyczny 1988, č. 22, s. 18–19.

<sup>442</sup> Weber, Jan: *Fortepian umarł, niech żyje fortepian*. In: Ruch Muzyczny 1988, č. 24, s. 3–5., Mieczysław Kominek: *Ars (?) Electronica*. In: Ruch Muzyczny 1988, č. 24, s. 5–7 nebo Kański, Józef: *Dwie „Maski“*. In Ruch Muzyczny 1988, č. 24, s. 7–9.

<sup>443</sup> Burzawa Ewa, Gąsiorowska Małgorzata, Sielecki, Edward, Szczepańska-Malinowka, Elżbieta: *Warszawska Jesień '88*. In: Ruch Muzyczny 1988, č. 23, s. 3–15.

<sup>444</sup> Burzawa Ewa, Gąsiorowska Małgorzata, Sielecki, Edward, Szczepańska-Malinowka, Elżbieta: *Warszawska Jesień '88*. In: Ruch Muzyczny 1988, č. 23, s. 3–15.

<sup>445</sup> Burzawa Ewa: *Warszawska Jesień '88*. In: Ruch Muzyczny 1988, č. 23, s. 14.

a kulturním středisku.<sup>446</sup> Druhá zpráva informovala o zařazení Lutosławského skladby *Chain č. 3* na program České filharmonie.<sup>447</sup>

Na Varšavském podzimu 1989 v Polsku poprvé zaznělo Lutosławského dílo *Slides*, které interpretovala Londýnská sinfonieta, vedená D. Massonem. Tento festivalový ročník navštívili z Československa R. Berger, J. Havlík, N. Hrčková, J. Pokorný, J. Smolka, M. Smolka a další.

Varšavský podzim 1990 se nesl ve znamení Andrzeje Panufnika a George Crumba. A. Panufnik navštívil vlast po dlouhých šestatřiceti letech. V porovnání s hudbou Panufnika, která *se jevila emočně zdrženlivá, komponovaná na seriózní témata, plná rafinovaného zvuku a promyšlené struktury* (např. *Druhý smyčcový kvartet, Katyňské Epitafium, Sinfonia sacra*), vykazovala hudba G. Crumba často inspiraci v mimohudebních námětech – filosofie, náboženství (např. *Gnomic Variations*), apod.<sup>448</sup>

Na stránkách Hudebních rozhledů hodnotila Varšavský podzim Wanda Dobrovská. Třicátý třetí ročník festivalu Varšavský podzim proběhl mezi 14. a 23. 9. 1990, podle ní, se stal strategickým bodem pro střet hudby ze Západu a Východu – jednalo se o první ročník festivalu po stržení železné opony – což reprezentovala mj. přítomnost A. Panufnika. Na festivalu bylo provedeno velké množství Panufnikových skladeb (některé premiéry). Odrazem hluboké morální propasti komunistických zemí podle Dobrovské bylo, že v roce 1990, kdy Panufnikovi bylo 76 let o něm v Československu „*nikdo nic nevěděl*“. Dobrovská dále uvedla: *izolace, ve které se Československo nacházelo, nyní vydala své plody ve formě scvrklých plodů: nedostatek konfrontace, absence ucelených informací z nejrůznějších oblastí, s přezíráním soudíme vše, co je za obzorem našeho omezeného poznání ...*<sup>449</sup>. Koncerty Varšavského podzimu poskytly posluchačům náhled na tvorbu A. Panufnika, představily tvorbu G. Crumba, S. Reicha, M. Feldmana, apod. A tak také v roce 1990 měli posluchači možnost seznámit se s podobou současné světové hudby. Dramaturgie však dbala také na udržení historické kontinuity, a proto mj. zazněla díla A. Schönberga, A. Weberna, A. Zemlinského. Noční koncerty představily novinky z oblastí elektronické hudby. V

<sup>446</sup> Viz Hudební rozhledy 1989, roč. XLII č. 6, s. 275.

<sup>447</sup> Viz Hudební rozhledy 1989, roč. XLII, č. 10, s. 453.

<sup>448</sup> Polony, Leszek: *Koniec nowego romantyzmu*. In: Ruch Muzyczny 1990, č. 21, s. 2.

<sup>449</sup> Dobrovská, Wanda: *Varšavský podzim 1990*. In: Hudební rozhledy 1991, roč. XLIV, č. 1, s. 30–32.

porovnání se zájmem Varšavských návštěvníků a posluchačů, zely i v devadesátém roce československé sály s koncerty soudobé hudby, prázdnotou.

Po roce 1990 začala festival Varšavský podzim sponzorovat Rockefellerova nadace a Německý Goetheho ústav v Bonnu, neměl tak i ve svobodném Polsku, jako jediný v zemi, finanční problémy.<sup>450</sup>

Poslední větší zhodnocení Varšavského podzimu přinesly Hudební rozhledy 1992. Wanda Dobrovská hodnotila třicátý čtvrtý ročník festivalu, který proběhl 20.–29. 9. 1991. Tento ročník podle ní měl ucelenou dramaturgickou koncepci s jednotící estetickou orientací od linie klasiků 20. století (Schönberg, Stravinskij, Bartók), přes různé generace polských skladatelů (Lutosławski, Penderecki, Górecki, Schnebel, Krauze, Ustwolska, Krzanowski) až k nejnovějším experimentům a *hledačství* v oblasti skladebných technik (H. Helliger, Ch. Dodge, M. Kagel). Více než samotný program však Dobrovská ohodnotila interpretační výkony umělců uměleckých těles (Sinfonia Varsovia s dirigenty K. Pendereckým a W. Lutosławským, Symfonický orchestr z Baden-Badenu, Orchester Slezské filharmonie, BBC Singers Singcircle, apod.) Na festivalu zaznělo celkem sto dvacet skladeb v poměru 44:54 polští a zahraniční umělci. Mnoho se uvažovalo o změně a proměně tváře festivalu, ten však (podle Dobrovské) i přes dlouholetou tradici po pádu komunismu a s otevřením hranic jednotlivých zemí, ztratil své prvotní postavení a atraktivnost.<sup>451</sup>

V roce 1991 bylo W. Lutosławskému, který se obecně označoval za klasika, především pro dokonalost a jasnost formy vlastních skladeb (i když svá díla přednostně nekomponoval s úmyslem následovat tradici, ale s myšlenkou na posluchače) byla na Varšavském podzimu provedena čtyři díla – *Chantefleurs et Chantefables*, *Interludium*, *Partita*, *Smyčcová ouvertura*.<sup>452</sup>

V dalších letech prostor věnovaný Varšavskému podzimu v námi vybraných periodicích v podstatě vymizel. Roku 1992 nebyly k festivalu podané informace ani v Ruchu Muzyczném, ani v Hudebních rozhledech.

Hudební rozhledy jen zběžně čtenáře spravily o provedení skladeb Panufnika, Kisielewského, Chopina, Szymanowského a Lutosławského v Polském informačním

---

<sup>450</sup> Viz Hudební rozhledy 1991, roč. XLIV, č. 11, s. 517.

<sup>451</sup> Dobrovská, Wanda: *Varšavský podzim 1991*. In: Hudební rozhledy 1992, roč. XLV, č. 1, s. 35–37.

<sup>452</sup> Viz *Co uslyczymy na „Warszawskiej Jesieni“ 1991*. In: Ruch Muzyczny 1991, č. 17, s. 1–2.



středisku a Židovské obci dne 30. 9. 1992<sup>453</sup> a dále o provedení Lutosławského *Tanečních preludií* na koncertu 9. 12. 1992 v Malém sálu Rudolfiny Českým nonetem. Podle Havlíka skladba dokazovala prvky neoklasicismu v díle Lutosławského po 2. světové válce. Provedení této hráčky i posluchačsky efektní skladby bylo interpretačně velmi na výši.<sup>454</sup>

Ruch Muzyczny čtenáře informoval o Varšavském podzim 1993, který se konal mezi 17. a 25. 9. Tohoto roku měli návštěvníci možnost vyslechnout mj. Lutosławského *Łańcuch č. 3*, *Les espaces du sommeil*, *Symfonii č. 1* a *Symfonii č. 4*. Všechna Lutosławského díla zazněla na závěrečném koncertu 25. 9. 1993.<sup>455</sup> Jak se posléze ukázalo, bylo to poslední vystoupení W. Lutosławského na Varšavském festivalu. Závěrečný koncert začal ve 20 hodin v sále Varšavské filharmonie, a řídil jej sám skladatel. Celý třicátý šestý ročník se nesl ve znamení „*klasiky současnosti*“.<sup>456</sup> Na koncertě skladeb W. Lutosławského byla prezentována hudba mládežnických prvotin (*Symfonie č. 1*) stejně jako plně individualistická vyzrálá hudba (*Symfonie č. 4*). Podle Kaczyńskiego byli (nebo se ve svých kompozicích později stali) vedle Lutosławského *polskými klasiky* např. také Górecki, Panufnik, Penderecki, Kilar.<sup>457</sup>

V Ruchu Muzycznym jsme našli rozhovor s Charlesem Bodmanem Rae o monografické publikaci W. Lutosławski.<sup>458</sup> Rae uvedl, že Lutosławského měli rádi členové orchestrů na celém světě nejen pro jeho hudbu, ale také proto, jakou byl osobností. Podle Ch. B. Raeho byl Lutosławski obrovskou morální autoritou. Nejvyšší polské ocenění (Řád Bílého orla) by, podle Raeho, ještě před několik léty, z vlastního přesvědčení nepřijal. Teprve nová vláda v něm vzbudila důvěru.<sup>459</sup>

Na stránkách Hudebních rozhledů 1994 jsme našli pouze krátkou zmínku o Varšavském podzimu 1994. Program dramaturgie zaměřila především na dílech dvou zemřelých skladatelů – W. Lutosławského a R. Haubenstocka-Ramatiho.<sup>460</sup> Na Varšavském podzimu 1994 proběhly dva koncerty věnované výhradně Lutosławského kompozicím. Na prvním vystoupila Anne-Sophie Mutter s Sinfonia Varsovia, kterou

<sup>453</sup> Viz Hudební rozhledy 1992, roč. XLV, č. 11, s. 495.

<sup>454</sup> Havlík, Jaromír: *České noneto v přítomnosti*. In: Hudební rozhledy 1992, roč. XLVI, č. 2, s. 62.

<sup>455</sup> Viz *Warszawska Jesień '93*. In: Ruch Muzyczny 1993, č. 17, s. 1–2.

<sup>456</sup> Kaczyński, Tadeusz: *Jesień z oddali*. In: Ruch Muzyczny 1993, č. 22, s. 4.

<sup>457</sup> Tamtéž.

<sup>458</sup> Rae, Charles Bodman: *The Music of Lutosławski*, London 1994.

<sup>459</sup> Sułek, Andrzej: *Brak skromności jest śmieszny. O Witoldzie Lutosławskim mówi Charles Bodman Rae*. In: Ruch Muzyczny 1994, č. 10, s. 1–3.

<sup>460</sup> Viz Hudební rozhledy 1994, roč. XLVII, č. 11, s. 32.

řídil J. Krenz – zazněly Lutosławského skladby *Preludia i fuga*, *Partita*, *Interludium*, *Łańcuch č. 2* a *Smuteční hudbu*. Druhý koncert, věnovaný uctění skladatelovy památky, byl záležitostí Polské rozhlasu a Varšavského podzimu. Na programu se našla díla zkomponovaná na zakázku k uctění památky tak velkého umělce zahraničními skladateli, např. Toru Takemitsu, Iannis Xenakis, Tristan Murail, Petr Nørgaard, Alfred Schnittke.

Poslední zmínkou o Witoldovi Lutosławském byla v Hudebních rozhledech zpráva o uctění památky W. Lutosławského UNESCEM, které 13. 2. v Pařížském koncertním sále uspořádalo koncert, na kterém Velký symfonický orchestr Polského rozhlasu hrál Lutosławského *Klavírní koncert* a *Symfonii č. 3*.<sup>461</sup>

---

<sup>461</sup> Viz Hudební rozhledy 1995, roč. XLVIII, č. 3, s. 31.

## ZÁVĚR

Varšavský podzim byl svého času jediným<sup>462</sup> seriózním festivalem, na kterém měli skladatelé, publicisté, hudební vědci, studenti hudby, ale i zbývající část společnosti, která se o soudobou hudbu zajímala, možnost se setkat s podobou světové, a především polské soudobé hudby druhé poloviny 20. století. Witold Lutosławski byl s festivalem spojován již od uvedení prvních kompozic v roce 1956 (*Koncert pro orchestr, Malá suita*). S trochou nadsázky je možné říci, že se festivalu Varšavský podzim podařilo prezentovat vše, co se v hudbě od roku 1945 odehrálo. Návštěvníci měli možnost, téměř bez zpoždění vyslechnout všechna průkopnická díla hudby skladatelů ze západní Evropy – od doznívajících tendencí neoklasicismu, folklorismu, aj. v kompozici první poloviny století (J. Janáček, B. Martinů, A. Schönberg, A. Berg, A. Webern, I. Stravinskij, S. Prokofjev, S. Šostakovič, K. Szymanowski, D. Milhaud, A. Honegger, P. Hindemith, Ch. Ives, E. Varése), k absolutním novinkám, které od šedesátých let představovala díla např. J. Cage, B. Brittena, O. Messiaena, P. Bouleze, K. Stockhausena, L. Nona, B. Maderny, G. Ligetiho, M. Kabeláče, V. Kalabise, M. Kopelenta, J. Klusáka a celé tzv. polské školy (např. W. Lutosławski, K. Penderecki, T. Baird, K. Serocki, H. M. Górecki, W. Kilar, G. Bacewicz). Na festivalu zaznívala díla zcela nových ideálů, díla aleatorická, dodekafonická, seriální, minimalistická, experimentální a nejrůznější hudební syntézy. Chvillemi se obecně v hudbě druhé poloviny 20. století zdálo, že se hudba vydala do slepé uličky, ve tvorbě skladatelů se tyto momenty „duševního strádání“ ze ztráty stávající hudební řeči odrážely experimentálními pokusy a hledáním, později však skladatelé reagovali návratem k fundamentálním estetickým pojmům jako je např. *krásno*.

V padesátých letech byla na festivalu uváděna díla nejen zahraniční, ale zejména domácí (polská), neboť jak se ukázalo již na druhém ročníku Festivalu polské hudby (1955), polští skladatelé zkomponovali po 2. světové válce takové množství nových skladeb, že se Svaz polských skladatelů odhodlal založit festival věnovaný výhradně soudobé hudbě. Padesátá léta se nesla ve znamení domácích poválečných kompozic a zahraničních děl, z dnešního pohledu, již klasiků 20. století, mj. I. Stravinskij, A. Schönberg.

---

<sup>462</sup> Vedle Darmstadtských kurzů nové hudby (\*1946), které měly také podstatný vliv na vývoj hudby poválečné avantgardy.

Šedesátá léta je možné z hlediska prezentace nejprogresivnějších hudebních trendů označit za festivalový vrchol. Miroslav Pudlák nazval Varšavský podzim šedesátých let bránou do světa nejen pro Polsko, ale také pro zbývající část východní Evropy.<sup>463</sup> Prováděna byla hudba především experimentální, z obou<sup>464</sup> světových částí. Festivalový program tvořily v Polsku doposud málo známé proudy hudební kompozice (elektronická hudba, konkrétní hudba, hudba západních avantgardistů, apod.). V šedesátých letech se veškeré tyto podněty zrcadlily v kompozicích polských skladatelů. V článku o polské škole se, s lehou kousavým podtextem, Martin Smolka o polské nové hudbě vyjádřil slovy: „*Ctižádostivě absorbovaný vliv západu (ona sofistikovaná komplexnost racionálních struktur, kontaminovaných kybernetikou a geometrií a vůbec vizí futura technicko-vědeckého) přetavený přímostí a pathosem příčinnivého polského prošepařství.*“<sup>465</sup> V Polsku dokázali problémy spojené s novou hudbou upravit tak, aby byla přijatelná nejen pro posluchače, ale také pro hudebníky. Např. W. Lutosławski v kompozici *Benátské hry* (1961) ponechal hráčům možnost hrát „ad libitum“ (užitím kontrolované aleatoriky), čímž se vyhnul problematickému a mnohdy komplikovanému luštění notových partů. Jak M. Smolka dále uvedl: *Poláci se téměř vzdali předchozí hudební řeči, aby vytvořili nový a nezaměnitelný hudební svět.*<sup>466</sup> Díky nim se komplikovaná a nesrozumitelná řeč Západu zformulovala do srozumitelné podoby.

V sedmdesátých letech se festivalové dění neslo ve znamení syntézy. Dlouhodobým dramaturgickým a kompozičním vývojem docházelo ke zpětnému začleňování jemnosti, vřelosti, historismů, folkloru, apod. Toto oproštění a směřování k libozvučným dílům je patrné také v pozdějších Lutosławského skladbách – *Klavírním koncertu* (1988) nebo *Symfonii č. 4* (1992).

Osmdesátá léta v Polsku přinesla jistou ekonomickou nestabilitu a hospodářskou krizi. Festivalu bylo vytýkáno přílišné naklonění k „akademismu“, romanticko-patetická exprese jednotlivých kompozic, touha hudbou zaujmout velké množství posluchačů, důraz na „pěkný zvuk“, příklonění ke konsonanci a staré nebo nově vytvořené tonalitě. Proto se v osmdesátých letech začal mj. postupně projevovat

---

<sup>463</sup> Pudlák, Miroslav: *Pražské premiéry*. In: His Voice 2008, č. 3. Dostupné z <[http://www.hisvoice.cz/clanek\\_121\\_prazske-premiery.html](http://www.hisvoice.cz/clanek_121_prazske-premiery.html)> [1. 4. 2015].

<sup>464</sup> Východní, spadající pod sovětskou sféru vlivu a západní, demokratickou.

<sup>465</sup> Smolka, Martin: *Polská škola*. In: His Voice 2004, č. 5. Dostupné z <[http://www.hisvoice.cz/clanek\\_233\\_polska-skola.html](http://www.hisvoice.cz/clanek_233_polska-skola.html)> [1. 4. 2015].

<sup>466</sup> Smolka, Martin: *Polská škola*. In: His Voice 2004, č. 5. Dostupné z <[http://www.hisvoice.cz/clanek\\_233\\_polska-skola.html](http://www.hisvoice.cz/clanek_233_polska-skola.html)> [1. 4. 2015].

nový zájem o hudbu avantgardy padesátých a šedesátých let, prohloubil se zájem o komputerovou a elektronickou hudbu.

Každé desetiletí tak přineslo v podstatě výsledky zaujetí negujících postojů skladatelů vůči předešlému období. Nejhojněji se Lutosławského hudba na festivale vyskytovala v námi vytyčeném třetím a čtvrtém období, nejméně pak v letech šedesátých. Je to odrazem Lutosławského kompoziční aktivity těchto období. V porovnání jednotlivých desetiletí z kompozičního hlediska a hlediska četnosti uvádění na Varšavském podzimu nedocházíme k výrazným výkyvům, ale jeden pohled přesně odráží ten druhý. První desetiletí přineslo nejen Lutosławského starší kompozice, ale i jednu z nejvýznamnějších skladeb, *Benátské hry*. Touto kompozicí si Witold Lutosławski v podstatě otevřel dveře k avantgardistům druhé poloviny 20. století. Skladba byla pozitivně přijata v Polsku i v zahraničí. Úspěch následoval skladbou *Tři poemata na Henri Michauxe a Smyčcovým kvartetem*, která se řadí k nejprogresivnějším Lutosławského skladbám, především pro využití neotřelých Lutosławského kompozičních postupů v harmonické složce skladeb. Českoslovenští recenzenti, hodnotící festivalové dění ve všech čtyřech desetiletích hodnotili hudbu Witolda Lutosławského velmi pozitivně.

Witold Lutosławski neodmyslitelně patřil k festivalu Varšavský podzim. Dramaturgie na festivalových programech námi vytyčeného období umístila téměř všechna Lutosławského díla, *Benátské hry* zde měly dokonce světovou premiéru 16. 9. 1961. Jednalo se o první závažnější aleatorní kompozici v tvorbě W. Lutosławského a polské hudbě. Na bienále v Benátkách za tuto skladbu získal roku 1962 ocenění (Tribune Internationale des Compositeurs). *Benátské hry* přispěly k prosazení polských skladatelů v zahraničí.<sup>467</sup> Ve *Třech poematech na Henri Michauxe*, která měla polskou premiéru na Varšavském podzimu 22. 9. 1963, Lutosławski poprvé užil dvojí partitury – pro sbor a pro orchestr, oproti např. Stockhausenovi (*Gruppen*), však Lutosławski dirigentům částečně ponechal možnost vést skladbu *ad libitum*. S aleatorikou je spojený také *Smyčcový kvartet*, jehož premiéra v Polsku proběhla 25. 9. 1965 a *Preludia a fuga* (Varšavský podzim 1973), jejichž průběh řídí a ustanovuje dirigent.

V šedesátých letech se Witold Lutosławski postupně stával uznávanou osobností nejen v Polsku, ale především také ve světě, což dokazují četná ocenění a

---

<sup>467</sup> Pudlák, Miroslav: *Witold Lutosławski*. In: *His Voice* 2013, č. 4–5, s. 38–43.

světové premiéry Lutosławského skladeb (*Tři poemata na Henri Michaux* – Záhřeb, *Smyčcový kvartet* – Stockholm, *Paroles Tisseés* – Aldeburgh, *Symfonie č. 2* – Hamburg, *Livre pour orchestre* – Hagen, *Koncert pro violoncello* – Londýn, *Preludia a fuga* – Štýrský Hradec, apod.), které sám dirigoval. V sedmdesátých letech částečně aleatoriku opustil a vrátil se k melodicko-rytmickému myšlení. Ve svých kompozicích došel k syntéze všeho, co ve své dosavadní práci užil (mj. témbrové prvky, aleatorika, jasnost formy, dodekafonický harmonický akord, ...). Novinkou na konci sedmdesátých let a po celá osmdesátá léta rozvíjel techniku řetězení (uvádění krátkých invencí za sebou způsoben řetězce) – např. *Chain č. 1*, *Chain č. 2*, *Chain č. 3*, *Symfonie č. 3* a *Symfonie č. 4*. Witold Lutosławski byl v Polsku také velkou morální autoritou. Na vyhlášení Stanného práva roku 1981, reagoval zákazem provádění vlastních skladeb ve státních institucích. I přesto, že se po celou dobu v programech festivalu Varšavský podzim díla W. Lutosławského nacházela, skladatel sám aktivně jako dirigent vystoupil až roku 1988, kdy dirigoval provedení svého *Klavírního koncertu* s Varšavskou národní filharmonií a klavíristou K. Zimermanem. Za svou tvorbu a občanské postoje získal téhož roku Cenu za nezávislou kulturu od výboru hnutí Solidarita.

Po celou dobu své kompoziční aktivity byl W. Lutosławski velmi pečlivý, naplnění dané zakázky trvalo poměrně dlouhou dobu (*Symfonii č. 4* komponoval na zakázku Losangeleské filharmonie od 1988 do 1992, její premiéra proběhla 5. 2. 1993 v Los Angeles). W. Lutosławského ovlivnilo mj. několik hudebníků, kteří se mu stali inspirací a jejichž inspirace se projevila v dílech, která W. Lutosławski zkomponoval. Nejvýrazněji pak Mstislav Rostropovič (violoncello, *Violoncellový koncert*), Anne-Sophie Mutter ( housle, *Lullaby for Anne-Sophie*, *Ľańcuch č. 2*) a Krystian Zimerman (klavír *Klavírní koncert*). Dílo Witolda Lutosławského je výsledkem celoživotního procesu postupného zdokonalování a hledání.

Na Varšavském podzimu měly mnohé Lutosławského skladby pouze polské premiéry, neboť většina jeho kompozic byla premiérována v zahraničí. Polské premiéry zde měly např.: *Benátské hry* (16. 9. 1961), *Tři poemata na Henri Michauxe* (22. 9. 1963), *Postludium č. 1* (18. 9. 1964), *Smyčcový kvartet* (25. 9. 1965), *Livre pour orchestre* (1969), *Preludia a fuga* (1973), *Mi-parti* (17. 9. 1977), *Les espaces du sommeil* (14. 9. 1979), *Dvojkonzert* (23. 9. 1980), *Epitafium* (24. 9. 1980), *Ľańcuch č. 1* (26. 9. 1984), *Ľańcuch č. 2* (1986), *Ľańcuch č. 3* (1987), *Klavírní koncert* (25. 9. 1988), *Slides* (19. 9. 1989), apod. Z rešerší dobového tisku nám vyplynulo, že na Varšavském

podzimu nebyla Lutosławského hudba uvedena pouze roku 1962, 1966, 1968, 1970, 1971, 1974, 1983, 1990 a 1992. Witold Lutosławski byl téměř 37 let členem festivalové dramaturgické komise, mezi léty 1960–1965 byl prvním jejím vedoucím.

V dnešní době se na Witolda Lutosławského pohlíží jako na velikána, který je vedle F. Chopina a K. Szymanowského největším polským skladatelem. Patřil k těm, kteří již za života dosáhli obrovského uznání nejen ve vlasti, ale i zahraničí, což dokazuje celkem osmnáct čestných doktorátů polských, ale i zahraničních univerzit. Již za skladatelova života vznikaly monografické publikace o Witoldovi Lutosławském (již 1969 ve Stockholmu Ove Nordwall, 1976 v Sovětském svazu Lidia Rappoport, 1976 v Polsku Bohdan Pocij, USA 1981 Steven Stucky, aj.). Z článků hudebních periodik také vyplynulo, že o své kompoziční řeči často přednášel i v zahraničí. Jako silně věřící, opatroval Witold Lutosławski dar ve formě talentu velmi pečlivě, a velmi si jej vážil – odtud pramení neobvyklá disciplinovanost a systematičnost v kompozicích. Prosazení Lutosławského v zahraničí jistě přispěla spolupráce s předními umělci – M. Rostropovič, P. Sacher, G. Solti, Esa-Pekka Salonen, Anne-Sophie Mutter, K. Zimerman, Chicagský symfonický orchestr, Losangeleská filharmonie. Zdá se, že Lutosławského dílo bylo lépe přijímáno v anglo-saských zemích, ačkoli dnes, Lutosławského kompozice směřující k avantgardistům šedesátých let, ustupují na úkor kompozic vyzrálejších (*Symfonie č. 2, Klavírní koncert, Łańcuch*, apod.) nebo kompozic z mládí (*Smuteční hudba*).

Witold Lutosławski ve své práci nikdy nepřetrhl kontinuum mezi tím, co již bylo, ale rozvíjel to, co se dělo v jeho přítomnosti. K nejdiskutovanějším kompozicím Witolda Lutosławského patřily vedle kompozic (*Tři poemata na Henri Michauxe, Paroles Tisseés, Les espaces du sommeil, Chantefleurs et Chantefables*) na texty francouzských básníků (Henri Michaux, Jean Francois Chabrun, Robert Desnos) ještě *Smuteční hudba, Benátské hry, Symfonie č. 3 a Symfonie č. 4, Livre pour orchestre, Mi-parti, Łańcuch č. 1, Łańcuch č. 2, Łańcuch č. 3* a oba *Koncerty*.

Jako člen Svazu polských skladatelů věnoval mnoho času a úsilí prosazování volnosti a svobody při komponování, při možnostech výjezdu na zahraniční stáže, při organizaci festivalu Varšavský podzim, aj. V době komunismu figuroval jako morální vůdce. Před oficiálními valnými shromážděními Svazu Polských skladatelů organizoval neoficiální setkání u sebe doma, kde se projednala témata, prezentována následně

oficiálně. Setkání se účastnili mj. Z. Mycielski, M. Tomaszewski, S. Jarociński, F. Drąbowski, A. Bloch, J. Patkowski, K. Meyer, apod.<sup>468</sup> Právě díky tomuto se W. Lutosławskému dařilo u stranických stoupenců vyjednat vše, co potřeboval. Protože osobnost Witolda Lutosławského zahrnovala harmonickou integrálnost všech sfér života, dokázal přijít na to, jak za pomoci svého vyrovnaného a systematického vystupování se vedením komunistické strany správně a efektivně vyjednávat a dosahovat tak kýžených výsledků (prosazování potřeb v zájmu Varšavského podzimu, Polského hudebního vydavatelství a Svazu polských skladatelů, jejichž byl členem). Skladatel vystupoval jako velice erudovaný člověk s tzv. anglickým chováním. Celý život si udržoval určitou rezervovanost vůči cizím lidem, zejména proto, v jaké době zažíval vrchol života, málokomu opravdu důvěřoval (otce W. Lutosławského zabili, jako nepřítel komunistů, sám vzbudil nelibost v očích stranických mocnářů za kompozici skladeb pro Zemskou armádu – *Armia Krajowa*, aj.).<sup>469</sup>

O přijímání osobnosti Witolda Lutosławského českým prostředím do jisté míry vypovídá třetí část první kapitoly předkládané práce. O vztahu Československých skladatelů k Varšavskému podzimu jsme se z výpovědí jednotlivých dotazovaných skladatelů dozvěděli, že pro ně festival byl jedinou (vedle Darmstadtu) možností, jak se setkat s trendy Západu. Také Vít Zouhar v dopise 19. 5. 2013 (s Marií Skrotovou) uvedl, že *Varšavský podzim sehrál doslova výjimečnou a klíčovou roli nejen pro něj, ale také pro mnoho dalších českých skladatelů, zejména v sedmdesátých a osmdesátých letech, neboť představoval jednu z mála možností jak se setkat s kolegy napříč Evropou.* Tak mladší generace československých skladatelů, Markéta Dvořáková (\*1974) v dotazníkovém dopise 22. 5. 2013 (s Annou Nebeskou) uvedla, že o festivalu typu Varšavský podzim si můžeme v našich podmínkách nechat jen zdát: *„Jedná se o festival dramaturgicky objevený, organizačně naprosto precizně připravený a hlavně hojně navštěvovaný (...) všechny koncerty jsou vyprodané a v publiku se nachází množství dychtivých posluchačů.“* Skladatel Hanuš Bartoň (\*1960) v dopise 31. 3. 2013 (s Hanou Špundovou) napsal, že Varšavský podzim sehrál významnou úlohu při rozvoji a propagaci soudobé hudby v Polsku i v Evropě.

---

<sup>468</sup> Stęszewski, Jan: Refleksje na temat osobowości kompozytora i jego udziału w życiu muzycznym. In: Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku, Musica Iagellonica, Kraków 2005, s. 159–164.

<sup>469</sup> Tomaszewski, Mieczysław: Refleksje na temat osobowości kompozytora i jego udziału w życiu muzycznym. In: Paja-Stach, Jadwiga: Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku, Musica Iagellonica, Kraków 2005, s. 169–173.



Situaci shrnuje výpověď Ivana Strausse (\*1928), který k festivalu dodal: „*Byl jsem přítomen na Varšavském podzimu jednou, jsa ještě za bolševika vyslán Svazem československých skladatelů (...) a bylo pro mě zajímavé zjistit, co se za hranicemi nosí. U nás v té době panovala značně tradiční hudba, přičemž za tradiční byli považováni i tací jako M. Slavický nebo P. Eben. Skupina tzv. Nové hudby se sice pokoušela o jiný způsob kompozice, ale byly to spíše intelektuální snahy, než spontánní tvorba. Slyšet na vlastní ucho Lutosławského, Pendereckého, Bairda a další jména zahraničních umělců vyslovována s velkou úctou bylo nanejvýš poučné.*“

Pro československé skladatele znamenal Varšavský podzim mnoho – od cenných kontaktů, přes množství informací a zdrojů k četným inspiracím i vzorům. Od roku 1948 a na počátku padesátých let systematicky budovaná tzv. železná opona přetrhla spojení mezi zeměmi západního a východního bloku. Českoslovenští skladatelé ztratili možnost informovat se o nejnovějším hudební dění a konfrontovat jej s vlastní tvorbou. Již v této době můžeme hledat prapříčinu toho, proč nebylo v Československu možné adekvátní prosazení soudobé hudby a proč zdejší hudba byla považována spíše za konzervativní. Skutečně zaujatí skladatelé měli možnost se o dění ve světě dovídat zprostředkovaně, a byli velmi vděční za každý dostupný materiál, zejména tedy v padesátých letech. V šedesátých letech pak přicházelo množství materiálu právě z Polska, kterému se za vlády Władysława Gomułky<sup>470</sup> podařilo Západu kulturně otevřít.

Skladatelé měli možnost se zvláště formou knihovních výpůjček seznámit s polskými časopisy (Ruch Muzyczny, Muzyka) a dalšími spisy polských skladatelů. Formou propagačních gramodesek, které obohacovaly archiv České rozhlasu a Českého hudebního fondu, a také skrze nočního rádiového vysílání zahraničních rozhlasů mohli slyšet novou hudbu. Účastí na Varšavském podzimu si skladatelé mohli (měli-li dostatek finančních prostředků) zakoupit jinak velmi obtížně sehnatelné zvukové i jiné materiály ze Západu.<sup>471</sup>

Zhodnotíme-li festival a kompozici W. Lutosławského s poválečným stavem v Československu, zjistíme, že do jisté doby se dění ubíralo stejným směrem. Podobně jako v Polsku se v poválečném Československu kladl velký důraz na národ a národní

---

<sup>470</sup> Władysław Gomułka (1905–1982) byl polský komunistický politik, který v letech 1956–1970 stál v čele Polské sjednocené dělnické strany a byl v podstatě prvním mužem státu. Pro své zaujetí politickým děním, nevěnoval cenzurování a kontrole kulturní sféry mnoho prostoru, přesto ale aktivně podporoval mnohá rozhodnutí Sovětského svazu.

<sup>471</sup> Viz přílohu č. 18 s Ctíradem Kohoutkem.

hudbu, v roce 1948 však nastal zlom. Od února 1948, kdy se Československo připojilo k mocenskému sovětskému bloku a v Československu převzala vládu Komunistická strana Čech a Moravy, přišlo také prosazování Ždanovovy doktríny, která ovlivnila celou kulturní produkci a tzv. socialistický realismus se dostal do dogmatické polohy. Umění Západu bylo považováno za zcela podvrtné, umělec Východního bloku měl povinnost hlásat jediné správné hodnoty komunistické strany. V určité míře tedy od roku 1948 do 1989 byla na území Československa prosazována tzv. oficiální kultura, mnoho umělců zůstalo takto na úkor socialisticky tolerované kultury umlčeno. V této době ve dvou fázích proběhla emigrace umělců do zahraničí (po únoru 1948 a po srpnu 1968).

V Československu však vedle tzv. oficiálního umění komponovala řada skladatelů s přihlédnutím k trendům západní kultury, zejména pak po návštěvě Varšavského podzimu. Podobně jako v Polsku se také v Československu zrodilo hned několik generací skladatelů, zajímajících se o soudobou hudbu, nikoli však s tak invenčním a progresivním přístupem jako v Polsku, kde panoval poměrně odlišný názor na soudobou hudbu. Protože již od druhé poloviny padesátých let existoval festival Varšavský podzim, který umělcům umožňoval téměř svobodnou prezentaci vlastní tvorby, uměli se s podobami všech moderních a avantgardních trendů v hudbě 20. století vyrovnat lépe, než v Československu. Mnoho českých skladatelů bylo upozaděno, množství jich nebylo adekvátně doceněno. Pro porovnání, generaci československých skladatelů, do které by rokem narození spadal také W. Lutosławski, tvořili např. Jaromír Doubrava (1909–1960), který po válce zažádal o vyškrtnutí z komunistické strany, a byl proto až do konce života téměř ignorován, Václav Trojan (1907–1983), Jan Seidel (1908–1998) nebo Klement Slavický (1910–1999), který se nenechal svázat Ždanovovými tezemi o umění socialistického realismu a komponoval vlastním osobitým stylem, nebyli v Československu hodnoceni s přílišným entuziasmem, propagováni byli skladatelé jako Václav Dobiáš (1909–1978), stranický skladatel uznávaný za propagandistické písně a smetanovské ideály nebo Jan Kapr (1914–1988), prominentní skladatel KSČ. Druhá generace – Jiří Pauer (1919–2007), Vladimír Sommer (1921–1997), Karel Husa (\*1921), Jan Rychlík (1916–1964), Ilja Hurník (1922–2013), Otmar Mácha (1922–2006), Viktor Kalabis (1923–2006), Zdeněk Lukáš (1928–2007), Petr Eben (1929–2007) – zhruba odpovídá generaci skladatelů Tadeusz Baird (1928–1981), Krzysztof Penderecki (\*1933), Henryk Mikołaj Górecki

(1933–2010). V porovnání obou skupin ale docházíme k závěru, že polští skladatelé měli možnost konfrontovat svou hudbu se západními tendencemi daleko více, díky Varšavského podzimu se těšili mnohem větší propagaci vlastních kompozic, a jejich práce je tak z pohledu soudobé hudby 20. století daleko přínosnější, než hudba československých skladatelů, protože mj. přinesla rozvinutí témbřů a aleatoriky osobitým způsobem. Další generace je v Československu již poměrně otevřenější novým kompozičním tendencím, zejména proto, že se jim skrze festival dostávalo mnohých podnětů ze světové podoby soudobosti v hudbě. Do kompozic hojně aplikovali poznatky nabyté z hudby polských skladatelů typu W. Lutosławski nebo K. Penderecki (viz *Lutosławski v českém prostředí*, kap. 1). Do této generace řadíme např. Pavla Blatného (\*1931), Jana Klusáka (\*1934), Luboše Fišera (1935–1999), Ivanu Loudovou (\*1941). Poslední generaci našeho výčtu tvoří skladatelé narození po druhé světové válce Ladislav Kubík (\*1946), Vladimír Tichý (\*1946) a Ivan Kurz (\*1947), v jehož tvorbě držel dominantní postavení ideál postmoderny, jeho dílo je dramaturgy poměrně často řazeno na programy českých i světových hudebních těles – Česká filharmonie, Stamicovo kvarteto, aj. Dále ji tvoří Milan Slavický (1947–2009), jehož tvorba zahrnovala symfonickou, komorní, ale i elektroakustickou a vokální hudbu nebo Otomar Kvěch (\*1950), který se svým dílem řadí téměř k protipólu moderních skladatelských postupů.

V tvorbě československých hudebních skladatelů nalézáme stopy inspirace tvorbou polských hudebních skladatelů, ale také stopy hudby kompozitorů světových jmen, nejsilnějších a neprogresivnějších zjevů nové hudby, jako např. Pierre Boulez, Luigi Nono, Luigi Dallapiccola, John Cage, Iannis Xenakis, aj.

Také hodnocení recenzentů v hudebních periodikách, která jsme prošli (celkem čtyřicet ročníků *Hudebních rozhledů* a čtyřicet ročníků *Ruchu Muzycznego*, což činí přibližně 960 čísel *Ruchu Muzycznego* a 870 čísel *Hudebních rozhledů*) představilo osobnost a především dílo W. Lutosławského jako velkou a významnou osobnost. Velmi přívětivě a s obrovským respektem W. Lutosławského přijali kritikové všech generací i názorových orientací. Tedy jak přesvědčení stoupenci komunistických ideálů (v čele s V. Felixem, kterému se nelíbil polský otevřený přístup k trendům Západu), kteří si v díle W. Lutosławského našli, co pro potvrzení ideálů socialistické realismu potřebovali, mj. například vyžadované napojení na národní tradice a folklór v Lutosławského *Malé suitě* (E. Hlobil) nebo vyzdvižení Lutosławského masových písní,

tak znamenití skladatelé (M. Kabeláč), kteří velmi podnětně hodnotili přínos kompoziční nápadů W. Lutosławského, a nakonec také recenzenti s vysokou úrovní hodnocení soudobé hudby (Jiří Fukač, Nad'á Hřčková, aj.).

Závěrem je možné konstatovat, že postoj k soudobé hudbě nebyl v Československu tak otevřený jako v Polsku. I když zde působily a existovaly skladatelské špičky, nedařilo se jim prosadit, nebo se prosadily až potom, co emigrovali do zahraničí (Karel Husa). Jejich tvorba byla uznávaná, ale bez nejprogresivnějších projevů nebo bez inspirace hudbou Západu (Jaromír Doubrava, Marek Kopelent, Miloslav Kabeláč). Na výši se vyhřívali skladatelé komponující ve stylu socialistického realismu a komponující hudbu ideologicky prostoupenou (Václav Dobiáš). Význační skladatelé tak často byli upozaděni, což se samozřejmě odrazilo také do recepce soudobé hudby běžnými posluchači v Československu. Lutosławského hudbu přijal v padesátých letech V. Felix, v šedesátých a sedmdesátých se o ní pozitivně vyjadřovali např. A. Sychra i J. Jiránek. Dílo W. Lutosławského náleželo v očích dobové kritiky jednomu z nejlepších. W. Lutosławski patřil mezi nejuznávanější skladatelé druhé poloviny 20. století. V osmdesátých letech pak recenzenti (V. Hudec, J. Fukač, aj.) Lutosławského považovali za veličinu světového formátu. V Československu byl pohled na soudobou hudbu velice konzervativní. V dramaturgiích československých hudebních těles si mnohdy vystačili s hudební produkcí do druhé poloviny 20. století, a ta, i když s jistým pokrokem, panuje dodnes. Na programech dnes sice bez větších problémů nalezneme díla I. Stravinského, B. Brittena, A. Honeggera, P. Hindemitha nebo O. Messiaena, hudbě druhé poloviny jsou však vyhrazena specializovaná pracoviště, koncerty i festivaly – např. Asociace hudebních umělců a vědců, z jejichž iniciativy se organizuje festival Dny soudobé hudby, Ostravské centrum nové hudby, které vzniklo roku 2000 z iniciativy Petra Kotíka, a které organizuje festival Ostravské dny, v roce 2005 vznikl pod záštitou Ostravského centra nové hudby komorní orchestr Ostravská banda. V roce 2008 byl založen festival soudobé hudby v Praze Contemplus, který se snaží přinést a představit to nejpodstatnější a nejaktuálnější ze soudobé hudby. Také v Olomouci je od roku 2009 pořádán festival soudobé hudby, nazvaný MusicOlomouc. V Polsku z počátku byla soudobá hudba také záležitostí specializované skupiny, obecnost se ale časem přizpůsobilo a oproti silně konzervativnímu obecnostu Československa, které hudbu W. Lutosławského (ale také zahraničních velikánů hudby druhé poloviny 20. století) oceňovalo často pouze strohým potleskem

(jak několikrát čteme v recenzích Hudebních rozhledů), a dodnes zastává mnohem otevřenější a vřelejší postoj k soudobé hudbě. Z Lutosławského generace nemáme na našem území ekvivalent, umělecký snad (ve tvorbě např. M. Kabeláče) ano, co se ale týká úspěchu, zahraničního věhlasu a světové proslulosti nikoli. Bohužel i v dnešní svobodné době se často zapomíná na hudební velikány, kteří tvořili jádro poválečné podoby hudby a vzhledem ke konzervativnosti se dílo Witolda Lutosławského nacházelo a stále nachází na programech jen sporadicky. Witold Lutosławski se celý život považoval spíše na „vlka samotáře“ a také tvorbu W. Lutosławského charakterizuje vysoce individualizovaný přístup. W. Lutosławski nikdy nepatřil do žádné „školy“, nikdy cíleně nepodléhal módním dobovým trendům a ani se nikdy zcela neoprostili tradičních vlivů. Přesto však se dokázal svými díly na čas zařadit k avantgardistům. Jeho dílo odrazilo v podstatě ideální podobu toho, jak by měla vypadat vyváženost mezi formou a obsahem, intelektem a emocí. Právě proto je snad často uváděn jako inspirační zdroj českých skladatelů. V zásadě je možné říci, že moderní hudba první poloviny 20. století byla určena koncertnímu provozu, ... *a věřilo se, že jen otázkou času, kdy moderna druhé poloviny století zcela zdomácní na programech.*<sup>472</sup> Skutečná specializace hudby pro stále více specializované festivaly věnované úzkému publiku, kolem nichž se objevovali interpreti nadšení pro věc, přišla až s poválečnou avantgardou západní Evropy, která přinesla nové radikální koncepty hry a experimenty.

Rozdíl v československém prostředí byl také v tom, že naproti tomu, že skladatelé avantgardy padesátých a šedesátých let v západní Evropě zasedali na profesorských postech, dostával se nový repertoár, ve spolupráci s interprety nadšenými soudobou hudbou, nejen na programy koncertů, ale také do osnov instrumentalistů vysokých hudebních škol (na univerzitách v západní Evropě byl novodobý repertoár součástí zkoušek, recitálů, apod.). Skladatelská avantgarda se v Československu objevila až později, v souvislosti s uvolněním společenských poměrů v šedesátých letech a bylo ji, podle Miroslava Pudláka, poskytnuto jen desetiletí vývoje. V Brně a Praze se v šedesátých letech vytvořil okruh oddaných interpretů, díky nimž se začala úspěšně rozvíjet nová komorní hudba. Orchestrální kompozice soudobé hudby v českém prostředí s konzervativními orchestrálními tělesy naráželo při interpretaci na problém. Není proto divu, jak uvedl Miroslav Pudlák, že: *česká skladatelská obec na orchestrální*

---

<sup>472</sup> Pudlák, Miroslav: *Jak se hraje soudobá vážná hudba*. In: His Voice 2010, s. 4. Dostupný z <<http://hisvoice-archiv.node9.org/His-Voice/Archiv-casopisu/2010/HIS-Voice-4-2010>> [cit 3. 4. 2015].

tvorbu víceméně rezignovala a věnuje se proto téměř výhradně kompozici komorní.<sup>473</sup> Budeme-li pokračovat ve čtení Pudlákova článku, nezbude než s tvrzením, že: *jaká je domácí skladatelská tvorba, taková je úroveň interpretace a naopak*, souhlasit. Kořeny tohoto stavu Pudlák komentoval: *česká avantgarda v sedmdesátých letech neusedla do akademických postů, ale naopak byla vyhnána z hudebního života. Podpory se dostalo množství tradičně píšících průměrných skladatelů, konformních s kulturní politikou normalizačního režimu.*<sup>474</sup> Naproti tomu i v Česku působilo a působí pár specialistů, kteří se nacházejí především mezi mladými hudebníky (např. Agon, Konvergence, Orchester Berg, Ostravská banda, Prague Modern). Souhlasíme také s Pudlákovým závěrem, který doufá v postupné zdomácnění hudby druhé poloviny 20. století v repertoárech českých hudebních těles.

Důvodem, proč v českém prostředí nebyli badatelé, mapující osobnost a dílo Witolda Lutosławského, pak, vedle důvodů vyplývajících z textu, byl fakt, že po smrti<sup>475</sup> W. Lutosławského převzala všechnu umělecký odkaz Nadace Paula Sachera a prameny (notové partitury, dopisy, deníky) jsou stále uloženy v Basileji. Tímto způsobem se na čas oddálila možnost bádání na podkladu Lutosławského pozůstalosti, především proto, že čerpat informace z archívu v Basileji bylo poměrně obtížné.<sup>476</sup> Proto sledujeme v badatelských pracích jistou odmlku, v této době se čerpal především z Lutosławského výpovědí, článků, které zůstaly otištěny na stránkách hudebních periodik nebo výpovědí pamětníků. Komplexní prozkoumání pozůstalosti Witolda Lutosławského provedli až Krzysztof Meyer a Danuta Gwizdalanka.<sup>477</sup> V tomto faktu pak můžeme vidět důvod toho, proč také v Československu a následně České republice dodnes nevyšla plnohodnotná publikace, a situace se napravuje teprve nyní, kdy je tvorba Witolda Lutosławského předmět analýz diplomových prací studentů vysokých hudební nebo hudebně-vědných škol.

---

<sup>473</sup> Pudlák, Martin: *Jak se hraje soudobá vážná hudba*. In: *His Voice* 2010, č. 4. Dostupný z <<http://hisvoice-archiv.node9.org/His-Voice/Archiv-casopisu/2010/HIS-Voice-4-2010/Jak-se-hraje-soudoba-vazna-hudba>> [cit 4. 4. 2015]

<sup>474</sup> Tamtéž.

<sup>475</sup> Souhlas vyjádřil W. Lutosławski již v roce 1989, a definitivně 2. 5. 1990 podepsáním dohody o odkázání všech dopisů, skic, deníků, korespondence Nadaci Paula Sachera.

<sup>476</sup> Viz Będkowski, Stanisław: *Głęboki cień archiwum*. In: *Tygodnik powszechny* 2013. Dostupné z <<http://tygodnik.onet.pl/kultura/mikrofilmy-w-szwajcarii/hwm4b>> [4. 4. 2015].

<sup>477</sup> Viz Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof: *Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości*, sv. 1, PWM, Kraków 2003, *Witold Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, sv. 2, PWM, Kraków 2004.

Úplnou tečku tvoří nabytý poznatek, že v Československu byla hudba Witolda Lutosławského poměrně snadno přístupná (i když ne zcela), a kdo měl o jeho hudbu opravdový zájem, bez většího úsilí s ní do kontaktu přijít mohl, byť se nevyskytovala v době jeho vrcholu (šedesátá a osmdesátá léta) v dramaturgiích československých hudebních těles, nahrávky byly přístupné v archívech Českého rozhlasu<sup>478</sup> či zakoupením záznamu na gramodeskách během festivalu Varšavský podzim. Jen sporadicky se několikrát do roka objevila Lutosławského skladba (např. *Livre pour orchestre*, *Koncert pro orchestr*, *Benátské hry*, *Smuteční hudba*, *Preludia a fuga*, *Taneční preludia*) jako zajímavost na jinak poměrně tradičním a konzervativním programu hudebních těles v Praze, Ostravě či Brně. Na podkladu vybraných článků hudebních periodik sledujeme mj. proměnu a pokrok v přijímání a hodnocení soudobé hudby československými hudebními kritiky – od prvotního nepochopení a zavržení progresivních tendencí Západu V. Felixem, P. Ecksteinem, V. Borem k postupnému otevření a pochopení (J. Burjanek, J. Fukač) a nadšenému přijetí v podobě recenzí např. N. Hrčkové.

Práce přináší poměrně ucelený pohled na život a dílo jednoho z nejvýznamnějších skladatelů druhé poloviny 20. století a zároveň jedné z největších morálních opor umělců, ale i nadějí prostých občanů v období Polské lidové republiky. Představuje W. Lutosławského v očích československých (českých) skladatelů v období šedesátých až devadesátých let 20. století a nakonec také pohled na tuto velkou osobnost skrze dobovou publicistiku.

---

<sup>478</sup> Viz Databázi evidovaných děl Witolda Lutosławského v Archívu Českého rozhlasu.

## RESUMÉ

Diplomová práce se zaměřuje na osobnost a dílo Witolda Lutosławského a jeho přijetí hudební společností v Československu a Polsku v letech 1956–1994. Protože na poli české hudební vědy a ani v hudebních vydavatelstvích doposud nevyšla publikace věnována osobnosti Witolda Lutosławského, tvoří náplň první kapitoly skladatelův životopis. Kapitola je rozdělena do tří celků: 1/ Rodinné zázemí a kulturní a dobový kontext, 2/ Vrstevníci a okolí a 3/ Lutosławski v českém prostředí. V další části práce se čtenáři seznámí s Lutosławského tvorbou. Varšavský podzim tvoří náplň kapitoly, ve které se dočteme o festivalu, který sehrál klíčovou roli ve formování soudobé polské hudby, tedy hudby druhé poloviny 20. století. Čtvrtá kapitola přináší informace o tisku, se kterým jsme v práci pracovali – Hudební rozhledy a Ruch Muzyczny. Pátá kapitola, pro práci klíčová, obsahuje poznatky, které jsme získali na základě rešerší periodik z období 1956–1994. Získali jsme vhled do recepce Lutosławského díla v Československu a především do problematiky uvádění jeho děl na festivalu Varšavský podzim. Výsledkem samotné práce je zmapování recepce Lutosławského hudby v Československu a komparace s polským prostředím.



## SUMMARY

This thesis is focused on the life and work of Witold Lutosławski and his acceptance by music society in Czechoslovakia and Poland between the years 1956–1994. Because in the field of Czech musicology and even in Czech music publishing has not been issued publication focused on personality of Witold Lutosławski, content of the first chapter consists the composer's biography. The biography chapter is divided into three sections: 1/ *Family background and cultural and contemporary context*, 2/ *Contemporaries and surroundings* and 3/ *Lutosławski in the Czech background*. In the following part, readers will read about Lutosławski's work. Warsaw Autumn is the title of the chapter, in which the readers can read about the festival, which played a key role in shaping contemporary Polish music, especially the music of the second half of the 20th century. The fourth chapter provides information about press, with whom we have worked in this thesis – *Hudební rozhledy* and *Ruch Muzyczny*. The fifth chapter, the key chapter for this theses, contains the knowledge we have gained on the basis of the background research journals from the period 1956–1994. We have gained insight into the reception of Lutosławski works in Czechoslovakia and especially into the problems of introduction of his works at the Warsaw Autumn. The result of the theses itself is gaining reception of Lutosławski's music and comparison with the Polish situation.

## ZUSAMMENFASSUNG

Diese Diplomarbeit basiert auf dem Leben und Werk von Witold Lutosławski und seine Akzeptanz auf die Musikgesellschaft in der Tschechoslowakei und Polen der Jahrgänge von 1956–1994. Infolgedessen war auf dem Gebiet der tschechischen Musikwissenschaften und auch bei tschechischen Musikverlagen bisher nichts bekannt oder veröffentlicht, von der Persönlichkeit des Witold Lutosławski, dies bildet den Inhalt des ersten Kapitel der Biographie des Komponisten. Das Kapitel ist in 3 Teile gegliedert: 1/familiäre Herkunft und kulturellen und aktuellen Kontext, 2/ Zeitgenossen und Umkreis und 3/ Lutosławski in der tschechischen Umwelt. Im nächsten Abschnitt werden die Leser mit Lutosławski Werk vertraut. Warschauer Herbst ist der Name des Kapitel, in dem wir über das Festival, das eine Schlüsselrolle bei der Gestaltung der zeitgenössischen polnischen Musik, also die Musik der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts spielte, lesen. Das vierte Kapitel enthält Informationen aus der Presse, mit denen wir in dieser Diplomarbeit arbeiteten - Hudební rozhledy und Ruch Muzyczny. Das fünfte Kapitel, enthält den Schlüssel für die Informationen, die wir auf der Basis der Hintergrundrecherche – Fachzeitschriften aus der Zeit 1956–1994 erhielten. Wir gewannen Einblick in die Werke Lutosławski in der Tschechoslowakei und vor allem auf die Probleme der Einführung seiner Werke bei dem Festival „Warschauer Herbst“. Das Ergebnis seiner persönlichen Anfertigung, ist Lutosławski Musikrezept in der Tschechoslowakei und Vergleich mit der polnischen Musikumwelt.

## ANOTACE

<b>Název práce</b>	Witold Lutosławski a Varšavský podzim v zrcadle dobového tisku v letech 1956–1994
<b>Název práce v AJ</b>	Witold Lutosławski and Warsaw Autumn in the Mirror of the Contemporary Press between the Yeras 1956–1994
<b>Příjmení a jméno autora</b>	Koryťáková Adéla
<b>Katedra</b>	Muzikologie
<b>Fakulta</b>	Filozofická
<b>Vedoucí diplomové práce</b>	Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.
<b>Počet stran</b>	187 s. celkem
<b>Počet příloh</b>	19 příloh mimo text práce
<b>Klíčová slova</b>	Witold Lutosławski, polští skladatelé 20. století, Varšavský podzim, festival, soudobá hudba, Hudební rozhledy, Ruch Muzyczny, Polská soudobá hudba, skladatelé Československa, recenze
<b>Klíčová slova v AJ</b>	Witold Lutosławski, Polish composer of 20th Century, Warsaw Autumn, festival, contemporary music, Hudební rozhledy, Ruch Muzyczny, Polish contemporary music, composers of Czechoslovakia, review
<b>Krátká charakteristika</b>	Diplomová práce pojednává o skladateli Witoldovi Lutosławském, festivalu

	<p>Varšavský podzim, poválečném stavu hudební kultury v Polsku a Československu a dobových hudebních periodikách. Na základě získaných rešerší časopisu Hudebních rozhledy a Ruch Muzyczny podává odraz přijetí hudby Witolda Lutosławského a Varšavského podzimu v Československu a porovnává stav v Polsku.</p>
<p><b>Krátká charakteristika v AJ</b></p>	<p>The theses discusses the composer Witold Lutosławski, Warsaw Autumn Festival. It also shows the postwar state of musical culture in Poland and Czechoslovakia and contemporary music magazines. Based on the background research journal Hudební rozhledy in Czechoslovakia and Ruch Muzyczny in Poland gives reflects the acceptance of music by Witold Lutosławski and the Warsaw Autumn in Czechoslovakia and compare the situation in Poland.</p>

## **SOUPIS PRAMENŮ A LITERATURY**

### ČESKÁ LITERATURA

ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRONĚ, B., NOVÁČEK, Z.: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1, Praha 1963

DAVIES, Norman: Polsko. Dějiny národa ve středu Evropy. sv. 1., Prostor, Praha 2003

Euromedia Group 1: Pravidla českého pravopisu, Praha 2014

FASORA, Lukáš: Dějiny Polska v meziválečném období. Brno 1999

KŘUPKOVÁ, Lenka: Varšava – Darmstadt východu. K reflexi varšavského podzimu. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica, Musicologica Olomucensia IX – In Honorem Ivan Poledňák, Olomouc 2007

MACEK, Petr: Směleji a rozhodněji za českou hudbu! „Společenské vědomí“ české hudební kultury 1945–1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky. Koniash Lanit Press, Praha 2006

NOUZA, Zdeněk: Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2010

PILKA, Jiří: Viktor Kalabis, Academia, Praha 1999

VYSLOUŽIL, Jiří: Karel Husa: Skladatel mezi Evropou a Amerikou, AMU, Praha 2011

### DIPLOMOVÉ A DISERTAČNÍ PRÁCE

FILÍPEK, Štěpán: Witold Lutoslawski a jeho dílo pro violoncello, dipl. práce HF JAMU, Brno 2007

JANEČKOVÁ, Dagmar: Alois Piňos – Skladatelská a pedagogická činnost, diser. práce PdF MUNI, Brno 2011

JUŘENOVÁ, Květa: Klavírní skladby inspirované Paganiniho capricciem a moll, dipl. práce PdF UP, Olomouc 2011

KORDÍK, Pavel: Witold Lutosławski: Le livre pour orchestre, dipl. práce FF UK, Praha 1999

NAČEVSKI, Goran: Vývoj skladatelské techniky Witolda Lutosławského a její přínos k vývoji hudební řeči druhé poloviny 20. století, diser. práce HAMU, Praha 2006

SŮVOVÁ, Vladimíra: Hudební rozhledy v letech 1948–1973. Dipl. práce, FF MU, Brno, 2008

VOMLELOVÁ, Helena: Klavírní dílo Witolda Lutosławského, dipl. práce FU OSU, Ostrava 2009

#### ZAHRANIČNÍ LITERATURA

GWIZDALANKA, Danuta, MEYER, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do dojrzałości, sv. 1, PWM, Kraków 2003

GWIZDALANKA, Danuta, MEYER, Krzysztof: Witold Lutosławski. Droga do mistrzostwa, sv. 2, PWM, Kraków 2004

GWIZDALANKA, Danuta, MEYER, Krzysztof: Witold Lutosławski. Postscriptum, Warszawa 1999

GWIZDALANKA, Danuta.: Historia muzyki 3, Kraków 2009

JAROCIŃSKI, Stefan: Witold Lutosławski. Materiały do monografii, PWM, Kraków 1967

KACZYŃSKI, Tadeusz: Lutosławski: życie i muzyka, v sérii Historia muzyki polskiej, sv. IX, Sutkowski Edition, Warszawa 1994

KACZYŃSKI, Tadeusz: Rozmowy z Witoldem Lutosławskim, PWM, Kraków 1972

LUTOSŁAWSKI, Witold: Sesja naukowa poświęcona twórczości kompozytora, red. POLONY, Leszek, Kraków 1985

LUTOSŁAWSKI, Witold: Zapiski. Witold Lutosławski. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008

NORDWALL, Ove: Lutosławski och hans musik, Stockholm 1969

PAJA-STACH, Jadwiga: Lutosławski i jego styl muzyczny, Musica Iagellonica, Kraków 1997

PAJA-STACH, Jadwiga: Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego, Musica Iagellonica, Kraków 2009

PAJA-STACH, Jadwiga: Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku, Musica Iagellonica, Kraków 2005

PAJA-STACH, Jadwiga: Witold Lutosławski, Musica Iagellonica, Kraków 1996

PAJA-STACH, Jadwiga: Witold Lutosławski. Od ogniwa do łańcucha. In: Encyklopedia muzyczna PWM, specjalni wydání, PWM, Kraków 2013

PAJA-STACH, Jadwiga [ed.]: Witold Lutosławski Studies 1, Musica Iagellonica, Kraków 2007

PAJA-STACH, Jadwiga [ed.]: Witold Lutosławski Studies 2, Musica Iagellonica, Kraków 2008

PAJA-STACH, Jadwiga [ed.]: Witold Lutosławski Studies 3, Musica Iagellonica, Kraków 2009

POCIEJ, Bohdan: Lutosławski, a wartość muzyki, PWM, Kraków 1976

SKOWRON, Zbigniew: O muzyce. Pisma i wypowiedzi. Warszawa 2011

SKOWRON, Zbigniew: Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego, Musica Iagellonica, Kraków 2000

SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA, Barbara, ZIELIŃSKI, Tadeusz, A.: Witold Lutosławski: Przewodnik po arcydziełach, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011

STUCKY, Steven: Lutosławski and his Music, Cambridge University Press, Cambridge 1981

SUŁEK, Małgorzata: Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego, Musica Iagellonica, Kraków 2010

SZYMANOWSKI, Karel: Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Kraków–Warszawa 1931

#### INTERNETOVÉ ZDROJE

Český hudební slovník osob a institucí. Dostupný také z:  
<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

Internetová jazyková příručka Ústavu pro jazyk český Akademie věd ČR. Dostupná z:  
<http://prirucka.ujc.cas.cz/>

Internetové stránky věnované Romanu Dmowskiému  
<http://www.romandmowski.pl/default.php>

Oficiální internetové stránky Biblioteki Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Dostupné z: <http://www.bibl.imuz.uw.edu.pl>

Oficiální internetové stránky Českého rozhlasu. Dostupné z:  
<http://www.rozhlas.cz/portal/portal/>

Oficiální internetové stránky časopisu His Voice. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz>

Oficiální internetové stránky časopisu Hudební rozhledy. Dostupné z:  
<http://www.hudebnirozhledy.scena.cz>

Oficiální internetové stránky časopisu Ruch Muzyczny. Dostupné z:  
<http://www.ruchmuzyczny.pl/>

Oficiální internetové stránky festivalu Varšavský podzim. Dostupné z:  
<http://www.warszawska-jesien.art.pl/>

Oficiální internetové stránky hudebního vydavatelství Supraphon. Dostupné z:  
<http://www.supraphonline.cz>

Oficiální internetové stránky Nadace Paula Sachera. Dostupné z: [http://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/collections/k\\_o/witold\\_lutos-awski.html](http://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/collections/k_o/witold_lutos-awski.html)

Oficiální internetové stránky Polského rozhlasu. Dostupné z: <http://www.polskieradio.pl>

Oficiální internetové stránky polského Sdružení Hledáme Polsko  
<http://www.szukamypolski.com>

Oficiální internetové stránky polského spolku při katedře muzikologie Jagellonské Univerzity v Krakově: *Ośrodek Dokumentacji Życia i Twórczości Witolda Lutosławskiego*. Dostupné z:  
[http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/lutoslawski/WL\\_pisma.html](http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/lutoslawski/WL_pisma.html)

Oficiální internetové stránky Polského týdeníku <http://www.tygodnik.onet.pl>

Oficiální internetové stránky Sdružení přátel přírodního muzea v Drozdově. Dostupné z:  
<http://www.drozdowo.pl/drozdowo.html>

Oficiální internetové stránky Sdružení Witolda Lutosławského. Dostupné z:  
<http://www.lutoslawski.org.pl>

Oficiální internetové stránky Varšavské filharmonie. Dostupné z: <http://filharmonia.pl/>

Polská encyklopedie Polskiego Wydawnictwa Naukowego. Dostupná také z:  
<http://encyklopedia.pwn.pl>

Polský historický portál pod patronátem Ministerstva kultury a národního dědictví  
<http://dzieje.pl>

Polský internetový portál o historii Polska <http://www.kronikarp.pl/szukaj,4366,strona-1>

Polský internetový portál o kultuře <http://kultura.wp.pl>

Polský internetový portál s dokumenty, filmy, reportážemi, záznamy divadelních představení, ... <http://ninateka.pl/>

Polský internetový zpravodajský portál Strefa wiedzy <http://www.bryk.pl>

Polský kulturně-zpravodajský portál <http://www.culture.pl>



Portál Polských hudebních informací <http://www.polmic.pl>

Portál studentů katedry historie FF UPOL: Moderní dějiny Polska a Československa  
<http://moderni-dejiny-pl-csr.blogspot.cz/>

Seznam skladeb W. Lutosławského, umístěný na oficiální stránky University of Southern California. Dostupné z:  
[http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/VEPM/lutos/lu-wrk-f.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/VEPM/lutos/lu-wrk-f.html)

The New Grove Dictionary of Music and Musician. Dostupný také z:  
<http://www.oxfordmusiconline.com>

### PRAMENY

Příloha č. 1 Korespondence s Karlem Husou

Příloha č. 2 Korespondence s Viktorem Kalabisem

Příloha č. 3 Korespondence s Ivanem Klánským

Příloha č. 4 Korespondence s Václavem Kučerou

Příloha č. 5 Korespondence s Jan Klusákem

Příloha č. 6 Korespondence s Pavlem Blatným

Příloha č. 7 Korespondence s Aloisem Piňosem

Příloha č. 8 Korespondence s Adriánem Democem

Příloha č. 9 Korespondence s Igorem Bázlikem

Příloha č. 10 Korespondence s Iljou Hurníkem

Příloha č. 11 Korespondence s Ivanem Kurzem

Příloha č. 12 Korespondence s Markem Kopelentem

Příloha č. 13 Korespondence s Janem Šťastným

Příloha č. 14 Korespondence s Ivanou Loudovou

Příloha č. 15 Korespondence s Milanem Slavickým

Příloha č. 16 Korespondence s Zdeňkem Pololáníkem

Příloha č. 17 Korespondence se Slavomírem Hořínkou

Příloha č. 18 Korespondence se Ctíradem Kohoutkem

Časopis **Hudební rozhledy**: roč. IX (1956), roč. X(1957), roč. XI (1958), roč. XII (1959), roč. XIII (1960), roč. XIV (1961), roč. XV (1962), roč. XVI (1963), roč. XVII (1964), roč. XVIII (1965), roč. XIX (1966), roč. XX (1967), roč. XXI (1968), roč. XXII (1969), roč. XXIII (1970), roč. XXIV (1971), roč. XXV (1972), roč. XXVI (1973), roč. XXVII (1974), roč. XXVIII (1975), roč. XXIX (1976), roč. XXX (1977), roč. XXXI (1978), roč. XXXII (1979), roč. XXXIII (1980), roč. XXXIV (1981), roč. XXXV (1982), roč. XXXVI (1983), roč. XXXVII (1984), roč. XXXVIII (1985), roč. XXXIX (1986), roč. XL (1987), roč. XLI (1988), roč. XLII (1989), roč. XLIII (1990), roč. XLIV (1991), roč. XLV (1992), roč. XLVI (1993), roč. XLVII (1994), roč. XLVIII (1995)

Časopis **Ruch Muzyczny**: 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994

## SEZNAM PŘÍLOH

- PŘÍLOHA č. 1 Korespondence s Karlem Husou
- PŘÍLOHA č. 2 Korespondence s Viktorem Kalabisem
- PŘÍLOHA č. 3 Korespondence s Ivanem Klánským
- PŘÍLOHA č. 4 Korespondence s Václavem Kučerou
- PŘÍLOHA č. 5 Korespondence s Jan Klusákem
- PŘÍLOHA č. 6 Korespondence s Pavlem Blatným
- PŘÍLOHA č. 7 Korespondence s Aloisem Piňosem
- PŘÍLOHA č. 8 Korespondence s Adriánem Democem
- PŘÍLOHA č. 9 Korespondence s Igorem Bázlikem
- PŘÍLOHA č. 10 Korespondence s Iljou Hurníkem
- PŘÍLOHA č. 11 Korespondence s Ivanem Kurzem
- PŘÍLOHA č. 12 Korespondence s Markem Kopelentem
- PŘÍLOHA č. 13 Korespondence s Janem Šťastným
- PŘÍLOHA č. 14 Korespondence s Ivanou Loudovou
- PŘÍLOHA č. 15 Korespondence s Milanem Slavickým
- PŘÍLOHA č. 16 Korespondence s Zdeňkem Pololáníkem
- PŘÍLOHA č. 17 Korespondence se Slavomírem Hořínkou
- PŘÍLOHA č. 18 Korespondence se Ctíradem Kohoutkem
- PŘÍLOHA č. 19 Ročníky a roky festivalu Varšavský podzim

# PŘÍLOHA č. 1

## Korespondence Karel Husa

5. 1. 2008

Vážený pane:

Děkuji za váš dopis 27.12.

Bohužel nemohu dobře psát (ani na stroji) tudíž musím být krátký:

1) Určitě jsem byl ovlivněn Pendereckého St. Luke Passion. Tež Lutoslavským. Oba jsou významnými skladateli.

2) Znal jsem <sup>dobře</sup> ~~dobře~~ W. Lutoslavského, tež jsem se sešel s p. Pendereckým (m. j. jeho Symfonie a můj Koncert pro orchestr byly hrány m. j. v Louisville (byli jsme tam, neboť tyto skladby dostaly Grawemeyer Award. tež pani Penderecká přiletěla). Tež jsem poznal B. Schaefera (přišel na Cornellovu univ. na koncert) St. Skrowaczewského, kterého jsem znal v Paříži, byli jsme přáteli, on se vrátil do Polska kolem 1949 a venoval se jen dirigování, byl ale velmi talentovaný skladatel; tež pani Ptáčnickou (? nevím její to korektní psaní) \*

3) to bohužel nevím.

Mohu soudit jen podle mě, mě polská hudba zajímala (už od Szymanovského, kterého jsem tež hrál (totiž snažil se hrát), jeho houslové skladby, a samozřejmě je spojitost s moravsko-slezskými a polskými písněmi (kolem tater), které mě fascinují

Rad bych pomohl víc, ale nemohu více psát nebo "klepat" na stroji, promínte. Kdybyste chtěl se zeptat telefonicky mé číslo je nahore, ale vím, že by to stálo peníze.

Preji Vám vše nejlepší, tež prosím pozdravujte p. prof. PhDr. Kopeckého.

Good luck a vše nejlepší v novém roce.

Srděčně

Karel Husa

PS Lutoslavski byl 2x na Cornellove univ. když ja učil, KH

\* tež v letech 47-50 v Paříži R. Palestrina, A. Panofnik, A. Szalovského ...

Korespondence Viktor Kalabis

Pavlu Novákovi odpovídala o V. Kalabisovi Zuzana Růžičková 22. 1. 2008

Zuzana Růžičková o Viktoru Kalabisovi, zpracováno: Tamara Nováková, 2008

1. Jaký byl podle Vás význam Varšavského podzimu pro české skladatele?

V. Kalabis obdržel čestnou událost r. 1955 a varšavské  
za op. 9, Suita pro velký orchestr. 1963  
byla provedena II. symfonie op. 18 (olii. válečná  
symfonie).

2. Měla polská hudba (lidová, artifiální, nonartifiální) vliv na tvorbu vašeho manžela?

Pokud vím, nikoli. Vážil si především  
Lutosławského.

3. Jaký je Váš vztah k polské hudbě?

galeopřijal k interpretování svých předevšim  
k Wawro Janowoske, která byla u nás ve velké  
opracení. Na Mezinárodní letní škole v Krakově, které jsem  
25 let vedla v žánru, byla vždy řada polských  
studentů (Magdalena Seyfriedová, Krzysztof Bartkiewicz atd.).  
Má se vztahy máe přijel a rodina Czerny - Stejně jako

# PŘÍLOHA č. 3

## Korespondence Ivan Klánský

### Petrovi Nemeškalovi odpovídal Ivan Klánský 29. 1. 2008

Předchozí    Následující

Od: klansky@volny.cz

Předmět: Re: Polská hudba

Datum: 29.1.2008, 09:48 - včera v 09:48

Odpovědět

Odp. všem

Přeposlat

Tisk

Smaž

Smaž jako SPAM

Další akce ...

Milý pane Nemeškale, velmi stručně odpovídi:

- 1/ Pouze prostřednictvím Chopina, melodika, typické tanecní rytmizace
- 2/ Myslím, že ne. V době vrcholu Varšavského podzimu byla u nás hudba kompozičně i ideologicky uplne jinde.
- 3/ Několik drobností Szymanowského, jinak pouze Chopina.

S pozdravem  
Ivan Klansky

----- PŮVODNÍ ZPRÁVA -----

Od: "Petr Nemeškal" <nemik1@seznam.cz>

Komu: klansky@volny.cz

Předmět: Polská hudba

Datum: 27.1.2008 - 20:08:14

- > Vážený pane profesore,
- >
- > i přes Vaše pracovní vytížení mi dovoluďte Vám
- > položit několik otázek, týkajících se polské
- > hudby. Jmenuji se Petr Nemeškal a jsem z katedry
- > muzikologie v Olomouci.
- >
- >
- > 1. Měla polská hudba ( lidová, témbrová, aleatorní
- > adt. ) vliv na Vaši hudbu?
- >
- > 2. Význam Varšavského podzimu na české skladatele?
- >
- > 3. Jaké polské skladatele včetně Chopina jste rád
- > interpretoval za vaši klavírní dráhu?
- >
- >
- > Děkuji za Váš čas, který jste si udělal na přečtení
- > této zprávy a těším se na Vaši odpověď.
- >
- > S pozdravem Petr Nemeškal

Okno pro rychlou odpověď

Přímá odpověď

## Korespondence Václav Kučera

14. 1. 2008

otázky

- 1, Jaký je Váš názor na festival Varšavský podzim, ovlivnil nějakým způsobem Vás a Vaši tvorbu?
- 2, Udržujete (udržoval jste) kontakty s některými polskými skladateli (osobnostmi polské hudební scény), pokud ano, s kterými?
- 3, Lze podle Vás nalézt nějaké podobnosti a spojitosti mezi polskou a československou hudbou druhé poloviny 20. století?

email ze dne 14.1.2008

Milý pane kolego,

omluvte, prosím, zpoždění mé odpovědi, zavinila je chřipka, s kterou zápasím již třetí týden. A teď stručně k Vaším otázkám:

1. Festival Varšavský podzim měl pro mou tvůrčí orientaci zásadní význam již od roku 1958, kdy jsem jej prvně navštívil. Jako mnohým dalším našim autorům, i mně naznačil, že inovační úsilí o modernizaci hudebních vyjadřovacích prostředků může být odvážnější a cílevědomější, než tomu bylo v našich tehdejších kulturněspolečenských podmínkách. V tomto smyslu byl podnět Varšavského podzimu širší než jen stylově-kompoziční, učil nás, jak zápasit o reálnou tvůrčí svobodu.
  2. Mezi polskými skladateli jsem měl a mám řadu dobrých přátel, uvedu alespoň nejvýznamnější jména: Witold Lutslawski, jehož pokládám za jednoho z největších tvůrců hudby druhé poloviny XX. století, Krzysztof Penderecki, Włodzimierz Kotoński a Zygmunt Krauze. Pravidelně jsme se vídali nejen ve Varšavě a Praze ale zejména na festivalech World Music Days, pořádaných ISCM v různých zemích (v letech 1978-82 jsem byl členem předsednictva této společnosti).
  3. Mezi představiteli hudebního života Polska a Československa byly vždy vzájemně inspirativní vztahy, jež nemohla oslabit ani přechodná kulturněpolitická "bariéra" z naší strany na přelomu 40. a 50. let. Výsledkem byl fakt, že jsme - skrytě či zjevně - společně bojovali proti "ždanovovštině", žel, my s téměř desetiletým zpožděním. Např. svobodná ediční praxe vydavatelství Polskie wydawnictwo muzyczne byla pro nás dlouho nedosažitelná. Zcela nebyvalá, zdrcující situace v těchto vztazích ovšem nastala po srpnu 1968 a v období normalizace, ale na tuto otázku by Vám asi nejlépe odpověděl povolaný hudební historik.
- Tolik několika slovy k Vaším dotazům, přeji Vám úspěch ve Vaší práci a jsem s pozdravem

Václav Kučera

Praha 23-XII-2005

Vážná slečno Komárková, moc prosím, odpusťte mou tak  
pozdní odpověď - mám pracovní zábr - a nic uvesti nemu.

K Vašim otázkám: 1) Z polské hudby na mě měl vliv  
určitě Lubostawski, spíš svým příkladem než že bych ho snad  
napodoboval. 2) Varšavský podnik měl pro es. skladatele význam  
obrovský - prořezával nám styk s tím, co se dělo s hudbou  
ve svobodném světě, kam jsme nesměli. V padesátých a raných  
šedesátých letech to bylo naše jediné pozdní vývoje soudobé  
hudby. Srdce Vaš pravím J. K.

fiskální kancionál kol. n. 1420

ježíš, náš spásitel a: křištných vyku-pitel; narodil se: jest nám dnes, a-  
by nás po-jal: do nebes; narodil se: jest nám dnes, a: by nás pojal: do nebes.

Hezké vánoce a dobrý rok 2006!

Jan Klusák



# PŘÍLOHA č. 6

## Korespondence Pavel Blatný

Věře Fišarové odpovídal Pavel Blatný 25. 10. 2005

Blatný Pavel, Mgr.  
Absolonova 35  
62 400 Brno - Komořany

V Oseku nad Bečvou dne 25. 10. 2005

Pane Blatný,

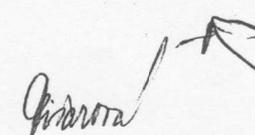
jsem studentka filozofické fakulty v Olomouci, katedra Muzikologie. Máme zde zařazen předmět Polská hudba 19. a 20. století.

Víme, že evropská hudební kultura tvoří unikátní systém hudebních institucí a projevů hudebního života a že Vy jste se zabýval polskou hudbou a na našich přednáškách jsem dostala za úkol zjistit Váš názor na níže uvedené otázky:

1. Měla polská hudba (včetně lidové a témbrové) vliv na vaši tvorbu?
2. Jak hodnotíte význam Varšavského podzimu na československé skladatele?

Těším se na Vaši odpověď, kterou pak zařadím ve formě referátu v hodině Polské hudby 19. a 20. století.

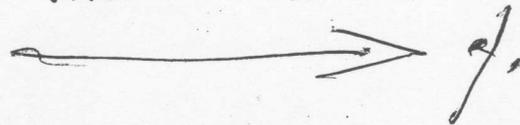
S pozdravem

  
Věra Fišarová  
751 22 Osek nad Bečvou č. 326

MILÁ VĚRO FISAROVÁ —

JESTĚ DNES, JUNE  
TOD

ANĚTO JAK SE THEORETICKY NIKDY POLSKOU HUDBOU V  
NEZABÝVAL, ALE JAKO SKLADATEL BYL JSOŇ SI OVČIVNĚ  
DOVOUL JSOŇ SI TROCHU POZMĚNIT VAŠE OTÁZKY



A TA JS RAD ODPovídÁ:

① ANO — BYLA TO PŘEDVŠÍM MALÁ ALGEBRIKA  
WITOLDA LUTOSLAWSKÉHO A NĚKTERÉ PARTITURY 60. LET.  
KRYSTOFA PENDERECKÉHO. TYTO VLIVY SE PAK PROJEVILY V RÁM  
MÝCH SKLADB TĚ DOBY A TO JAK V MOJ VÁŽNĚ TVORBĚ —  
TĚDY NOVĚ HUDBĚ TAK V MOJ JAZZOVĚM TRÉTÍM PROJEKTU.  
ZA VŠECHNY PODOBNĚ SKLADBY ASPOŇ 3. VĚTA Z KONCERTU,  
PRO JAZZORCHESTR "RYTHM A TUBES" (1964) A SYMFONICKÁ  
SKLADBA - PSANÁ PRO BERLÍNSKÉ FESTIVOCHY — "10/30" PRO  
J. E. BERENDTA" (TO JE JIMĚNO INTERDANTA, KTERÝ SI OBJEDNAL  
TUTO SKLADBU). TENTO VLIV POLSKÝCH KORYFÉŽŮ JE PATRNÝ  
NEJEN POSLECHEM, ALE I ZPŮSOBEM ZÁZNAMŮ MÝCH PARTITUR  
(OBĚ SKLADBY VYŠLY TISKEM I NA DESKÁCH U NÁS I V ZAHRAŇÍ  
A U NÁS BYLY I ZFILMOVÁNY ČS. TELEVIZÍ FORMOU VIZUALIZACÍ)  
A PŘEDVŠÍM TYTO SKLADBY SE PAK ZPĚTNĚ OBJEVILY I V POLSKÉ  
PROVOZOVÁNÍ ČI UVADĚNÍ.

② A TOTO VŠE SE ODHAŇVALO PRAVĚ V 60. LETECH,  
ATO DĚKY VARŠAVSKÉ JESĚNI — KDE NA MNE MOCNĚ DOJEL  
MĚĚLY TRĚBA LUTOSLAWSKÉHO BENÁTSKÉ HRY, TRĚ  
PČENY NEBO PENDERECKÉHO TRĚN, POLIZORFIA etc.  
SAL JSOŇ ALE <sup>PRVĚ</sup> NA JESĚNI UVADĚN NEBYL, ~~NE~~ JSOŇ JSOŇ  
TAK CELĚ 60. LETA, NEBOŤ TO BYL DOŇSKÝ VODY ŽIVĚ A OKNO NA  
ZAPAD. ZDRAVÍŇ OD V PAJ-WELL!  
VAŠ BLATNÝ

## PŘÍLOHA č. 7

Korespondence Alois Piňos

Věře Fišarové odpovídal Alois Piňos 8. 11. 2005

### *skladatelství*

V Bfně 8.11.2005.

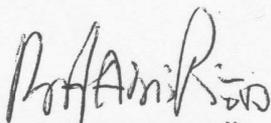
Slečno Fišarová,

odpovídám na Vaše otázky:

1. Z polské hudby znám velice dobře zvláště skladatele druhé poloviny 20. století, příslušníky "polské kompoziční školy". Polskou lidovou hudbu znám prostřednictvím polských, folkloristicky zaměřených artificiálních skladeb. Timbrových skladeb polské provenience jsem slyšel velmi mnoho a vlastním též početnou řadu partitur a gramofonových desek takových skladeb. Zejména si vážím tvorby W. Lutoslawského. Zajížděl jsem na Varšavský podzim v 60., 70. i na začátku 80. let a udržoval jsem s děním na festivalu i s novinkami polských soudobých skladatelů kontakt i stykem s českými, slovenskými a polskými kolegy a přáteli.

2. Festival "Varšavský podzim" byl jediným kvalitním mezinárodním festivalem nové hudby během let komunistické totality a měl proto zásadní význam pro informovanost mnoha českých a slovenských skladatelů různých generací, orientovaných na novátorskou tvorbu. Ve Varšavě jsem se setkával s četnými českými a slovenskými kolegy. I z jiných zdrojů vím, že význam tohoto festivalu od 60. let až po r. 1989 byl pro české a slovenské skladatele, ale i muzikology a další odborníky, nepominutelný a velmi pozitivní.

S pozdravem

  
Prof. Alois Piňos

## PŘÍLOHA č. 8

### Korespondence Adriánem Democ

#### Janě Gajdošíkové odpovídal Adrián Democ

- **Adrián Democ**

1. Poľská hudba, teda artificiálna poľská hudba je podľa všetkého fenomén, ktorý v tom čase nemal vo svete obdobu, pretože sa im podľa mňa podarilo zlúčiť prekomponovanosť, novosť, výbojnosť z výdobytkov "novej" hudby so silnou emocionalitou a priamosťou -jednoducho slovanské vnímanie vecí volá po priamosti, jednoduchosti, citovosti. Nesmieme zabudnúť ani na výdobytky notácie -PWM /Polskie Wydawatelstwo Muzyczne/ v Krakowe je pre nadšencov legendárne vydavateľstvo...

2. Warszawska jeszien -to je otázka pre veteránov, ale myslím, že zohrala kľúčovú úlohu skôr v tých 60. a 70.rokoch, teraz je už (po páde komunizmu) jej postavenie menej výrazné.

3. Moje prvé kroky viedli cez Lutoslawského, potom ma veľmi zasiahol Kilar a Gorecki, Lutoslawski prepracovanosťou formy, harmónie a detailu, Gorecki priamosťou, citom a odvahou a Kilar svojim optimizmom, tak vzácnym v týchto hudobných žánroch..

## PŘÍLOHA č. 9

### Korespondence Igor Bázlik

#### Janě Gajdošíkové odpovídal Igor Bázlik

##### Znenie otázok:

1. Ako ovplyvnila Vašu tvorbu poľská hudba vrátane hudby témbrovej a ľudovej?
2. Akú úlohu zohráva podľa Vás v hudbe Varšavská jeseň?
3. Ako vnímate avantgardné hudobné smery 20. storočia a do akej miery zasiahli Vašu tvorbu?

Pre zachovanie autenticity odpovedí ich uvádzam v ich pôvodnom znení

- **Igor Bázlik**

"Samozrejme, že poľská hudba a všetky festivaly v Poľsku ovplyvnili môj hudobný rast v priebehu rokov od cca 1962 dodnes. Najviac som chodil do Varšavy: varšavská jeseň /5x/ jazzjambory /3x/, medzinárodný Chopinov konkurz /1x/, medzinár. festival pop. piesne sopoty /5x -z toho 2x v Juri / festival pop.h. v Opole - a asi dosť. Spoznal som sa s mnohými poľskými skladateľmi, hudobníkmi, textármi, teoretikmi. Najviac si cením osobne zoznámenie sa s Pendereckim, Kilarom, Goreckim a viacerými."

Reakcia Igora Bázlika je neúplná, podľa toho ako sa vyjadril, by ostatné odpovede mal ešte poslať.

Ivaně Davidové odpovídal Ilja Hurník 6. 11. 2005

Milá slečno Davidová,

Polsko bylo pro mě vždycky, v miz jsem vystoupil jako klavírista, bylo jsem pro mě cizinec, který pro valce v Polsku koncertoval, moje první plakáty visely na pozvalinách Varšavy. Jel jsem tam a věděl jsem, že klavír je pro mě velký nástroj. Pan profesor Kurz, který tam léta působil, řekl: "V Polsku by každá přednáška mohla být kritika." Mnoho lidí jsem se tam pracel, jako pianista i skladatel a v novinách stálo: "Polska - druga ojczyzna I. Hurnika."

Na Varšavských podziměch jsem zážil Novou hudbu, její nádherné exploze, chlad do desafonických konstrukcí, nudu punktualismu, posledou vůli pokračovat, ale i poznání, že pilný talent se projevuje v každém slohu. Myslím tu na Witolda Lutosławského, který potvrdil klasickou definici: "člověk je překračovatelem mezí." Překročovat meze je riziko. Přestákovat meze je hazard. Lutosławski zůstal jednou nohou zakotven na pevné půdě Asa-dice, druhou vyrazil do neznáma. Takto došel světa. Zážil jsem i prudký zlom Bendereckého, zdánlivý obrát zpět, pokračuje v předu.

Řada našich skladatelů byla ztěžena, opustil je  
obdivovaný vidce, a teď neví, jak dál.  
Mně se hora' hraha došla jen selmo, jiná  
jsem neviděl divod opouští emotivní melo-  
diku, rytmický tep a pevnou formu.

Přijí Vám potěšení z práce a dobré nápady.

Váš DG Auruitz

6. XI. 05





## Korespondence Marek Kopelent

### Petru Špalkovi odpovídal Marek Kopelent

„Polská hudba“

1. O tom, že bych se cíleně zabýval polskou hudbou a ona pak na mě měla nějaký vliv, nelze mluvit. Ostatně tzv. polská škola nebyla tak úplně jednotná, rozprostírala se od těch, kdo se tolik nevzdalovali od tradičnějšího myšlení (třeba T. Baird) až po ve své době „extremisty“ jako byl K. Penderecki nebo H. Górecki. Vedle toho tu byla postava W. Lutoslawského a jiné významné osobnosti Nové hudby (důležité bylo např. Elektroakustické studio Varšavského rozhlasu s J. Patkowským v čele), nevím tedy, zda tu nějaké, byť dílčí inspirace v mé hudbě mohly být přítomny, to by mohli odhalit leda kritici či teoretici tou dobou se zabývající.

2. Odpověď na tuto otázku je prostá: Varšavská jeseň měla pro československé skladatele význam *nedocenitelný*. Mluvím ovšem o těch, kdo měli o nový vývoj v současné hudbě upřímný zájem.

Organizoval jsem na půdě vydavatelství Supraphon v roce 1961 zájezd na varšavský festival, do kterého jsem se snažil dostat skladatele pokud možno bez příslušnosti ke KSČ a ty, kdo byli blízko modernímu myšlení. Reakce některých byly rozpačité, jiných záporné, ale byli mezi námi i ti, kteří nacházeli v Nové hudbě východisko do další tvůrčí práce. Tehdy se ve Varšavě uvádělo všechno bezprostředně nové, podle toho občas vypadaly reakce publika, atmosféra byla jiskřivá a hudby bylo mnoho (třeba i 3 koncerty za den a ještě na různých místech). O zájezdu pak diskutovali soudruzi na předsednictvu Svazu skladatelů, neboť byli zaskočeni, že se uskutečnil bez jejich vědomí a asi také proto, že v tom viděli nebezpečí náklady českých skladatelů.

Od toho roku až do roku 1986 jsem festival navštívil 13x a měl jsem na něm 11 provedení. Vrcholem byla objednávka skladby k 25. výročí jeho založení v roce 1981 s naprostou volbou jaký druh díla zvolím. Napsal jsem tedy vokálně-orchestrální dílo podle legendy o životě a utrpení sv. Vojtěcha, českého i polského patrona, LEGENDA, které mělo pak na festivalu úspěšnou premiéru.

Ve Varšavě jsme nacházeli přátele nejen z Polska, ale z celého světa. Ostatně provedení mého 3. smyčcového kvarteta v roce 1964 Novákovým kvartetem mi skutečně otevřelo cestu do Evropy i dál.

Nemohu vše, co jsem ve Varšavě prožil, vtěsnat do snesitelného rozměru odpovědi na Vaši otázku. Byla to jedna z nejdůležitějších etap v mém životě i české Nové hudby.

Marek Kopelent

**Korespondence Jan Šťastný**

**Evě Šuráňové odpovídal Jan Šťastný (Peter Graham)**

1. *Mala polská hudba vplyv na Vašu tvorbu (vrátanie ľudovej, témbrovej h., h. 60. rokov ...)?*

Polská hudba měla na mne v době, kdy jsem začínal komponovat obrovský vliv. Byl jsem nadšený zejména témbrovou hudbou Krzysztofa Pendereckého, Juliuse Łuciuka, Witolda Szalonka, Wojciecha Kilara, Henryka Mikolaje Góreckého atd. Velmi jsem obdivoval Lutosławského a velký vliv měli na mne také Zygmunt Krauze a Tomasz Sikorski. Polské noty i desky byly relativně dostupné, snažil jsem se poznat všechno, k čemu jsem se dostal. Po léta jsem pravidelně sledoval Ruch muzyczny, kde byla v sedmdesátých letech také spousta informací o Západní hudbě.

2. *Ako hodnotíte význam festivalu Varšavská jeseň pre česko-slovenských skladateľov?*

Nemohu mluvit za jiné, ale domnívám se, že význam tohoto festivalu byl v šedesátých a sedmdesátých letech byl zcela mimořádný. Pro české a slovenské autory to bylo prakticky jediné místo, kde se mohli setkávat s aktuálními tendencemi a se světovými osobnostmi. Já jsem se tam dostal bohužel jen jedinkrát, až v roce 1979 – a i tak to byl pro mne mohutný zážitek: fascinující provedení řady skladeb, živý zájem publika, možnost setkat se s legendami jako Luc Ferrari, Lejaren Hiller, Witold Lutosławski atd., to všechno na mne udělalo veliký dojem. Bylo to ohromně povzbuzující.

3. *Čo si myslíte o dnešnej populárnej hudbe?*

Pop music je v podstatě industrializovaný folklór, dnes už vyráběný doslova na běžícím pásu. Je velmi těžké se k tomuto fenoménu nějak obecně a stručně vyjádřit. Snad by se dalo zobecnit, že je to přístup k hudbě, kde interpretační a zprostředkující složka daleko převyšuje kompoziční vklad (na rozdíl od velké většiny hudby vážné, která naopak na interpretaci a zprostředkování pravidelně troskotá ...).

Je to převládající sloh dnešní doby, zahrnuje nespočetné množství stylů, podstylů a jejich odnoží. Kdo se v tom může vyznat? Zdá se, že skutečně zajímavých osobností je tu poskrovnu, většina jsou loutky v rukou marketingových odborníků (to se týká hlavně neustále se valící produkce velkých společností). Určitou nadějí je snad okrajová scéna malých nezávislých labelů, zejména různí bizarní písničkáři a experimentující muzikanti – ale to už je dost těžko „populární hudba“ ..Vždycky však záleží na tom, kdo to dělá. Nakonec i z těch nejpitomějších klišé pop-kultury se dá stvořit docela zajímavá muzika – jak ukazuje holandský skladatel Jacob ter Veldhuis. Zapamatujte si to jméno!

Jan Šťastný (PETER GRAHAM)

## **PŘÍLOHA č. 14**

### **Korespondence s Ivanou Loudovou (email)**

#### **Adéla Koryťáková 12. října 2014:**

**Vážená paní Loudová,**

jsem studentkou muzikologie FF UPOL a píše diplomovou práci na téma Witolda Lutosławského. Chtěla jsem se vás zeptat, zda, jako bývalá studentka M. Kabeláče, máte informace o vztahu mezi Lutosławským a Kabeláčem a případně o jaký vztah se mezi těmito dvěma významnými osobnostmi jednalo? A zda také vy máte s osobností a tvorbou W. Lutosławského nějaké zkušenosti, zejména co se inspirace týče.

Doufám, že Vás tím příliš neobtěžuji.

Předem děkuji za odpověď.

S pozdravem a přáním milého zbytku večera

Adéla Koryťáková

#### **Ivana Loudová 13. října 2014:**

**Milá Adélo,**

Kabeláč a Lutoslawski byli dlouholetí přátelé, stýkali se ve Varšavě i tady v Praze, dobře si rozuměli. Chcete-li se dovědět víc a podrobněji, poříd'te si knihu "Miloslav Kabeláč - tvůrčí profil skladatele" od Zdeňka Nouzy.

Co se týče mne, velmi si Lutoslawského vážím, ověřila jsem si u něho nosnost Bi-formy, se kterou jsem se v tektonice svých skladeb potýkala i já, podobně mne zajímal kontrast aleatoriky s přísně metrickou hudbou, témbrovost, nástrojová či vokální virtuozita ....a pod. Dost jsem užívala jeho partituru při výuce na AMU a propagovala jeho hudbu. že dobře, že o něm píšete.

Hodně úspěchů a vše dobré přeje prof. Loudová.

# PŘÍLOHA č. 15

## Korespondence Milan Slavický

### Zuzaně Plejové odpovídal Milan Slavický 11. 10. 2005

Slečna  
Zuzana Pejlová

---

Vážená slečno,  
k Vaší práci Vám mohu poskytnout následující informace:

- 1) Jistě ano, zaujala mne především Lutoslawského tektoničnost a hluboká přesvědčivost výrazu (Smuteční hudba, 3. poemata, 2. a 3. symfonie aj.), a v 60. letech i Pendereckého nová zvukovost a tehdy u nás významně působící jasná ideová orientace (Lukášovy pašije, Utrenja aj.) Méně již neofolklorismus (Kilar aj.) a pozdější neoromantické tendence.
- 2) Varšavský podzim měl ohromný význam zhruba od začátku 60. let, jakmile se z neoklasických začátků (od 1956) stal fórem pro prezentaci významné západevropské i východoevropské tvorby a stal se ohniskem, kudy informace o obou okruzích proudily oběma směry. Pro řadu českých skladatelů provedení na VP bylo zásadním průlomem na cestě do západní Evropy (Kabeláč: Eufemias Mysterion, Kopelent: 3. kvartet a řada dalších). V 70. letech pak provádění na VP bylo pro ně jistým "udržováním dobytého teritoria", jedním z mála, které řadě z nich zbylo. Já sám jsem byl na VP jednou, v roce 1978, a byla to pro mne velmi cenná informace o stavu soudobé tvorby na obou stranách železné opony.
- 3) Znáám se s Rafalem Augustynem, Zbigniewem Lampartem, Grazynou Pstrokonskou-Nawratil, ale jsou to spíš příležitostné kontakty.

S pozdravem  
Váš  
Milan Slavický

# PŘÍLOHA č. 16

## Korespondence Zdeněk Pololáník

### Jitce Fialkové odpovídal Zdeněk Pololáník 15. 10. 2007

Vážený pane Pololáníku,  
obracím se na Vás s prosbou o spolupráci.  
Jsem studentkou muzikologie na olomoucké katedře, kde se v rámci předmětu  
Polská hudba 19. a 20. století, snažíme získat co nejvíce informací  
týkajících se česko-polských vztahů.  
Ráda bych Vás požádala o zodpovězení několika otázek. Vaše odpovědi by byly  
jistě velkým přínosem pro obohacení vědomostí z této oblasti.

1. Ovlivnila polská hudba (včetně lidové a témbrové) Vaši formu?  
Neovlivnila. Mám rád polskou hudbu klasiků a romantiků. Za dob studia jsem  
poznal soudobé polské skladatele z nichž mne zaujaly prvotiny Pendereckého,  
naopak jeho slavné Pašije i po mnoha pokusech jsem nevydržel vyslechnout  
celé. Prý se nyní projevuje bruknerovskou monumentalitou ve zvuku i  
rozsahem. Z ostatních soudobých skladatelů a skladatelek mne zaujaly  
jednotlivé skladby, avšak bez jakéhokoliv vlivu. Spíš mne zaujala pozornost a  
možnosti pro jejich prezentaci v Polsku.

2. Jak hodnotíte význam Varšavského podzimu na československé skladatele?  
To jsem už částečně vyjádřil poslední větou předchozí odpovědi k otázce. Mrzí  
mne, že jsem nevyužil - snad- té možnosti si jednou na Varšavskou jeseň  
zajet, kdy to byla kromě Darmstadtu jediná možnost slyšet soudobou hudbu a  
to nejen Polskou, protože Poláci byli obdivuhodně ochotni prezentovat i  
zahraniční skladatele na tomto známém festivalu. Darmstadt mne zklamal.  
Tam provozovaná hudba by se dala nazvat nezajímavými pokusy a tónovými  
konstrukcemi s naprostou absencí zdravé, sdílné hudební náplně- invence.  
Podle informace stálých návštěvníků Varšavské jeseň to tam bylo zajímavější  
a pestřejší. Byl jsem však student a zmínění informátoři byli z řad pedagogů  
skladby JAMU. K návštěvě mi tehdy chyběly fin. prostředky. proto jsem se ani  
nedobýval k uskutečnění. Ihned po dokončení studia jsem se stal skladatelem  
ve svobodném povolání, které mi to neumožnilo časově. Musel jsem se  
kompozicí živit, ne se bavit.

3. Co pro Vás osobně znamená Polsko a (současná) polská hudba?  
Po úspěšném provedení svého celovečerního oratoria Šír-haššírím /písň  
písni pro sóla, sbor a velký orchestr/, jsem se o něm zmínil ve Vratislavi,  
kde byly v Polsku festivaly kantát a oratorií. S velkým zájmem jsem obdržel  
odpověď, že je rádi přijmou na festival v provedení našich interpretů, které  
by pozvali k hostování. K reprízám však nedošlo-oratoriu na biblický - navíc  
hebrejský text byly zakázány i u nás další provedení ateistickou byrokracií.  
K dalšímu provedení došlo po zmíněném brněnském až po převratě na 1.  
festivalu Musica iudaica v pražském Rudolfinu v r. 1993. S polskou stranou  
jsem však od zrušené doby nenavázal spojení.  
Letos v květnu provedly studentky poznaňské univerzity Gabriela Czaplá a  
Paulina Švigoň moje Variace pro varhany a klavír op.1, což mi písemně  
oznámily a e-maile poslali program koncertu. Nyní jsem obdržel i jejich  
nahrávku. Mají evidentní zájem o navázaný kontakt i o moje další skladby.  
Jak se tyto Variace dostaly dokonce k provedení mi není známo.  
Dovedl jsem též o zájmu prof. hudeb. odd. poznaňské university o zájmu o  
mou hudbu. Má přijet na Moravu a setkat se se mnou.

**Dotazník na soudobé české skladatele**

Otázky:

- 1) Co pro Vás znamená a jak vás ovlivnila polská hudba?
- 2) Jaký je Váš názor na Varšavskou jeseň?

---

1) Polská škola (myslím Lutoslawski, Penderecki atd. ) mě nejvíc ovlivnila v době, kdy jsem se začínal vyrovnávat se svými prvními vzory, zvláště Janáčkem. Právě díky skladbám polských skladatelů jsem si osvojil kompoziční prostředky a zvukové možnosti, s nimiž jsem se mohl vymezit vůči hudbě, kterou jsem v rámci prudkého vývoje dospívajícího člověka začal považovat jako "přežitou". Dnes, s odstupem času, musím říct, že následně to byla právě "polská škola" vůči níž jsem se ve svém vývoji vymezil a tak jsem byl schopen zbavit se počínajících klišé ve výstavbě hudební plochy (používání tzv. malé aleatoriky, vrstvení apod.). Dnes (oproti dřívějšímu) hledám inspiraci více v Lutoslawském než v Pendereckém a více ve struktuře a stavbě než ve zvukových efektech.

2) Na Jeseni jsem nikdy nebyl. Z toho co vím si myslím, že význam tohoto festivalu je dnes už spíš historický, ale je to jen můj pocit, nechtěl bych to někde obhajovat.

Slavomír Hořínka

# PŘÍLOHA č. 18

## Korespondence Ctírad Kohoutek

### Jiřímu Kopeckému odpovídal Ctírad Kohoutek 17. 11. 2007

Mily pane kolego,

moje odpovedi (ktere Vam rad pisi) se opozdily z nejruznejsich zdravotnich a pracovnich duvodu; take proto, ze mne postavily pred jiste problemy, jak k nim pristoupit.

a) Kazda zalezitost (skutecnost, udalost, fakt, kazdy postoj, nazor...) - zjednodusene a strucne receno - neni vecne jednoducha, cernobila, vzdy je procesem s radou souvislosti, ovlivneni, limitaci...

b) Kazda zalezitost (skutecnost...) se da casove pojednat narocneji, zevrubneji do sire i hloubky, nebo casove usporneji, strucneji - coz ovsem vytvari nebezpeci povrchnosti, nepresnosti, mozneho zkresleni.

Pisemny dokument nemuze navic operativne reagovat na vznikle prijemcovy podotazky, namitky, vysvetlujici dotazy, jine nazory...

Presto plnim slib a odpovedi v **priloze** v jakemsi strednim tvaru posilam. Napada mi, ze by mozna nebyla neuzitecna spolecna schuzka pri nejakem prilezitostnem nutnem zajezdu Vas do Brna /lepe nez mne do Olomouce/, abychom si v klidu popovidali (i o dalsich vecech, ktere by Vas mohly zajimat) a slo by Vas pritom seznamt i s nekterymi souvisejicimi materialy. Ale dobre vim, ze moznosti je vzdy mnoho a casu je vzdy malo. Nezbytny je vzdy vyber podle zvolenych priorit.

S pratelskym pozdravem nejen Vam, ale i Vasim kolegum a studentum -

Ctírad Kohoutek.

## Odpovědi na otázky Mgr. Jiřího Kopeckého, Ph.D.

### 1/ Co pro Vás znamená a jak Vás ovlivnila polská hudba?

Polská hudba pro mne znamená mnoho: informace, zdroje, kontakty, inspirace i vzory.

Ovlivnění polskou hudbou je u mne obecně začleněno do studijně poznávacích hudebních a teoretických snah o rozšiřování svého obzoru o zahraniční impulzy, později i přímé osobní zahraniční zkušenosti. Doba, kdy jsem to ve svých odborných studijních letech 1948-53 nejvíce potřeboval, nebyla příznivá; tzv. železná opona mezi zeměmi východní a západní Evropy vytvářela nejrůznější zábrany.

Téměř od počátku studia hry na klavír v r. 1938 mne mj. mimořádně zaujalo dílo Chopinovo (inspirace i ze zdrojů lidové hudby, osobitost melodická, harmonická, sónická, formová, nástrojově stylizační...).

Po absolutoriu na JAMU v r. 1953 jsem byl sice pro tradiční skladbu dobře připraven, ale jen velmi kuse informován o aktuálním evropském (světovém) hudebním, speciálně pak kompozičním dění. To přispělo k vzniku osobní tvůrčí krize, navíc zvyšovalo mou pedagogickou nejistotu ve funkci nastupujícího asistenta na katedře skladby. Snažil jsem se intenzivně studovat jakékoliv dostupné materiály z této oblasti. Bylo to množství článků, studií a knih, z nichž jedny z nejcennějších (např. časopisy *Muzyka-kwartalnik*, *Ruch muzyczny*, spisy Bogusława Schäffera *Maly informator muzyki XX wieku*, *Nowa muzyka*, ad.) byly právě z Polska. Využíval jsem každé příležitosti získávat zahraniční informace (výpůjčkami zvláště prostřednictvím Univerzitní knihovny v Brně, poslechem vzácných propagačních gramodesek ze stále obohacovaného archivu Českého hudebního fondu v Praze, sledováním vybraných hudebních programů zahraničních rozhlasových stanic, zejména nočních koncertů blízké, dobře slyšitelné Vídně aj). Pro neocenitelnou archivaci záznamů se mi podařilo v r. 1957 koupit v Praze jeden z prvních, byť nedokonalých, u nás dostupných magnetofonů. Značně mi pomohla zahraniční hudebně teoretická literatura (např. Karl H. Wörner: *Neue Musik in der Entscheidung*, 2. vydání Mainz 1956, Fred K. Prieberg: *Lexikon der Neuen Musik*, München 1958, později Walter Gieseler: *Komposition im 20. Jahrhundert*, Celle 1975 – vše postupně dary od manželčiny tety Markéty, anglického dirigenta, spisovatele a skladatele Antony Beaumonta a mého bratra Luboše, žijících v tehdy Německé spolkové republice; z Polska spisy Bogusław Schäffer: *Klasycy dodekafonii*, Krakow 1964, později *Wstemp do kompozycji*, Krakow 1976, Janusz Cegiela: *Skize do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Krakow 1976). V této situaci jsem byl schopen napsat a vydat několik vlastních hudebně teoretických knížek (původně přednáškových skript) – první (Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby) už v r. 1962; 2. rozšířené vydání (Novodobé skladebné směry v hudbě) již o tři léta později.

Začalo se mi dařit – především v rámci recipročních výměn ministerstva školství nebo Svazu čsl. skladatelů, ale i v důsledku vlastní kompoziční a přednáškové činnosti – cizinu navštěvovat i aktivně, osobně. Byla to např. místa: Kijev, Leningrad, Moskva – 1956, Budapešť – 1958, Bayreuth, Bamberg, Norimberk – 1960, Moskva, Leningrad, Tallin – 1961, Dartington – 1963, Darmstadt – 1965, Vídeň – 1966, Paříž – 1967, Hamburg – 1969, Zurych, Lugano, Basel, Bern – 1970, Moskva, Novosibirsk – 1971, Budapešť 1973, Royan – 1974). Dominantou mých zahraničních zájezdů byl však cyklus pobytů na festivalech Varšavský podzim v letech 1961, 63, 64, 65, 67, 79; i další cenné příležitosti v Polsku: Wroclav – 1972, Gdaňsk – 1974.

Poznaná kvantita a kvalita polské, speciálně pak tzv. novopolské soudobé hudby (tvorby, interpretace) v ovzduší příznivé státní podpory a umožňované umělecké konfrontace s širokým výběrem tendencí a výsledků evropských i světových na mne jako skladatele, teoretika a pedagoga silně zapůsobila. Zaujaly mne zvláště cenné výsledky tzv. malé, řízené, kontrolo-



vané aleatoriky (výrazné např. u W. Lutoslawského) a témbrového kompozičního směru (např. u K. Pendereckého) – jedna ze silných, úspěšných protiváh ve smyslu zdůraznění významu tvarování a emocionálnějšího působení větších hudebních ploch oproti jistému „chladnějšímu“ konstruktivismu důsledné větve vídeňské dodekafonicko-serijní až seriální školy (Schönberg, Webern ad.). Snažil jsem se ovšem vždy ke všem tvůrčím výzkumům, novotám, neobvyklostem přistupovat kriticky, vidět i řadu pochopitelných nezdarů až extrémních, slepých vývojových uliček. Dokladem toho může být např. několik vět ze zprávy už o mém prvním varšavském zájezdu ve dnech 16.-24.9.1961: „*Měl jsem možnost diskutovat s polskými skladateli o současné hudbě, poznat hudbu nejrůznějších novodobých směrů od problematických experimentů, které se nedají brát vůbec vážně, až po skladby vysoce hodnotné a přínosné... Jsem rád, že mi bylo umožněno účastí na tomto festivalu utvrdit se v přesvědčení, že žádné ortodoxní použití jakéhokoliv systému či skladebné techniky nemůže přinést hudbu cennou, ale výlučně experiment – odsouzený dříve či později k zániku.*“ V souvislosti s nabýváním stále většího rozhledu po soudobé hudbě, a tím snad i oprávněné zvýšené kritičnosti (i vůči domácí hudební situaci) cituji ještě alespoň jeden ze závěrečných odstavců ze zprávy o Varšavském podzimu 16.-24.9.1967: „*Celkově jsem ovšem nabyl dojmu, že úroveň varšavských festivalů (tvůrčí, částečně i reprodukční a diskusní) povolna klesá, je dušena přemírou průměrných a podprůměrných skladeb-tvůrčích odvarů. Čeká se na přesvědčivé umělecké syntézy. V tomto smyslu počíná mít naše hudba zhruba asi typu M. Kabeláče velice dobrý zvuk, nabývá na vážnosti, respektuje se, začíná být o ni zvýšený zájem. Škoda, že stále nejsme schopni vyrovnat se svými propagačními metodami praxi zahraniční.*“ – Tato slova dosti přesně vystihují dobu, kdy jsem si (zhruba od r. 1965) – ve své třetí tvůrčí etapě – ujasňoval a formuloval (i v dílech, např. Preludia pro komorní orchestr, Miniatury pro 4 lesní rohy /smyčcový orchestr, Invence pro klavír, Hudební oříšky-dětské sbory, Memento-koncert pro bicí a dechové nástroje) zásady vlastní projektové hudební kompozice (knížka o stejném názvu, třetí z mých publikací, vyšla v r. 1969) jako intuitivně-logické (syntetické) metody usilující o nekonvenční koncepci (umělecké projekty), významné esteticky i společensky, o dokonalou, nejednostrannou kompoziční techniku s možností využití všech stylových principů i osobnostních sklonů.

## 2/ Jak hodnotíte přínos Varšavského podzimu?

Od vzniku v r. 1956 jsem v souladu s mnohými pojímal tento festival za jedny z mála cenných, nám „otevřených dveří“ obecnějšího poznání, speciálně pak polských, ale i mnoha dalších novodobých hudebních směrů, cest a výsledků. Dovoloval osobní prožití i řady neoficiálních uměleckých konfrontací, tvůrčích výsledků, setkání s mnoha zahraničními hudebními umělci a jejich názory při každodenních dopoledních diskusích i jinde. Znamenal příležitost získat (většinou z ušetřených diet nebo někdy i darem od polské strany) důležité informační a studijní hudebně teoretické, zvukové a jiné materiály, a to dokonce z jinak obtížně dostupné západní ciziny. Z koncertů byla zpravidla už následujícího dne k dostání součást cenné souborné festivalové gramokolekce, významné i přesto, že – po několika ročnících –, bohužel, už jen ze záznamů děl polských autorů. Snažil jsem se ji co nejvíce doplnit „tajnými“ nahrávkami při koncertech pomocí přenosného, menšího již japonského magnetofonu, zakoupitelného doma ovšem jedině na zvláštní, západními zahraničními valutami kryté platební tzv. bony ve speciálních prodejnách TUZEX pro zboží z dovozu. Bylo to studijně neocenitelné, vítané při mých přednáškách a seminářích Teorie skladby na JAMU, různých veřejných informacích o soudobé hudbě, k obohacení archivu katedry, školy apod.

Snahou organizátorů festivalu bylo poskytnout též informace i o širší kulturní, umělecké úrovni a tradicích života v Polsku. Za další speciální poznatky a inspirační přínosy jsem osobně považoval například:

- shlédnutí čínského baletu a amerického Dancer's Workshop Company;

- promítání polských aj.zahraničních dokumentárních a experimentálních filmů;
- exkurzi do Experimentálního studia polského rozhlasu a jeho noční (ve 23hod.) festivalové pořady „Warsztat muzyczny“;
- prohlídku vybavení nové budovy a seznámení se s učebním procesem varšavské PWSM (Vysoké hudební školy); – (především z těchto polských zdrojů - „Warsztat“ a odtud - pramenil můj impulz ke zřízení Studia soudobé hudby JAMU, což se také od šk.r.1965/66 stalo; byl jsem jeho prvním vedoucím);
- koncerty ze skladeb studentů kompozice PWSM a žáků varšavské střední hudební školy;
- zájezd do rodného domu F.Chopina v Żelazowej Woli (se stylovým koncertem).

### 3/ Udržujete nějaké kontakty s Poláky?

Seznámil jsem se mj.s řadou polských skladatelů, koncertních umělců, muzikologů i pedagogů. S některými jsem se sešel vícekrát, ale pouze při festivalových rozhovorech. Byli to např. Tadeusz Baird, Andrzej Dobrowolski, Henryk Mikolaj Górecki, Wojciech Kilar, Andrzej Koszewski, Włodzimierz Kotoński, Witold Lutoslawski, Krzysztof Meyer, Tadeusz Paciorek, Józef Patkowski, Krzysztof Penderecki, Witold a Zbigniew Rudziński, Kazimierz Serocki, Tomasz Sikorski, Michał Spisak, Witold Szalonek, Romuald Twardowski, Zbigniew Wiszniewski. Avšak pouze se dvěma z nich jsem se osobně sešel i později.

V r.1963 jsem se více sblížil s W.Lutoslawskim, k němuž jsem docházel na stáž na Summer School of Music Dartington (Anglie). Tam mne i zvláště přijal ke konzultaci nad svými novými kompozicemi (Benátské hry/1961/ a Trzy poematy Henri Michaux /1963/; též nad mou Symfonií pro orchestr/1963/. Mám od něho i novoroční přání k r.1964.

S K.Pendereckim jsem měl možnost hovořit a diskutovat s ním po pražské premiéře jeho opery Černá maska 14.5.1989 ve Smetanově divadle. Bylo to následujícího dne na výstavě „Rukopisy partitur K.Pendereckého“ a bezprostřední tiskové konferenci. (pořádané Polským kulturním střediskem) Dotazoval jsem se ho na jeho vztah k pop-music a elektroakustické hudbě. – V obou případech (což se mi stávalo i při diskusích ve Varšavě) jsem ovšem mívával někdy pocit, že nemohu být pro své polské kolegy, ověčené už častokrát cenami aj. poctami při úspěšném průniku i na mezinárodní hudební scénu, rovnocenným partnerem. Společenská i umělecká situace (v oblasti soudobé hudby zejména) byla prostě v tehdejší Polsku vůči cizině (a to i západní) mnohem otevřenější, smělejší, partnerská, uznávaná než jakou připouštěla oficiální politika u nás. A tak moje kontakty s čelnými představiteli polských nejvýznamnějších hudebních center ustávaly.

Snažil jsem se ovšem o nové. Svaz polských skladatelů s poděkováním sice přijal zásilku některých mých knížek a not včetně jejich zadání k ev.zařazení do některého programu Varšavského podzimu, ale odezva se nedostavila. Zato několik let pokračovala moje korespondence s prof.Florianem Dabrowskim z Poznaně – zvláště v souvislosti s reciproční spoluprací pedagogů a studentů našich vysokých uměleckých škol; navštívil jsem IX.festival polské soudobé hudby 22.-27.2.1972 ve Wroclawi (i tu jsem se setkal s významnými polskými skladateli); dále došlo k osobnímu i písemnému kontaktu se sbormistryní poznaňského dětského sboru Jadwigou Galeskou (zájem o moje dětské sbory), ke kontaktu s krakovským skladatelem a teoretikem soudobé hudby Boguslawem Schäfferem, a k mé aktivní účasti na festivalu „Dni współczesnej muzyki czechoslowackiej“ v Gdaňsku ve dnech 17.-20.11.1974. V zastoupení rektora JAMU prof.PhDr.Josefa Burjanka, CSc jsem jednal s řadou akademických funkcionářů v čele s rektorem tamní Vysoké hudební školy doc.PhDr.Antoni Poszowskim o konkretizaci spolupráce mezi PWSM v Gdaňsku a JAMU v Brně, uzavřené na léta 1974-78, a v rámci vědecké konference festivalu jsem vystoupil s přednáškou na téma Teoreticko-kompoziční problémy a projektová hudební kompozice. Blíže jsem se seznámil se

studentem V.ročníku skladby a hudební teorie (později asistentem) PWSM v Gdaňsku Mieszko Górskim během jeho dvojměsíčního studijního stipendia (duben-květen 1979) na JAMU, v němž jsem byl jeho vedoucím a pedagogem hlavního předmětu – skladby. Písemné kontakty (i s Górskéhou manželkou Halinou) pokračovaly ještě 10 let.

#### Dodatek.

O Darmstadtských kurzech (Ferienkurse für Neue Musik), navštívených ve dnech 18.-27.7.1965 se skupinou kolegů-skladatelů či teoretiků: Josefem Bergem, Ivanem Hrušovským, Miroslavem Klegou, Markem Kopelentem, Eduardem Herzogem, Vladimírem Léblem, Milanem Kunou, lze říci principiálně totéž, co o Varšavském podzimu. Byla to další neocenitelná příležitost rozšířit si svůj obraz o soudobém evropském/světovém dění bezprostředními osobními prožitky.

Vedle řady koncertů z děl soudobé hudby zhruba od Debussyho po současnost poskytovaly však Kurzy některá další vítaná specifika. Šlo o interpretační semináře vynikajících instrumentalistů-specialistů na soudobou hudbu (Silvio Gazzeloni – flétna /malá, velká, altová, basová/, bratři Alois a Alfons Kontarsky – klavír /i čtyřručně/, především však o specializované cykly přednášek renomovaných soudobých skladatelů i teoretiků (Kongres o hudební formě – zvláště Theodor W.Adorno, György Ligeti, Pierre Boulez, Mauricio Kagel; P.Boulez: Problémy soudobé kompozice včetně instrumentace; Bruno Maderna: Teorie kompoziční praxe – osvobození/volnost individuality člověka, rozbití tradice, ale nový řád /neorganizovaná organizovanost nebo organizovaná neorganizovanost ...; Gottfried Michael König: Kompoziční technika elektronické hudby, aj.). Poznal jsem osobně řadu protagonistů soudobé hudby a pokusil jsem se i o získání některých (P.Boulez, G.M.König) pro spolupráci s katedrou skladby, hudební teorie a dirigování včetně Studia soudobé hudby JAMU.

Obzor rozšiřující zážitky mi přinesla už v r.1963 (vedle kontaktu s W.Lutoslawskim) i celá čtrnáctidenní účast na anglické Summer School of Music Dartington. Poučné bylo rovněž moje studijní pobývání 19.-27.6.1969 na 43.světovém festivalu hudby, pořádaném Mezinárodní společností pro soudobou hudbu (ISCM) v Hamburku. V mé zprávě o tomto festivalu je tato pasáž: „Zvláště u skladatelů tzv.západního okruhu (NSR, Francie, Rakousko, Švédsko, Švýcarsko, Holandsko, ale i Japonsko) – alespoň z děl, která odezněla – bylo možné pozorovat značnou tvůrčí stagnaci, ba dokonce často i návrat zpět k době asi před 10-15 lety, kdy převládal styl punktualismu, rezignující na přehlednost tektoniky větších hudebních ploch. Oproti tomu tzv.tvůrčí okruh východní (ČSSR, Polsko, Maďarsko – k němuž se přiřadil i okruh anglický) přinesl svými příspěvky do konfrontace hudební tvorby podstatně cennější umělecké vklady – větší koncepčnost, invenčnost, taktonickou vynalézavost, stylovou bohatost v detailní rozrůzněnosti. Je proto možné konstatovat, že naše soudobá hudební kultura má dnes ve světovém měřítku velmi dobrou uměleckou pozici, která se ještě zvyšuje, a že by tudíž bylo velmi prospěšné maximálně tohoto stavu využít propagačně (hudebninami, publikacemi, gramodeskami), obesíláním soutěží, nabídkami koncertů z našich soudobých děl, výměnnými akcemi – prostě všestrannými uměleckými i pedagogickými kontakty.“ – Jiné svoje zahraniční zájezdy již nerozvádím.

Vrátím-li se ještě zpět k Darmstadtu, pak je nutno říci, že přes řadu poznávacích pozitiv přinášel ovšem i on jisté negativum (což ovšem odpovídalo jeho zamýšlenému profilu), tj. téměř výlučné zaměření se na atonálně-dodekafonicko-seriální směr hudebního vývoje. Snad jediný G.Ligeti upozornil na něm na nebezpečný darmstadtský schematismus včetně tzv.otevřené formy. Vícekrát formuloval a precizoval svůj tvůrčí postoj a způsob, který byl pro mne od počátku přitažlivý, velmi inspirující. Snad nejlapidárněji se Ligeti vyjádřil nepříliš dávno (v článku Der Komponist György Ligeti – eine Begegnung, Kulturchronik 2003): „Jsem vlastně příslušníkem tradice (závislým na tradici-pozn.C.K.). Nedomnívám se, že hudba (mysl-

*leno hudba soudobá-pozn.C.K.) musí začínat od nulového bodu, musí být nově (jen nově-pozn.C.K.) objevována. To učinili tři skladatelé: Cage, Stockhausen a Xenakis. Co bylo dosud, to se nepočítá. Ne. Existuje kontinuita dějin (historie). Nejsem tak tradiční, abych se vracel k funkční tonalitě. Mnozí tak činí, celý americký neotonální směr, v Rusku též, všude existuje tento neotonální kýč. To je mi cizí. Já chci originální hudbu, ale ne od nulového bodu. Vpravuji se do evropské tradice se znalostmi tradic mimoevropských. “*

K řečenému pouze stručně připojuji svůj názor. Soudobá hudba, která se hlásí v období postmoderní polystylové koexistence (vedle slohů melodicko-harmonického a sónického) k třetímu paralelně vzniknuvšímu slohu tzv.analyticko-syntetickému, by neměla ponechávat stranou – při dominantním přitakávání nejcennějším hodnotám života – žádný zdroj a prvek nové inspirace.(Tedy nic – ani různé prvky a principy neotonální – by neměly být apriori tabu!) U Janáčka měl v inspirační množině mimořádné postavení folklor, neviděný ovšem vnějškově, ale ve smyslu „reálných, konkrétních“ motivů, naslouchání životu, poznávání psychiky lidí, atmosféry prostředí, situace – jako prostředek zdokonalování komunikačního kontaktu s vnimateli, o jejichž porozumění k umění je a stále bude třeba svádět systematický, odpovědný a hluboký zápas. Význam folkloru podporují i poznatky, že v celosvětovém kontextu jsou častěji oceňováni ti, u nichž je znát mj. i zakořenění práce v prostředí, odkud vyšli; ne hledači „světovosti“ v módní indiferentnosti. Atd.

(Brno, 17.11.2007)

**Ročníky a roky festivalu  
Varšavský podzim**

Varšavský podzim 1956 – I. ročník  
Varšavský podzim 1958 – II. ročník  
Varšavský podzim 1959 – III. ročník  
Varšavský podzim 1960 – IV. ročník  
Varšavský podzim 1961 – V. ročník  
Varšavský podzim 1962 – VI. ročník  
Varšavský podzim 1963 – VII. ročník  
Varšavský podzim 1964 – VIII. ročník  
Varšavský podzim 1965 – IX. ročník  
Varšavský podzim 1966 – X. ročník  
Varšavský podzim 1967 – XI. ročník  
Varšavský podzim 1968 – XII. ročník  
Varšavský podzim 1969 – XIII. ročník  
Varšavský podzim 1970 – XIV. ročník  
Varšavský podzim 1971 – XV. ročník  
Varšavský podzim 1972 – XVI. ročník  
Varšavský podzim 1973 – XVII. ročník  
Varšavský podzim 1974 – XVIII. ročník  
Varšavský podzim 1975 – XIX. ročník  
Varšavský podzim 1976 – XX. ročník  
Varšavský podzim 1977 – XXI. ročník  
Varšavský podzim 1978 – XXII. ročník  
Varšavský podzim 1979 – XXIII. ročník  
Varšavský podzim 1980 – XXIV. ročník  
Varšavský podzim 1981 – XXV. ročník  
Varšavský podzim 1983 – XXVI. ročník  
Varšavský podzim 1984 – XXVII. ročník  
Varšavský podzim 1985 – XXVIII. ročník

Varšavský podzim 1986 – XXIX. ročník  
Varšavský podzim 1987 – XXX. ročník  
Varšavský podzim 1988 – XXXI. ročník  
Varšavský podzim 1989 – XXXII. ročník  
Varšavský podzim 1990 – XXXIII. ročník  
Varšavský podzim 1991 – XXXIV. ročník  
Varšavský podzim 1992 – XXXV. ročník  
Varšavský podzim 1993 – XXXVI. ročník  
Varšavský podzim 1994 – XXXVII. ročník