Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta

Hudební umění
Varhany

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Passacaglia a Preludium a fuga pro varhany Mykoly Kolessy, okolnosti vzniku, analýza děl a specifika interpretace

Tetiana Tishchenko

Vedoucí práce: Pavel Černý
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, červen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague
Music and dancing faculty

Music art
Organ

BACHELOR'S THESIS

Passacaglia and Prelude and fugue for organ by Mykola Kolessa, the circumstances of creation, analysis of the works and specifics of interpretation

Tetiana Tishchenko

Thesis supervisor: Pavel Černý
Academic title: BcA.

Prague, June 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Passacaglia a *Preludium a fuga pro varhany* Mykoly Kolessy, okolnosti vzniku, analýza děl a specifika interpretace

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 30. 6. 2023 ……

Tetiana Tishchenko

Abstrakt

Práce se zaměřuje na dvě díla předního ukrajinského skladatele a dirigenta Mykoly Kolessy: varhanní transkripci *Passacaglie* op. 3 a *Preludium a fugu pro varhany*. Cílem práce je přiblížit interpretům strukturu a obsah zmíněných skladeb. Pro lepší komplexní pochopení tvorby Mykoly Kolessy jsou vysvětleny nejdůležitější životní události, které ovlivnily vývoj skladatele. Hudebně-teoretická analýza pomáhá k hlubšímu poznání jmenovaných skladeb. Porovnání varhanní a klavírní verze *Passacaglie* je klíčové pro pochopení obsahu skladby. Interpretační doporučení, uvedená v práci, vznikla jako výsledek syntézy analytické části a vlastních zkušeností a mají sloužit varhaníkům k přesvědčivé interpretaci.

Abstract

The bachelor thesis is devoted to two compositions of the leading Ukrainian composer and conductor Mykola Kolessa: the organ transcription of *Passacaglia* op. 3 and *Prelude and fugue for organ*. The research aim is to bring the performers closer to the structure and content of the mentioned works. For a better comprehensive understanding of Mykola Kolessa's works, the most important life events that influenced the composer's development are highlighted. Music-theoretical analysis of compositions helps to understand them more deeply. A comparison of the organ and piano versions of the *Passacaglia* is key to understanding the content of the composition. The recommendations for interpretation Mykola Kolessa's works presented in this thesis are created on the basis of the synthesis of analytical parts and personal experience and are intended to serve organists for a persuasive interpretation.

Obsah

Úvod 1

1 Mykola Kolessa 2

1.1 Rodinné prostředí jako základ lásky k hudbě 2

1.2 Studium v Praze (1924–1931) 4

1.2.1 Hudební život v Praze. První roky studia 4

1.2.2 Studium na mistrovské škole Státní konzervatoře v Praze 6

1.3 Zkoušky osudu po návratu do Lvova 9

2 Passacaglia 16

2.1 Historie vzniku 16

2.2 Hudebně-teoretická analýza 18

2.3 Specifika interpretace 25

2.3.1 Originální verze skladby jako klíč k interpretaci její varhanní úpravy 25

2.3.2 Interpretáční doporučení 30

3 Preludium a fuga pro varhany 33

3.1 Okolnosti vzniku díla 33

3.2 Hudebně-teoretická analýza 34

3.2.1 Preludium 34

3.2.2 Fuga 37

3.3 Specifika interpretace 40

Závěr 42

Seznam použitých zdrojů 43

Seznam příloh

Příloha 1 – Mykola Kolessa. Fotografie skladatele.

Příloha 2 – Absolventi Státní konzervatoře v Praze, 1928.

Příloha 3 – Plakát Výstupního koncertu absolventů mistrovské školy Státní konzervatoři hudby v Praze, 24. 6. 1931.

Příloha 4 – Fotografie Vítězslava Nováka s věnováním Mykolovi Kolessovi; fotografie V. Nováka v pracovně M. Kolessy ve Lvově.

Příloha 5 – Státní konzervatoř hudby v Praze. Článek v časopise *Česká hudba*, 10. 7. 1929.

Příloha 6 – Kulturní obzor. Z hudebního života. Článek v novinách *Venkov*, 6. 6. 1929.

Příloha 7 – M. Kolessa: *Passacaglia* z klavírní suity. Úprava pro varhany A. Kotljarevského.

Příloha 8 – M. Kolessa: *Preludium a fuga pro varhany*.

Úvod

Tvůrčí osobnost významného ukrajinského skladatele a dirigenta Mykoly Kolessy (1903–2006) je v českém sociokulturním prostoru málo známá, přestože právě v Praze se tomuto žákovi Vítězslava Nováka dostalo prvního profesního uznání. Kulturní život československé metropole zanechal v srdci mladého umělce nezapomenutelnou stopu. Právě tady prožil skladatel jedno z nejšťastnějších období svého života, tady získal neocenitelné znalosti a zkušenosti a sem se M. Kolessa během svého života vždy rád vracel.

Ve skladatelově hudební řeči jsou patrné české a ukrajinské kulturní vlivy. Tento fakt byl rozhodující při volbě tématu bakalářské práce. Jako varhanice jsem se zaměřila na dvě skladby Mykoly Kolessy: varhanní transkripci *Passacaglie op. 3* (1929) a *Preludium a fugu pro varhany* (1977). Předkládanou prací a také nastudováním a provedením zmíněných děl na bakalářském koncertě chci přiblížit tyto skladby interpretům a posluchačům v České republice.

V dostupných muzikologických studiích lze najít jen ojedinělé úvahy o klavírní verzi *Passacaglie* a stručný rozbor *Preludia a fugy pro varhany*, vytvořený jeho prvním interpretem Samujilem Dajčem. Cílem této bakalářské práce je vyplnit tuto mezeru a přispět k pochopení struktury a obsahové náplně uvedených skladeb, což je nezbytnou součástí přesvědčivé interpretace.

Práce se skládá ze tří kapitol. Úkolem první z nich je stručné přiblížení dobových společensko-politických událostí, pod jejichž vlivem se formoval skladatelův světonázor a způsob uměleckého projevu. Tato kapitola je rozdělena na části popisující rodinné prostředí, léta studií v Praze a život po návratu do Lvova.

Další dvě kapitoly jsou věnované analýze *Passacaglie* a *Preludia a fugy pro varhany* M. Kolessy. Každá z nich má tři podkapitoly, zaměřené na okolnosti vzniku skladby, hudebně-teoretickou analýzu a specifika interpretace. V případě *Passacaglie* se zdá důležitá komparace vybraných úseků varhanní transkripce s jejich původní klavírní variantou. Interpretační doporučení vznikla propojením analytické práce se zkušenostmi, nabytými v průběhu nácviku skladeb. Tyto podkapitoly si kladou za cíl vyzdvihnout důležité aspekty interpretace, které působí na posluchače přesvědčivě nebo naopak ztěžují pochopení skladby.

1 Mykola Kolessa

1.1 Rodinné prostředí jako základ lásky k hudbě

Hodnotu lidové kultury jako pokladnici národní duchovnosti si člověk zpravidla uvědomuje až ve zralém věku. S Mykolou Kolessou to bylo jinak. Narodil se do rodiny předního haličského[1] hudebního folkloristy Filareta Kolessy[2] (1871–1948), a tak od dětství nejen vnímal krásu lidových nápěvů, ale také k nim cítil hlubokou úctu. Tento nevšední pocit při setkání s lidovou hudební tradicí zůstal Mykolovi po celý život a stal se jedním ze zdrojů jeho osobitého stylu.

Otec M. Kolessy se přátelil s předními představiteli ukrajinské inteligence, k nimž patřili skladatelé Mykola Lysenko, Stanislav Ljudkevyč, Vasyl Barvinskyj, básnířka a spisovatelka Lesja Ukrajinka, její manžel etnomuzikolog Klyment Kvitka a básník a spisovatel Ivan Franko. Filaret Kolessa si dopisoval s Bélou Bartókem, který ho ve Lvově několikrát navštívil.[3] Dlouholeté přátelství spojovalo otce M. Kolessy s významným představitelem českého výtvarného impresionismu, hudebníkem a folkloristou Ludvíkem Kubou.[4] V letech 1908–1913 se Filaret Kolessa zúčastnil unikátního projektu na záchranu písňového dědictví kobzářů[5]. Jednalo se o terénní nahrávání písní na fonograf, jejich následnou reprodukci a vytvoření notového zápisu. Pozorování otce, který pracoval na rozluštění těchto záznamů, bylo jedním z prvních dětských vzpomínek malého Mykoly. V rodině se pracovalo vždy nadšeně, s vědomím důležitosti vykonávané práce. Každé léto jezdili Kolessovi na odpočinek do Karpat, kde záchrana lidových písní pokračovala. Na fonograf se tady nahrávaly huculské a lémkovské[6] písně.[7]

Na začátku první světové války se rodina Filareta Kolessy přestěhovala do Vídně, kde žil a pracoval jeho bratr, strýc a kmotr Mykoly, Oleksandr Kolessa[8]. Ve Vídni žili do roku 1917.

---

[1] Halič – historická země ve východní Evropě. V době narození M. Kolessy byla východní částí Rakousko-Uherska. Po jeho rozpadu v důsledku první světové války (1918) bylo území Haliče nakrátko (1918–1919) rozděleno mezi druhou Polskou republiku a Západoukrajinskou lidovou republiku. Od roku 1920 do 1939 bylo částí Polska. Teď je západní část tehdejší Haliče je součástí Polska a východní, kde se narodil M. Kolessa, je součástí Ukrajiny.

[2] Filaret Kolessa (1871–1948) byl předním ukrajinským etnomuzikologem, etnografem a skladatelem, jedním ze zakladatelů ukrajinské etnomuzikologie. V letech 1891–1892 studoval na vídeňské univerzitě u rakouského skladatele a varhaníka Antona Brucknera. Od roku 1909 byl členem Ševčenkovy vědecké společnosti. V roce 1918 obhájil ve Vídni disertační práci a získal titul doktora filologie.

[3] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury* [Mykola Kolessa: hudební skladatel, dirigent, pedagog, osobnost národní kultury]. Online. 2003, s. 104. Dostupné z: https://docplayer.net/70726977-Lyubov-kiyanovska-mikola-kolessa.html. [citováno 2023-03-11].

[4] Ludvík Kuba (1863–1956) byl autorem monumentální sbírky *Slovanstvo ve svých zpěvech* a řady dalších vědeckých studií. V roce 1955 byl M. Kolessa v Praze a 93létého umělce navštívil. Během vřelého setkání se vzpomínalo na Filareta Kolessu. – KOLESSA, Mykola. Storinky z istorii ukrajinsko-českych muzyčnych zvjazkiv [Stránky z dějin ukrajinsko-českých hudebních vztahů]. *Ukrajinske slovjanoznavstvo*, 1971, č. 5, s. 33. Dostupné z: http://institutes.lnu.edu.ua/slavonic-studies/wp-content/uploads/sites/6/2016/02/Ukr.slov_.5.pdf. [citováno 2023-02-25].

[5] Kobzáři – hráči na kobzu (ukrajinský strunný nástroj z rodiny louten), kteří zpívali historické písně, vyprávěcí recitativy, moralizující a náboženské zpěvy. Kobzáři byli nositelé a zachovatele prastaré tradice kobzářství.

[6] Huculové a Lémkové – východoslovanská etnika. Huculové jsou etnikum obývající Karpatské hory v jejich rumunsko-ukrajinské části. Lémkové žijí ve Lvovské a Zakarpatské oblasti Ukrajiny, v jihovýchodním Polsku a v Prešovském kraji na Slovensku.

[7] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 48.

[8] Oleksandr Kolessa (1867–1945) – ukrajinský filolog, literární historik, doktor filozofie (1894, Vídeňská univerzita), vysokoškolský

M. Kolessa se zde učil na gymnáziu a u italské klavíristky Marietty Jellyové navštěvoval hodiny klavíru. Otec ho pravidelně bral na koncerty, nejčastěji orchestrální, o čemž pak M. Kolessa napsal: *„Částečně díky těmto večerům se formovaly mé hudební preference, zvlášť obdiv k orchestru, symfonickým dílům. Moc krásné bylo kupříkladu provedení symfonií Gustava Mahlera, od té doby je mám rád, natolik silný tehdy udělaly na mě jako mladíka dojem svým melodickým a orchestrálním bohatstvím.“*[9]

Po návratu do Lvova pokračoval Mykola Kolessa ve studiu na gymnáziu a v hudebním vzdělání na Hudebním institutu Mykoly Lysenka. Hru na klavír studoval pod vedením Jesenické a Krynické, teoretické předměty zde přednášel S. Ljudkevyč.[10] V 18 letech složil pod vlivem Fryderyka Chopina svá první díla: *Mazurku* pro klavír a klavírní trio *Dumka*.[11]

Hudba byla v rodině Kolessových centrem dění. Přesto si však po Mykolově ukončení lvovského gymnázia v roce 1923 rodiče přáli, aby se syn stal lékařem. *„Můj otec z vlastního života dobře znal těžký osud hudebníka v našem kraji a samozřejmě chtěl pro svého syna víc štěstí.“*[12] A tak mladý muž odjel do Krakova studovat medicínu na Jagellonské univerzitě. *„Začal jsem chodit na lekce a zmocnila se mě taková duševní bolest, ovládl mě takový stesk a nějaký vnitřní hlas každý den šeptal – jdi pryč z této cesty, vrať se do světa, ve kterém jsi vyrůstal jako dítě a kde vládne hudba. Ten hlas byl tak silný, že jsem ho uposlechl,“*[13] vzpomínal na své osudové rozhodnutí M. Kolessa. Jistotu správnosti tohoto kroku pocítil budoucí skladatel v okamžiku, kdy uslyšel na koncertě Devátou symfonii od Ludwiga van Beethovena. M. Kolessa pochopil, jakou neodolatelnou sílu může hudba mít.[14] Vrátil se z Krakova do Lvova. *„Věděl jsem, že mě otec začne přemlouvat, a tak jsem mu řekl ihned na rovinu: jestli se budu pro Váš klid učit na doktora a nepřinese mi to radost, budu Vám to celý život vyčítat; pokud se mi nepovede život v hudbě, tak to budu vyčítat jen sám sobě.“*[15] A tak

---

pedagog, v letech 1907–1918 byl poslancem rakouského parlamentu (Říšské rady) za Halič. Od doby působení v parlamentu se znal s T. G. Masarykem. Celý život usiloval o zvýšení úrovně vzdělání Ukrajinců v rodném jazyce na základě evropského vzdělávacího systému. Od roku 1921 do konce života žil v Praze. Spoluzakladatel Ukrajinské svobodné univerzity, která od podzimu 1921 sídlila v Praze. Dcera Oleksandra Kolessy Ljubka byla světoznámou klavíristkou.

[9] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 54. Původní text: *„Частково завдякицим вечорам сформувались мої музичні уподобання, особливо захоплення оркестром, симфонічними творами. Так, наприклад, дуже гарне було виконання симфоній Густава Малєра, я з того часу їх полюбив, таке сильне вони справили на мене враження в підлітковому віці своїм мелодичним і оркестровим багатством.“* Vlastní překlad autorky práce.

[10] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 37.

[11] Tamtéž, s. 61.

[12] HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii [Mykola Kolessa: rytíř národa*]. Lvov: Svitlo j tiň, 2003, s. 128. Edice Postati [Osobnosti]. ISBN 966-7594-22-X. Původní text: *„Мій батько добре пізнав нелегку долю музиканта в нашому краї з власного життя і, звичайно, хотів своєму синові кращого талану“.* Vlastní překlad autorky práce.

[13] HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii*, s. 128. Původní text: *„Почав ходити на лекції і така душевна мука оволоділа мною, так мені стало тоскно, а якийсь внутрішній голос шепотів щоденно – повернися з цієї дороги, повернися до того світу, в якому ти ріс змалку, де владарює музика. Цей голос був такий всесильний, що я послухав його.*“ Vlastní překlad autorky práce.

[14] Tamtéž, s. 128.

[15] HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, *Vasyl. Mykola Kolessa: lycar nacii*, s. 128. Původní text: *„Знав, що батько почне умовляти мене, тому поставив питання руба: якщо я вивчуся на лікаря за вашим бажанням, а це не принесе мені втіхи, то буду цілий вік на вас нарікати; якщо ж не вдасться мені життя в музиці, то буду нарікати тільки на себе.*“ Vlastní překlad autorky práce.

Filaret Kolessa souhlasil, aby se syn stal hudebníkem. Mykola Kolessa se téměř okamžitě rozhodl odjet do Prahy, o které nadšeně vyprávěl dlouholetý otcův přítel, skladatel Vasyl Barvinskyj[16]. Navíc tehdy už v Praze žil a pracoval strýc Mykoly Oleksandr Kolessa. Touha se zdokonalit v tom, co miloval, byla natolik hluboká, že si jednadvacetiletý muž tehdy slíbil: *„hudbě dám vše, co v životě mám“*.[17]

1.2 Studium v Praze (1924 – 1931)

1.2.1 Hudební život v Praze. První roky studia

Na podzim roku 1924 začíná jedno z nejdůležitějších a zároveň nejšťastnějších období života skladatele: studium v Praze. Byla to mimořádná doba. V československé metropoli bylo všude a ve všem cítit nadšení z nově nabyté státnosti. Atmosféra tvořivosti a všeobjímajícího opojení svobodou úplně pohltila i Mykolu Kolessu. O svých prvních dojmech řekl: *„Byl jsem okouzlen českou kulturou, samotnou atmosférou Prahy, která byla nesmírně tvůrčí a hladová po všem novém. Právě tam jsem si měl možnost poslechnout tehdejší nejslavnější dirigenty a interprety Evropy. ... Prvním uměleckým dojmem, získaným v Praze, byla opera Bedřicha Smetany ‚Prodaná nevěsta‘, kterou se tradičně zahajovala divadelní sezóna v Národním divadle.“*[18]

Mladý muž měl jasně stanovený cíl: stát se profesionálním hudebníkem. Od října 1924 začal studovat na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy hudební vědu a slavistiku. Souběžně navštěvoval M. Kolessa lekce harmonie u Fedora Jakymenka a dirigování u Platonidy Ščurovské na Hudebně-pedagogickém oddělení Ukrajinského vysokého pedagogického ústavu Mychajla Drahomanova v Praze[19]. V roce 1925 M. Kolessa úspěšně složil přijímací zkoušky a byl přijat do druhého ročníku Státní konzervatoře hudby v Praze do oddělení kompozice a dirigování. Nastoupil do skladatelské třídy profesora Otakara Šína, o kterém M. Kolessa říkal: *„Byl to perfekcionistický a přísný učitel, každý se musel nad úkoly hodně snažit, ale i přínos byl velký“*.[20] Mimo kompozici učil O. Šín studenty ještě harmonii a

---

[16] Vasyl Barvinskyj (1888–1963) – ukrajinský skladatel, v letech 1908–1914 studoval v Praze hru na klavír u Jakoba Virgila Holfelda, skladbu u Vítězslava Nováka, hudební vědu u Otakara Hostinského, Zdeňka Nejedlého a Karla Steckera na Karlově univerzitě. – BAJGAROVÁ, Jitka a ŠEBESTA, Josef. Ukrajinští studenti na pražské konzervatoři v období první Československé republiky 1918–1938. *Hudební věda*, roč. 43 (2006), č. 1, s. 40. ISSN 0018-7003. Dostupné z: https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:2fb29992-1ab5-4480-8038-cd557ea7214c?article=uuid:d0925295-bd5e-4595-b8ea-b7f7f20711f4. [citováno 2023-03-12].

[17] HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii*, s. 128. Původní text: *„віддати музиці все, що маю в житті“*. Vlastní překlad autorky práce.

[18] KYJANOVSKA, Ljuba. Mykola Kolessa u Prazi [Mykola Kolessa v Praze], s. 130. In: *„Prazka škola“ lvivskych kompozytoriv [„Pražská škola“ lvovských skladatelů].* Lvov: Vydavec Tetjuk T. V., 2014. ISBN 978-966-97368-3-3, s.130. Původní text: „Я дуже захопився чеською культурою, самою атмосферою Праги, котра була надзвичайно творча і спрагла нового. Саме там мені довелось слухати тодішніх найзнаменитіших диригентів і виконавців Європи. Перше художнє враження, яке отримав у Празі – це опера Бедржиха Сметани “Продана наречена‘, що нею традиційно відкривали театральний сезон у Народному дівадлі.“ Vlastní překlad autorky práce.

[19] Ústav fungoval v letech 1923–1933. Založen v Praze ukrajinským veřejným komitétem pro přípravu učitelů pro ukrajinské střední školy. Pracovala pod ním řada vědeckých institucí, vycházel vědecký sborník *Drahomanivskyj zbirnyk*, v roce 1924 bylo otevřeno hudebně pedagogické oddělení.

[20] KYJANOVSKA, Ljuba. *Mykola Kolessa u Prazi*, s. 127. Původní text: *„Він був педантичний і докладний педагог, кожен мусів добре прикладатись до завдань, але користь з того була велика.“* Vlastní překlad autorky práce.

kontrapunkt. Teorii dirigování a sborový zpěv přednášel na konzervatoři Metod Doležil, hru partitur a instrumentaci Jaroslav Křička. Teoretické disciplíny přednášely další přední osobnosti české kultury.[21] M. Kolessa také navštěvoval kurz čtvrttónové hudby Aloise Háby. Dále se učil hrát na bicí nástroje (ve třídě O. Šourka), na které ve studentském orchestru pod vedením Otakara Ostrčila hrál[22]. Obor dirigování studoval Mykola Kolessa pod vedením Pavla Dědečka. Na půdě konzervatoře se M. Kolessa setkal s významnými osobnostmi, které veškeré své tvůrčí, intelektuální a pedagogické úsilí směřovaly k vybudování vyspělého moderního hudebně-vzdělávacího systému. Tohle všudypřítomné nadšení pro své poslání vezmou s sebou do své vlasti ukrajinští absolventi pražských škol jako získaný klenot. Po celý život se pak budou snažit stejně zasvěceně pracovat na tříbení profesionality hudebníků v rodné zemi.

Hudební život studentů mimo konzervatoř byl také velmi bohatý. Praha (spolu s Vídní a Paříží) byla jedním ze středů celoevropského kulturního dění, stála na křižovatce koncertních cest všech slavných hudebníků. Pro nadšeného studenta tak nepřicházelo v úvahu stát stranou. *„Komínem, ale musíte se dostat“*[23] na koncert, povzbuzoval studenty Metod Doležil a oni skutečně byli na koncertech a představeních občas i pětkrát za týden.[24]

Obor skladby absolvoval[25] Mykola Kolessa *Ukrajinskou suitou* (1928, op. 1), která se stala jeho prvním dílem pro symfonický orchestr. Pro závěrečnou práci obdrželi všichni studenti od Otakara Šína stejný dvoutaktový motiv, dál už měli tento základ rozvíjet podle sebe. *„Uslyšel jsem v něm intonaci blízkých mi ukrajinských písní,“* vzpomínal M. Kolessa, *„a proto jsem počáteční melodickou myšlenku rozvinul v národním stylu.“*[26] Tehdejší tisk psal o této skladbě M. Kolessy velmi pozitivně: *„Zvláštní radost způsobil nám p. Mykola Kolessa svou ‚Ukrajinskou suitou‘ … Své rodné zemi dává mladý autor promluviti v těchto čtyřech větách suity, tak krásně odlišených citovým i náladovým výrazem, tak rytmicky originálních a pestrých, a k tomu jemnou rukou kolorovaných. Potlesk, jenž intensitou a vytrvalostí předčil pochvalu, vzdanou skladbám*

---

[21] Jaroslav Krupka (dějiny hudby), Karel Jirák (hudební formy), Otakar Zich (filozofie) a Václav Štěpán (hudební estetika).

[22] SAMOTOS-BEIRLE, Natalia. Tvorčyj šljach Mykoly Kolessy v konteksti mižvojennoji doby (za „Spohadamy“ Mykoly Kolessy) [Tvůrčí dráha Mykoly Kolessy v kontextu meziválečné doby (na základě "Pamětí" Mykoly Kolessy)], s. 630. In: *Rodyna Kolessiv – spadkojemnisť naukovo-mysteckych tradycij (z nahody 140-ričča vid dnja narodženňa akademika Filareta Kolessy): Zbirnyk naukových prac ta materialiv [Rodina Kolessových - nástupnictví vědeckých a uměleckých tradic (u příležitosti 140. výročí narození akademika Filareta Kolessy): Sborník vědeckých prací a materiálů.].* Lvov: Lvovská národní univerzita Ivana Franka, 2013. ISBN 978-966-613-829-6, ISBN 978-617-10-0077-3. Dostupné z: https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Samotos_N_Tvorchyj_shlyakh_2013.pdf 630. [citováno 2023-02-23]

[23] Tamtéž, s. 630.

[24] Nejčastěji M. Kolessa chodil na Českou filharmonii, kterou tehdy vedl Václav Talich. Viděl zde dirigovat Artura Toscaniniho, Richarda Strausse i Alexandra Zemlinského. – KALINA, Petr Ch. Mykola Kolessa. Ukrajinský žák Vítězslava Nováka. *Opusmusicum: hudební revue*, roč. 54 (2022), č. 1, s. 6-23. ISSN 0862-8505. Dostupné z: https://www.opusmusicum.cz/archiv [paywall] [citováno 2023-02-23]. V soukromém archivu M. Kolessy se zachovala složka s programy některých koncertů, které skladatel jako student navštívil v Praze: koncert skladatele a dirigenta Richarda Strausse, dirigentů Felixe Weingartnera, Bruna Waltera, Fritze Busche, Wilhelma Furtwänglera a mnoho dalších. Byl přítomen i na premiéře opery Albana Berga *Vojcek*. A nechyběla ani pravidelná návštěva koncertů slavných českých smyčcových kvartet. – KYJANOVSKA, Ljuba. Mykola Kolessa u Prazi , s. 125.

[25] Příloha 2: Absolventi Státní konzervatoře v Praze, 1928.

[26] KYJANOVSKA, Ljuba. *Mykola Kolessa u Prazi*, s.127. Původní text: *„Я почув у ньому інтонації рідних мені українських пісень, і тому розвинув початкову мелодичну думку в національному стилі.”* Vlastní překlad autorky práce.

předchozím, byl svědectvím, že práce mladého Ukrajince četné posluchačstvo opravdu zaujala. Nechť on sám dalším uměleckým vývojem je ozdobou a chloubou svého národa!"[27] Suitu provedla Česká filharmonie pod vedením Františka Stupky[28].

1.2.2 Studium na mistrovské škole Státní konzervatoře v Praze

Od 1. října 1928 do 27. června 1931 se tvůrčí dovednosti M. Kolessy rozvíjely na mistrovské škole[29] Státní konzervatoře v Praze pod vedením předního představitele dvořákovské kompoziční školy Vítězslava Nováka (1870–1949).

Mistrovská škola konzervatoře byla opravdovým středoevropským centrem vývoje skladatelských talentů různých národností *„…každý měl svůj zvláštní osud, své vlastní národní a kulturní tradice, ale to nás vůbec nerozdělovalo, a nebránilo nám být srdečnými přáteli, svobodně si vyměňovat myšlenky o všech novinkách,"*[30] popisuje M. Kolessa atmosféru mezi studenty. Na mistrovské škole u V. Nováka studoval ve stejném ročníku s Jiřím Srnkou a Alexandrem Moyzesem.

Výjimečná profesionalita pedagogů a prostředí tvůrčí cílevědomosti podněcovaly studenty k soustředěné a plodné práci. Vítězslav Novák zanechal v Kolessově životě nesmazatelnou stopu, a to nejen jako jeho učitel kompozice, ale i jako vzor pedagoga[31] a vlastence. V roce 1912 odmítl V. Novák nabídku místa profesora na vídeňské Akademii.[32] Povědomí o tomto činu učitele vyvolávalo u studentů ještě větší úctu.

„Já, Nestor Nyžankivskyj a Vasil Barvinskyj, všichni jsme byli pod vlivem našeho učitele Vítězslava Nováka, jeho světonázoru a mistrovství. Ovlivnily nás jeho estetické názory: orientace na lidovou hudbu,"[33] vzpomínal M. Kolessa. Novákův přístup k lidové písni se vyznačoval úctou a hloubkou analýzy její hudebních prostředků, nebyl tedy založen na povrchní etnografické zvědavosti, ale byl hluboce promyšlený. Vladimír Lébl

---

[27]Divadlo a hudba. Výstupní zkoušky Státní konzervatoře (II). *Národní listy.* Praha: Julius Grégr, roč. 68 (1928), č. 181, s. 9. ISSN1214-1240. Dostupné také z: https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/uuid/uuid:508fd3b4-435f-11dd-b505-00145e5790ea. [citováno 2023-04-16].

[28] Tamtéž.

[29] Mistrovská škola Státní konzervatoře v Praze (1919–1939), v letech 1909–1919 je známá jako mistrovská třída. – SMOLKA, Jaroslav. Česká a slovenská hudba 20. století. In: SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*, s. 590. Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001. ISBN 80-902912-0-1

[30]KYJANOVSKA, Ljuba. *Mykola Kolessa u Prazi*, s. 129–130. Původní text: *„Кожен мав свою особливу долю, свої національні та культурні традиції, алеце цілком не різнило нас і незаважало нам сердечно приятелювати, вільнообмінюватись думками про всі новини."* Vlastní překlad autorky práce.

[31] Prvotřídním pedagogem se stal pak i M. Kolessa, vyučoval dirigování na hudební akademii ve Lvově. Je zakladatelem lvovské dirigentské školy, ze které vyšli proslulí dirigenti Stefan Turčak, Ivan Hamkalo, Jurij Luciv, Jevhen Vachnjak, Ivan Juzjuk, Taras Mykytka a další.

[32] KUBAŇ, Josef. Vítězslav Novák a pražská konzervatoř. In: PADRTA, K. a ŠTĚDROŇ, B., eds. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození*, s. 202. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1972.

[33] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 70. Původní text: *"І я, і Нестор Нижанківський, і Василь Барвінський – всі ми були під впливом свого педагога Вітезслава Новака, його світоглядy, майстерності. Нам передався вплив його естетичних поглядів – спрямування на народну музику."*

ve své monografii o V. Novákovi vyznačil skladatelův vztah k hudebnímu folkloru takto: *„Spolu s Leošem Janáčkem byl Vítězslav Novák první, který ve svých úpravách plně uplatnil nový postoj českého hudebního skladatele k lidové písni, postoj moderního umělce, který zachovává křehkou osobitost lidových skvostů, aniž se vzdává svých práv aktivního tvůrce … Zatímco až dosud nebyly úpravy lidových písní pokládány za samostatnou tvůrčí práci, nýbrž za technickou záležitost podružného, ryze jen praktického významu, pak Novák věnuje zde každému detailu promyšlenou pozornost, způsob jeho úprav je bohatě různotvárný.“*[34]

Úcta k hudebnímu folkloru se stala jedním ze základů, které spojovaly V. Nováka a M. Kolessu. Ale *„vycházet z hudebních pramenů vlastního národa“*[35] nebylo tím jediným, čemu se od svého učitele Mykola Kolessa učil. Podle vzpomínek skladatele mu V. Novák doporučoval *„zachovat silný ukrajinský prvek a zároveň ho udělat mezinárodně srozumitelným“.*[36] Také sám Kolessa považoval za svůj hlavní úkol zařazení bohatého folklorního materiálu ukrajinských lidových písní do prostředí artificiální evropské hudby, a proto ve své společné práci učitel a žák výborně souzněli.

Následující pokus o letmý náhled do „pedagogické pracovny“ V. Nováka dovoluje pocítit atmosféru vysoké profesionality a vzájemného porozumění, která zdokonalování mladých skladatelů provázela.. Novákova výuka měla pověst „přísné školy“, ale, jak napsal K. Janeček, *„byla ve skutečnosti liberální; byla to spíš poradna než škola“*.[37] Přesto vedla studenty k samostatnosti, systematičnosti v práci a také ke tvůrčí sebekázni. Učitel *„okamžitě postřehl každou chybu v žákově práci,“*[38] začátečníkům se chyby odpouštěly, ve starších ročnících se považovaly za „nemorální“ jev. *„Jak se tak zjemňovalo žákovo svědomí, jak přibývalo jeho řemeslné dovednosti, cítil se morálně odpovědný za čím dál víc věcí, protože jich měl čím dál víc ve své moci. Teď už nebyla chyba, nýbrž vina… Teď už to nebyla prominutelná neumělost, nýbrž zatraceníhodná pohodlnost… To, co bdělo nad žákem, už nebyl učitel, ale žákovo tříbící se tvůrčí svědomí, jež Novák dovedl probudit. Ano, Novákova škola byla školou tvůrčí etiky. … Každý estetický problém se stával i etickým… Neměli jsme pocit, že nás soudí jediná osobnost, ale sama Hudba jeho ústy. Věřili jsme Novákovi ovšem nejen jako učiteli, nýbrž i jako skladateli a byli bychom asi ochotně přijímali leccos z jeho vlastního slohu, ale v tom směru jsme nepocítili nikdy sebemenší tlak.“*[39] V. Novák brilantně ovládal tektonickou stránku tvorby[40], tím pádem otázky formování skladby a ucelenosti díla byly na denním pořádku.

---

[34] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, s. 81.
[35] SAMOTOS-BEIRLE, Natalia. *Tvorčyj šljach Mykoly Kolessy v konteksti mižvojennoji doby (za „Spohadamy“ Mykoly Kolessy)*, s. 633.
[36] Tamtéž, s. 633. Původní text:*„оставити сильний український елемент, а при тім, щоб він був інтернаціонально зрозумілий.“* Vlastní překlad autorky práce.
[37] JANEČEK, Karel. Vítězslav Novák, učitel skladatelů. In: JANEČEK, K. *Tvorba a tvůrci: úvahy, eseje, studie, poznámky*, s. 118. Praha: Panton, 1968. Edice Hudební vědy, řada A; sv. 9.
[38] KUBAŇ, Josef. *Vítězslav Novák a pražská konzervatoř*, s. 200.
[39] HURNÍK, Ilja. Novákova škola – škola tvůrčí etiky. In: PADRTA, K. a ŠTĚDROŇ, B., eds. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození*, s. 245–246. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1972.
[40] JANEČEK, Karel. Vítězslav Novák, učitel skladatelů, s. 115

Požadoval od studentů precizní znalost harmonie a kontrapunktu, až později se řešila instrumentace. Nikdy neopravoval chyby vlastnoručně, naznačoval jen cesty k jejich opravě, zlobil se při napodobování jeho vlastního slohu, respektoval názory studentů a rozvíjel tvůrčí individualitu každého z nich.[41]

Už na konci prvního ročníku napsal M. Kolessa klavírní cyklus *Passacaglia*, *scherzo, fuga,* op. 3. Analýza *Passacaglie* z tohoto cyklu je náplní další kapitoly této práce.

Druhý ročník svého studia ukončil M. Kolessa *Klavírním kvartetem* op. 4. Absolventskou prací se staly V*ariace pro orchestr* op. 5.[42] Obě skladby, jako i předchozí, měly kladné ohlasy v dobovém tisku.

Novákův diplomový posudek o Mykolovi Kolessovi zněl následovně: *„Mykola Kolessa – jest v každém svém hudebním projevu lyrikem. Ať v písni či klavírní svitě, ať v klavírním kvartetu nebo v orchestrálních variacích – vždy ozývá se jeho hudební mluva vždy bezprostřední, nehledaná, jakkoli se naprosto nevyhýbá stylu polyfonnímu. Dle všeho zdál by se pan Kolessa předurčeným pro skladbu vokální, ač právě v ní dosud poměrně nejméně pracoval. Lze právem očekávati, že se jeho nadání v hudebním prostředí ukrajinském náležitě uplatní.“*[43]

Vděčnost V. Novákovi a bezmeznou úctu k němu a k dalším českým učitelům uchovával M. Kolessa po celý život.[44] Jasným důkazem toho jsou slova českého muzikologa Petra Ch. Kaliny, který během let 2002–2005 skladatele ve Lvově navštěvoval. *„Absolventa oddělení kompozice a dirigování pražské konzervatoře a mistrovské třídy Vítězslava Nováka jako skladatele pedagogicky zformovaly osobnosti soudobé české hudební kultury a atmosféra meziválečné hudební Prahy. Sám Mykola Kolessa tento fakt neopomíjí zdůraznit při žádné příležitosti, kdy se vyjadřuje ke svým inspiračním zdrojům. Své české pedagogy a jejich dílo chová ve veliké úctě, o čemž svědčí Novákův portrét visící v jeho pracovně a snad i to, že i ve svém pokročilém věku hovoří brilantní češtinou, ačkoliv již více než sedmdesát let tento jazyk aktivně nepoužívá.“*[45]

---

[41] *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození*, s. 242–264. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1972. s. 242–264.

[42] Příloha 3: Plakát Výstupního koncertu absolventů mistrovské školy Státní konzervatoři hudby v Praze, 24. 6. 1931.

[43] KUBAŇ, Josef. Vítězslav Novák a pražská konzervatoř, s. 196.

[44] Příloha 4: Fotografie Vítězslava Nováka s věnováním Mykolovi Kolessovi. Fotografie V. Nováka v pracovně M. Kolessy ve Lvově

[45] KALINA, Petr. Ch. *Recenze na knihu L. Kyjanovské Syn století. Mykola Kolessa v ukrajinské kultuře 20. Století (Syn stolittja. Mykola Kolessa v ukrajinskij kulturi XX viku. Naukove tovarystvo im. T. G. Ševčenka, Lvov 2003, ISBN 966-7155-79-X).* Online. Acta musicologica: revue pro hudební vědu vychází s podporou Českého hudebního fondu. 2005, č. 2. ISSN 1214-5955. Dostupné z: https://acta.musicologica.cz/05-02/0502k02t.html. [citováno 2023-04-16].

1.3 Zkoušky osudu po návratu do Lvova

V roce 1931 se Mykola Kolessa vrátil do Lvova. Plný nadějí a nadšení, okřídlený nabytými znalostmi doufal, že se mu *„otevře celý svět, místo toho se ale setkal s přísným zákazem všeho ukrajinského“*.[46] *„Ukrajincům ve východní Haliči Se Poláci zavázali poskytnout autonomii, ale slovo nedodrželi,“* vzpomínal pak M. Kolessa[47]. Pro pochopení společensko-politických postojů mladého M. Kolessy je zde vhodné krátce nastínit historické události, které se odehrály v Haliči v první třetině 20. století a měly zásadní vliv na formování názorů haličské inteligence. Politickou situaci, která tehdy nastala v Haliči, popisuje Petr Ch. Kalina takto: *„Mykola Kolessa prožil několik politických režimů a jeho rodná vlast za jeho života spadala postupně pod různé státní útvary. Narodil se v Rakousko-uherské monarchii, po první světové válce byla ve východní Haliči vyhlášena Západoukrajinská lidová republika a po její porážce patřilo toto teritorium Polsku (do roku 1923 ještě coby mezinárodní území pod dočasnou polskou správou).“*[48]

„Poznal jsem trnité cesty haličského hudebníka ... až tehdy, když jsem se vrátil se dvěma diplomy do Lvova.“[49] Začátky byli těžké. Vyšší hudební institut M. Lysenka byl vytvořen z darů ukrajinských komunit a mohl vysoko kvalifikovanému skladateli zprvu nabídnout pouze sedm hodin práce týdně. *„Ve skutečnosti jsem měl práce dost,“* vzpomínal s úsměvem M. Kolessa, *„jenže se za tu práci nic neplatilo“*[50]. V roce 1931 byla na žádost S. Ljudkevyče a V. Barvinského na Vyšším hudebním institutu M. Lysenka speciálně pro Mykolu Kolessu otevřena dirigentská třída, která tam nikdy předtím neexistovala. Později organizoval M. Kolessa v rámci institutu každoroční tříměsíční kurzy pro přípravu dirigentů venkovských sborů.[51]

Díky tvrdé práci, odhodlání a přátelům se začalo M. Kolessovi dařit. V roce 1933 založil rodinu.[52] M. Kolessa vzpomínal, že právě tehdy začal přemýšlet o smyslu své tvorby, o tom, že musí psát hudbu, při jejímž poslechu by se dalo určit, že jde o hudbu Mykoly Kolessy, a ne nějakého jiného autora.[53]

---

[46] HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii*, s. 133. Původní text: *„відкриється цілий світ, а зустрів сувору заборону на все українське.“*Vlastní překlad autorky práce.

[47] KYJANOVSKÁ, L. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 57. M. Kolessa zde mluví o dohodách mezi evropskými státy podle Saintgermainské a Versailleské mírové smlouvy (1919) a také Pařížské Konference velvyslanců vítězných států (1923).

[48] KALINA, Petr Ch. Mykola Kolessa. *Ukrajinský žák Vítězslava Nováka*, s. 16

[49]HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii*, s. 133. Původní text: *„Тернисті шляхи галицького музиканта ... коли з двома дипломами вернувся до Львова.“*Vlastní překlad autorky práce.

[50] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 159. Původní text: *„реально роботи я мав досить, лише що за неї нічого не платили“*. Vlastní překlad autorky práce.

[51] KALINA, Petr Ch. *Mykola Kolessa. Ukrajinský žák Vítězslava Nováka*, s. 15.

[52] Manželka – Nadija Myroslava Klyvak (Kolessa) (1911–1990), manželé měli tři dcery.

[53] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 196.

Ve víru spletitých historických událostí bylo velmi obtížné se orientovat. Přesto cítění odpovědnosti za způsob a směr rozvoje ukrajinské hudební kultury byly sjednocujícími faktory pro všechny bývalé pražské absolventy. V současné ukrajinské muzikologii se dokonce ustálil trvalý pojem „pražská škola" lvovských skladatelů[54]. Tímto pojmem je myšlena činnost a tvorba hudebníků, kteří získali profesionální vzdělání v československé metropoli a kolem nichž se zformovalo jedno z center ukrajinské hudební moderny 20. a 30. let dvacátého století.

Na jaře 1934 založili představitelé haličské hudební inteligence ve Lvově Spolek ukrajinských profesionálních hudebníků[55], který si dával za cíl nejen bránit práva ukrajinských umělců, ale také pečovat o rozvoj národního profesionálního hudebního umění. Představitelé tohoto spolku viděli své krédo v další profesionalizaci a orientaci na nejlepší vzory západoevropské hudby zároveň se zachováním jedinečnosti tvůrčí individuality a věrnosti národní tradici. Aktivním členem spolku byl i Mykola Kolessa (skladatelská a interpretační sekce)[56] . Nebylo to první sdružení hudebníků na území Haliče, ale jeho význam pro další rozvoj ukrajinského profesionálního hudebního umění můžeme jen stěží docenit. Jejich činnost je považována za jedinečný fenomén v procesu vývoje ukrajinské profesionální hudební kultury.

Zásluhou M. Kolessy vznikl v roce 1937 profesionální pěvecký sbor *Studio-sbor*. O rok později napsal Kolessa spolu s Z. Lyskem a V. Vytvyckým první ukrajinskou příručku dirigování v Haliči, která měla ještě další tři doplněná vydání (1960, 1973, 1981).

„V předvečer největší katastrofy lidstva," píše ukrajinská muzikoložka L. Kyjanovská, *„kdy dech války byl cítit velmi blízko, zažil Lvov okamžik neuvěřitelného vzestupu své kultury, spojený s příchodem početné plejády talentovaných vědců, umělců, filozofů. A možná právě toto zvláštní povznesení, které mladý skladatel a dirigent zažil ve svém rodném prostředí, mu* (M. Kolessovi – *pozn. autorky práce*) *pomohlo obstát jako člověku a umělci v následujícím období."*[57]

V roce 1939 na základě utajeného paktu Ribbentropa-Molotova vtrhla sovětská armáda do Haliče. Po 21 měsících odstoupila nová vláda před jinými okupanty: německou nacistickou armádou. 27. července 1944 se sovětská moc vrátila, aby v zemi zůstala na 47 let, do 1. prosince 1991, kdy po rozpadu Sovětského svazu získala Ukrajina nezávislost.[58]

---

[54] PAVLYŠYN, Stefanija. Lvivski muzykanty: „prazka škola" [Lvovske hudebniky: "pražska škola"]. In: *„Prazka škola" lvivskych kompozytoriv [„Pražská škola" lvovských skladatelů]*, s. 140. Lvov: Vydavec Tetjuk T. V., 2014. ISBN 978-966-97368-3-3.

[55] Spolek ukrajinských profesionálních hudebníků (ukrajinsky – Союз українських професійних музик (СУПроМ)) sdružoval lvovské hudebníky, kteří získali profesionální hudební vzdělání. Spolek měl čtyři oddělení: skladatelské, muzikologické, pedagogické a interpretační.

[56] KALINA, Petr Ch. *Mykola Kolessa. Ukrajinský žák Vítězslava Nováka*, s. 15.

[57] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 108

[58] KYYANOVSKA, Luba. *Verborgene Bedeutungen in den Werken der Lemberger Komponisten als Verteidigung gegen die sowjetische Ideologie [Skryté významy v dílech lvovských skladatelů jako obrana proti sovětské ideologii]*, s. 206. Online. In: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Lipsko: Gudrun Schröder Verlag. roč. 21 (2019). Dostupné z: https://ul.qucosa.de/landing-page/?tx_dlf[id]=https%3A%2F%2Ful.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A70756%2Fmetss.

Není možné zde popsat, co zažívali umělci v tuto tragickou a lží prošpikovanou dobu. Už od začátku 20. století se šířila představa o nadcházejícím novém světovém řádu, ve kterém zavládne všeobecná spravedlnost pod záštitou komunistické doktríny. Jen málokdo z intelektuálů mohl dohlédnout do hloubky, co se za tím skrývá. Propaganda zesílila po říjnovém převratu v Rusku. Od roku 1917 se do evropských států dostávaly o novém sovětském Rusku nepravdivé informace, ve kterých se ustavičně vytvářel utopický obraz ideálního státu. V Haliči se ve 20. letech navíc šířila propaganda, že sovětská vláda usiluje o sjednocení Ukrajiny, nikdo však nevaroval, že za cenu následujících represí a „třídních čistek". A tak se v roce 1939 v duchu ptali tisíce Haličanů spolu s M. Kolesou: *„Možná, že skutečně tohle je naše Ukrajina?"*[59]

O svých počátečních politických názorech vyprávěl sám M. Kolessa takto: *„V mládí jsem projevoval velké sympatie ke komunistickému hnutí. Mnozí z vážených lidí … je tehdy v Haliči hodnotili poměrně pozitivně. Ale to byl tzv. romantický komunismus, … takové rudé, nebo vlastně růžové zabarvení politických postojů u mnohých z nás zůstávalo ještě z doby Ivana Franka. A v Praze se mé sympatie prohloubily – na univerzitě jsem studoval u Zdeňka Nejedlého, známého muzikologa, který byl velkým příznivcem Sovětského svazu. … Říkal jsem si, že pokud takoví vzdělání a chytří lidé tyto myšlenky přijímají, musí v nich být něco zajímavého a hodnotného."*[60] Hodně lidí kvůli svým politickým iluzím vůbec nepochopilo, v jakém státě se najednou ocitli. Všechno bylo stejné, ale svět kolem byl najednou jiný, naprosto cizí.

Český historik Martin Tichý ve studii *Česká a slovenská hudba a totalita. Pokus o nástin historických souvislostí* výstižně popsal promyšlený postup totalitní vlády vůči občanům: *„Totalitní systém nevládne pouze za přispění a pomocí propagandy, totalitní systém se vyznačuje velmi sofistikovaným způsobem vlády, díky níž je schopen velmi účinně ovládat společnost. V oblasti kultury se prezentuje jako strážce tradic, jež je schopen nejen udržovat, ale i údajně rozvíjet. Pokud se mu to daří, je to dáno tím, že disponuje v tomto směru všemi potřebnými prostředky: financemi a lidskými zdroji. Často v tomto směru zneužívá nadšení pro věc, schopnosti jedinců, jejichž výsledky se pak prezentuje. … Totalitní režim velmi účinně formuje a předváří společnost, někteří sociologové a historikové v tomto směru hovoří i o tzv. sociálním inženýrství."*[61]

---

[59]SAMOTOS-BEIRLE, Natalia. *Tvorčyj šljach Mykoly Kolessy v konteksti mižvojennoji doby (za „Spohadamy" Mykoly Kolessy)*, s. 626

[60] KALINA, Petr Ch. *Mykola Kolessa. Ukrajinský žák Vítězslava Nováka*, s. 16

[61]TICHÝ, Martin: Česká a slovenská hudba a totalita. Pokus o nástin historických souvislostí. In: DOUBRAVOVÁ, J. (ed.): *Česká a slovenská hudba a totalita.* Hudební Chrudim: Sborník referátů muzikologické konference konané 22. 5. 2009 v Chrudimi, s. 30. Chrudim: 2009. ISBN 978-80-254-6200-3.

Ze začátku nabídli M. Kolessovi místo druhého[62] dirigenta symfonického orchestru Lvovské filharmonie. Plnil se jeho dlouholetý sen: být dirigentem velkého hudebního tělesa. V této roli debutoval Symfonií č. 9 od Antonína Dvořáka, kterou absolvoval na dirigentském oddělení konzervatoře v Praze. *„Když vzpomínám a přemýšlím o těch časech,“* poznamenal M. Kolessa, *„musím říci, že první bolševici byli mnohem zdrženlivější a tišší, ne tak agresivní vůči nám, než ti druzí, kteří přišli po válce a zůstali dlouho.“*[63] A tak iluze ještě přetrvávaly. Na konci 40. let se totalitní způsob řízení umění projevil naplno, začala tzv. „očista“ socialistického umění od buržoazních elementů. Podle nechvalně proslulého usnesení Ústředního výboru Všesvazové komunistické strany (bolševiků) „O V. Muradeliho opeře *Velké přátelství*“ (10. 2. 1948), se socialistický realismus považoval za jediný přijatelný směr vývoje hudebního umění. Ostře kritizovány byly sebemenší odchylky ve směru moderního umění a pokusy o hledání nových vyjadřovacích prostředků v hudbě. M. Kolessa spolu s jinými skladateli byl obviněn z modernismu. Na Lvovském mimořádném setkání skladatelů a uměleckých pracovníků, které se konalo 4. 6. 1948, padla rezoluce s obviněním skladatelům Kolessovi, Simovýčovi, Majerskému a Soltysovi z formalistických chyb a buržoazní omezenosti. V ní se psalo, že tito skladatelé *„byli po mnoho let obzvláště silně ovlivněni zdegenerovanou západoevropskou a americkou hudbou… Soudruzi Kolessa, Simovyč, Soltys část svých děl před veřejností skrývali, čímž se rozhodli chránit se před veřejnou kritikou“*[64] a další obvinění ve stejném duchu. Všude je Kolessa jako první na seznamu. „*Na ty hrozné roky nelze zapomenout ... Usnesení z roku 1948 mi způsobilo hluboké trauma. Do jisté míry přehodilo mou tvorbu na jinou kolej. Pokračoval jsem ve stejném směru, ale hudba už neměla takovou ostrost a svěžest*.“[65]

„Příchod sovětské moci,“ konstatuje L. Kyjanovská, *„který zpočátku sliboval růžové vyhlídky, nebývalý rozkvět, umění pro lid a ve jménu lidu‘ a jeho rychlý vzestup, se ve skutečnosti změnil v diktát totalitní ideologie, úpadek po staletí národem vytvářených duchovních hodnot, ve vědomé potlačování národních tradic, místo čehož bylo navrženo unifikované, třídní vědomí.“*[66]

---

[62] První dirigent byl ve Lvově za přítomnosti prvotřídních umělců jmenován vládou a přijel z Kyjeva – KYJANOVSKÁ, Ljubov. Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury, s. 114.

[63] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 124. Původní text: „Згадуючи і замислюючись над тими часами, мушу сказати, що перші більшовики були набагато стриманіші і тихіші, не такі агресивні супроти нас, ніж ті другі, що прийшли вже по війні і затримались надовго.“ Vlastní překlad autorky práce.

[64] HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, *Vasyl. Mykola Kolessa: lycar nacii*, s. 146. Původní text: *„особливо гостро протягом багатьох років зазнали на собі впливу звироднілої західноєвропейської та американської музики […] Колесса, Сімович, Солтис приховали від громадськості частину своїх творів, тим самим вирішили захищати себе від громадської критики.“* Vlastní překlad autorky práce.

[65] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 127. Původní text:*„Забути ті страшні роки неможливо... постанова 1948 року викликала в мене глибоку травму. Певною мірою вона повернула мою творчість на іншу колію. Я продовжував рухатись у тому ж напрямку, але музика вже не мала такої гостроти і свіжості.“* Vlastní překlad autorky práce.

[66] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 111. Původní text: *„Прихід радянської влади, котрий спочатку обіцяв райдужні перспективи, небувалий розквіт ‚мистецтва для народу і в ім'я народу‘, його швидке піднесення, насправді обернувся диктатом тоталітарної ідеології, занепадом духовних цінностей, які складались в нашому народі протягом багатьох сторіч, свідомим утиском національних традицій, на зміну яким пропонувалась уніфікована ‚класова свідомість‘.“* Vlastní překlad autorky práce.

Na začátku roku 1948 M. Kolessou hluboce otřáslo zatčení jeho kolegy a dlouholetého rodinného přítele, skladatele V. Barvinského.[67] Sám skladatel se vyhnul stejnému osudu jen o vlásek. V jeho charakteristice ze dne 16. 4. 1948 se psalo: „*Od roku 1944 působí jako pedagog na dirigentské fakultě Státní konzervatoře. Po celou dobu se přátelil s bývalým ředitelem V. Barvinským. Pečlivě skrývá svůj nepřátelský postoj ke všemu sovětskému a stranické organizaci. V nahodilých vyjádřeních dává najevo nesouhlas s politikou strany v umění, sebevědomě se sklání před západním buržoazním uměním. Od okamžiku zatčení Barvinského je zvláště odtažitý, vůbec se nepodílí na realizaci nejnovějších rozhodnutí strany a vlády. Je potřeba propustit z práce na konzervatoři jako politicky nespolehlivého.*“[68] Skladatel nemohl tenkrát vědět, jak blízko byl jeho život od okraje propasti. V názorech M. Kolessy nastal definitivní zlom. Tato léta se pro skladatele *„stala dobou pokaždé většího duševního a mravního zotavení“*[69] od iluzí předchozích let. *„A vůbec si neumím vysvětlit,“* pokračoval při vzpomínkách na toto období M. Kolessa, *„proč nás neodvezli. Zda to byla náhoda a haličskou inteligenci ‚čistili‘ ‚v šachovnicovém pořadí‘, nebo si stále vážili mého otce, který měl evropské uznání – co zde hrálo roli, není jasné. Bůh se ale smiloval a my zůstali doma, nejeli nákladním vlakem do třeskutých mrazů a tuto hrůzu přežili (nevím, jestli by to tehdy moje tři malé děti vydržely).“*[70]

Důsledkem těchto duševních otřesů bylo to, že M. Kolessa učinil centrem svého tvůrčího zájmu definitivně dirigování a pedagogickou činnost. Jeho touha držet krok s dobou, s vývojem evropské hudební kultury, jejíž součástí se cítil být ve 30. letech, se nemohla naplnit. Neměl svobodu, která je pro umělce základem existence. Psal sice vysoce profesionální hudbu, ale málo, také nikdy neučil kompozici. Nesmírně si vážil studentů, nedokázal by k nim být neupřímný a své skutečné umělecké názory a znalosti před žáky tajit. Na otázku, proč nevedl kompoziční třídu, M. Kolessa odpověděl: *„protože jsem věděl, že v hudbě existuje více barev*

---

[67] Byl donucen podepsat dokument: "*Dovoluji zničení svých rukopisů*." Rukopisy byly zničeny. Myslil si, že se během soudu obhájí, jenže žádný soud se nekonal. Poté došlo k desetiletému věznění v nápravně-pracovních táborech (Gulagu). Po návratu v r. 1958 do konce života (1963) pracoval na obnovení z paměti svého zničeného díla.

[68] Dokument č. 235. Charakteristika M. Kolessy, místního Ukrajince, bezpartijního …, vystavená Ředitelstvím Lvovské konzervatoře v souvislosti s nutnosti jeho propouštění, 16. dubna 1948. – In: SLYVKA, Jurij, HALAJČAK, Tamara a LUCKY, Oleksandr (eds.). *Kulturne žytťa na Ukrajini. Zachidni zemli: Dokumenty i materiály* [*Kulturní život na Ukrajině. Západní země: Dokumenty a materiály*], s. 550–553. Sv. 1: (1939–1953). HALAJČUK, T. et al., eds. Kyjev: Naukova dumka, 1995. ISBN: 5-12-004019-5. Dostupné z:http://resource.history.org.ua/item/0015261. [citováno 2023-04-30]. Původní text:*„В госконсерватории работает преподавателем на дирижерском факультете с 1944 года. Все время дружил с бывшим директором Барвинским В. Тщательно скрывает свое враждебное отношение ко всему советскому, а также к партийной организации. В случайных высказываниях проявляет несогласие с политикой партии в искусствею Убежденно преклоняется перед западным буржуазным искусством. С момента ареста Барвинского особенно замкнулся, совершенно не принимает участия в реализации последних решений партии и правительства. Необходимо освободить от работы в Консерватории ка политически неблагонадежного.“*Vlastní překlad autorky práce.

[69] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 110. Původní text: „Ці роки ‚стали для мене часом щораз більшого душевного, морального оздоровлення‘“. Vlastní překlad autorky práce.

[70] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, c. 133–134. Původní text:*„А так взагалі я так до кінця і не можу собі пояснити, чому нас не вивезли. Чи це була випадковість, і вони перечищали галицьку інтелігенцію «шаховим порядком», чи все-таки поважали мого батька, котрий мав європейське визнання, – що тут зіграло свою роль, незрозуміло. Але Бог милував, і ми залишились вдома, не поїхали товарними вагонами у люті морози (не знаю, якби троє моїх малих дітей в той час це витримали) і пережили цей жах.*“. Vlastní překlad autorky práce.

než tónika, subdominanta, dominanta, tak jsem se bál, až začnu svým studentům vyprávět a ukazovat něco novějšího, obviní mě ze všech buržoazních hříchů".[71]

Muzikoložka Ljubov Kyjanovská zhodnotila neexistenci kompoziční třídy M. Kolessy takto: *„Kolessova dirigentská škola se sebevědomě a plnohodnotně etablovala na Ukrajině i ve světě, jeho dílo nepochybně zůstane i pro potomky, ale je opravdu politováníhodné, že nevznikla skladatelská třída Mykoly Kolessy. Se svou profesionalitou, hlubokými znalostmi, bystrým intelektem a pedagogickým talentem, kdo ví, jak úžasnou následující generaci skladatelů by vychoval."*[72]

S pocitem velké profesionální i lidské křivdy přestal Kolessa hledat nové cesty rozvoje své hudební řeči. To mu následně bylo vyčítáno ze strany některých ukrajinských muzikologů, kteří pracovali mimo území Sovětského svazu (třeba A. Rudnyckým[73], jenž M. Kolessu a jeho hudbu z 30. let dobře znal).

Během období „Chruščovovského tání"[74] totalitní diktát trochu polevil. V roce 1953, ihned po smrti J. Stalina, byl Mykola Kolessa jmenován rektorem Lvovské konzervatoře[75] a zůstal v této pozici až do roku 1965, kdy byl z politických důvodů z rektorské funkce odstraněn. Díky M. Kolessovi bylo na této vysoké škole umožněno studovat těm, kteří by při jiném vedení nikdy vzdělání nezískali: dětem politických vězňů, farářů a dalších „nespolehlivých". Jediným kritériem pro přijetí uchazeče bylo hudební nadání. Tak se v ukrajinské kultuře objevila jména skladatelů Myroslava Skoryka, Volodymyra Flysa, Henadija Ljašenka, Bohdany Filc, dirigentů Stefana Turčaka, Ivana Hamkala, Jurija Luciva, Jevhena Vachňaka a řady dalších, jejichž činnost získala světový ohlas.

Na konci 60. let začalo další kolo pronásledování „politicky nespolehlivých" umělců, zejména tzv. „šedesátníků"[76]. Tehdy M. Kolessa, jako mnoho dalších umělců té doby, vyjadřuje v hudbě své pocity a myšlenky ezopovským jazykem. *Konečně jsem vkročil do své rodné země*, *Rodná řeč je nejcennější* – to jsou názvy jeho vokálních kompozic z cyklu *V zemi kvetoucí višně*

---

[71] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 192. Původní text: „розумів, що в музиці існує більше барв, ніж тоніка, субдомінанта, домінанта, то остерігався, що як почну своїм учням розповідати і показувати щось новішого, то звинуватять мене у всіх буржуазних гріхах." Vlastní překlad autorky práce.

[72] Tamtéž, s. 193. Původní text: *„диригентська школа Колесси ствердилась впевнено і повновартісно в Україні і в світі, його творчість, безперечно, лишиться нащадкам, проте направду дуже шкода, що не відбувся композиторський клас Миколи Колесси. При його професіоналізмі, глибоких знаннях, тонкому інтелекті і педагогічному хисті хтозна, яку чудову зміну він собі виховав би ще й в наступному композиторському поколінні.*"Vlastní překlad autorky práce.

[73] RUDNICKYJ, Antin. *Ukrajinska muzyka: istoryčno-krytyčny pohljad*[*Ukrajinská hudba: historický a kritický pohled*], s. 171. Mnichov: Dniprova chvylja. 1963.

[74] Obdobím „tání" nebo „Chruščovovského tání" je neformálně pojmenováno období v historii Sovětského svazu po smrti J. Stalina přibližně od poloviny 50. do poloviny 60. let, kdy N. Chruščov stál v čele Komunistické strany Sovětského svazu (1953–1964). Vyznačovalo se mírným oslabením totalitního diktátu, odsouzením kultu J. Stalina.

[75] V Sovětském svazu se „konzervatořemi" nazývaly vysoké hudební školy; vyšší a střední odborné hudební školy pak měly název „hudební učiliště".

[76] „Šedesátníky" byla generace intelektuálů a tvůrčí inteligence na území bývalé Sovětské Ukrajiny, která v druhé polovině 50. let vytvořila neformální hnutí za osvobození umění a umělců od totalitního diktátu. Nejznámější zástupci jsou Lina Kostenko a Vasyl Symonenko. Hnutí „šedesátníků" bylo v letech 1965–1972 umlčeno zatýkáním a psychologickým tlakem.

(1971). Každému Ukrajinci bylo ihned jasné, kterou zemi má skladatel na mysli[77], ale hudba byla napsána na slova japonského básníka Išikawy Takuboku.

M. Kolessa učil na Lvovské konzervatoři do roku 1974, kontakt s domovskou institucí však zachoval i po odchodu do důchodu. Pedagogem-konzultantem zůstal do roku 2000.[78]

Mykola Kolessa byl velice otevřenou osobností i ve velmi pokročilém věku. V letech 1994 a 1996 se v přítomnosti M. Kolessy konaly jeho autorské koncerty v USA a Kanadě.[79] Během pobytu v Kanadě se mu po dlouhých dvaašedesáti letech podařilo setkat se svou sestřenicí, klavíristkou Lubkou Kolessou, tehdy už bývalou profesorkou na Královské konzervatoři v Torontu.

V roce 1998 navštívil Mykola Kolessa naposled Prahu. Zde se mezi jinými setkal s vnuky dávného přítele z mistrovské školy Jaroslava Maštalíře[80]. Kdysi, v roce 1930, půjčil J. Maštalíř M. Kolessovi klavír pro komponování *Klavírního kvarteta* op. 4. Nástroj se zachoval a při návštěvě Prahy na něj M. Kolessa zahrál několik akordů…

Význam Mykoly Kolessy pro ukrajinskou kulturu je těžko docenit. Tvůrčí potenciál M. Kolessy byl silně potlačen, ale díla napsaná s uměleckým záměrem mají svou neopakovatelnou hodnotu. Hluboké pochopení ukrajinského folkloru se zde spojilo s profesionálním zodpovědným přístupem umělce ke svému poslání. *„Důležité je zprostředkovat ducha folklorního prostředí, ale zároveň necitovat za tímto účelem živou hudbu, nezneužívat folklor, nepoužívat ho ve vlastním zájmu. Je potřeba se do něj vcítit do té míry, aby se vyjádřit jinak nešlo,*“[81] zdůrazňoval skladatel.

Mezi nejznámější skladby M. Kolessy, které byly napsané po návratu do Lvova, patří dvě symfonie (1950, 1960), suita pro komorní orchestr *V horách* (1972), řada klavírních skladeb (klavírní suita *Obrázky Huculštiny* (1934), *Sonatina pro klavír* (1939), klavírní cyklus *Tři kolomyjky*[82] (1956) a čtyři preludia (1938–1981). Mykola Kolessa vždy velmi pozorně naslouchal uměleckým požadavkům doby. Právě jako odezva na výzvu varhaníka Arsenije Kotljarevského vzniklo i *Preludium a fuga pro varhany* (1977). Velké tvůrčí úsilí věnoval

---

[77] Jedna z nejslavnějších básní T. Ševčenka má název *U chaloupky sad višňový*.

[78] KALINA, Petr Ch. Mykola Kolessa. *Ukrajinský žák Vítězslava Nováka*, s. 19.

[79] Tamtéž, s. 19. V roce 1994 měl M. Kolessa autorský koncert v newyorském Carnegie Hall a v torontském sále Glenna Goulda – KALINA, Petr Ch. Mykola Kolessa. Ukrajinský žák Vítězslava Nováka, s. 19; v roce 1996 v New Yorku a Los Angeles – HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii*, s. 116–117.

[80] Jaroslav Maštalíř (1906–1988) byl český klavírista a skladatel, žák Vítězslava Nováka a Václava Talicha – PIDPERYHORA, Mykola a SAMOTOS, Natalka. *Mykola Kolessa: sto rokiv molodosti: svitlyny ta spohady [Mykola Kolessa: sto let mládí: fotografie a vzpomínky]*, s. 28. Lvov: Manuskrypt–Lviv, 2003.

[81] SAMOTOS-BEIRLE, Natalia. *Tvorčyj šljach Mykoly Kolessy v konteksti mižvojennoji doby (za „Spohadamy“ Mykoly Kolessy)*, s. 634. Původní text: „Важливо передати дух фольклорного середовища, але при тім не цитувати живої музики, не галапасити на фольклорі, не використовувати той фольклор в свому інтересі, а пережити його до тої степені, щоб інакше не можна було виразити.” Vlastní překlad autorky práce.

[82] Kolomyjka – tradiční žánr ukrajinské (huculské) lidové hudby, který kombinuje rychlý lidový tanec a rýmované verše, často humorného charakteru.

M. Kolessa také zpracování ukrajinských lidových písní. Je autorem velkého množství sborů, často ale napsaných na slova, vyhovující politickému režimu. Takovým však není jeho známý sbor *Kamenný sen* (1986) na slova Liny Kostenko, ve kterém skladatel použil alegorii rytíře k zobrazení někdejší slávy Ukrajiny. *Kamenný sen* je posledním zkomponovaným dílem Mykoly Kolessy, složil ho ve svých 83 letech.

Skladatelův vřelý vztah a úcta k hudbě byly a zůstávají velkou inspirací pro jeho studenty, kolegy a také četné interprety a milovníky jeho hudby.

2 Passacaglia

2.1 Historie vzniku

Jednou z nejhranějších skladeb Mykoly Kolessy je jeho *Passacaglia*. Původně klavírní dílo vzniklo v roce 1929 jako povinný úkol na závěr prvního ročníku studia na mistrovské škole u Vítězslava Nováka. Skladba je součásti klavírního cyklu *Passacaglia, scherzo, fuga,* op. 3. Podobný úkol dostával každý student a na něm se mělo ukázat *„posluchačovo ovládnutí kontrapunktu“*.[83] V případě M. Kolessy přesáhla odevzdaná kompozice nároky na školní úkol. Sám skladatel poznamenal, že práce nad cyklem probíhala lehce: *„Velice mne zaujala idea tohoto cyklu, psal jsem ho s velkým potěšením. Novák ho dobře zhodnotil. Poté … jsem ho ukázal Aloisi Hábovi, také on se o něm velice kladně vyjádřil.“*[84]

Premiéra skladby se uskutečnila 1. června 1929 na skladatelském koncertě studentů ze tříd R. Karla, V. Nováka a J. Suka. Prvním interpretem díla byl klavírista Jan Erml.[85] Na tento koncert vyšlo v dobových časopisech několik recenzí. Například v časopisu *Česká hudba*[86] se psalo: *„Nejvýše z žáků Novákových stál Ukrajinec M. Kolessa ve své Suitě pro klavír op. 3. Suita skládá se s passacaglie, scherza a fugy. Jest to dobrá práce, poctivě dělaná a pěkně znějící.“*[87] Český muzikolog Otakar Šourek v listu *Venkov*[88] napsal, že Mykola Kolessa a Zynovij Lysko[89] *„prozrazují talent s výrazným fondem myšlenkovým i s uměním pěkné práce a stavby a oba dovedou také dáti svému hudebnímu projevu výraz vnitřní opravdovosti. Kolessa zdá se ve svém klavírním trojvětí mužnější a architektonicky důmyslnější“*[90] Dobře hodnotil tuto skladbu i bratr Aloise Háby Karel Hába, který v novinách *Československá Republika* napsal: *„Z mistrovského oddělení V. Nováka vzbudil sympatickou pozornost M. Kolessa a Jiří Srnka. M. Kolessy Passacaglia, scherzo a fuga pro klavír svědčí o značně vyvinuté komposiční technice, zrajícím smyslu pro formu a plynnost výrazu pod dobrým vedením a vlivem učitele.“*[91]

---

[83]KALINA, P. Ch. *Mykola Kolessa. Ukrajinský žák Vítězslava Nováka*, s. 13.

[84] KYJANOVSKÁ, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury*, s. 194. Původní text: *„Мене дуже захопила ідея цього циклу, і я писав його з величезною приємністю. Новак його добре оцінив. Потім ... я показав цей цикл Алоїзу Габі, і він його теж дуже позитивно сприйняв.“*Vlastní překlad autorky práce.

[85]Státní konzervátor hudby v Praze. *Česká hudba*. Kutná Hora: Antonín Novák, roč. 32 (1929), č. 19–20, s. 111. Dostupné také z: https://www.digitalniknihovna.cz/mlp/uuid/uuid:f40fd2d6-8986-11e7-8e42-001b63bd97ba. [citováno 2023-04-16].

[86] Příloha 5: Státní konzervatoř hudby v Praze. Článek v časopise *Česká hudba*, 10. 7. 1929.

[87] Státní konzervátor hudby v Praze. *Česká hudba*. Kutná Hora: Antonín Novák, roč. 32 (1929), č. 19–20, s. 111. Dostupné také z: https://www.digitalniknihovna.cz/mlp/uuid/uuid:f40fd2d6-8986-11e7-8e42-001b63bd97ba. [citováno 2023-04-16].

[88] Příloha 6: Kulturní obzor. Z hudebního života. Článek v novinách *Venkov*, 6. 6. 1929.

[89] Zynovij Lysko (1895–1969) – ukrajinský skladatel, v roce 1929 žák J. Suka na mistrovské škole v Praze.

[90] Kulturní obzor. Z hudebního života. *Venkov*: *orgán České strany agrární*. Praha: Tiskařské a vydavatelské družstvo rolnické, roč. 24 (1929), č. 132, s. 6. ISSN 1805-0905. Dostupné z: https://digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:3aa17a20-1db4-11e8-8ee4-005056825209. [citováno 2023-04-16].

[91] HÁBA, Karel. Z pražské koncertní síně. Kompoziční večer konzervatoře. *Československá republika*. Praha: Státní tiskárna v Praze, roč. 250 (1929), č. 132, s. 7. ISSN 1803-4853. Dostupné z: https://www.digitalniknihovna.cz/nacr/uuid/uuid:228c534c-0077-11e8-93c3-001b21b897bf.[citováno 2023-04-16].

Klavírní cyklus *Passacaglia, scherzo a fuga* zůstává mezi interprety a posluchači oblíbenou skladbou i dnes. Zajímavá je především svérázností hudební řeči, která je založená na spojení přísných kontrapunktických forem a barevnosti ukrajinského folkloru. Dramatická *Passacaglia* výrazně kontrastuje s rozdováděným *Scherzem*, na které navazuje virtuózní důmyslná *Fuga*.

Mistrovsky odvedená skladatelská práce, využití formy typické pro varhany a bohatá tektonika hudební tkáně přiměly varhaníka Arsenije Kotljarevského[92] k tomu, aby v roce 1955 vytvořil úpravu *Passacaglie* pro varhany. Prvním interpretem nově vzniklé varhanní skladby byl Samujil Dajč[93]. Mykola Kolessa schválil varhanní úpravu a od té doby se tato transkripce stala mezi interprety natolik oblíbenou, že se hraje mnohem častěji, než původní klavírní skladba.

2.2 Hudebně-teoretická analýza

Varhanní úprava *Passacaglie* Mykoly Kolessy vyšla tiskem v roce 1980[94]. Právě toto, podle dostupných zdrojů jediné vydání, slouží k následně analýze skladby (příloha 7).

Samotný název díla vypovídá o jeho formě. Skladba představuje kontrapunktické variace na ostinátní téma. Všechny variace se dají spojit do třech větších oddílů. Netypická je přítomnost tematického úvodu a krátké cody. Strukturu skladby lze znázornit následujícím schématem:

Formální struktura	Úvod	Expozice tématu	1. oddíl (variace 1–6)	2. oddíl (variace 7–12)	3. oddíl (variace 13–17)	Coda
Číslo taktu	1–6	7–17	18–65	66–113	114–153	153–155
Počet taktů	6	11	48	48	40	2

Za zvláštní pozornost stojí také výběr samotného tématu (notový příklad č. 1), základem kterého je tzv. ukrajinský dórský modus (notový příklad č. 2): mollová stupnice se zvětšenou kvartou a velkou sextou, známý také jako huculský[95] modus.

---

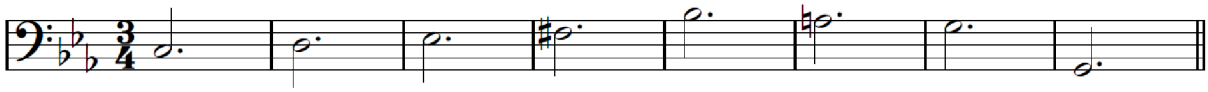
[92] Arsenij Kotjarevskyj (1910–1992) – varhaník, pedagog, aktivní propagátor varhanní hudby, iniciátor otevření varhanního oddělení na Kyjevské konzervatoři a vzniku Národní varhanní koncertní síni v Kyjevě.

[93] Samujil Dajč (1928–1988) – ukrajinský koncertní varhaník působící ve Lvově.

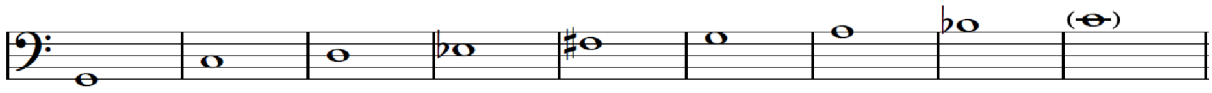
[94] KOLESSA, Mykola. Pasakalija z Suity dlja fortepiano. Transkrypcija dlja orhana A. Kotljarevskoho [Passacaglia z klavírní suity. Úprava pro varhany A. Kotljarevského] in: *Orhanna muzyka [Varhanní hudba]*, sv. 2, s. 43–52. Kyjev: Muzyčna Ukrajina, 1980.

[95] NIKOLAJEVA, Lidija a KOLESSA, Ksenja. Kamerno-instrumentalna tvorčist [Komorní tvorba], In: JAKUBJAK, J., ed. *Mykola Kolessa – kompozytor, dyryhent, pedahoh [Mykola Kolessa – skladatel, dirigent, pedagog]*, s.37–38. Lvov: Vyščyj deržavnyj muzyčnyj instytut im. M. V. Lysenka, 1996.

Notový příklad č. 1: Téma *Passacaglie*



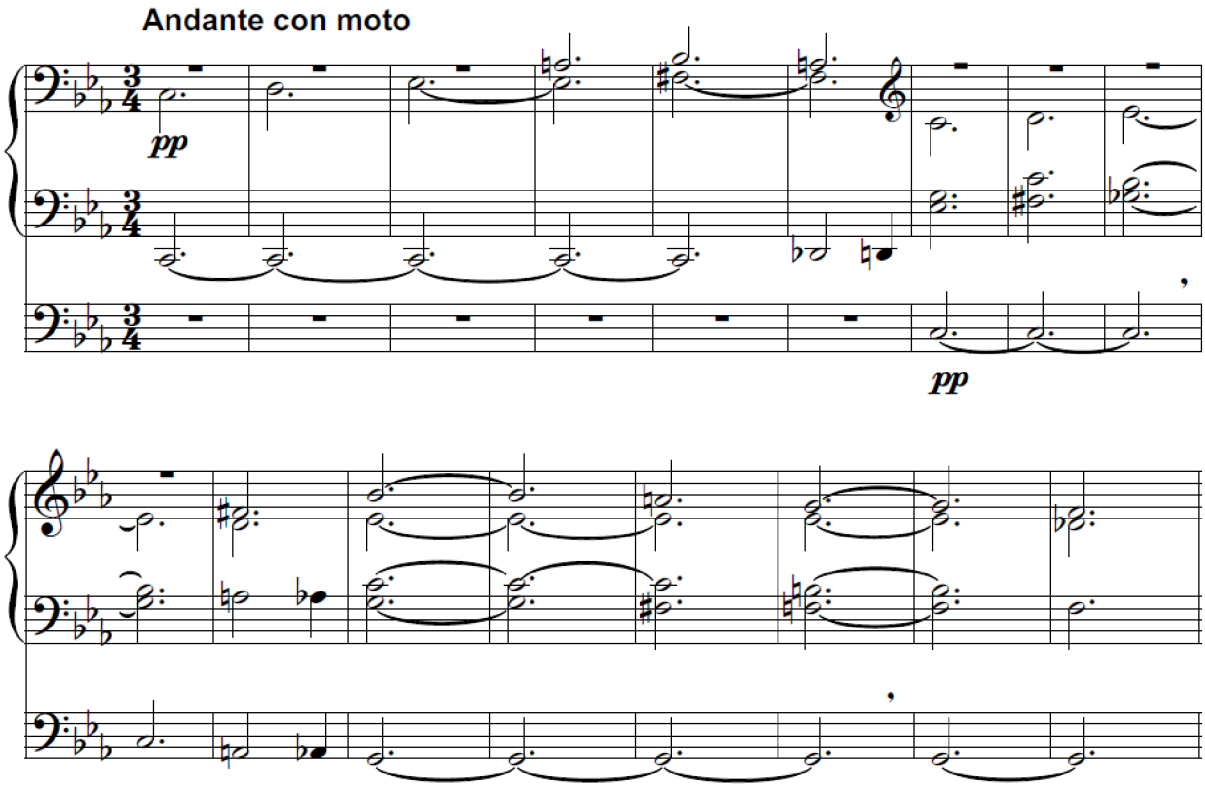
Notový příklad č. 2: Ukrajinský dórský (huculský) modus



Jak vidíme, téma *Passacaglie* využívá všechny tóny charakteristického modu, ty však postupují v delších hodnotách v nízkém registru a přinášejí soustředěnou náladu, plnou napětí. Lidová podstata tématu je skrytá a zřetelně se objeví až ve druhém oddílu skladby.

Vrátíme se ale na začátek skladby. Jak bylo uvedeno výše, *Passacaglia* začíná pro tuto formu netypickým šestitaktovým tematickým úvodem (notový příklad č. 3). Tempový údaj skladby *Andante con moto* přináší díky úvodnímu pohybu v dlouhých notách (půlová nota s tečkou) pocit napjatého očekávání. První tři takty působí jako úvod tématu na tonické prodlevě, nečekaná zvětšena kvarta v taktu 4 však přerušuje expozici a vnáší ještě větší napětí. V taktech č. 5 a 6 téma *Passacaglie* pokračuje, ale v pomyslné snaze „dohonit ztracený čas“ znějí v taktu č. 5 souběžně dva tóny tématu, které dohromady vytvářejí zmenšenou kvartu s rozvodem v dalším taktu. Poslední tón tématu, trvající 2 takty, nezazní v úvodu vůbec. Zajímavým detailem je, že právě tento poslední tón *g* na tonické prodlevě je náplní dvoutaktové cody *Passacaglie*. Ve výsledku vytvářejí úvod a *Coda* dohromady symetrickou osmitaktovou strukturu, která je charakteristická také pro všechny variace skladby.

Notový příklad č. 3: Úvod a expozice tématu



Přestože jsou v úvodu využity téměř všechny tóny tématu *Passacaglie*, nemůžeme ho považovat za expozici tématu, nýbrž „jen“ za tematický úvod.

Kompletní provedení tématu zazní poprvé v taktech 7–17. Pozornost poutá délka jeho trvání, která tvoří nepravidelnou jedenáctitaktovou periodu. Bez výjimky každá následující variace trvá pravidelných 8 taktů. Během svého prvního kompletního provedení se téma třikrát „zastaví“. Rozšíření periody vznikne dvojnásobným prodlužováním stejného akordu. Důvod takového kompozičního postupu se v plné míře ozřejmí až při pohledu do klavírní partitury[96]. Zajímavé je také to, že zde poprvé není téma provedeno ve stejném hlase a je rozděleno mezi dva vrchní hlasy. Basová linka vykonává funkci prodlevy.

Harmonická řeč skladatele je nápaditá. Užití huculského modu, častá chromatizace a použití příčností vytváří originální harmonickou řeč, která má ve svém jádru klasický základ. Jako příklad se podívejme na harmonický sled akordů v expozici tématu:

$$\mathrm{T} - \mathrm{II}\,{}^{4\#}_{2} - \mathrm{I}\,{}^{7}_{5\flat} - \mathrm{II}\,{}^{6\#}_{4} - \mathrm{I}\,{}^{4}_{3} - \mathrm{IV}\,{}^{7}_{3\#}{}^{}_{1\#} - \mathrm{D}\,{}^{7}_{6}{}^{}_{3\natural} - \mathrm{D}\,{}^{7}_{5\flat}$$

[96] Krátké srovnání transkripce a originálu bude náplní další podkapitoly.

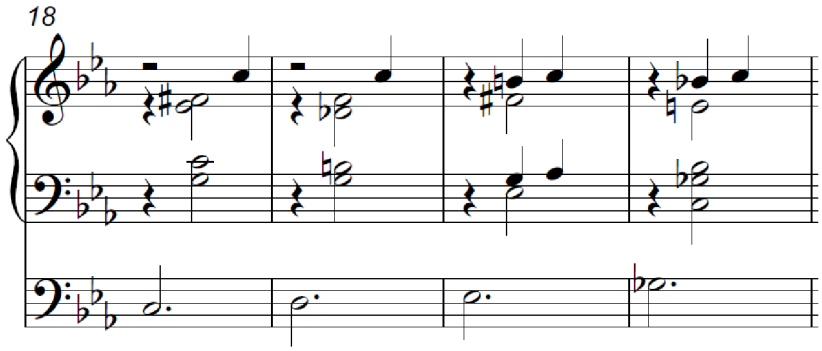
Takty 18–65 tvoří první oddíl kontrapunktických variací, které jsou provázány znaky typickými pro tuto formu:

- Ostinátní téma zní v pedálu, postupuje v pravidelných hodnotách (půlová nota s tečkou) téměř beze změn (na dvou místech se chromatizuje, ve variacích č. 1 a č. 6 je použita enharmonická záměna *fis–ges*)
- Plynulé crescendo stupňuje s každou variací od *piana* do *forte*
- Hudební tok variací se postupné zahušťuje

Podíváme se krátce na způsob zpracování každé variace prvního oddílu.

První variace (takty 18–25) začíná zazněním tematického tónu v pedálu, v manuálech je na 1. době pomlka (notový příklad č. 4). Následně zazní vždy akord v manuálu, třetí dobu tvoří přidané ostinátní c^2 ve vrchním hlase. Užity jsou většinou septakordy a jejich obraty zasazené do huculského modu. Časté je také použití sníženého druhého stupně. Tato harmonicko-melodická báze je základem celé tvorby M. Kolessy a bude se stále opakovat i v následujících variacích. Střídání prvních dob v nízkém registru v pedálu s manuály připomíná zvony. Metrický pohyb čtvrťových hodnot je v druhé polovině variace obohacen osminovými chromatickými motivy ve středních hlasech.

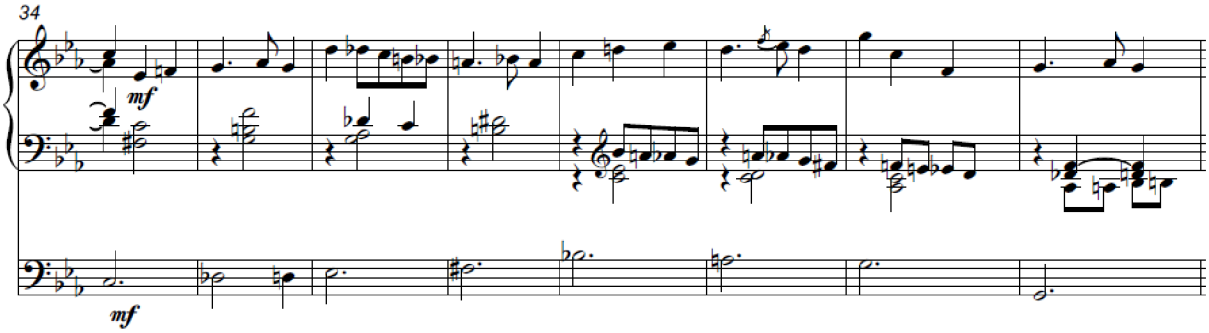
Notový příklad č. 4: Začátek první variace



Druhá variace (takty 26–33) je zpracována podobným způsobem. Akordické odpovědi v manuálech jsou na třetí době doplněné různými intervaly (místo ostinátního c^2, jako tomu bylo dříve). Druhá polovina variace se ještě víc chromatizuje a postupně se vytrácí pravidelnost střídání pedál – manuály, znění zvonů se pozvolna rozplývá.

Výraznou melodickou linku, postavenou na folklorním základu, přináší třetí variace (takty 34–41, notový příklad č. 5).

Notový příklad č. 5: Melodická linka třetí variace



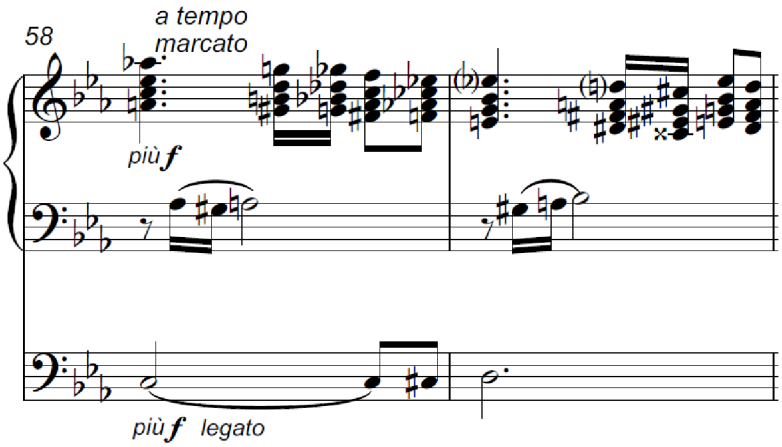
Variaci lze podle stavby melodické linky rozdělit do čtyř dvoutaktových frází, které jsou vždy ukončené ostinátním rytmickým motivem. Tento motiv, provedený v diminuci, se stane jedním z nejvýraznějších motivů celého druhého oddílu skladby. Struktura předchozích variací s pomlkou na první době zůstává stejná, je ale schovaná pod zpěvnou melodii a doplněna chromatickými klesajícími motivky v osminových hodnotách ve středních hlasech.

Čtvrtá variace (takty 42–49), postavená na nepřetržitých chromatických postupech v různých intervalech a akordech v osminových hodnotách, přináší větší neklid. Úplně mizí i efekt houpání zvonů.

Podobnou povahu má i další, pátá variace (takty 50–57). Tady se však objevuje kontinuální pohyb v triolách. Celá variace směřuje ke svému vrcholu v předposledním taktu a představuje skupinu sekvenčních jednotaktových frází. Každé sekvenční provedení stoupá výš a výš, každý samostatný takt je ale klesající chromatickou figurou. Opakované tóny na začátku variace přináší lamentační charakter, který se vytrácí v jejím průběhu. Ve středních hlasech je malý, sekvenčně se opakující a chromaticky stoupající motiv, který je v protipohybu k vrchnímu hlasu a přináší vyváženost hudební plochy. Po menším zpomalení v posledním taktu se dostáváme k prvnímu vrcholu skladby a závěru prvního oddílu.

Šestá variace (takty 58–65) na sebe upozorňuje rytmickou figurou, která se čtyřikrát opakuje, a také strukturou akordů, jejichž krajní hlasy tvoří zmenšenou oktávu (notový příklad č. 6). Chromaticky stoupající motiv středních hlasů, který se už objevoval v předchozí variaci, tady zní v diminuci. V druhé části variace na sebe tento motiv více upozorňuje a postupně se rozšiřuje. Akordy se naopak zužují, místo zmenšené oktávy zní v jejich krajních hlasech zvětšená kvarta. *Accelerando* a *crescendo* předepsané skladatelem vyústí do strmé laviny klesajících chromatických akordů v šestnáctinových hodnotách, kterou v závěru přebírá i pedál.

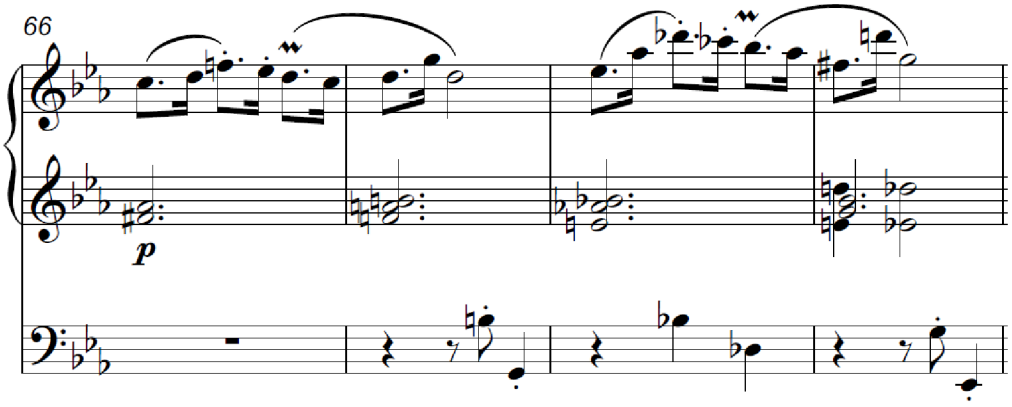
Notový příklad č. 6: Začátek šesté variace



Fermata na taktové čáře je významovou cézurou, která zřetelně odděluje prvních šest variací od dalšího oddílu skladby.

Sedmá variace (takty 66–73) přináší velký kontrast (notový příklad č. 7). Hned na začátku vidíme změnu tempového údaje *Scherzando, meno mosso*. Téma se objevuje ve skryté podobě ve vrchním hlase v prvních melodických tónech každého taktu. Závažná nálada první části *Passacaglie* se proměňuje na prchavou, výrazně folklorně zabarvenou melodii-vzpomínku, což je zdůrazněno i charakteristickým tečkovaným rytmem a melodickými ozdobami. Za zvláštní pozornost stojí také skok směrem nahoru v tečkovaném rytmu ve druhém taktu variace. Tento motiv se bude objevovat i v několika následujících variacích a je jedním ze spojovacích elementů tohoto oddílu skladby. Druhá polovina sedmé variace je postavena na chromatických postupech v krajních hlasech, které jsou vedeny v protipohybu, zachování tečkovaného rytmu působí i nadále jako vzdálená vzpomínka a má melancholický charakter.

Notový příklad č. 7: Sedmá variace



Osmá variace (takty 74–81) je plynulým pokračováním předchozí, téma se ale vrací do pedálové linky a zní ve své původní podobě. Vrchní hlasy pokračují v tečkovaném melodickém postupu. Tentokrát se však melodie polyfonicky prolíná s imitacemi ve středních hlasech a napodobuje ozvěnu. Je pozoruhodné, jak neotřele znějí tyto variace ve varhanní verzi skladby.

Postupnému návratu do původní vážné nálady slouží energická akordická devátá variace (takty 82–89), znějící ve forte. Tečkovaný rytmus je však typický i pro ni. Téma v pedálu je také rytmicky obohacené charakteristickým skokem a návratem k původnímu tónu, se kterým jsme se setkali ve druhém taktu 7. variace. Zde ale zní tento motiv v inverzi a v augmentaci. Každý tón tématu je také zdůrazněný septakordem nebo obratem septakordu znějícím vždy na první době, což zatěžkává hudební tok a podtrhuje vážnost charakteru variace. Komplementární rytmus vytváří pocit nepřetržitého pohybu v osminových hodnotách.

Nečekaný kontrast přináší desátá variace, postavená na tečkovaném tématu variace č. 7. Místo pravidelného tečkovaného rytmu, který vyzníval prostomyslně a melancholicky, vyvolává tato variace spíš pocit zmatku a roztržitosti. K tomuto dojmu přispívá pohyb v šestnáctinových hodnotách, které se střídavě objevují ve všech hlasech (včetně pedálu) a tvoří imitační úseky. Také tóny tématu celé *Passacaglie* „přeskakují“ mezi hlasy a stávají se na poslech nerozeznatelnými. Osmitaktová struktura variace zůstává neměnná, stejně jako charakteristické příčnosti, chromatismy, zvětšené intervaly a akordy založené na skladatelově oblíbené modalitě.

Napětí se stupňuje i ve variaci č. 11 (takty 98–105), pro kterou jsou charakteristické energické stoupající akordové skoky, ukončené klesající sekundou. Druhá polovina variace je sekvenční řadou klesajících motivů s tečkovaným rytmem. Spojují se zde naléhavost a prosebný charakter. V levé ruce se sekvenčně opakuje rytmický útvar z předchozí variace, který je nositelem skryté folklorní linky. V basu dochází k mírné změně tématu.

Vrcholem střední části *Passacaglie* je dvanáctá variace. Její důležitost je podtržená tempovým označením *meno mosso*. Mohutně zní široká melodie ve *ff* podpořená dvojitým pedálem. Je nutné zdůraznit, že právě v tomto druhém oddílu skladby se v nejvyšší míře ukázala mistrovská práce skladatele s různými polyfonními prvky. Závěr druhé, nejvíc folklorně zabarvené a nápadité části *Passacaglie*, je postavený na stoupajících sekvencích. Kromě označeného *poco accelerando* je výrazné i prokomponované zrychlování hudebního toku, dosažené postupným zkracováním sekvenčně se opakujících frází ve vrchním hlase. Souběžně se melodizuje spodní hlas a celý tento zrychlující se úsek vyústí do další části *Passacaglie.*

Třetí oddíl skladby (takty 114–153) se skládá z 5 variací a působí jako kulminační efektní závěr. Je to také nejhomofonnější část skladby. Třináctá variace (takty 114–121) je provedená

v nepřetržitém pohybu dvaatřicetinových hodnot, kde první tóny každého taktu jsou vždy tematické. Následuje mohutné *Maestoso* ve variaci č. 14 (takty 122–129), které představuje sled akordů, v němž zní hlavní téma v oktávovém zdvojení. Bas po celou dobu opakuje ostinátní naléhavou figuru.

Akordická faktura je charakteristická i pro následující patnáctou variaci (takty 130–137). Souzvuky, v nichž je i nadále zakotvené téma, zde znějí o oktávu níž. Celkové napětí je posílené ostinátní figurou, odvozenou z basové linky předchozí variace a provedenou v sextolách ve vysoké poloze. V base zní tentokrát oktávové ostinátní skoky. Výrazně se ozve napodobování zvonů, které je dosažené podobným způsobem jako v prvních variacích, ale v jiné dynamické škále. Na první dobu vždy zazní akord v manuálu, v pedálu je pomlka; druhou a třetí dobu tvoří oktávový pedálový skok. Figury ve vyšších polohách znázorňují menší zvony. Tato majestátní variace je vrcholem celé skladby.

Šestnáctá variace (takty 138–145) pokračuje v napodobování zvonů stejným způsobem, mizí ale ostinátní sextolová figura ve vysoké poloze. Téma *Passacaglie* zní ve vrchním hlase akordů. Poslední doba každého taktu obsahuje v pedálu téma v inverzi. Variace zní v *diminuendu,* mohutné zvony se postupně vzdalují.

Poslední sedmnáctá variace (takty 146–153) je provedena v *pianu*. Téma se schovává ve vnitřních hlasech akordů a zároveň je provedené v inverzi v basu. Zklidnění a návrat do pravidelných dlouhých hodnot tvoří oblouk s úvodním provedením tématu a dodává skladbě kompoziční uzavřenost. Dvoutaktová *Coda* celou *Passacaglii* uzavírá.

2.3 Specifika interpretace

2.3.1 Originální verze skladby jako klíč k interpretaci její varhanní úpravy

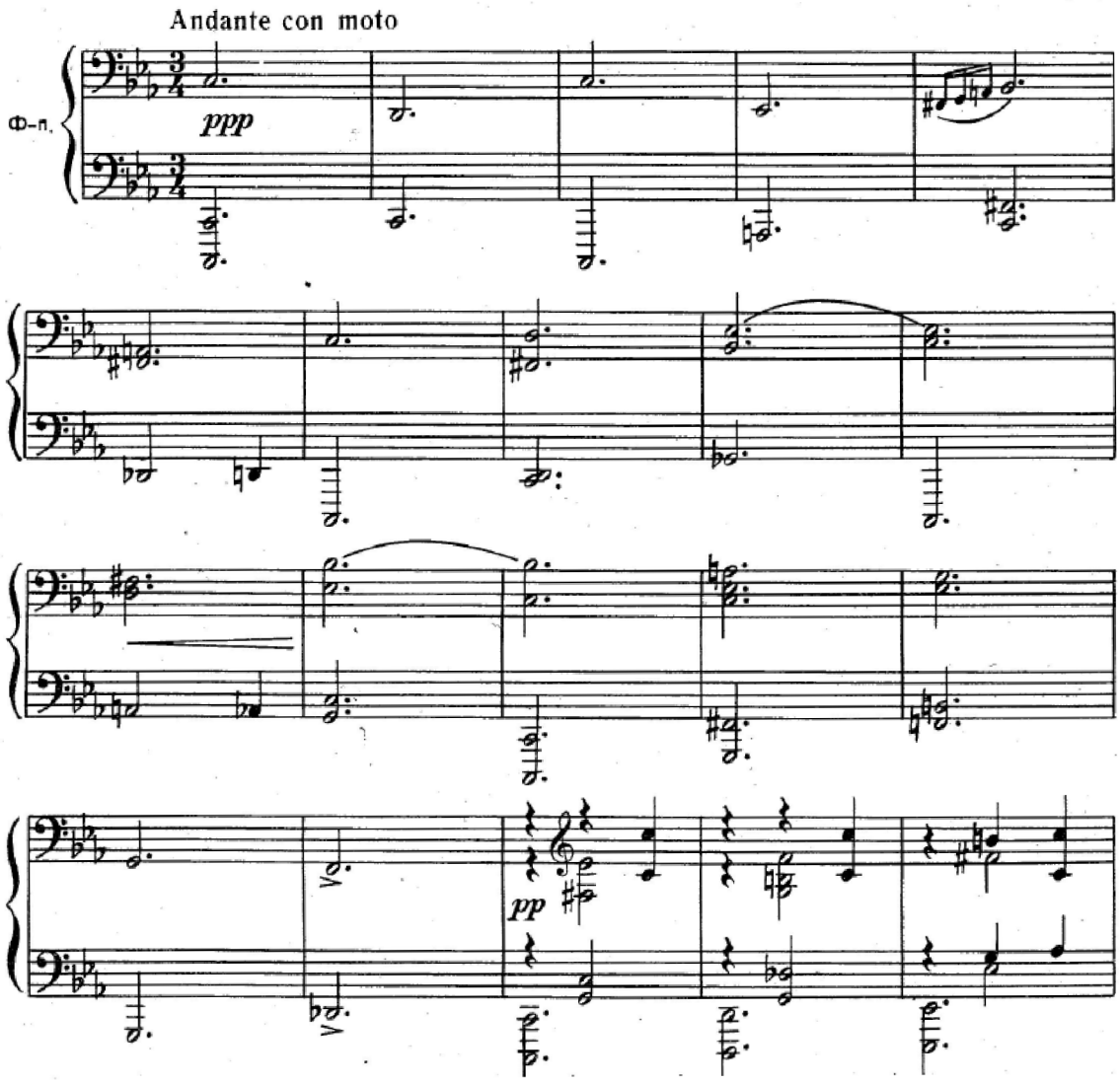
Každá interpretace hudebního díla si klade za cíl pravdivě a přesvědčivě tlumočit posluchači umělecký záměr skladatele. Každá interpretace, ba i každé opakované provedení skladby stejným umělcem, probíhá však v reálném čase a je neopakovatelným procesem, který přináší umělcovo osobité pojetí skladby. Jak píše Jaroslav Zich: *„Pojetí je dáno tím, jak interpret určitou hudbu chápe. … ‚chápání' skladby není podmíněno ničím jiným než tím, co interpret v dané hudbě ‚vidí', tedy … obsahem, který v ní nalézá."*[97] Právě umělec tedy *„dává svému výkonu určité obsahové zaměření"*[98], proto je pro interpreta velice důležité všestranné seznámení s dílem, na něhož si vytváří umělecký náhled.

[97] ZICH, Jaroslav. Kapitoly a studie z hudební estetiky, s. 104. Praha: Supraphon, 1987.
[98] Tamtéž.

Pokud mluvíme o transkripci, jedním z prvních kroků v poznávání skladby by mělo být porovnání s notovým textem originálu. Detailní zkoumání učiněných změn není náplní této kapitoly. Pokud se ale obrátíme k originálu, najdeme několik zajímavých odlišností, které pomáhají v celkovém pochopení skladby a otevírají nový pohled na koncepci díla.

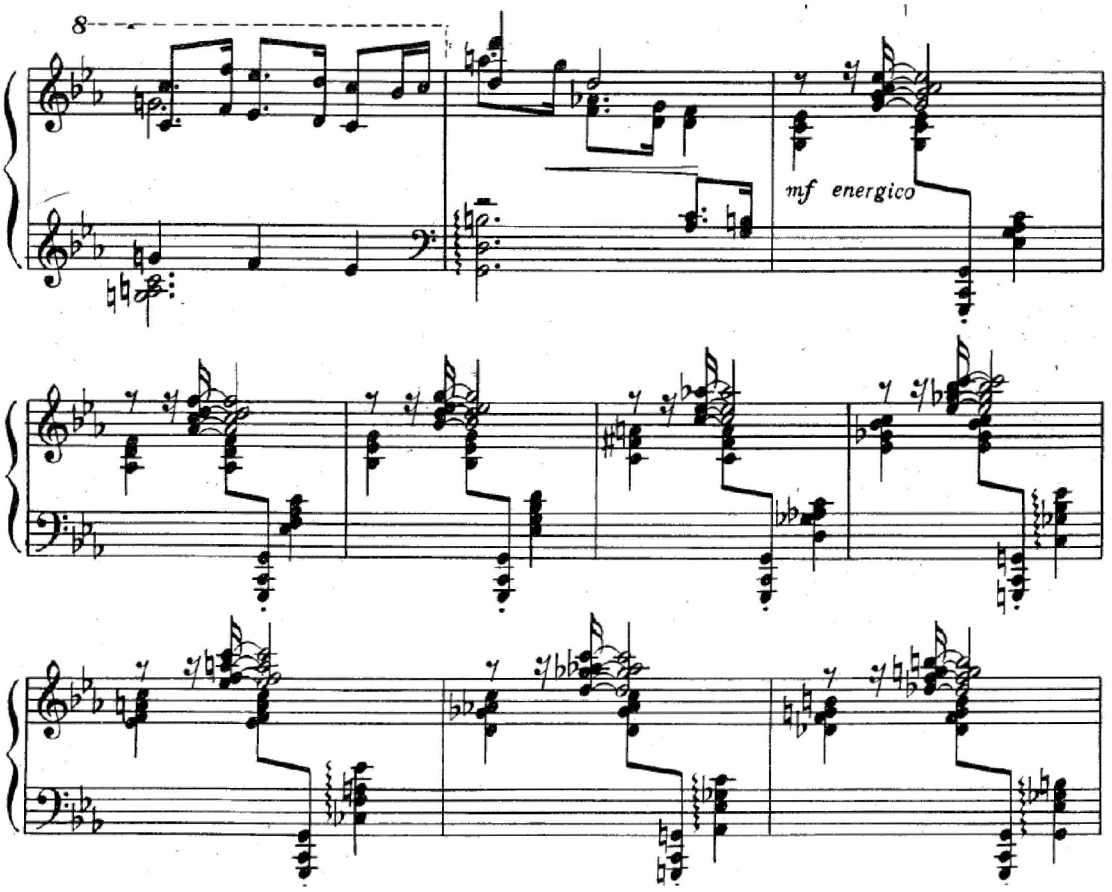
Zastavme se podrobněji v úvodu, expozičním provedení tématu a poté u deváté a třinácté variace. Společné pro vybrané úseky je to, že právě v nich tkví klíč k pochopení celé skladby. V minulé podkapitole jsme několikrát zmiňovali napodobování zvonů, při běžném poslechu jsou však výrazně poznatelné až v závěru skladby. Po opakovaných „statických" úvodních akordech působí první variace spíš jako „pomalé probuzení". Podíváme-li se na klavírní verzi, střídavé znění C v kontraoktávě v prvním a třetím taktu skladby připomíná zvony již od začátku. Připomeňme si dále, že expozice hlavního tématu má neobvyklých 11 taktů a třikrát zahrnuje celotaktové zastavení. V klavírní verzi na místě ležících akordů vždy zazní hluboký tón a vytvoří tím již v úvodu naznačený efekt napodobování zvonů (notový příklad č. 8). Taková expozice hned upozorní na dvě klíčové myšlenky díla, které se v průběhu celé skladby vzájemně prolínají a střídají: neúprosný chlad později mohutných (možná pohřebních) zvonů a lidová bezprostřednost a přirozenost (možná vzpomínka na dětství). Ve stejném duchu se nese i několik dalších variací. V průběhu prvního oddílu skladby zvony postupně „odcházejí" na druhořadé místo a folklorní motivy se naopak zvýrazňují.

Notový příklad č. 8: Úvod a expozice tématu, klavírní verze



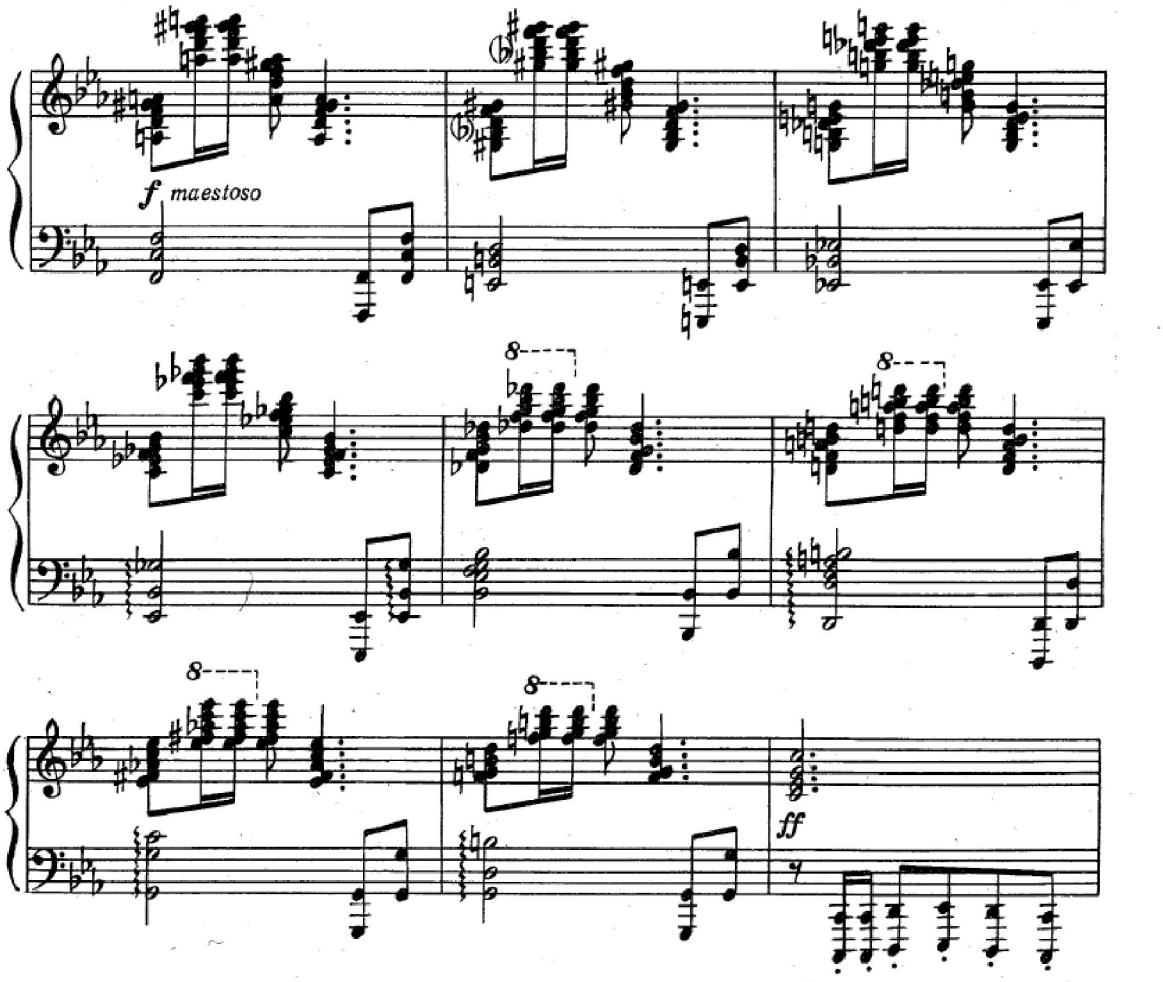
Variace č. 9 je ve varhanní verzi energickou akordickou vsuvkou mezi dvěma folklorními „lidovými“ variacemi, v originálu je to ale výrazný návrat „neúprosných“ zvonů (notový příklad č. 9).

Notový příklad č. 9: Devátá variace



Ještě výraznější záměrnou výměnu „zvonového“ úseku nacházíme ve variaci č. 13. Varhanní verze představuje rychlý sled dvaatřicetinových figur, které kromě zachování tématu v prvních dobách taktu nemají nic společného s dosavadním vývojem skladby a nesouvisí ani s následující akordickou variací. Když se ale podíváme na prvotní záměr skladatele, zpozorujeme široké akordové skoky přes celý rozsah klavíru. Během celé skladby se v neustálém střídání s příjemnými lidskými vzpomínkami nemilosrdně přibližují zvony, pokaždé jejich mohutnost stoupá (notový příklad č. 10). Tak tomu je i v této variaci. Použitý rytmický vzorec navíc přejímá následující čtrnáctá variace, ve které ostinátní figura v basu i nadále působí jako dozvuk „neúprosných“ zvonových akordů, znějících na první době. Místo, které je ve varhanní úpravě „prázdné“, se v klavírní verzi ukazuje plným napětí a mistrovsky prokomponovaným úsekem skladby.

Notový příklad č. 10: Třináctá variace



Vyvstává otázka, proč Arsenij Kotljarevskyj vytvořil takovou úpravu skladby a proč ji skladatel schválil, přestože skladba zřetelně ztrácí na svém obsahu? Vysvětlením může být hlubší pochopení doby vzniku transkripce. Varhany se tehdy (1955) jen pomalu a opatrně vracely do hudebního života, výhradně však jako koncertní nástroj. Jedním z hlavních cílů Arsenije Kotljarevského byla popularizace varhanní hudby. Během svého dlouholetého působení podnítil varhaník mnoho ukrajinských skladatelů k napsání skladeb pro tento nástroj. Muselo se ale postupovat velice opatrně. Proto se dá předpokládat, že záměna úseků, jež byly z pohledu stranické cenzury nejvíce „provokativní", je cíleným krokem, který umožnil zařazení této úpravy díla do varhanního repertoáru.

Interpret, který ví o této změně, by se měl snažit všemi možnými způsoby podtrhnout výše zmíněné dvě kontrastující hudební myšlenky skladby: „zvonovou" a folklorní, a tímto směrem vést svou interpretaci. Není úmyslem této práce kritizovat existující transkripci. A. Kotljarevskyj udělal pro znovuzrození varhanní kultury Ukrajiny nepředstavitelně mnoho. Tato úprava byla

tehdy nejspíš jediná možná. Nabízí se ale otázka, zda není na čase vrátit skladbě její původní význam a upravit vybrané úseky v souladu s originální verzí skladby.

2.3.2 Interpretační doporučení

Je známo, že interpretace je velice subjektivní složkou existence každého hudebního díla, přesto je možné shrnout několik důležitých momentů, které pomáhají k pochopení skladby.

Nejdůležitějším a do značné míry i nejtěžším úkolem interpreta je výběr vhodného tempa. Zvlášť komplikované je, když se jedná o variační formu, která začíná v dlouhých hodnotách, jako je tomu u *Passacaglii* M. Kolessy. Pro dodržování tempa je vhodné si před začátkem interpretace představit pravidelný pohyb čtvrťových not v 1. variaci (takt 18). Za nejvhodnější považujeme tempo cca ♩= 62–67. Styl skladby samozřejmě nevyžaduje metronomicky přesné dodržování tempa během celého cyklu, časté tempové změny a velké výkyvy však braní celistvému vnímání. Počáteční tempo může být zvoleno spíš pomalejší, nikoliv obráceně; příliš rychlé tempo niveluje napětí, příliš pomalé neudrží myšlenku pohromadě a skladba se rozpadá na jednotlivé takty. Úkolem interpreta je tedy udržet tah v pomalém toku hudby. Tomu napomáhá cítění pulzace v drobnějších hodnotách, musí se ale zároveň zachovat klid, jednoduchost vyjadřování a nadhled. Také je důležitý výběr vhodného počátečního varhanního rejstříku, který bude dostatečně zřetelný v nízkém registru, ale zároveň nebude příliš hlasitý a naléhavý.

V úvodu je důležitý skok na zvětšenou kvartu ve čtvrtém taktu, který musí přijít včas. Interpretačně náročnou se jeví podle dostupných nahrávek třetí doba v taktech 6 a 11. V prvním případě je to závěr úvodu, jehož neúplnost se více podtrhne, pokud třetí dobu nezpomalíme; pomůže to i větší propojenosti úvodu a expozice tématu. Stejně tak přesně v tempu má zaznít třetí doba i v jedenáctém taktu. Zde je důležité vnímat provedení tématu vcelku a příliš velká pozornost věnována čtvrťové notě v basu rozděluje vedení tematické linky.

První variace sama o sobě přináší do hudby pohyb, a proto tu nelze hned začít „hýbat“ s tempem. Zachování klidu a chladného nadhledu působí mnohem přesvědčivěji, než „přeromantizované vzdechy“. Ve stejném duchu by měly být zachovány i následující dvě variace. Spojování několika variací dohromady bez výrazného oddělení pomáhá udržet skladbu pohromadě.

Důležitou úlohu má výrazné téma ve třetí variaci (takty 34–41). Úlohou interpreta je při zachování klidu a pravidelnosti ve vnitřních hlasech maximálně výrazně provést toto téma. Přestože skladatel nenaznačuje žádnou artikulaci, přesvědčivě působí hra legato po dvoutaktových frázích, ukončených vždy tečkovaným motivem. Důležité je dodržování

čtvrťové noty s tečkou, nesmí se uspěchat melodická linka. Mezi třetím a čtvrtým dvojtaktím je jen minimální odsazení, druhou polovinu variace je potřeba držet pohromadě, což pomůže ke zvýraznění kulminace na nejvyšším tónu *g*.

Po uzavření třetí variace přichází další trojice variací (variace 4–6), pro kterou je typická vzrušenost, neklid a postupná dynamická gradace. Ve čtvrté variaci je důležité zachovat plynulost, příliš nezdůrazňovat každou první dobu taktu, aby se variace „nerozpadla“ na jednotlivé úseky. Bezprostředně na čtvrtou variaci navazuje triolová pátá a pak akordická šestá. Všechny tři by měly jít za sebou bez zastavení a tvořit gradační celek, podpořený označením *accelerando e crescendo* v závěru šesté variace. Celý první oddíl se uzavře nečekanou cézurou, prodlouženou fermatou na taktové čáře. Závěrečné zpomalení by nemělo být velké, aby nepřipravilo posluchače o překvapivý efekt.

Hned na začátku sedmé variace (takt 66) vidíme vypsanou změnu tempa a charakteru *Scherzando, meno mosso*. Čteme i registrační pokyn (pravděpodobně od editora): *Flétna 8‘*, *Sesquialtera*. Pro melodickou linku potřebujeme zvolit výrazný sólový rejstřík, který ale nebude bránit lehkosti a přirozenosti folklorně zabarvené hudby. Je potřeba dodržet vypsanou artikulaci (z neznámých důvodů někteří interpreti hrají celé dvojtaktí v legatu již od začátku). V některých provedeních tato část vyznívá spíš mysticky a tajemně, což je pro varhanní hudbu přirozené, ale odlišné od skladatelova záměru. Nesmíme zapomenout, že právě upřímnost lidové hudby byla pro Mykolu Kolessu tou největší inspirací.

Sledujeme-li dále interpretaci skladby, nacházíme v taktu 70 skladatelův pokyn *Tranquillo*. Lze však předpokládat, že neznamená zpomalení tempa, ale spíš jeho zachování. Klidná zpěvná melodie přirozeně pokračuje dál. Osmá variace navazuje na sedmou bezprostředně, bez zpomalení. Imitační polyfonické úseky vytvářejí dojem ozvěny. Je potřeba vnímat všechny imitační hlasy a doposlouchávat je do posledního tónu. Maximální legato a zpěvnost pomáhají zvýraznit krásu melodické linky. Energická devátá variace nás přenáší zpět z říše vzpomínek do reality. Je důležité udržet tah během celé variace.

Interpretačně náročnější je další, desátá variace. Po mohutných úderech zvonů je vhodné se vrátit do nižší dynamiky, která je vypsaná, ale ne vždy se dodržuje. Je potřeba, aby zřetelně vyzněly imitační motivy. Hudba postavená na tématu sedmé variace zní tentokrát vzrušeně a neklidně. Přímo na desátou by měla navázat jedenáctá variace. Jakékoliv zastavení tady přeruší narůstající napětí. Interpret by v této variaci měl zachovat důrazy na první dobu, aby snaha připravit druhou dobu „nevypíchla“ druhý akord v každém taktu. Celkové napětí skladby graduje a po menším zpomalení vyústí v dvanáctou variaci. Tempové *meno mosso* má podtrhnout šíři a mohutnost zpěvné melodie. Tento úsek je vrcholem kompoziční práce s folklorním prvkem skladby, jediné místo, kdy má jednoduchá melodie monumentální charakter. Takt 110 nás vrací z pomyslného zastavení do vzrušení a neklidu předchozího hudebního

toku. Tomu napomáhá i skladatelem vypsané *poco accelerando*. V notách není označena žádná registrační změna, přesvědčivě však působí náhlý dynamický propad, po němž dynamika postupně znovu narůstá do závěru variace. Tato změna pomůže i větší zřetelnosti interpretovaného úseku.

Následující variace 13, 14 a 15 by měly vytvořit jeden celek a navazovat na sebe bez zpomalení. Rychlé figury ve třinácté variaci se často hrají na stejném manuálu, což komplikuje technickou stránku provedení virtuózního úseku, je to však nutností v případě, že nemáme k dispozici dynamicky vyrovnaný vedlejší manuál. Basová linka čtrnácté variace se někdy hraje v oktávovém zdvojení (vypsáno v notách *ad libitum*), což na některých nástrojích přináší velice zdařilý efekt. Vrcholem celé skladby je patnáctá variace. Jediným úkolem interpreta v tomto úseku je udržet tah a snažit se co nejpřesvědčivěji znázornit údery velkých zvonů. V následující šestnácté variaci se majestátní zvony postupně vzdalují. Přes celkové *diminuendo* je potřeba udržet tempo předchozí variace. Závěrečná sedmnáctá variace je návratem zdrženlivého začátku a od interpreta vyžaduje dodržování vnitřní pulzace, spojené s klidem a odměřeností. Je potřeba se zaměřit na hru akordů legatissimo.

Passacaglia Mykoly Kolessy není technicky náročnou skladbou. Vnímání větších skupin variací vcelku pomáhá překonat rozkouskování a schematičnost při interpretaci. Neustálé prolínaní a střídání přísných zvonových úseků a volnějších folklorně zabarvených částí vytváří zajímavou a posluchačsky vděčnou skladbu. Právě snaha podtrhnout tyto dvě obrazné sféry je nejdůležitějším prvkem interpretace této skladby.

V závěru je nutné zdůraznit, že tato podkapitola je subjektivním pohledem autorky práce na interpretaci tohoto díla a je výsledkem propojení teoretické analýzy s individuálními praktickými postřehy, vzniklými v procesu nácviku a při koncertních provedení skladby. Každá interpretace ale zůstává unikátním, neopakovatelným, subjektivním procesem, který je velice ovlivnitelný i objektivními podmínkami (nástroj, akustika prostoru). Jakékoliv doporučení má proto jen orientační charakter.

3 Preludium a fuga pro varhany

3.1 Okolnosti vzniku díla

Ve druhé polovině 50. let 20. století si sovětské vedení uvědomilo, že stát zaostává za jinými zeměmi v rozvoji varhanní kultury. Badatelka v oblasti varhanní kultury v Sovětském svazu T. Napach uvádí, že podle tvrzení zahraničních varhaníků byly nástroje, na které se zde hrálo, „nejhorší na světě".[99] To byla ostuda a ihned se další direktivou mělo všechno napravit. Nikomu nevadilo, že před časem (například ve Lvově před 10–15 lety) se barbarsky ničily kostely a nástroje v nich. V Haliči a Lvově navíc přestalo existovat varhanářství, které zde mělo stoletou tradici.[100] Po zničení téměř všech stop minulého rozvoje bylo od druhé poloviny 50. let varhanám „povoleno" se postupně vrátit, výhradně však jako nástroji koncertnímu.

Na Ukrajině měl velkou zásluhu na obnovení varhanní kultury v předchozích kapitolách již zmíněný varhaník a pedagog Arsenij Kotjarevskyj (1910–1994). Díky jeho aktivní činnosti ve spolupráci s předními varhaníky L. Rojzmanem, I. Braudo a G. Grodbergem byly postaveny nebo zrestaurovány nástroje v řadě ukrajinských měst. V roce 1970 bylo otevřeno varhanní oddělení na Kyjevské konzervatoři[101]. Výuka hry na varhany probíhala také ve Lvově a Oděse. Otevření varhanních sálů v Kyjevě a ve Lvově dalo impuls k intenzivnímu rozšíření koncertní činnosti. „Staronový" nástroj lákal i skladatele, kteří pro něj začali aktivně psát. Mezi prvními ukrajinskými skladbami, vzniklými v té době, byly například *Ukrajinská rapsodie* O. Čiška, sborník symfonických fug I. Asejeva, *Poema* V. Huby, *Bukolické strofy* L. Grabovského nebo *Toccata* I. Martona.[102]

Tyto události, a v neposlední řadě spolupráce s Arsenijem Kotljarevským a lvovským koncertním varhaníkem Samujilem Dajčem, přiměly Mykolu Kolessu, aby začal pracovat nad *Preludiem a fugou pro varhany.* Na okolnosti vzniku skladby vzpomíná takto: *„Byly doby, kdy byla ve Lvově varhanní hudba velmi módní. Přijíždělo k nám mnoho turistů, varhaníků, především německých, zkušených hudebníků… Později mě Arsenij Mykolajovyč Kotljarevskyj povzbudil, abych napsal Preludium a fugu pro varhany. Napsal jsem ji, ale nepamatuji si, že by on ji hrál. Místo toho ji provedl Samujil Dajč. A jeho interpretace se mi moc líbila ... Tuto skladbu jsem napsal u klavíru, ale varhany zněly v mých představách. Chtěl jsem napsat ukrajinskou skladbu pro varhany."*[103] Dílo vzniklo v roce 1977. V tvorbě skladatele je to jediná

---

[99]NAPACH, Tatiana. *Leonid Rojzman i sovjetskaja organnaja kultura [Leonid Rojzman a sovětská varhanní kultura]*, s. 11. Jeruzalém: Skopus, 2011. 2. vyd. ISBN 978-965-7129-55-5.

[100]V kostelích se umísťovaly sklady, sportovní sály atd. Před rokem 1939 bylo ve Lvově 5 varhanních dílen a 40 varhan, nástroje zůstaly čtyři. – KALIBERDA, S. *Orhany Lvova i Halyčyny: istorija i sučasnist [Varhany Lvova a Haliči: dějiny a přítomnost]*, s. 13. Lvov: Apriori, 2014.

[101] Nyní Kyjevská národní hudební akademie.

[102] DAJČ, Samujil. *Preljudija i fuha dlja orhanu*, s. 94.

[103] Původní text: *„Був час, коли органна музика у Львові була дуже в моді. До нас приїздили багато гастролерів, виконавців-органістів, передовсім, німецькі, досвідченні музиканти…. Згодом, Арсеній Миколайович Котляревський заохотив мене до написання Прелюдії і фуги для органа. Я її написав, однак, не пам'ятаю щоб він її грав. Натомість її*

originální skladba pro varhany. Premiéra proběhla ve Lvovském varhanním sále 14. října roku 1977. Prvním interpretem byl Samujil Dajč[104]. Jen za první roky své existence bylo dílo provedeno ve většině státních koncertních sálů.[105]

Psát pro varhany je obrovskou výzvou pro každého skladatele, který neovládá hru na tento nástroj. Mykola Kolessa nebyl výjimkou, ale i přesto dokázal zkomponovat hodnotné varhanní dílo. Nezanedbatelnou roli v tom hrálo i studium v Praze, kde ovládl umění polyfonie a kontrapunktu. Tak vznikla obsáhlá skladba, která natrvalo vešla do repertoáru ukrajinských koncertních varhaníků. Přes svou celkovou zdařilost není skladba jednoduchá ani pro posluchače, ani pro interpreta. Příliš velké zahuštění hudební tkáně občas ztěžuje vnímání díla a klade na varhaníka velké technické a interpretační nároky. Pro přesvědčivé provedení je potřeba si nejdřív ujasnit strukturu skladby a v ní využité hudební prostředky.

3.2 Hudebně-teoretická analýza

Skladba Mykoly Kolessy *Preludium a fuga pro varhany* vyšla tiskem v roce 1978.[106] Jejím redaktorem a prvním interpretem byl Samujil Dajč. Žádná jiná edice není autorce této práce známá, a proto právě toto vydání je východiskem pro hudebně teoretický rozbor díla (příloha 8).

3.2.1 Preludium

Způsob skladatelovy práce s tematickým materiálem *Preludia* se nejlépe odráží v původním názvu: *Preludium ve formě variací[107].* Jsou to volné variace, ve kterých se proměňují téměř všechny kompoziční prvky: struktura, tóninový průběh, harmonie, melodika i rytmus. Skladba má výrazný evoluční charakter. *Preludium* se dá rozdělit na majestátní úvod, tři větší oddíly volných variací a codu.

Dílo začíná velkou šestnáctitaktovou periodou, která zahrnuje tematické jádro budoucích variací. Formálně se perioda skládá z osmitaktového předvětí a stejně dlouhého závětí. Vnitřní struktura každé polověty však není symetrická. První polověta se skládá ze tří sekvenčních úseků v délce dvoutaktí. Každé sekvenční provedení je transponované o tercii níž. Na třetí

грав Самуїл Дайч. І мені його виконання дуже подобалося…]Я писав цей твір при фортеп'яно, але звучав в моїй уяві орган. Я прагнув написати український твір для органа". Vlastní překlad autorky práce. – Chronika Lvivskoho orhannoho zalu. 70-roky. [Kronika Lvovského varhanního sálu, 70. leta]. Online. Lvovskyj orhannyj zal [Lvovský varhanní sál]. Lvov: 2023. Dostupné z: https://www.lvivconcert.house/chronicles . [citováno 2023-06-10]

[104] DAJČ, Samujil. Preljudija i fuha dlja orhanu [Preludium a fuga pro varhany], s. 98.

[105] Tamtéž.

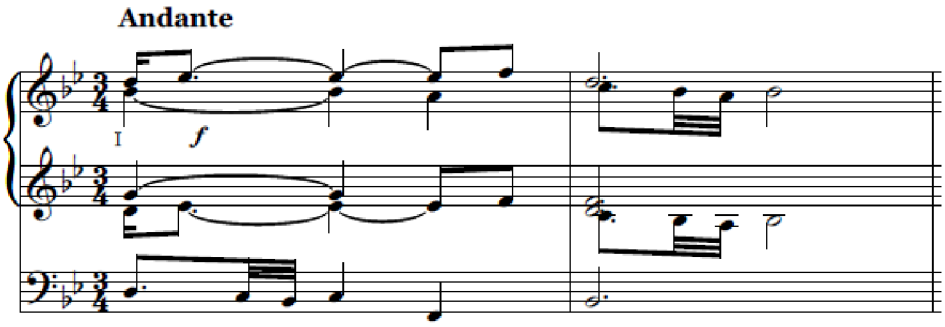
[106] KOLESSA, Mykola. Preludija i fuha [Preludium a fuga] in: *Orhanna muzyka [Varhanní hudba]*, sv. 1, s. 68–78. Kyjev: Muzyčna Ukrajina, 1978.

[107] DAJČ, Samujil. *Preljudija i fuha dlja orhanu [Preludium a fuga pro varhany]*, s. 94.

provedení bezprostředně navazuje dvoutaktový doplněk, který zakončí polovětu na durové dominantě.

Nositelkou tematického materiálu skladby je počáteční dvoutaktová fráze (notový příklad č. 11).

Notový příklad č. 11



Jedním ze základních melodických prvků *Preludia* je stoupající malá sekunda, která se vrací na počáteční tón (zde *d–es* přes přidané *f* do *d*). Tento motiv je poprvé provedený v oktávovém zdvojení s výrazným rytmickým vzorcem (viz notový příklad č. 11). Skladba začíná kvartsextakordem *g moll*, který přináší pocit nestability. Další harmonický postup ale naznačuje spíš durovou náladu (následující akordy jsou klasickou kadencí v *B dur*: II_7-D_7-I). Ukotvení a zklidnění nastává až ve druhém taktu. Zde zazní kvintakord *B dur*, který je ukončený dvaatřicetinovými vypsanými ozdobami. Ve vnitřních hlasech jsou skryté dvě klesající sekundy *b–a*, *c–b*, které mohou být utajeným náznakem úcty k mistrovi polyfonie J. S. Bachovi. Zdobená klesající sekunda a následná stoupající kvarta v basu jsou nositelkami dvou kontrastních charakterových prvků: lamentačního a hrdinského. Na rozdíl od předvětí, které má celkovou klesající strukturu, je závětí otočeno směrem nahoru. Jeho stavba je ale stejná: tři dvoutaktové sekvenční úseky doplněné dvoutaktovou codou. Najdeme zde dříve použité motivy dvaatřicetinových not a klesající sekundy. Na rozdíl od předvětí začínají sekvenční úseky závětí předtaktím. První, ve svém jádru homofonní perioda je ukončená klasickou kadencí. Začátek skladby má charakter mohutného slavnostního úvodu, protkaného však „bolestivými“ sekundami.

První oddíl *Preludia* (takty 17–38) přináší oproti začátku skladby velký kontrast. Variace v taktech 17–23 o rozsahu nesymetrických sedmi taktů má lamentační charakter. Také tuto variaci otevírá úvodní motiv *(d–es–d)*. Tentokrát ale zní v pianu a jeho začátek je posunutý do předtaktí. Na těžké době taktu vznikají klesající sekundy *es-d*, které se několikrát opakují v různých rytmických obměnách. Bázlivý prosebný charakter úseku je umocněný nepřítomností pedálové linky a klesajícími chromatickými postupy. Ve stejném duchu se nese i následující variace (takty 24–32). Větší stabilitu jí poskytuje přítomnost basové linky, která je

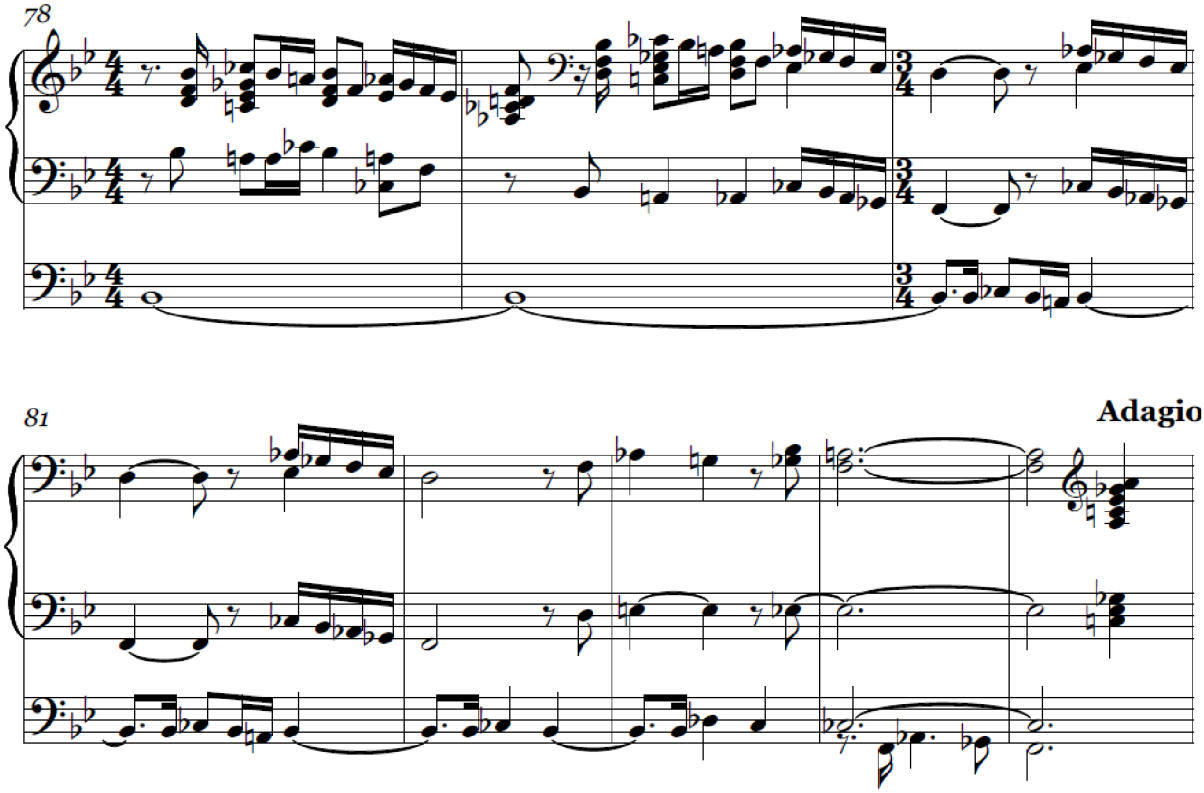
téměř kompletní klesající chromatickou stupnicí. Skladatel často používá zmenšené a zvětšené intervaly, které se skládají do složitých akordických struktur. Postupná dramatizace připravuje nástup další variace. Od taktu 32 se nálada skladby mění. Melodizovaná pedálová linka sekvenčně postupuje v osminových hodnotách a je zdvojená o oktávu výš v manuálu. Objevují se rychlé dvaatřicetinové ozdoby, zvětšené a zmenšené intervaly. Hudební řeč se zahušťuje. Variace působí energičtěji, lkání předchozího úseku se proměňuje ve výzvu k aktivitě.

Druhý oddíl variací (takty 39–67) otevírá mohutná devítitaktová neperiodická věta. Akordická sazba přináší zřetelný kontrast vůči předchozímu lyrickému oddílu. Propojujícím prvkem je tu opora na druhé době taktu, zdůrazněná rytmickým schématem ♩ 𝅗𝅥 . Pro zvětšení napětí používá skladatel často příčnosti, akordy jsou extrémně zahuštěné. Bas, přerušený občasnými skoky, chromaticky klesá. Nečekaný kontrast nastává v taktu 48. Rytmický vzorec zůstává stejný, ale použité *subito piano*, zmenšení počtu hlasů v akordech, průzračnější faktura a absence pedálové linky mění náladu tohoto úseku. Následně zní stejný tematický materiál ve *forte* a je obohacený krátkými motivy v šestnáctinových hodnotách v různých hlasech včetně pedálu. Dynamická změna a změna sazby mění charakter hudby na smělý a odhodlaný. Vrcholem druhého oddílu je velice neklidná a bouřlivá variace v taktech 56–67. Velké napětí je tu dosaženo nepřetržitým pohybem šestnáctinových hodnot, použitím tirád, sekvencí, zvětšených intervalů a velkého počtu alterovaných tónů. Všechny jednotlivé prvky jsou ale stále odvozené od základního tematického materiálu.

Třetí oddíl *Preludia* (takty 68–85) vytváří pomyslný oblouk se začátkem skladby. Tomu napomáhá návrat akordických motivů se stoupající sekundou v charakteristickém rytmickém provedení. Tento rytmický vzorec je ale posunutý o osminovou notu s tečkou a nezní oproti začátku na první době. Mnohem komplikovanější jsou i samotné akordy. Ve středních hlasech se v augmentaci objevuje ozdobný motiv z druhého taktu skladby. Význam tohoto úseku je podtržen změnou třídobého taktu na čtyřdobý. Tato změna ale trvá pouhé dva takty. Po návratu do původního tříčtvrťového taktu je základní fráze několikrát provedena sekvenčně. Upozorňují na sebe také klesající figury v taktech 72–74, které jsou ukončené sníženým druhým stupněm, typickým pro frygický modus. Použití frygického modu je další charakteristickou vlastností ukrajinského folkloru.

Třítaktový spojovací úsek na dominantní prodlevě připravuje závěrečnou variaci *Preludia* (notový příklad č. 12).

Notový příklad č. 12: Závěrečná variace *Preludia*



Výrazná motivická práce je zřetelná i tady. Variace je založena na hlavním motivu celé skladby, který je zde jinak rytmicky zpracovaný. Bas má na začátku funkci prodlevy, od taktu 80 se však stává nositelem tematického prvku. V manuálech mu kontrapunkticky odpovídají klesající šestnáctinové figury. Postupné prokomponované zpomalení v závěru variace je dosaženo augmentací hlavního motivu skladby.

Coda (takty 85–87) spojuje *Preludium* a *fugu,* které na sebe navazují *attacca*. Dochází zde k modulaci do tóniny *a moll*. Závěrečný takt *Preludia* je ukotven na tónu *E*, který se stává dominantní prodlevou. Na ní začíná téma fugy.

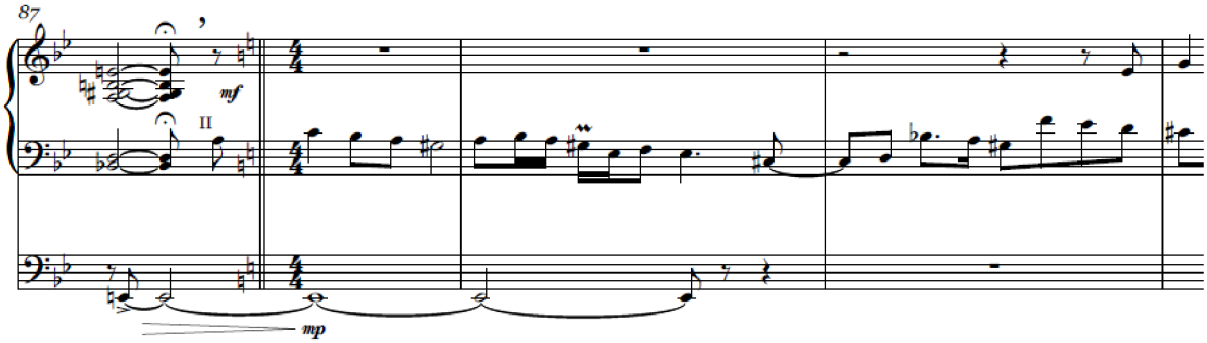
Preludium působí díky své nepravidelnosti a nesymetričnosti improvizačním dojmem, společný motivický základ však propojuje skladbu do jednotného celku.

3.2.2 Fuga

Začátek fugy je zdůrazněn změnou taktového označení (čtyřčtvrťový takt), tempového údaje (*Andante non troppo)* a modulací do tóniny *a moll*. *Fuga* je motivicky propojená s *Preludiem*, oproti kterému je ale výrazně víc folklorně zabarvená.

Téma fugy začíná předtaktím a skládá se ze tří úseků (notový příklad č. 13).

Notový příklad č. 13: Téma fugy



Druhý úsek je odvozený od prvního, je ale melodizovaný a provedený o tercii níž. Tím je už v tématu založena sekvenčnost, kterou bude skladatel hojně využívat v průběhu fugy. Velice charakteristická je také přidaná ozdoba na tónu *gis* a následný skrytý postup na zvětšenou sekundu. Právě ona je nejvyužívanějším prvkem ukrajinské lidové hudby. Opakované použití zvětšených intervalů vnáší do fugy folklorní nádech. Třetí úsek tématu tvoří dva klesající motivy. První z nich je obohacený tečkovaným rytmem. V tématu skladatel používá harmonickou stupnici *a moll* se sníženým druhým stupněm.

Expozice hlavního tématu zazní poprvé v tenorovém hlasu. Reperkuse expozice je TABS. Odpověď (*comes*) v altu je reálná a nastupuje bezprostředně po tenorovém provedení. Mezi dalšími nástupy témat jsou krátké spojovací díly. Protivěta je postavená na tematickém materiálu. Výrazné je čtvrté provedení tématu v sopránu, které přináší tóninový posun a zní v *d moll*. Je potřeba také potrhnout, že již v expozici nedodržuje skladatel vždy přísný počet hlasů, ale volně je přidává a ubírá.

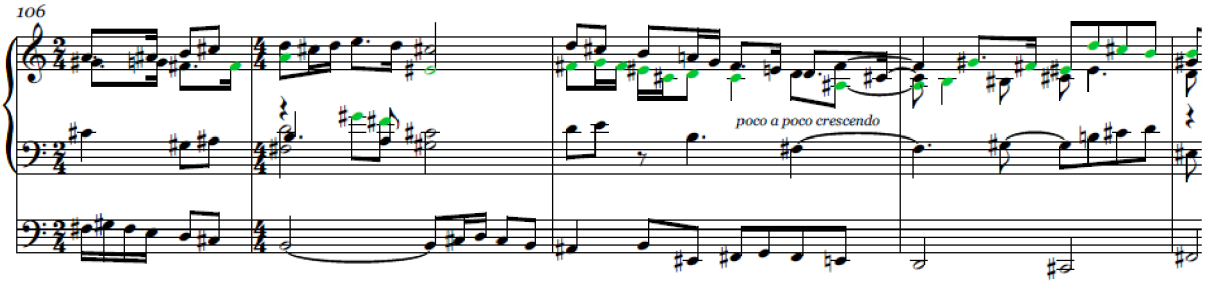
Zřetelná je kontrapunktická práce s jednotlivými motivy, ze kterých je vytvořen materiál všech protivět a spojovacích dílů. Ještě nápaditější je tato práce v provedení fugy. Jeho strukturu je možno znázornit následujícím schématem:

1. oddíl	2. oddíl	3. oddíl	Pedálová kadence
Provedení tématu ve *fis moll* (takty 106–110)	Epizoda (takty 116–134)	Provedení tématu v *c moll* (takty 135–138)	takty (145–152)
Mezivěta (takty 110–113)		Mezivěta (takty 138–144)	
Provedení tématu v *cis moll* (takty 113–116)			

Provedení se skládá ze tří větších oddílů a závěrečné pedálové kadence. Zajímavý je způsob zpracování tématu ve *fis moll*. Téma, které začíná v altu, tentokrát volně přeskakuje mezi hlasy

a zní v různých oktávových polohách. Na poslech však je toto téma těžce rozeznatelné (notový příklad č. 14).

Notový příklad č. 14: Téma v provedení fugy



Dvoutaktový spojovací úsek připravuje nástup dalšího tématu v *cis moll* v pedálu. Téma zde nastupuje na jinou dobu taktu. Tento posun může být výsledkem „ukradených" dvou dob při změně čtyřčtvrťového taktu na dvoučtvrťový v taktu 106.

Tematická epizoda (takty 116–134) tvoří druhý oddíl provedení. Jednotlivé prvky skladatelovy hudební řeči jsou zde dovedené do extrému. Zahuštění hudební tkáně je dosaženo:

- maximální chromatizací
- častým užitím zmenšených a zvětšených intervalů a akordů
- nepravidelnou změnou počtů hlasů
- diminucí vybraných motivů

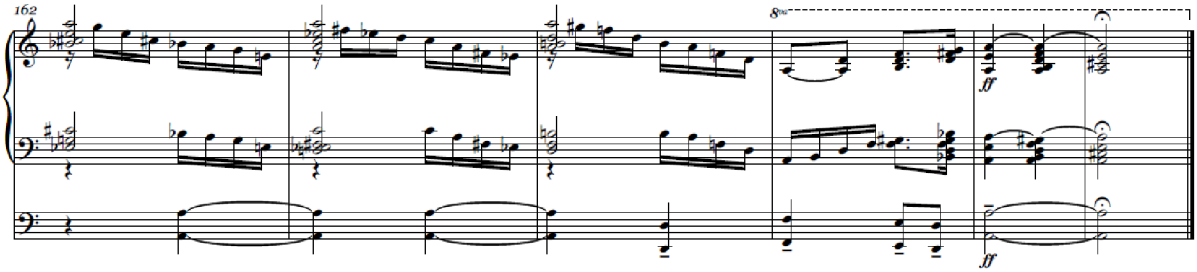
Zmíněný hudební materiál se rozvíjí sekvenčně a spojuje se do laviny nepřetržitých šestnáctinových hodnot. Celková nestabilita úseku je ještě víc zdůrazněna občasným střídáním dvou-, tří- a čtyřčtvrťových taktů.

Provedení tématu v sopránu v *c moll* oznamuje začátek třetího oddílu provedení. Hudební tok šestnáctinových hodnot pokračuje ve *fortissimu*. Kvůli zdůraznění nástupu tématu je v taktu 135 těžká doba posílena akordem. Napětí se nevytrácí ani v následující mezivětě (takty 138–144), kde několikrát zřetelně zazní hlava tématu. Stoupající sekvence v taktu 142 vyvrcholí chromatickou klesající figurou, která se střemhlav spouští dolů. Šestnáctinový pohyb přebírá pedál a začíná pedálová kadence (takty 145–151). Pro ni je charakteristická častá změna taktového označení (2/4, 3/4, 4/4) a nepravidelnost sekvenčních motivů. V taktu 151 zazní v oktávovém zdvojení v pedálu druhý motiv hlavního tématu, který je ukotven na dominantní prodlevě. Vytváří se tak oblouk se začátkem fugy.

Závěrečný díl fugy začíná na výše zmíněné dominantní prodlevě. Poslední a v závěrečném dílu jediné kompletní provedení tématu fugy zní nečekaně v *e moll*. Je to vrchol celé skladby. Hlava tématu je provedená v oktávovém zdvojení. Pětitaktová mezivěta na dominantě

připravuje nástup *Cody*. Zdůrazňováním tónu *a* nás *Coda* výrazně utvrzuje v *a moll.* Nebrání tomu ani absence provedení tématu v této tónině. Závěrečné provedení hlavy tématu v *d moll* na sebe upozorňuje v oktávovém zdvojení v pedálu v taktech 164–165. Poslední akord skladby zazní nejprve bez tercie a po dalším zmenšeném septakordu na tonické prodlevě přichází očekávaný závěrečný akord *A dur* (notový příklad č. 15).

Notový příklad č. 15: *Coda*



Je potřeba ještě jednou zdůraznit, že i přes velice zahuštěnou fakturu, která poněkud komplikuje vnímání jednotlivých hlasů, je zřetelně slyšet folklorní základ skladby. Napomáhá tomu časté použití mollových tetrachordů se zvětšenou sekundou, tečkovaný rytmus, variabilnost krátkých motivů, které se polyfonicky prolínají a vzájemně se doplňují, i záměrné použití příčností. Všechny tyto elementy skladatelovy hudební řeči vytvářejí polyfonicky propletený celek, postavený na folklorním základu. Právě toto propojení polyfonní techniky s melodickými a rytmickými prvky ukrajinské melodiky je hlavní charakteristickou vlastností kompozičního jazyka Mykoly Kolessy.

3.3 Specifika interpretace

Preludium a fuga Mykoly Kolessy klade na interpreta velké technické nároky. Prolínání různých hlasů a tematických úseků, hustota a extrémní chromatizace hudební tkáně komplikují provedení skladby. Skladba je zároveň vysoce emočně naplněná a vyžaduje od interpreta odpovídající přístup.

Volba tempa je přirozeně závislá na akustice prostoru a typu nástroje, orientačně se tempo pohybuje kolem ♩ = 55–60. Příliš pomalé tempo začátku neumožní udržet tah v průběhu pomalých variací. Na začátku je potřeba se také soustředit na rytmicky správné provedení dvaatřicetinových ozdob, zvláště v pedálu. V následující tiché variaci vzniká problém včasného nástupu. Ve velké akustice je potřeba zkrátit trvání posledního akordu v taktu 16 o osminovou notu. Majestátní charakter začátku se náhle mění na nesmělý a rozpačitý. Prosebné motivy vyznívají jako osamělý hlas, který vyrostl z mohutného předchozího úseku. Jelikož pomalý tok

hudby svádí k agogickému zrychlování, je potřeba se soustředit na zachování stejného tempa při maximální vřelosti vyjadřování.

Ve druhém oddílu *Preludia* je důležité zdůrazňování pravidelných úderů akordů. Stejný rytmický vzorec, začleněný M. Kolessou do různých souvislostí, působí pokaždé jinak. Poprvé, v taktech 39–47, vytváří zmíněná rytmická pravidelnost pocit naléhavosti, podruhé, v taktech 48–51, zdání bezmoci, potřetí, v taktech 52–54, vzbuzuje odhodlání. Interpret se zde má snažit co nejpřesvědčivěji znázornit charakterové rozdíly hudby.

Technicky nejnáročnějším úsekem *Preludia* jsou takty 56–67. Tento fakt často způsobuje mírné klesání tempa, zatímco hudební logika vyžaduje spíše opak. Nadměrné zaposlouchávání se do jednotlivých motivů a přehnaná romantizace nepřináší ve zmíněném úseku potřebný efekt. Jednotlivé fráze na sebe navazují a vytvářejí prudký proud hudby. V podobném duchu je potřeba udržet napětí až do závěru *Preludia.* Prokomponované zpomalení v taktech 80–85 by se nemělo spojovat s příliš velkým zvolňováním tempa. Zdůrazňování základního motivu pomůže udržet tento úsek vcelku. *Coda* připravuje *Fugu* a přináší pocit napjatého očekávaní.

Fuga je homogenní strukturou, která se dynamicky rozvíjí od *mezzo forte* do závěrečného *fortissimo.* Přes technickou náročnost skladby je vhodné zvolit tempo kolem ♩= 64. Nejkomplikovanějším úkolem je právě udržet tempo a nedopustit zpomalení v nejsložitějších úsecích skladby. Podobně jako v každé fuze je potřeba zdůrazňovat všechny nástupy tématu. V provedení je zvlášť důležité se snažit uhlídat jednotlivé tematické úseky a přepínat pozornost mezi hlasy, nezastavit však nepřetržitý tok hudby, což by způsobilo zmírnění napětí. Právě konstantní naléhavost má ve fuze nejsilnější účinek. Důležitá je správně zvolená registrace. Nadměrný počet rejstříků, které příliš zahustí už tak extrémně nasycenou fakturu, může ve velké akustice zapříčinit nesrozumitelnost interpretované skladby. Metricky nejvolnější je pedálová kadence, která připravuje závěr fugy. Poslední provedení tématu je apoteózou celé skladby, tento úsek je možné poněkud rozšířit a zvýraznit. Oproti tomu v mezivětě v taktech 157–159 se zpomalovat nesmí. Závěrečné zvolnění a výrazné provedení hlavy tématu v pedálu připravují finální durový akord.

Preludium a fuga pro varhany je interpretačně a technicky náročnou skladbou. Odpoutat se od technické stránky provedení, získat nadhled a snažit se posluchačům tlumočit obsah hudby je tím nejdůležitějším úkolem, který má před sebe postavit každý interpret.

Závěr

Mykola Kolessa je v ukrajinském hudebním prostředí velice známým dirigentem a skladatelem. Výsledkem této práce je přiblížení jeho osobnosti a varhanního díla českým interpretům. Zvláštní pozornost byla věnována hudebnímu prostředí rodiny Kolessových, období studia v Praze a společensko-politickému dění, které se odehrávalo ve Lvově po návratu skladatele do rodné země. Tyto události měly zásadní vliv na tvůrčí práci skladatele a, jak víme z jeho vzpomínek, i na jeho duševní stav.

Byla provedena detailní hudebně-teoretická analýza varhanní transkripce *Passacaglie op. 3* a *Preludia a fugy pro varhany*. Díky ní se podařilo nahlédnout do skladatelovy tvůrčí dílny a identifikovat základní prvky hudební řeči Mykoly Kolessy: základ v ukrajinském folkloru (časté využití ukrajinského dórského, tzv. huculského, modu, chromatizaci hudební tkáně, použití zvětšených a zmenšených intervalů, příčnosti.

Hlubší formální rozbor děl přispěl také k lepšímu porozumění obsahové náplni skladby. Velice přínosné bylo porovnání klavírní a varhanní verze *Passacaglie*. Objevení zásadních rozdílů mezi transkripcí a originálem přineslo klíč k pochopení skladby.

Na základě spojení analytické práce se získanými osobními zkušenostmi byla vytvořena interpretační doporučení, která mohou být přínosem pro budoucí interprety.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné publikace

Knihy a příspěvky ve sbornících

DAJČ, Samujil. Preljudija i fuha dlja orhanu [Preludium a fuga pro varhany]. In: JAKUBJAK, J., ed. *Mykola Kolessa - kompozytor, dyryhent, pedahoh* [Mykola Kolessa – skladatel, dirigent, pedagog], s. 94–98. Lvov: Vyščyj deržavnyj muzyčnyj instytut im. M. V. Lysenka, 1996.

HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii [Mykola Kolessa: rytíř národa].* Lvov: Svitlo j tiň, 2003. Edice Postati [Osobnosti]. ISBN 966-7594-22-X.

HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. ISBN 978-80-87258-28-6.

HURNÍK, Ilja. Novákova škola – škola tvůrčí etiky. In: PADRTA, K. a ŠTĚDROŇ, B., eds. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození*, s. 242–250. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1972.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

JANEČEK, Karel. Vítězslav Novák, učitel skladatelů. In: JANEČEK, K. *Tvorba a tvůrci: úvahy, eseje, studie, poznámky,* s. 115–118. Praha: Panton, 1968. Edice Hudební vědy, řada A; sv. 9.

KALIBERDA, S. *Orhany Lvova i Halyčyny: istorija i sučasnist [Varhany Lvova a Haliči: dějiny a přítomnost],* Lvov: Apriori, 2014.

KUBAŇ, Josef. Vítězslav Novák a pražská konzervatoř. In: PADRTA, K. a ŠTĚDROŇ, B., eds. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození*, s. 191-202. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1972.

KYJANOVSKA, Ljubov. *Halycka muzyčna kultura XIX–XX st. [Haličská hudební kultura XIX–XX století].* Černivci: Knyhy–XXI, 2007. ISBN 978-966-8653-81

KYJANOVSKA, Ljuba. Mykola Kolessa u Prazi [Mykola Kolessa v Praze], s. 118–136. In: KYJANOVSKA, L. ed. *„Prazka škola" lvivskych kompozytoriv [„Pražská škola" lvovských skladatelů].* Lvov: Vydavec Tetjuk T. V., 2014. ISBN 978-966-97368-3-3.

LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964.

NIKOLAJEVA, Lidija a KOLESSA, Ksenja. Kamerno-instrumentalna tvorčist [Komorní tvorba], In: JAKUBJAK, J. (ed.). *Mykola Kolessa - kompozytor, dyryhent, pedahoh* [Mykola Kolessa – skladatel, dirigent, pedagog], s. 30–43. Lvov: Vyščyj deržavnyj muzyčnyj instytut im. M. V. Lysenka, 1996.

PAVLYŠYN, Stefanija. Lvivski muzykanty: „prazka škola" [Lvovske hudebniky: "pražská škola"]. In: KYJANOVSKÁ, L. *„Prazka škola" lvivskych kompozytoriv [„Pražská škola" lvovských skladatelů]*, s. 140–143.. Lvov: Vydavec Tetjuk T. V., 2014. ISBN 978-966-97368-3-3.

PIDPERYHORA, Mykola a SAMOTOS, Natalka. *Mykola Kolessa: sto rokiv molodosti: svitlyny ta spohady [Mykola Kolessa: sto let mládí: fotografie a vzpomínky].* Lvov: Manuskrypt–Lviv, 2003.

RUDNICKYJ, Antin. *Ukrajinska muzyka: istoryčno-krytyčny pohljad [Ukrajinska hudba: historický a kritický pohled]*, s. 171. Mnichov: Dniprova chvylja. 1963.

SAMOTOS-BEIRLE, Natalia. Tvorčyj šljach Mykoly Kolessy v konteksti mižvojennoji doby (za „Spohadamy" Mykoly Kolessy) [Tvůrčí dráha Mykoly Kolessy v kontextu meziválečné doby (na základě "Pamětí" Mykoly Kolessy)], s. 625–636. In: *Rodyna Kolessiv – spadkojemnisť naukovo-mysteckych tradycij (z nahody 140-ričča vid dnja narodžeňňa akademika Filareta Kolessy): Zbirnyk naukových prac ta materialiv [Rodina Kolessových - nástupnictví vědeckých a uměleckých tradic (u příležitosti 140. výročí narození akademika Filareta Kolessy): Sborník vědeckých prací a materiálů.*]. Lvov: Lvovská národní univerzita Ivana Franka, 2013. ISBN 978-966-613-829-6, ISBN 978-617-10-0077-3. Dostupné z: https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Samotos_N_Tvorchyj_shlyakh_2013.pdf. [citováno 2023-04-30]

SLYVKA, Jurij, HALAJČAK, Tamara a LUCKY, Oleksandr (eds.). *Kulturne žyťťa na Ukrajini. Zachidni zemli: Dokumenty i materiály [Kulturní život na Ukrajině. Západní země: Dokumenty a materiály]*, s. 550–553. Sv. 1: (1939–1953). Kyjev: Naukova dumka, 1995. ISBN: 5-12-004019-5. Dostupné z: http://resource.history.org.ua/item/0015261. [citováno 2023-04-30]

SMOLKA, Jaroslav. Česká a slovenská hudba 20. století. In: SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*, s. 579–628. Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

TICHÝ, Martin: Česká a slovenská hudba a totalita. Pokus o nástin historických souvislostí. In: DOUBRAVOVÁ, J., ed.: *Česká a slovenská hudba a totalita. Hudební Chrudim: Sborník referátů muzikologické konference konané 22. 5. 2009 v Chrudimi*, s. 27–37. Chrudim: 2009. ISBN 978-80-254-6200-3.

ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1987.

Články v periodiku

BAJGAROVÁ, Jitka a ŠEBESTA, Josef. Ukrajinští studenti na pražské konzervatoři v období první Československé republiky 1918–1938. *Hudební věda*., roč. 43 (2006), č. 1, s. 39–58. ISSN 0018-7003. Dostupné z: https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:2fb29992-1ab5-4480-8038-cd557ea7214c?article=uuid:d0925295-bd5e-4595-b8ea-b7f7f20711f4 [citováno 2023-03-12].

KALINA, Petr Ch. Mykola Kolessa. Ukrajinský žák Vítězslava Nováka. *Opus musicum: hudební revue*, roč. 54 (2022), č. 1, s. 6-23. ISSN 0862-8505. Dostupné z: https://www.opusmusicum.cz/archiv [paywall] [citováno 2023-02-23].

KOLESSA, Mykola. Storinky z istorii ukrajinsko-českych muzyčnych zvjazkiv [Stránky z dějin ukrajinsko-českých hudebních vztahů]. *Ukrajinske slovjanoznavstvo,* 1971*,* č. 5, s. 28-36. Dostupné z: http://institutes.lnu.edu.ua/slavonicstudies/wpcontent/uploads/sites/6/2016/02/Ukr.slov_.5.pdf [citováno 2023-02-25].

SAMOTOS-BEIRLE, Natalia. Mykola Kolessa, dosud žijící žák Vítězslava Nováka. BAJGAROVÁ, Jitka (překladatelka, něm.). *Opus musicum: hudební revue.* Brno: Svaz českých skladatelů v Brně, roč. 36 (2004) č. 2, s. 27–31. ISSN 0862-8505. Dostupné z: https://www.opusmusicum.cz/archiv [paywall] [citováno 2023-02-23].

SLAVICKÝ, Klement. Několik vzpomínek společného pracoviště a ze života k životnímu jubileu Miloslava Kabeláče. *Hudební věda.* Praha: Academia, 1999, 36(2-3), s. 181–188. ISSN 0018-7003. Dostupné z: https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:7a94afb0-ea1a-11e2-1586-001143e3f55c?page=uuid:7a94aff2-ea1a-11e2-1586-001143e3f55c

Online publikace

Chronika Lvivskoho orhannoho zalu. 70-roky. [Kronika Lvovského varhanního sálu, 70. leta]. Online. Lvovskyj orhannyj zal [Lvovský varhanní sál]. Lvov: 2023. Dostupné z: *https://www.lvivconcert.house/chronicles*. [citováno 2023-06-10].

KALINA, Petr. Ch. *Recenze na knihu L. Kyjanovské Syn století. Mykola Kolessa v ukrajinské kultuře 20. Století (Syn stolittja. Mykola Kolessa v ukrajinskij kulturi XX viku. Naukove*

tovarystvo im. T. G. Ševčenka, Lvov 2003, ISBN 966-7155-79-X). Online. Acta musicologica*:* revue pro hudební vědu vychází s podporou Českého hudebního fondu. 2005, č. 2. ISSN 1214-5955. Dostupné z: https://acta.musicologica.cz/05-02/0502k02t.html. [citováno 2023-04-16].

KYJANOVSKA, Ljubov. *Mykola Kolessa: kompozytor, dyryhent, pedahoh, dijač nacionalnoji kultury* [Mykola Kolessa: hudební skladatel, dirigent, pedagog, osobnost národní kultury]. Online. 2003. Dostupné z: https://docplayer.net/70726977-Lyubov-kiyanovska-mikola-kolessa.html. [citováno 2023-03-11].

KYYANOVSKA, Luba. *Verborgene Bedeutungen in den Werken der Lemberger Komponisten als Verteidigung gegen die sowjetische Ideologie [Skryté významy v dílech lvovských skladatelů jako obrana proti sovětské ideologii]*, s. 206–224. Online. In: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Lipsko: Gudrun Schröder Verlag. roč. 21 (2019). Dostupné z: https://ul.qucosa.de/landing-page/?tx_dlf[id]=https%3A%2F%2Ful.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A70756%2Fmets [citováno 2023-05-11].

Prameny

Hudebniny

KOLESSA, Mykola. Preludija i fuha [Preludium a fuga] in: *Orhanna muzyka* [Varhanní hudba], sv. 1, s. 68–78. Kyjev: Muzyčna Ukrajina, 1978.

KOLESSA, Mykola. Pasakalija z Suity dlja fortepiano. Transkrypcija dlja orhana A. Kotljarevskoho [Passacaglia z klavírní suity. Úprava pro varhany A. Kotljarevského] in: *Orhanna muzyka* [Varhanní hudba], sv. 2, s. 43–52. Kyjev: Muzyčna Ukrajina, 1980.

Dobová periodika

Divadlo a hudba. Výstupní zkoušky Státní konzervatoře (II). *Národní listy*. Praha: Julius Grégr, roč. 68 (1928), č. 181, s. 9. ISSN 1214-1240. Dostupné z: https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/uuid/uuid:508fd3b4-435f-11dd-b505-00145e5790ea. [citováno 2023-04-16].

Karel Hába. Z pražské koncertní síně. Kompoziční večer konzervatoře. *Československá republika*. Praha: Státní tiskárna v Praze, roč. 250 (1929), č. 132, s. 7. ISSN 1803-4853. Dostupné také z: https://www.digitalniknihovna.cz/nacr/uuid/uuid:228c534c-0077-11e8-93c3-001b21b897bf. [citováno 2023-04-16].

Kulturní obzor. Z hudebního života. *Venkov*: *orgán České strany agrární*. Praha: Tiskařské a vydavatelské družstvo rolnické, roč. 24 (1929), č. 132, s. 6. ISSN 1805-0905. Dostupné z: https://digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:3aa17a20-1db4-11e8-8ee4-005056825209. [citováno 2023-04-16].

Státní konzervátor hudby v Praze. *Česká hudba*. Kutná Hora: Antonín Novák, roč. 32 (1929), č. 19-20, s. 111. Dostupné také z: https://www.digitalniknihovna.cz/mlp/uuid/uuid:f40fd2d6-8986-11e7-8e42-001b63bd97ba. [citováno 2023-04-16].

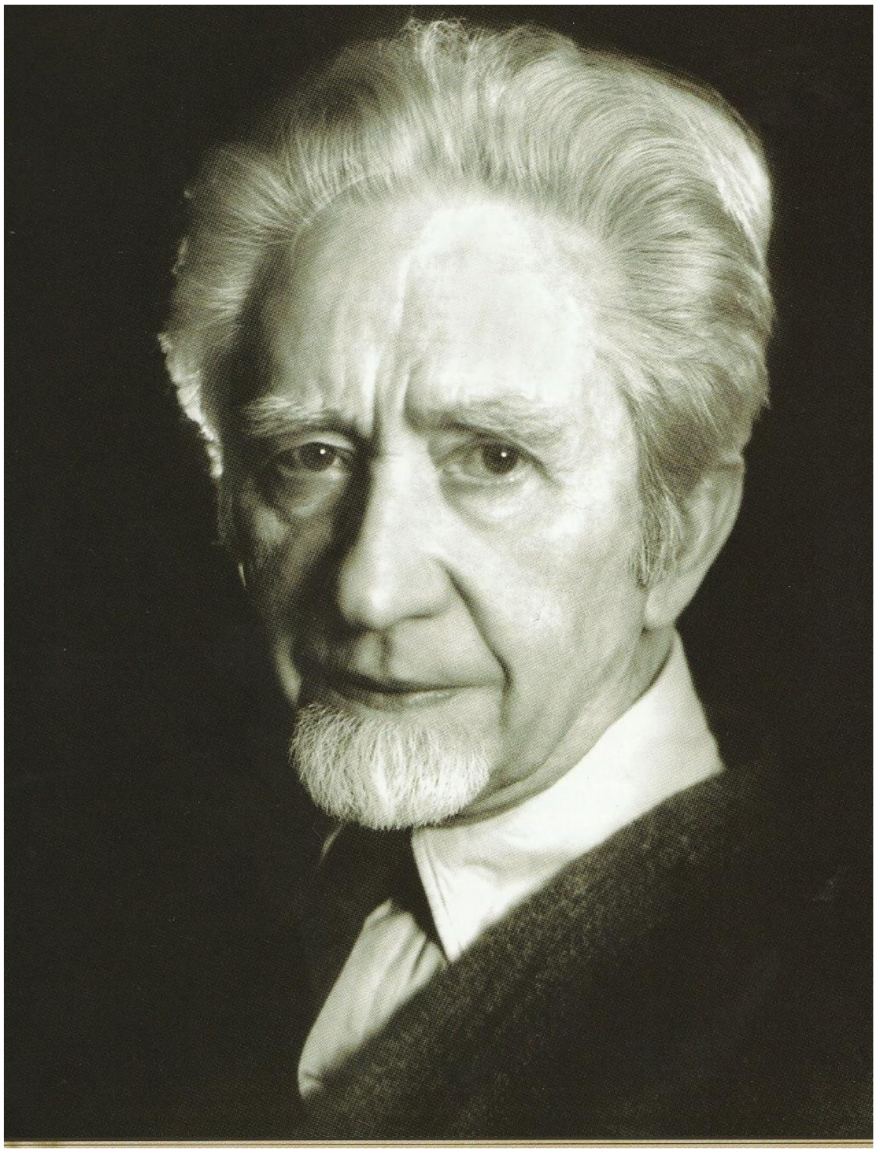
Rozhovory

Faltýnek, Vilém. *Skladatel Mykola Kolessa* [I]. Rozhovor. 2002-06-19. Český rozhlas: Radio Prague International (archiv vysílání). Online. Dostupné z: https://cesky.radio.cz/skladatel-mykola-kolessa-8063058. [citováno 2023-03-04].

Faltýnek, Vilém. *Mykola Kolessa II.* Rozhovor. 2002-07-17. Český rozhlas: Radio Prague International (archiv vysílání). Online. Dostupné z: https://cesky.radio.cz/mykola-kolessa-ii-8063961. [citováno 2023-03-04].

Příloha 1

Mykola Kolessa. Fotografie skladatele.[108]



[108] HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii [Mykola Kolessa: rytíř národa],* s. 121. Lvov: Svitlo j tiň, 2003. Edice Postati [Osobnosti]. ISBN 966-7594-22-X.

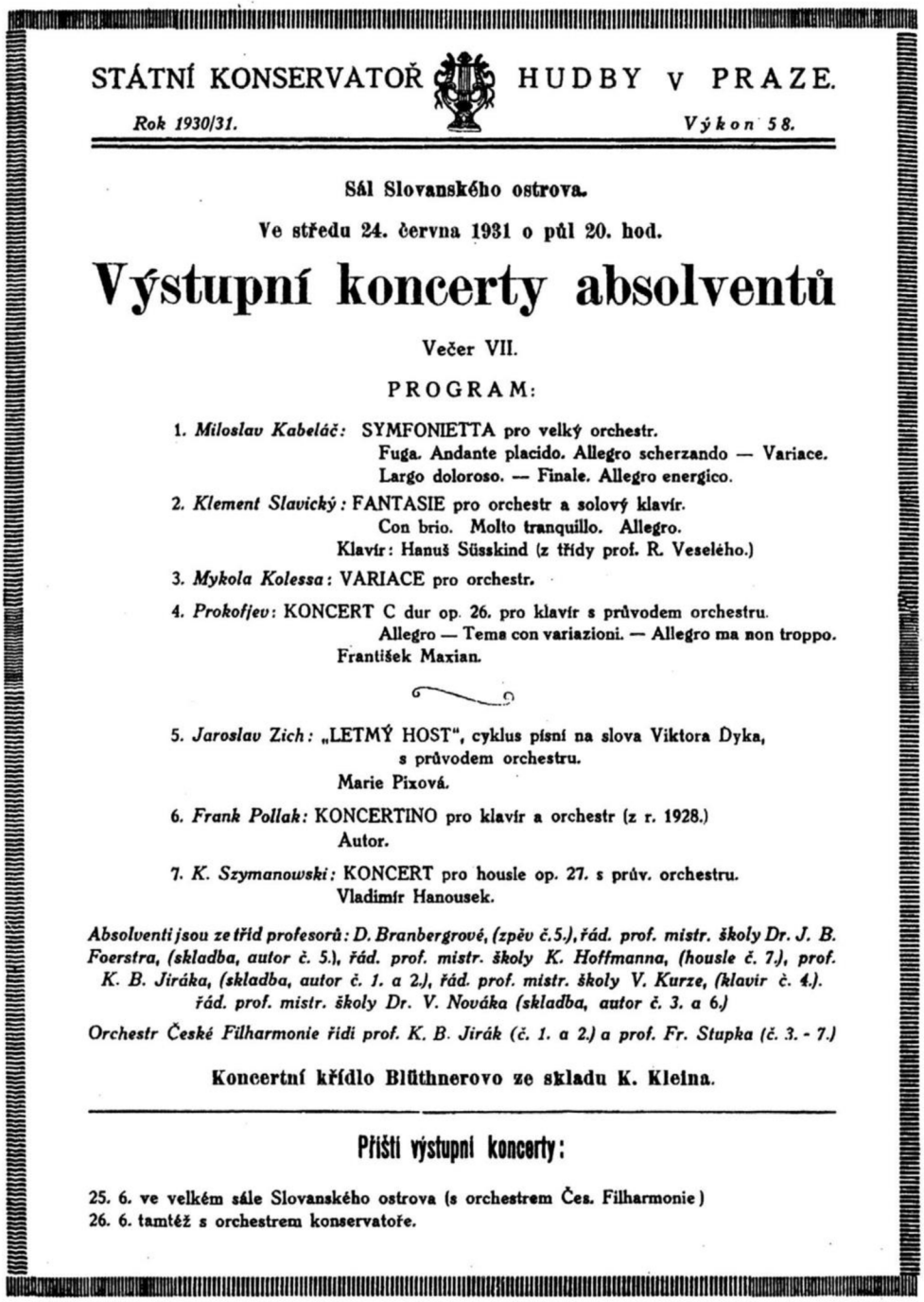
Příloha 2

Absolventi Státní konzervatoře v Praze (1928). M. Kolessa ve druhé řadě třetí zleva.[109]

[109] HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii [Mykola Kolessa: rytíř národa]*, s. 25. Lvov: Svitlo j tiň, 2003. Edice Postati [Osobnosti]. ISBN 966-7594-22-X.

Příloha 3

Plakát Výstupního koncertu absolventů mistrovské školy Státní konzervatoři hudby v Praze. 24. 6. 1931.[110]



STÁTNÍ KONSERVATOŘ HUDBY V PRAZE.

Rok 1930/31. *Výkon 58.*

Sál Slovanského ostrova.

Ve středu 24. června 1931 o půl 20. hod.

Výstupní koncerty absolventů

Večer VII.

PROGRAM:

1. *Miloslav Kabeláč:* SYMFONIETTA pro velký orchestr.
   Fuga. Andante placido. Allegro scherzando — Variace.
   Largo doloroso. — Finale. Allegro energico.
2. *Klement Slavický:* FANTASIE pro orchestr a solový klavír.
   Con brio. Molto tranquillo. Allegro.
   Klavír: Hanuš Süsskind (z třídy prof. R. Veselého.)
3. *Mykola Kolessa:* VARIACE pro orchestr.
4. *Prokofjev:* KONCERT C dur op. 26. pro klavír s průvodem orchestru.
   Allegro — Tema con variazioni. — Allegro ma non troppo.
   František Maxian.
5. *Jaroslav Zich:* „LETMÝ HOST", cyklus písní na slova Viktora Dyka, s průvodem orchestru.
   Marie Pixová.
6. *Frank Pollak:* KONCERTINO pro klavír a orchestr (z r. 1928.)
   Autor.
7. *K. Szymanowski:* KONCERT pro housle op. 27. s prův. orchestru.
   Vladimír Hanousek.

Absolventi jsou ze tříd profesorů: D. Branbergrové, (zpěv č. 5.), řád. prof. mistr. školy Dr. J. B. Foerstra, (skladba, autor č. 5.), řád. prof. mistr. školy K. Hoffmanna, (housle č. 7.), prof. K. B. Jiráka, (skladba, autor č. 1. a 2.), řád. prof. mistr. školy V. Kurze, (klavír č. 4.). řád. prof. mistr. školy Dr. V. Nováka (skladba, autor č. 3. a 6.)

Orchestr České Filharmonie řídí prof. K. B. Jirák (č. 1. a 2.) a prof. Fr. Stupka (č. 3. - 7.)

Koncertní křídlo Blüthnerovo ze skladu K. Kleina.

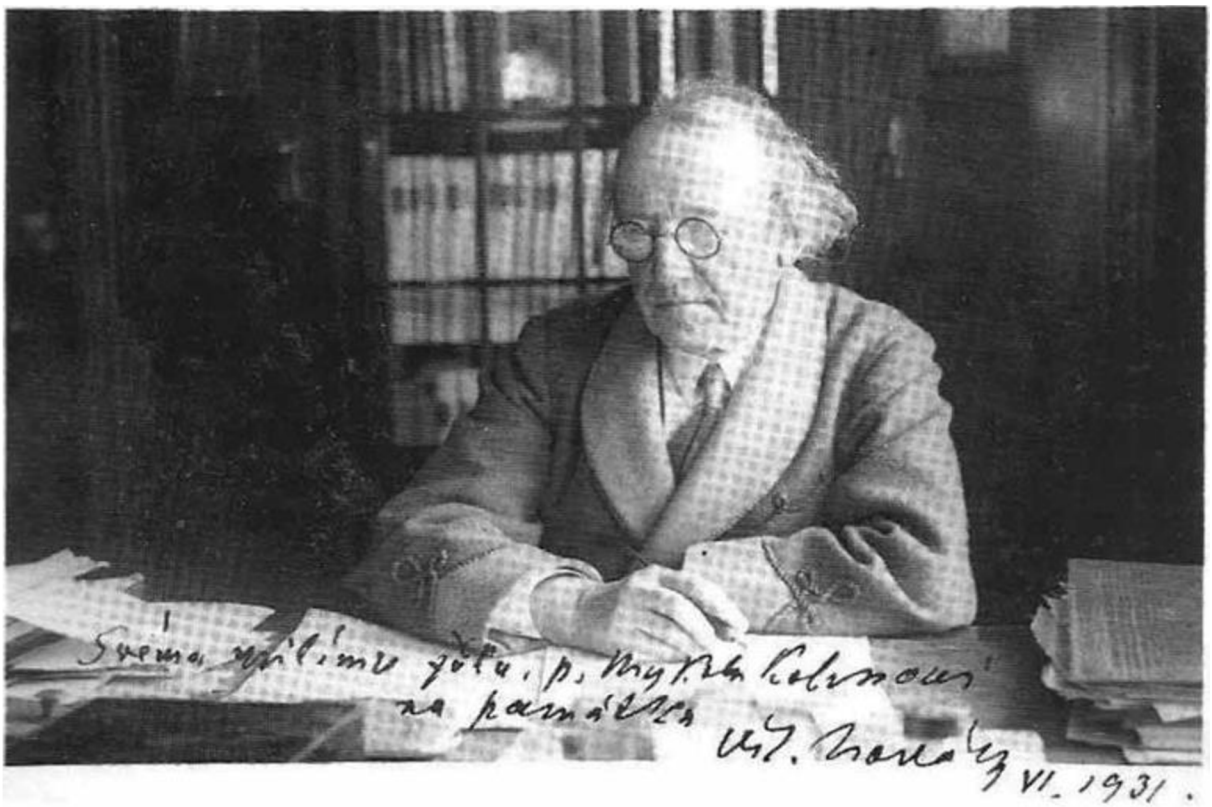
Příští výstupní koncerty:

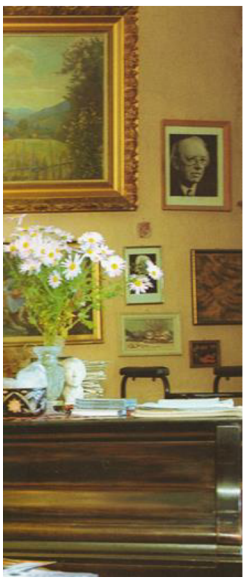
25. 6. ve velkém sále Slovanského ostrova (s orchestrem Čes. Filharmonie)
26. 6. tamtéž s orchestrem konservatoře.

[110] SLAVICKÝ, Klement. Několik vzpomínek společného pracoviště a ze života k životnímu jubileu Miloslava Kabeláče. *Hudební věda.* Praha: Academia, 1999, 36(2-3), s. 181–188. ISSN 0018-7003. Dostupné z: https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:7a94afb0-ea1a-11e2-1586-001143e3f55c?page=uuid:7a94aff2-ea1a-11e2-1586-001143e3f55c. [citováno 2023-05-24].

Příloha 4

Fotografie Vítězslava Nováka s věnováním Mykolovi Kolessovi: Svému milému žáku p. Mykolovi Kolessovi na památku. Foto archivu redakce časopisu *Opus musicum: hudební revue*[111]





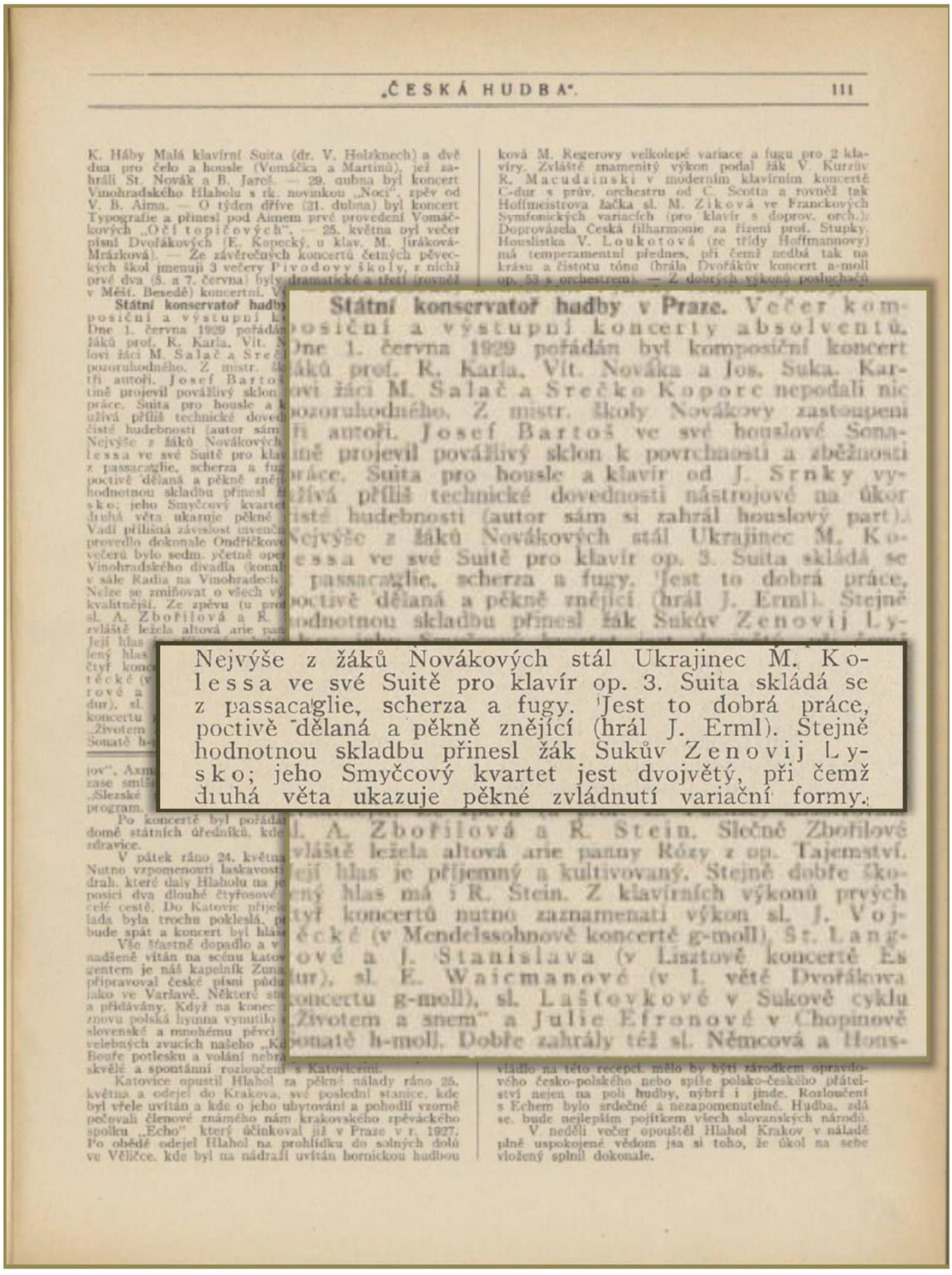
Fotografie V. Nováka v pracovně M. Kolessy ve Lvově.[112]

[111] KALINA, Petr Ch. Mykola Kolessa. Ukrajinský žák Vítězslava Nováka. *Opus musicum: hudební revue*, roč. 54 (2022), č. 1, s. 15. ISSN 0862-8505. Dostupné z: https://www.opusmusicum.cz/archiv [paywall] [citováno 2023-02-23].

[112] HOJAN, Jarema a PYLYPJUK, Vasyl. *Mykola Kolessa: lycar nacii [Mykola Kolessa: rytíř národa*], s. 79. Lvov: Svitlo j tiň, 2003. Edice Postati [Osobnosti]. ISBN 966-7594-22-X.

Příloha 5

Státní konzervatoř hudby v Praze. Článek v časopise *Česká hudba,* 10. 7. 1929. [113]



„ČESKÁ HUDBA". 111

K. Háby Malá klavírní Suita (dr. V. Holzknech) a dvě dua pro čelo a housle (Vomáčka a Martinů), jež zahráli St. Novák a B. Jareš. — 29. dubna byl koncert Vinohradského Hlaholu s rk. novinkou „Noci", zpěv od V. B. Aima. — O týden dříve (21. dubna) byl koncert Typografie a přinesl pod Aimem prvé provedení Vomáčkových „Očí topičových". — 25. května byl večer písní Dvořákových (E. Kopecký, u klav. M. Jirákova-Mrázková). — Ze závěrečných koncertů četných pěveckých škol jmenuji 3 večery Pivodovy školy, z nichž prvé dva (5. a 7. června) byly dramatické a třetí (rovněž v Měšt. Besedě) koncertní. Vš

Státní konservatoř hudby posiční a výstupní k Dne 1. června 1929 pořádán žáků prof. R. Karla, Vít. S lovi žáci M. Salač a Sreč pozoruhodného. Z mistr. šk ch autoři. Josef Bartoš tině projevil povážlivý sklon práce. Suita pro housle a k užívá příliš technické dove čisté hudebnosti (autor sám Nejvýše z žáků Novákových lessa ve své Suitě pro kla z passacaglie, scherza a fug poctivě dělaná a pěkně zněj hodnotnou skladbu přinesl ž sko; jeho Smyčcový kvartet druhá věta ukazuje pěkné Vadí přílišná závislost invenčn provedlo dokonale Ondříčkov večerů bylo sedm, včetně ope Vinohradského divadla (konal v sále Radia na Vinohradech Nelze se zmiňovat o všech v kvalitnější. Ze zpěvu (u pro sl. A. Zbořilová a R. zvláště ležela altová arie pan Její hlas ený hlas čtyř konc ťecké (v rové a dur), sl. koncertu „Životem Sonatě h-

jov", Axm zase smíš „Slezské program.

Po koncertě byl pořádá domě státních úředníků, kde zdravice.

V pátek ráno 24. května Nutno vzpomenouti laskavosti drah, které daly Hlaholu na je posici dva dlouhé čtyřosové celé cestě. Do Katovic přije lada byla trochu pokleslá, p bude spát a koncert byl hlás

Vše šťastně dopadlo a v nadšeně vítán na scénu katov gentem je náš kapelník Zuna připravoval české písně půdu jako ve Varšavě. Některé st a přidávány. Když na konec znovu polská hymna vynutilo slovenské a mnohému pěvci velebných zvucích našeho „K Bouře potlesku a volání nebrá skvěle a spontánní rozloučení s Katovicemi.

Katovice opustil Hlahol za pěkné nálady ráno 25. května a odejel do Krakova, své poslední stanice, kde byl všele uvítán a kde o jeho ubytování a pohodlí vzorně pečovali členové známého nám krakovského zpěváckého spolku „Echo" který účinkoval již v Praze v r. 1927. Po obědě odejel Hlahol na prohlídku do solných dolů ve Věličce, kde byl na nádraží uvítán hornickou hudbou

ková M. Regerovy velkolepé variace a fugu pro 2 klavíry. Zvláště znamenitý výkon podal žák V. Kurzův K. Macudzinski v moderním klavírním koncertě C-dur s prův. orchestru od C. Scotta a rovněž tak Hoffmeistrova žačka sl. M. Zíková ve Franckových Symfonických variacích (pro klavír s doprov. orch.). Doprovázela Česká filharmonie za řízení prof. Stupky. Houslistka V. Loukotová (ze třídy Hoffmannovy) má temperamentní přednes, při čemž nedbá tak na krásu a čistotu tónu (hrála Dvořákův koncert a-moll op. 53 s orchestrem). — Z dobrých výkonů posluchačů

Státní konservatoř hudby v Praze. Večer kom- posiční a výstupní koncerty absolventů. Dne 1. června 1929 pořádán byl komposiční koncert žáků prof. R. Karla, Vít. Nováka a Jos. Suka. Kar- ovi žáci M. Salač a Srečko Koporc nepodali nic pozoruhodného. Z mistr. školy Novákovy zastoupeni ři autoři. Josef Bartoš ve své houslové Sona- tině projevil povážlivý sklon k povrchnosti a zběžnosti práce. Suita pro housle a klavír od J. Srnky vy- žívá příliš technické dovednosti nástrojové na úkor čisté hudebnosti (autor sám si zahrál houslový part). Nejvýše z žáků Novákových stál Ukrajinec M. Ko- lessa ve své Suitě pro klavír op. 3. Suita skládá se z passacaglie, scherza a fugy. Jest to dobrá práce, poctivě dělaná a pěkně znějící (hrál J. Erml). Stejně hodnotnou skladbu přinesl žák Sukův Zenovij Ly- sko; jeho Smyčcový kvartet jest dvojvětý, při čemž druhá věta ukazuje pěkné zvládnutí variační formy.

Nejvýše z žáků Novákových stál Ukrajinec M. Kolessa ve své Suitě pro klavír op. 3. Suita skládá se z passacaglie, scherza a fugy. Jest to dobrá práce, poctivě dělaná a pěkně znějící (hrál J. Erml). Stejně hodnotnou skladbu přinesl žák Sukův Zenovij Lysko; jeho Smyčcový kvartet jest dvojvětý, při čemž druhá věta ukazuje pěkné zvládnutí variační formy.

l. A. Zbořilová a R. Stein. Slečně Zbořilové vláště leželo altová arie panny Rózy z op. Tajemství. Její hlas je příjemný a kultivovaný. Stejně dobře ško- ený hlas má i R. Stein. Z klavírních výkonů prvých tyř koncertů nutno zaznamenati výkon sl. J. Voj- ěcké (v Mendelssohnově koncertě g-moll), St. Lang- ové a J. Stanislava (v Lisztově koncertě Es dur), sl. E. Waicmanové (v I. větě Dvořákova koncertu g-moll), sl. Laštovkové v Sukově cyklu „Životem a snem" a Julie Efronové v Chopinově Sonatě h-moll. Dobře zahrály též sl. Němcová a Hons-

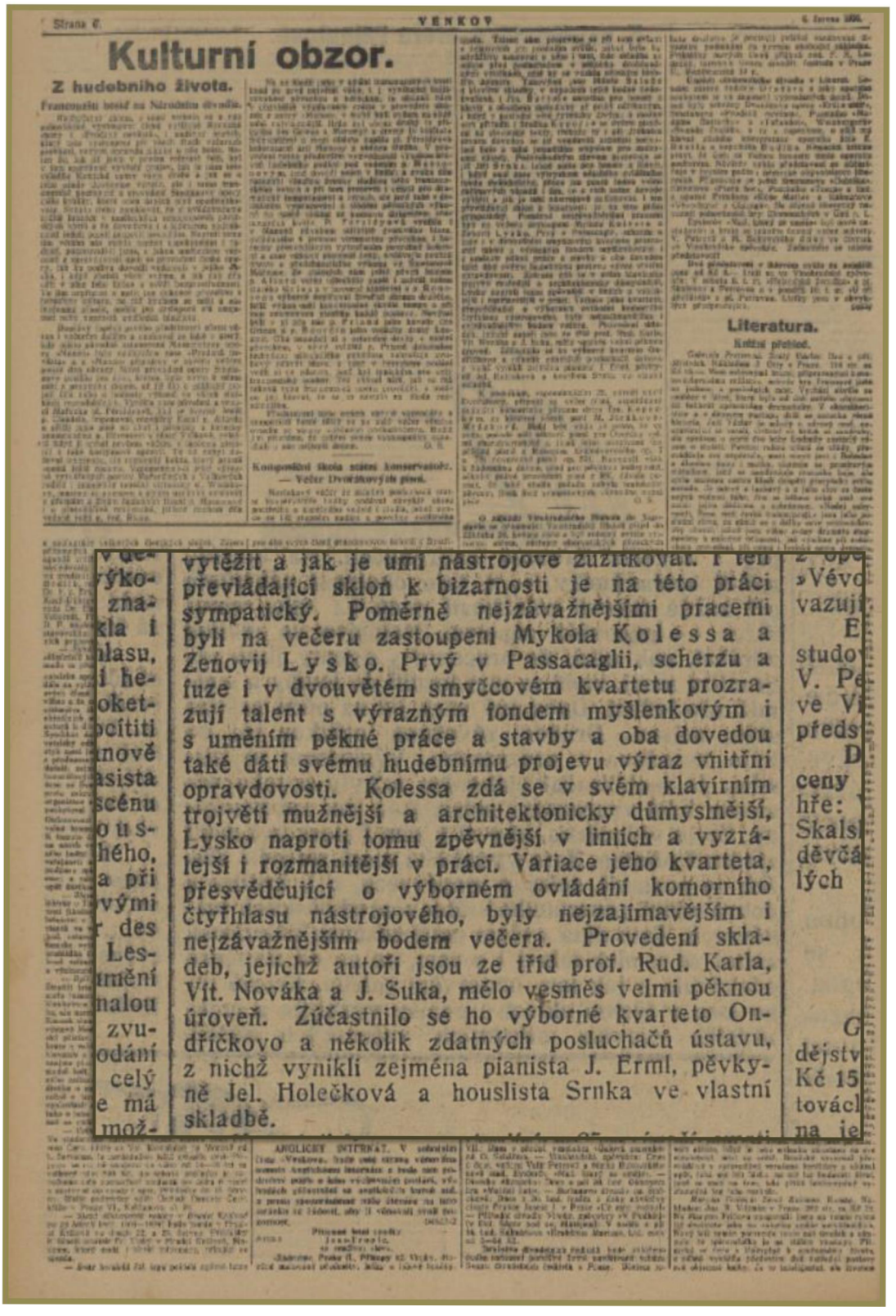
vládlo na této recepci, mělo by býti zárodkem opravdového česko-polského nebo spíše polsko-českého přátelství nejen na poli hudby, nýbrž i jinde. Rozloučení s Echem bylo srdečné a nezapomenutelné. Hudba, zdá se, bude nejlepším pojítkem všech slovanských národů.

V neděli večer opouštěl Hlahol Krakov v náladě plně uspokojené vědom jsa si toho, že úkol na sebe vložený splnil dokonale.

[113] Státní konzervátor hudby v Praze. *Česká hudba*. Kutná Hora: Antonín Novák, roč. 32 (1929), č. 19-20, s. 111. Dostupné také z: https://www.digitalniknihovna.cz/mlp/uuid/uuid:f40fd2d6-8986-11e7-8e42-001b63bd97ba. [citováno 2023-04-16].

Příloha 6

Kulturní obzor. Z hudebního života. Článek v novinách *Venkov*. 6. 6. 1929.[114]



Strana 6. VENKOV 6. června 1929.

Kulturní obzor.

Z hudebního života.

Francouzští hosté na Národním divadle.

Literatura.

Knižní přehled.

vytěžit a jak je umí nástrojově zužitkovat. I ten převládající sklon k bizarnosti je na této práci sympatický. Poměrně nejzávažnějšími pracemi byli na večeru zastoupeni Mykola Kolessa a Zenovij Lysko. Prvý v Passacaglii, scherzu a fuze i v dvouvětém smyčcovém kvartetu prozrazují talent s výrazným fondem myšlenkovým i s uměním pěkné práce a stavby a oba dovedou také dáti svému hudebnímu projevu výraz vnitřní opravdovosti. Kolessa zdá se v svém klavírním trojvětí mužnější a architektonicky důmyslnější, Lysko naproti tomu zpěvnější v liniích a vyzrálejší i rozmanitější v práci. Variace jeho kvarteta, přesvědčující o výborném ovládání komorního čtyřhlasu nástrojového, byly nejzajímavějším i nejzávažnějším bodem večera. Provedení skladeb, jejichž autoři jsou ze tříd prof. Rud. Karla, Vít. Nováka a J. Suka, mělo vesměs velmi pěknou úroveň. Zúčastnilo se ho výborné kvarteto Ondříčkovo a několik zdatných posluchačů ústavu, z nichž vynikli zejména pianista J. Erml, pěvkyně Jel. Holečková a houslista Srnka ve vlastní skladbě.

[114] Kulturní obzor. Z hudebního života. *Venkov: orgán České strany agrární*. Praha: Tiskařské a vydavatelské družstvo rolnické, roč. 24 (1929), č. 132, s. 6. ISSN 1805-0905. Dostupné z: https://digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:3aa17a20-1db4-11e8-8ee4-005056825209. [citováno 2023-04-16].

Příloha 7

M. Kolessa: *Passacaglia* z klavírní suity. Úprava pro varhany A. Kotljarevského.[1]

[1]KOLESSA, Mykola. Pasakalija z Suity dlja fortepiano. Transkrypcija dlja orhana A. Kotljarevskoho [Passacaglia z klavírní suity. Úprava pro varhany A. Kotljarevského] in: *Orhanna muzyka* [Varhanní hudba], sv. 2, s. 43–52. Kyjev: Muzyčna Ukrajina, 1980.

Пасакалія

з Сюїти для фортепіано (1929)

М. Колесса
(нар. 1904)

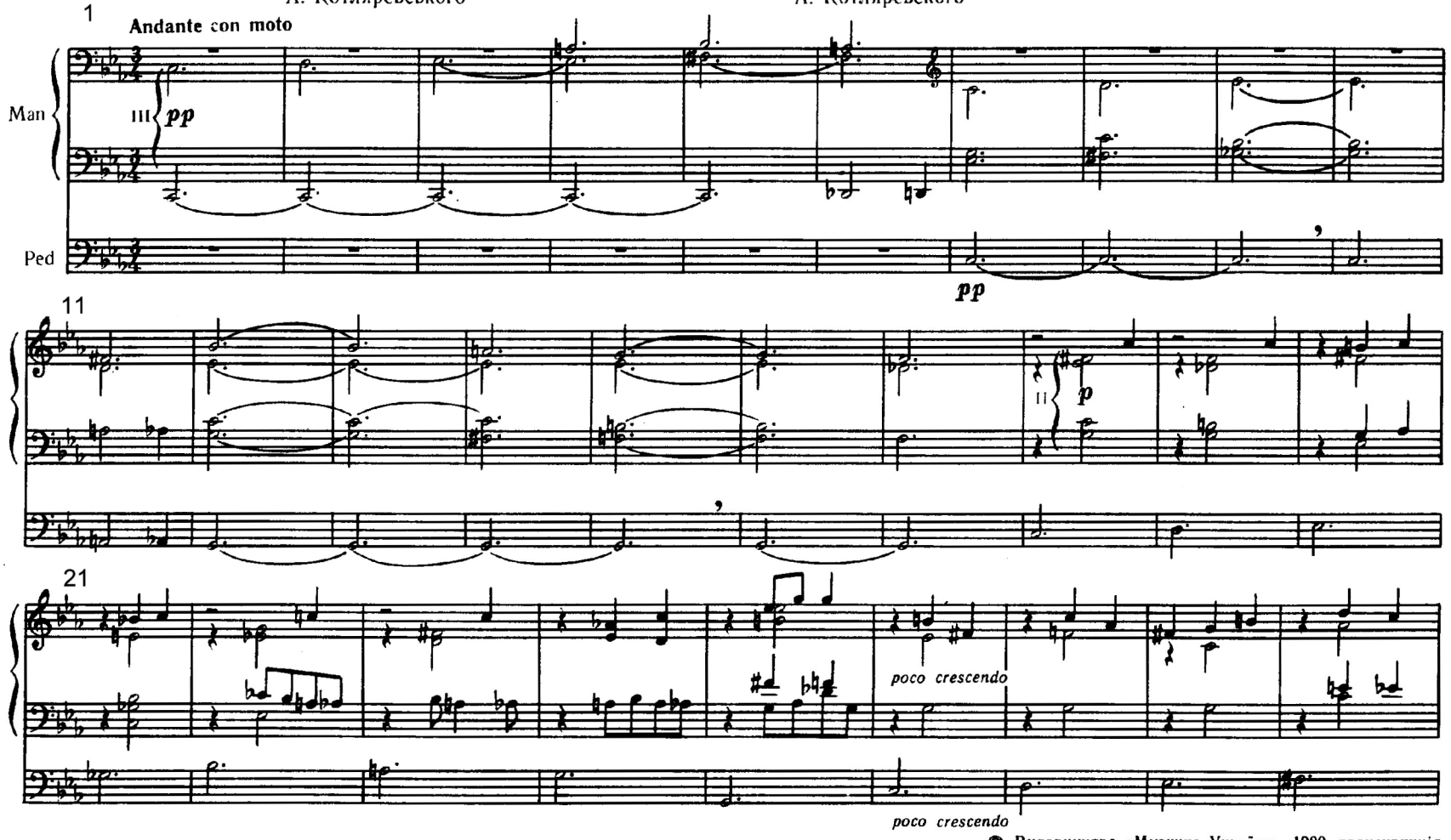
Транскрипція для органа
А. Котляревського

Пассакалия

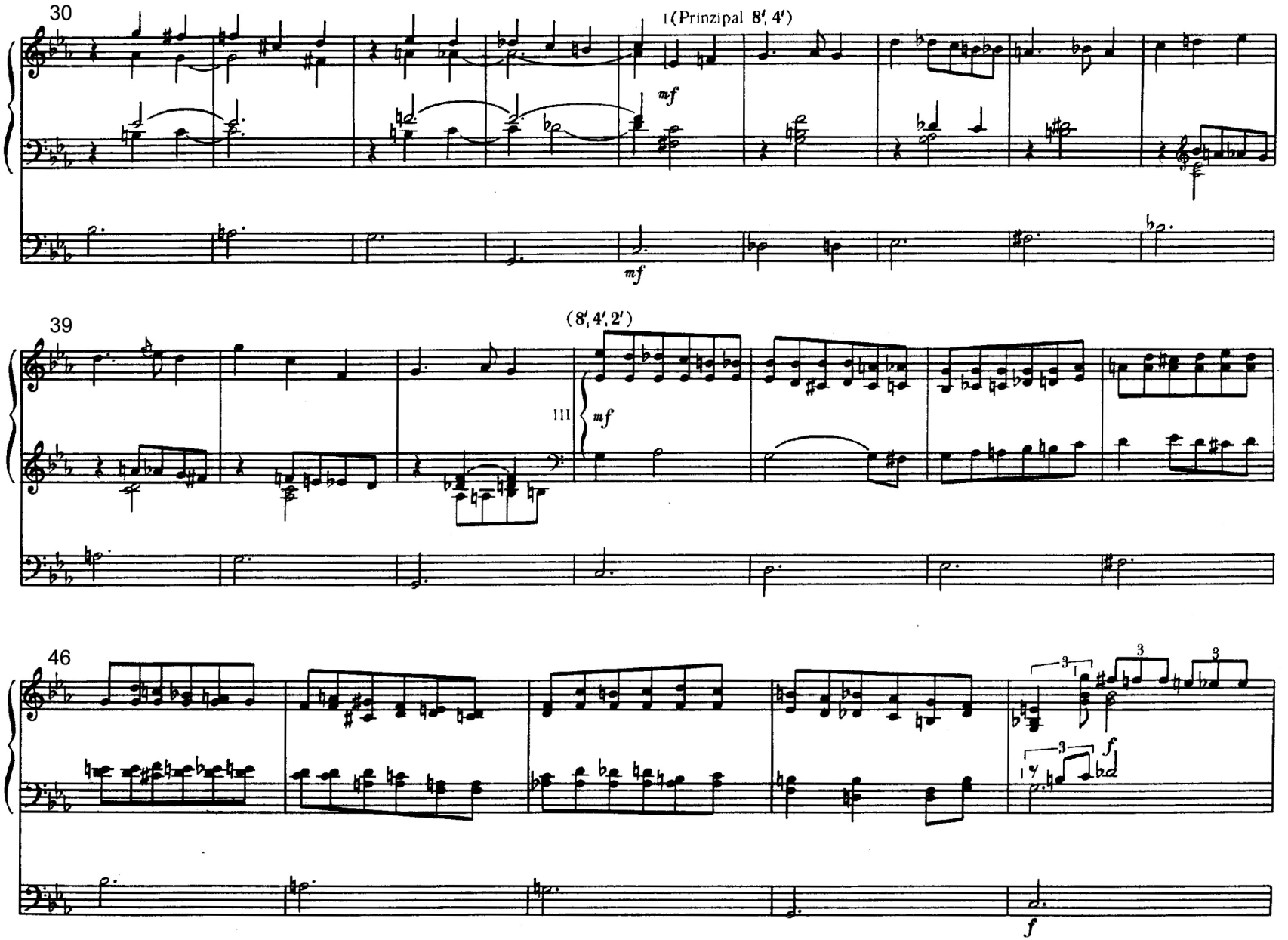
из Сюиты для фортепиано (1929)

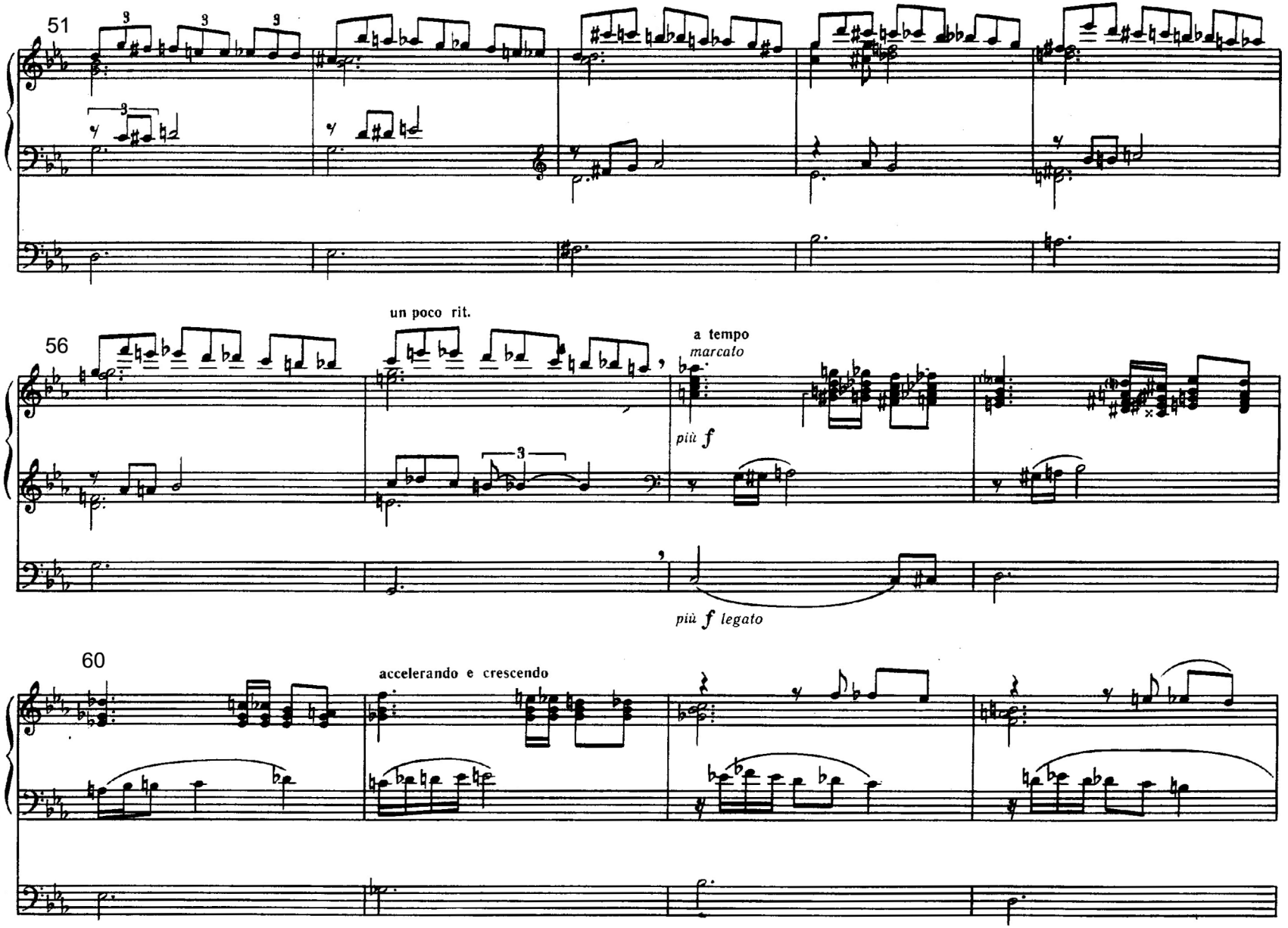
Н. Колесса
(род. 1904)

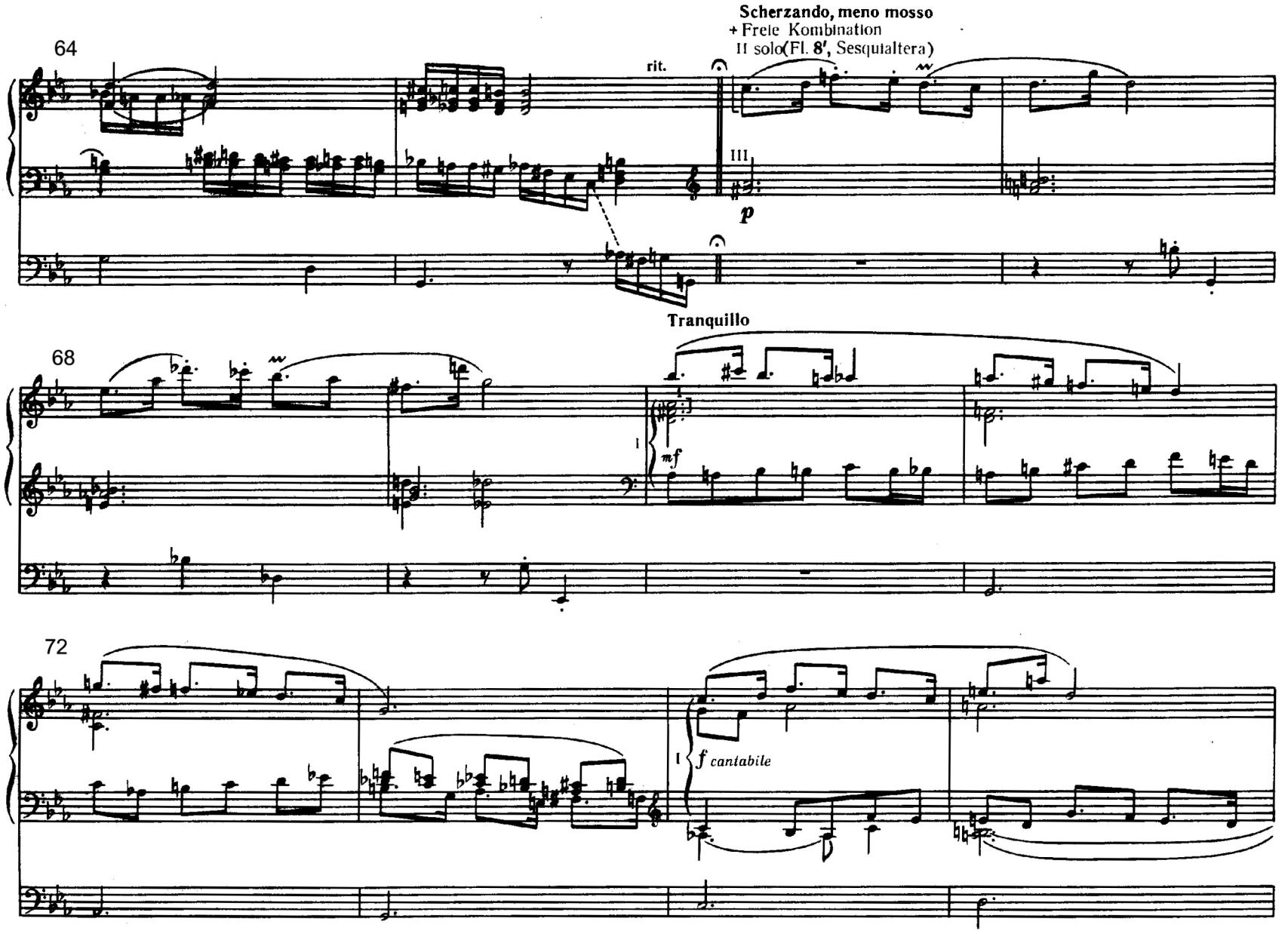
Транскрипция для органа
А. Котляревского

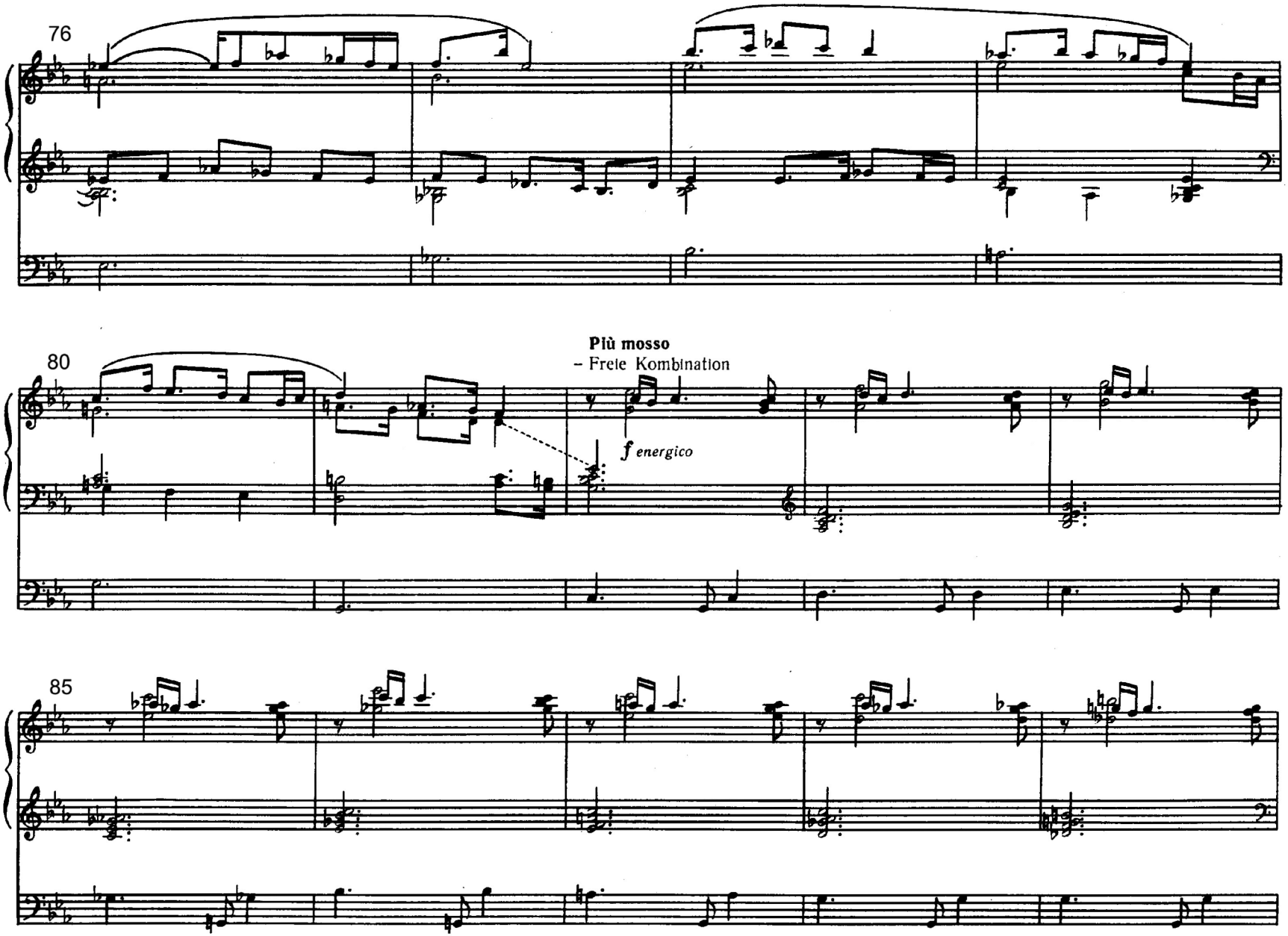


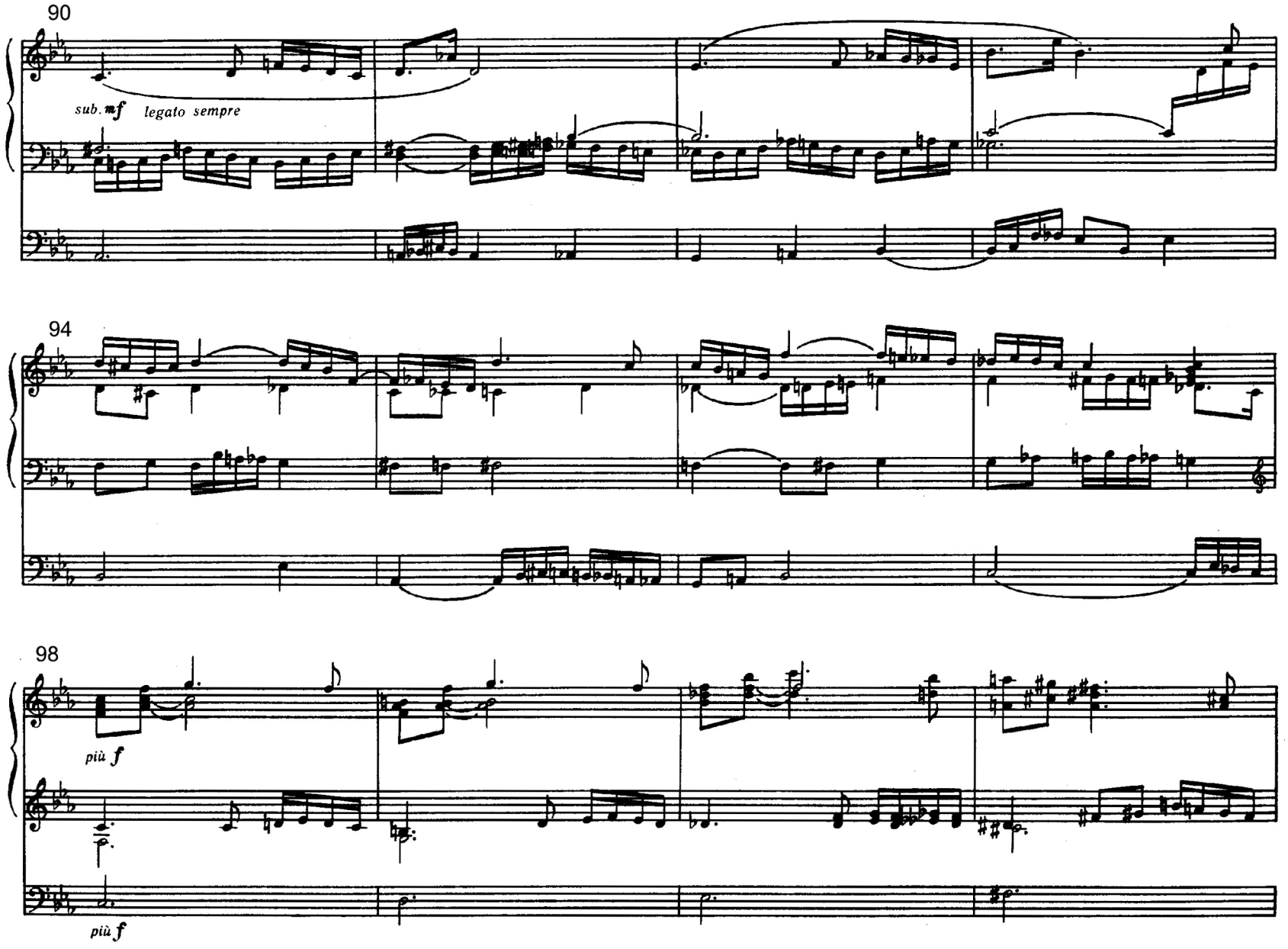
© Видавництво «Музична Україна», 1980, транскрипція

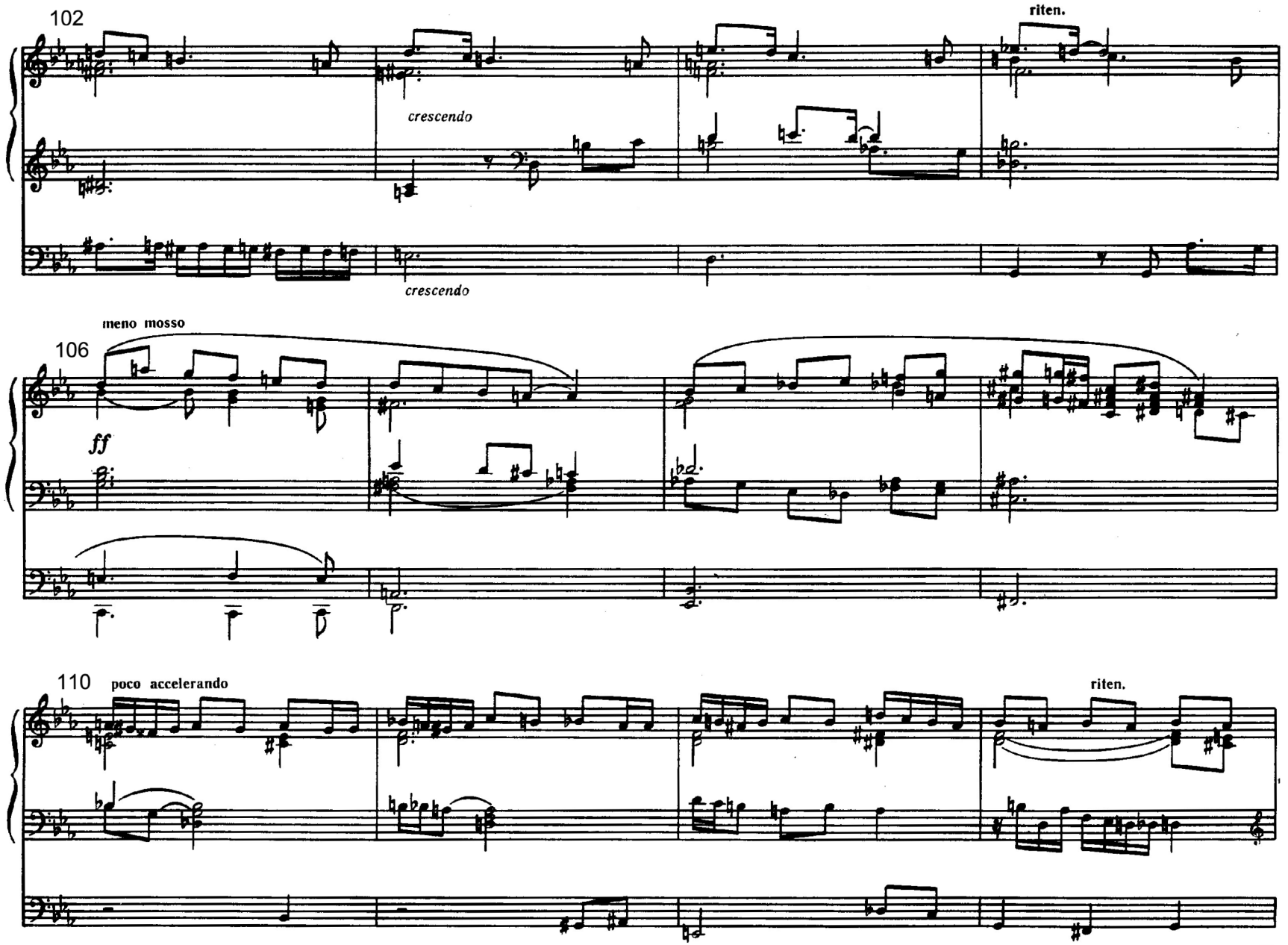

30
I (Prinzipal 8', 4')
mf
mf
39
(8', 4', 2')
III
mf
46
3
3
3
f
f

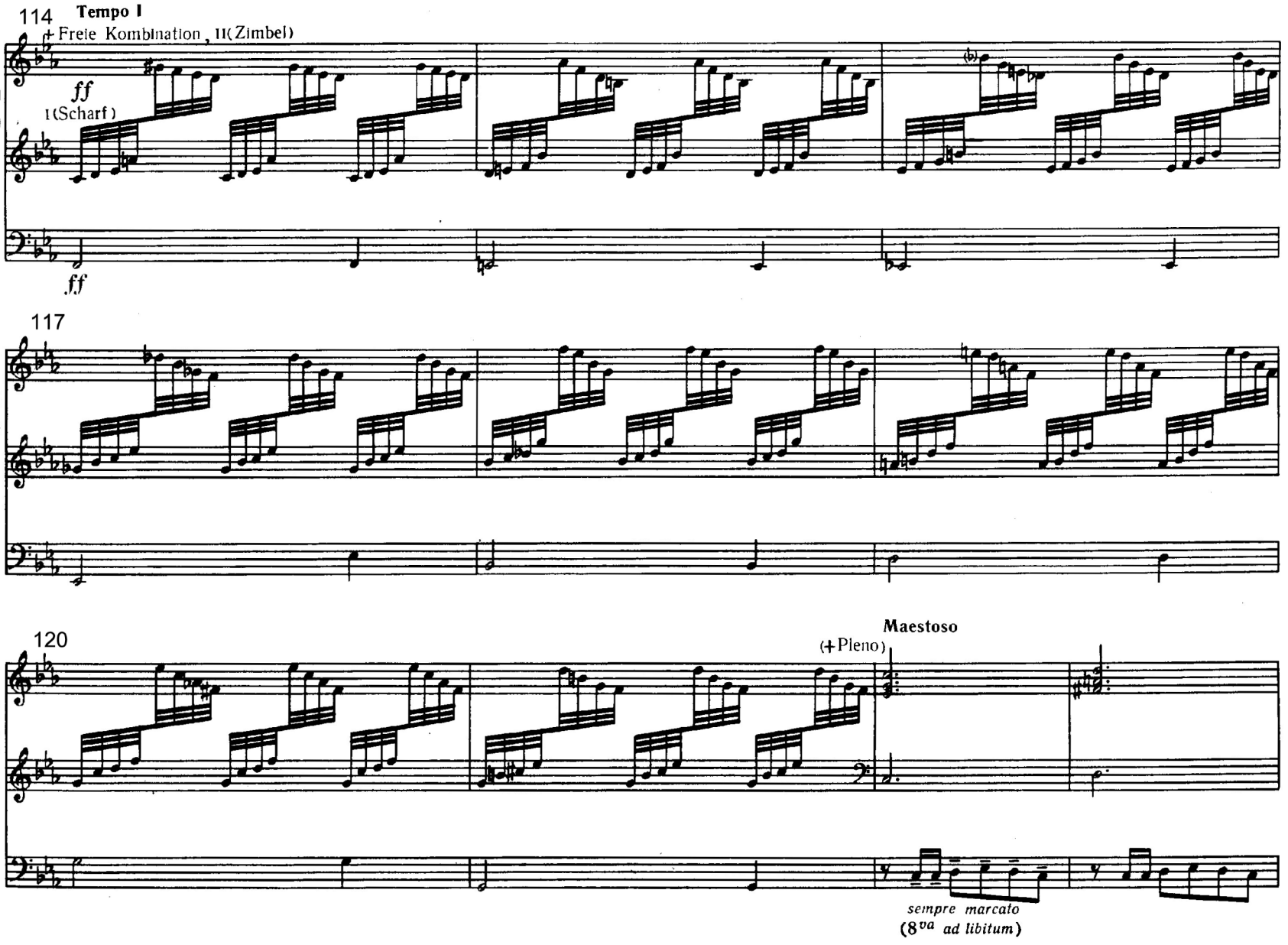

51
56
un poco rit.
a tempo
marcato
più f
più f legato
60
accelerando e crescendo

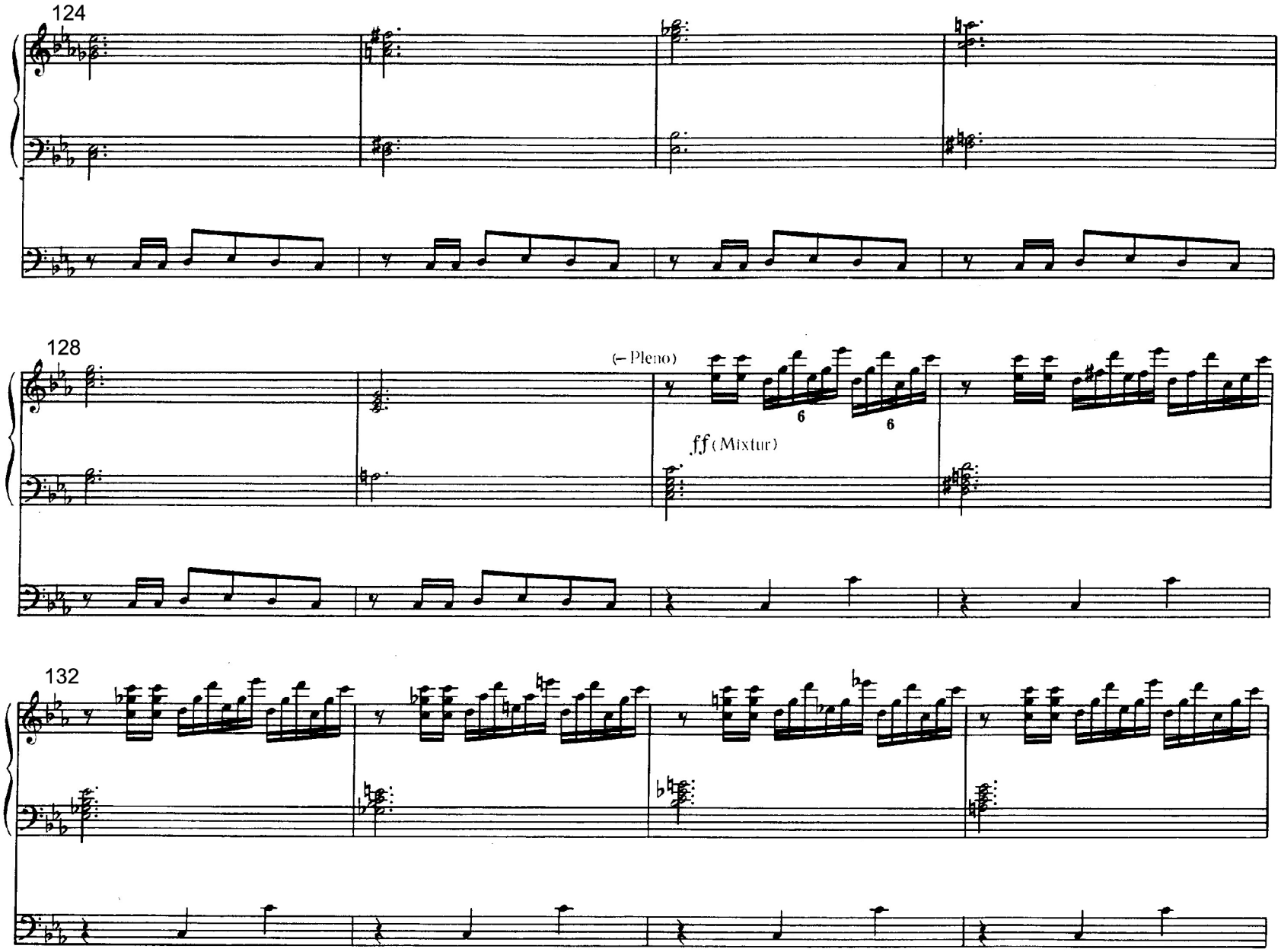

64
Scherzando, meno mosso
+ Freie Kombination
II solo(Fl. 8′, Sesquialtera)
rit.
III
p
Tranquillo
68
I
mf
72
I
f cantabile

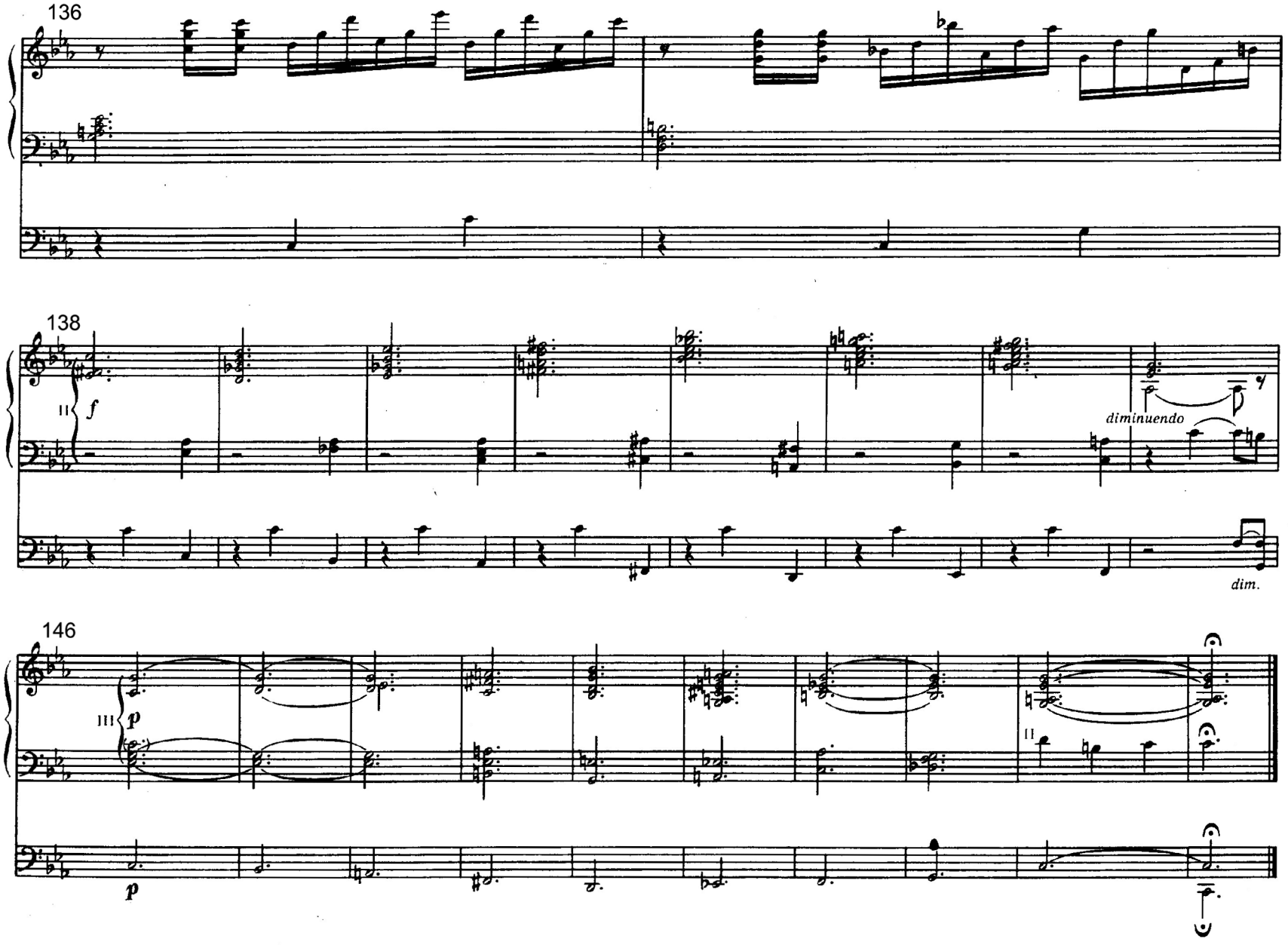

76
80
Più mosso
– Freie Kombination
f energico
85


90
sub. mf legato sempre
94
98
più f
più f


102
riten.
crescendo
crescendo
meno mosso
106
ff
110
poco accelerando
riten.


114
Tempo I
(+ Freie Kombination, II(Zimbel))
ff
I(Scharf)
ff
117
120
Maestoso
(+Pleno)
sempre marcato
(8va ad libitum)


124
128
(← Pleno)
6
6
ff (Mixtur)
132


136
138
II
f
diminuendo
dim.
146
III
p
II
p

Příloha 8

M. Kolessa: *Preludium a fuga pro varhany*.[1]

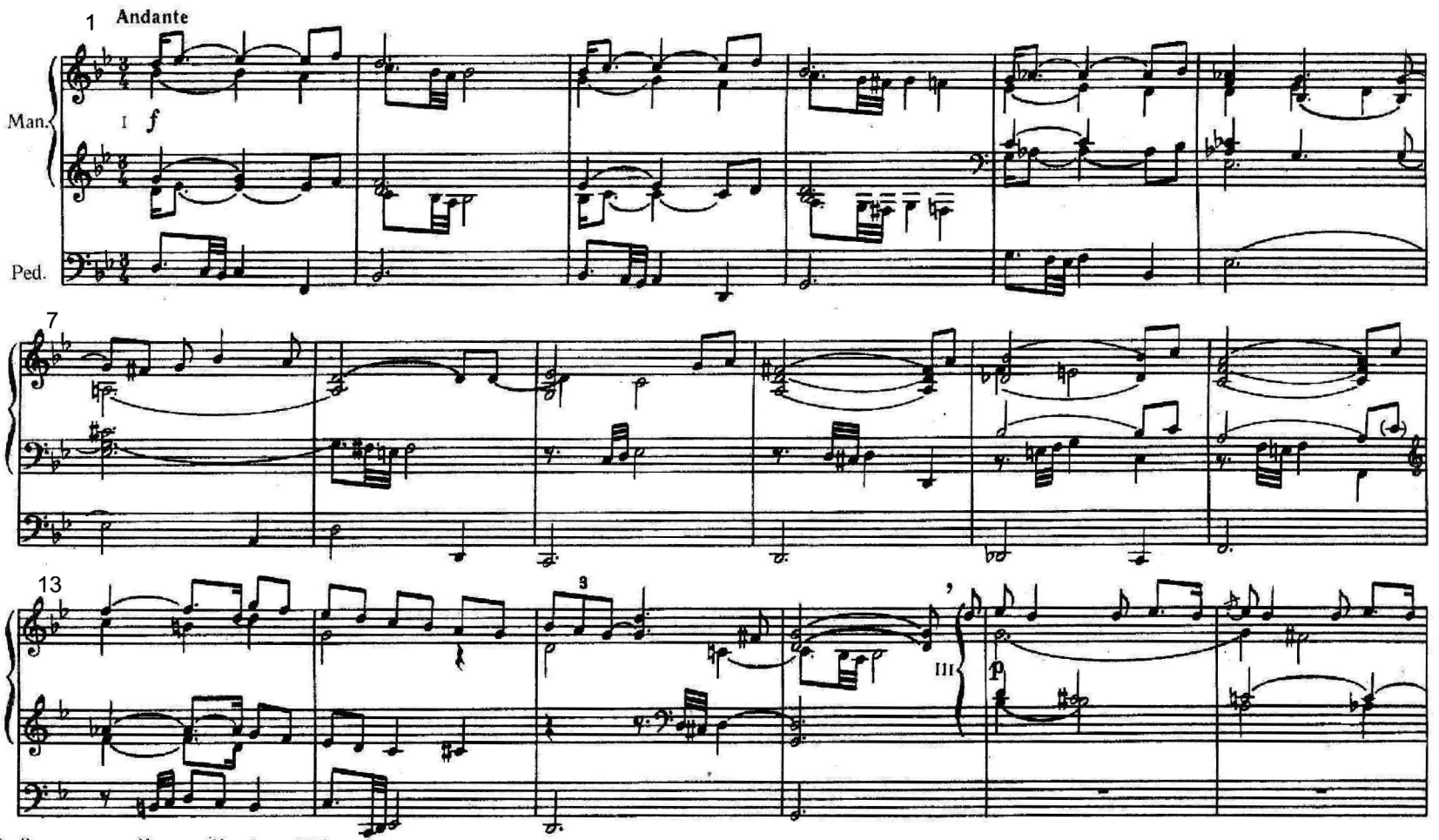
[1]KOLESSA, Mykola. Preludija i fuha [Preludium a fuga] in: *Orhanna muzyka* [Varhanní hudba], sv. 1, s. 68–78. Kyjev: Muzyčna Ukrajina, 1978.

Прелюдія і фуга

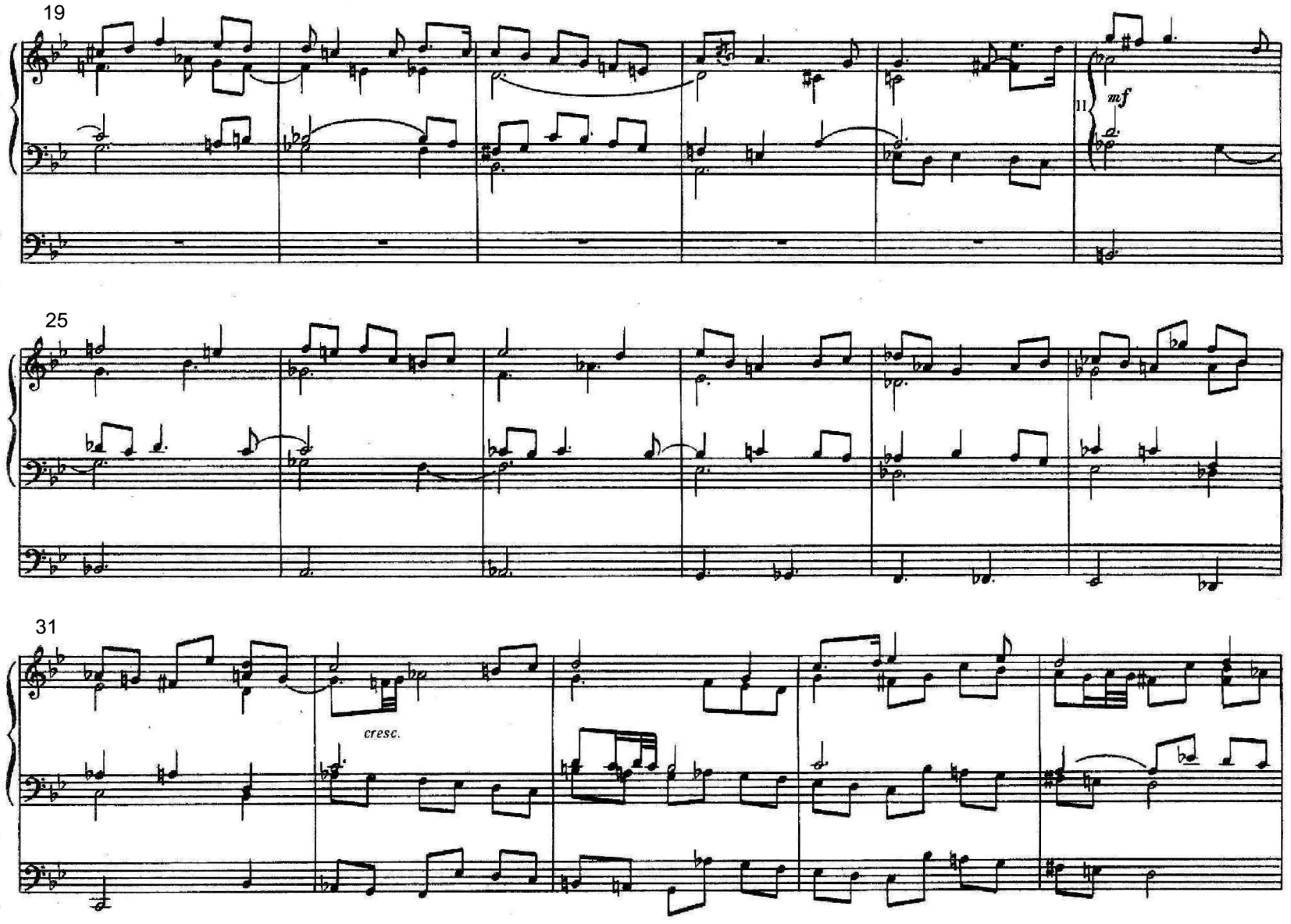
М. Колесса
(н. 1904)
Редакція С. Дайча

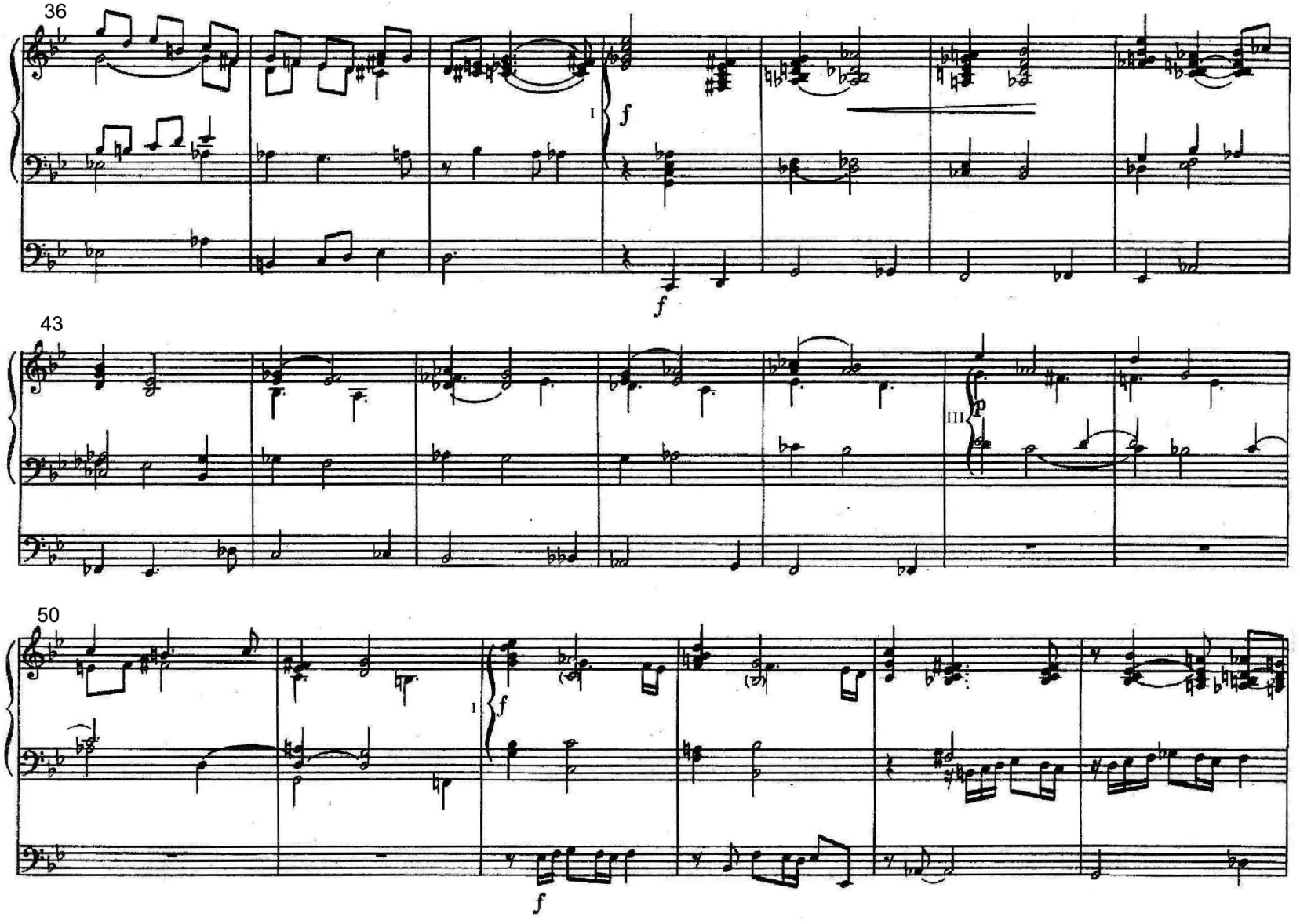
Прелюдия и фуга

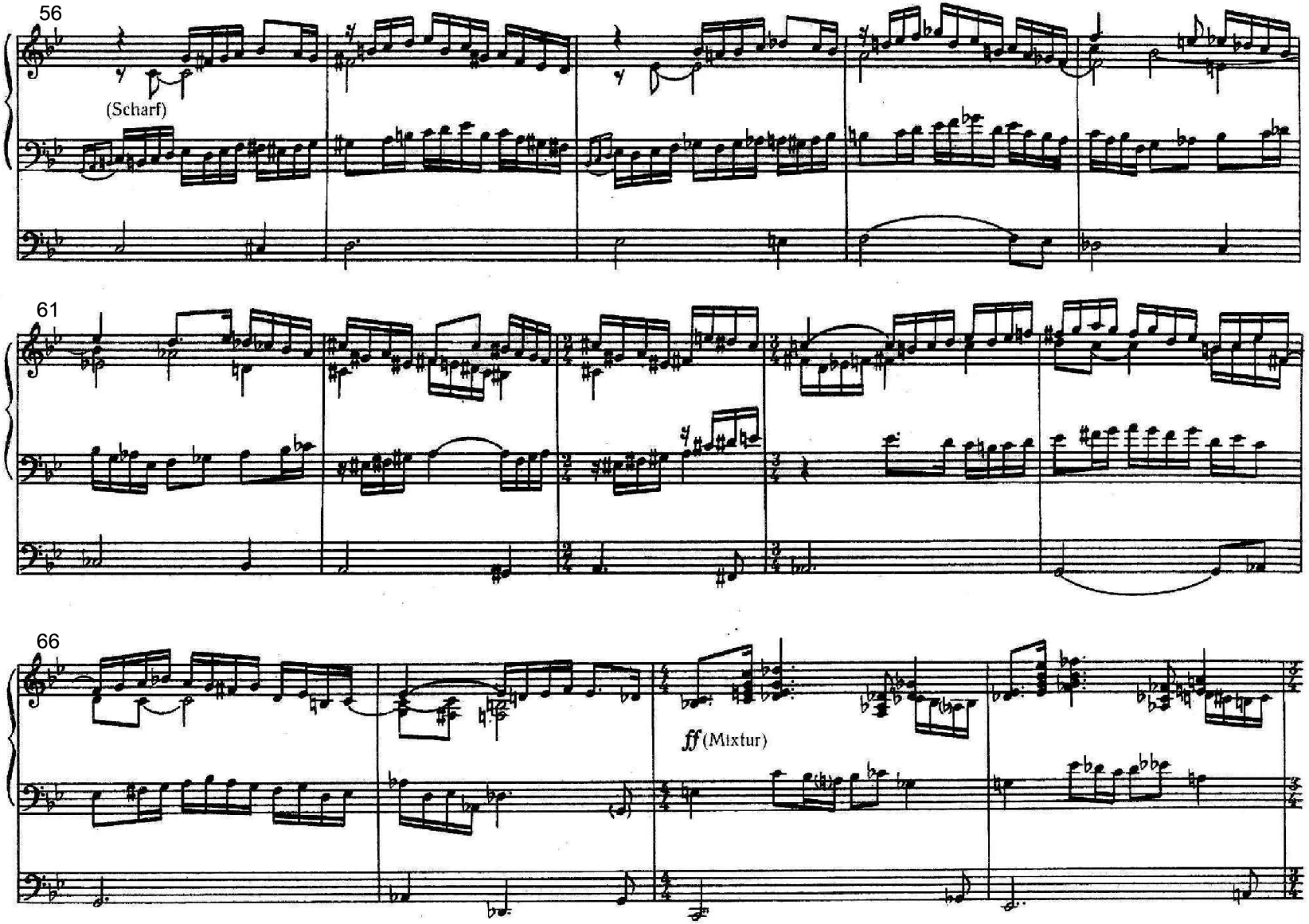
Н. Колесса
(р. 1904)
Редакция С. Дайча

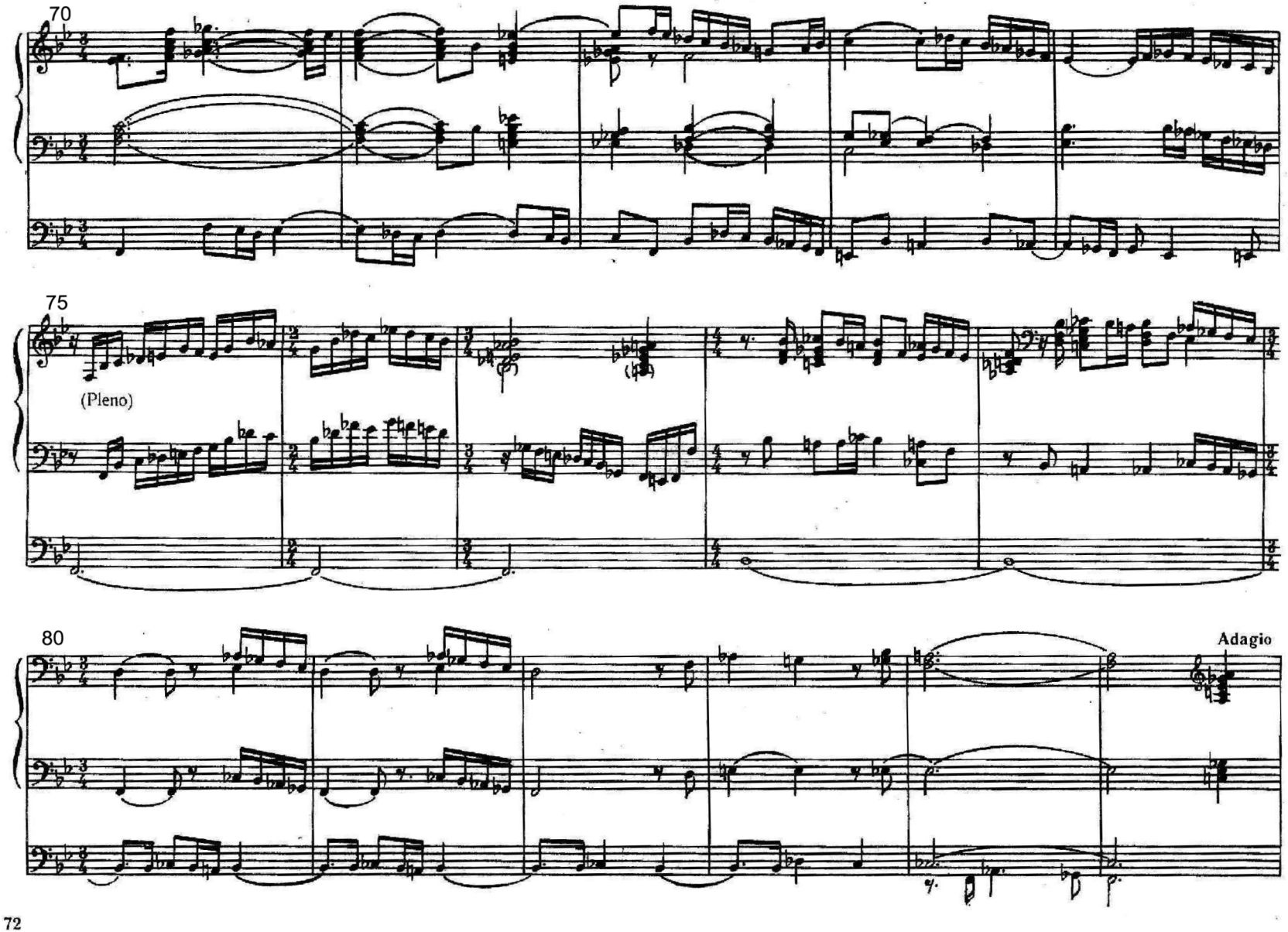


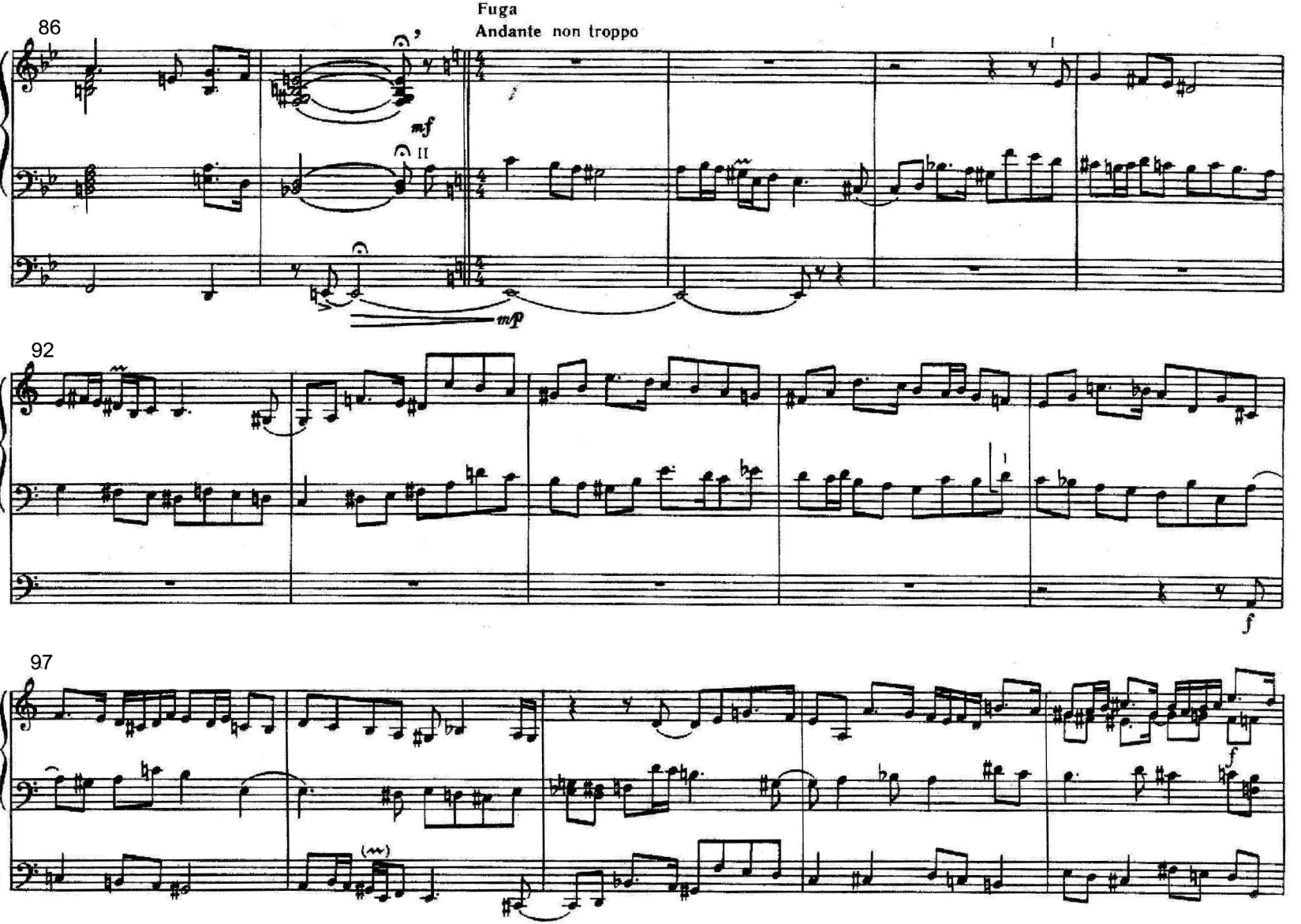
© Видавництво «Музична Україна», 1978

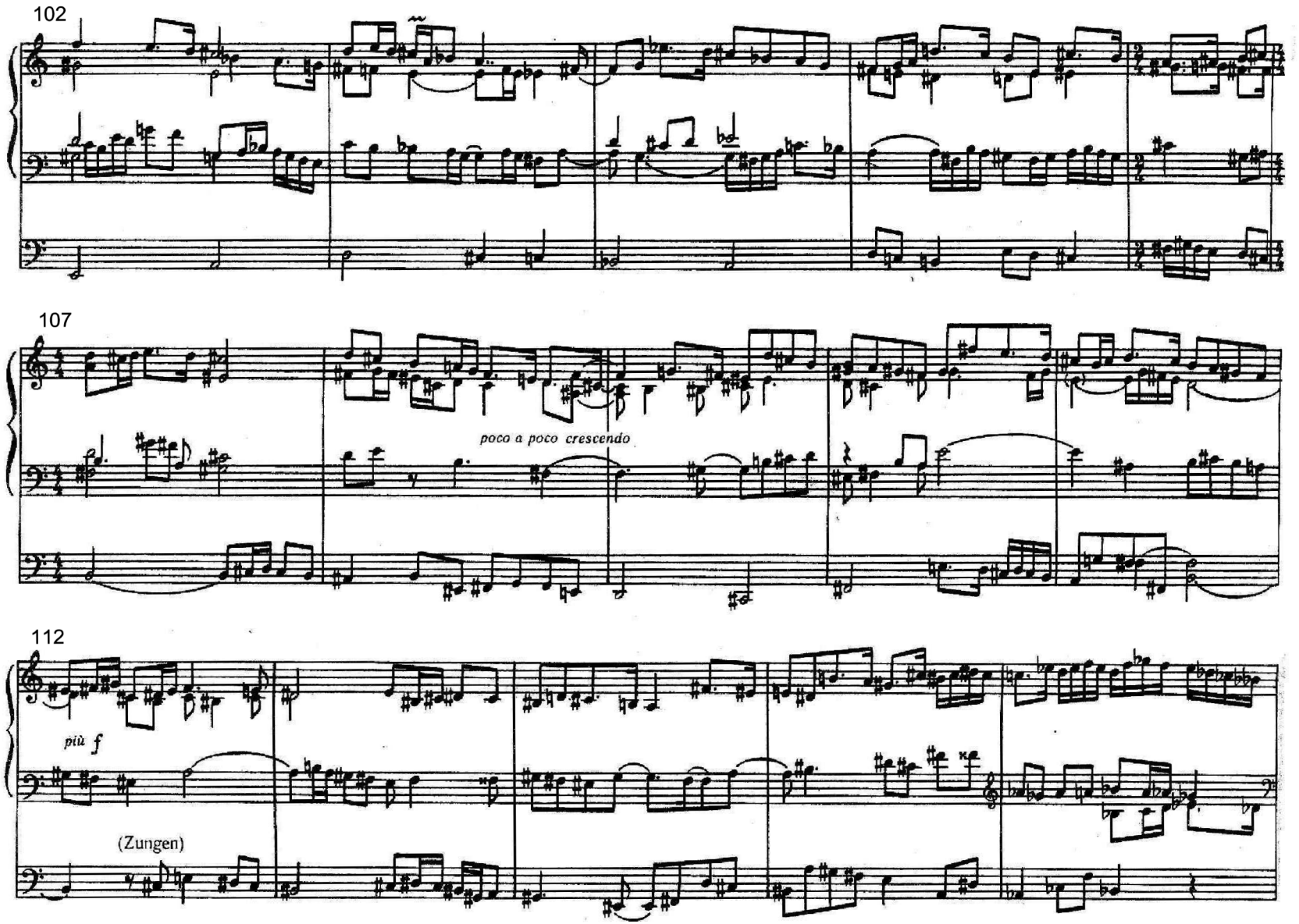

19
11
mf
25
31
cresc.

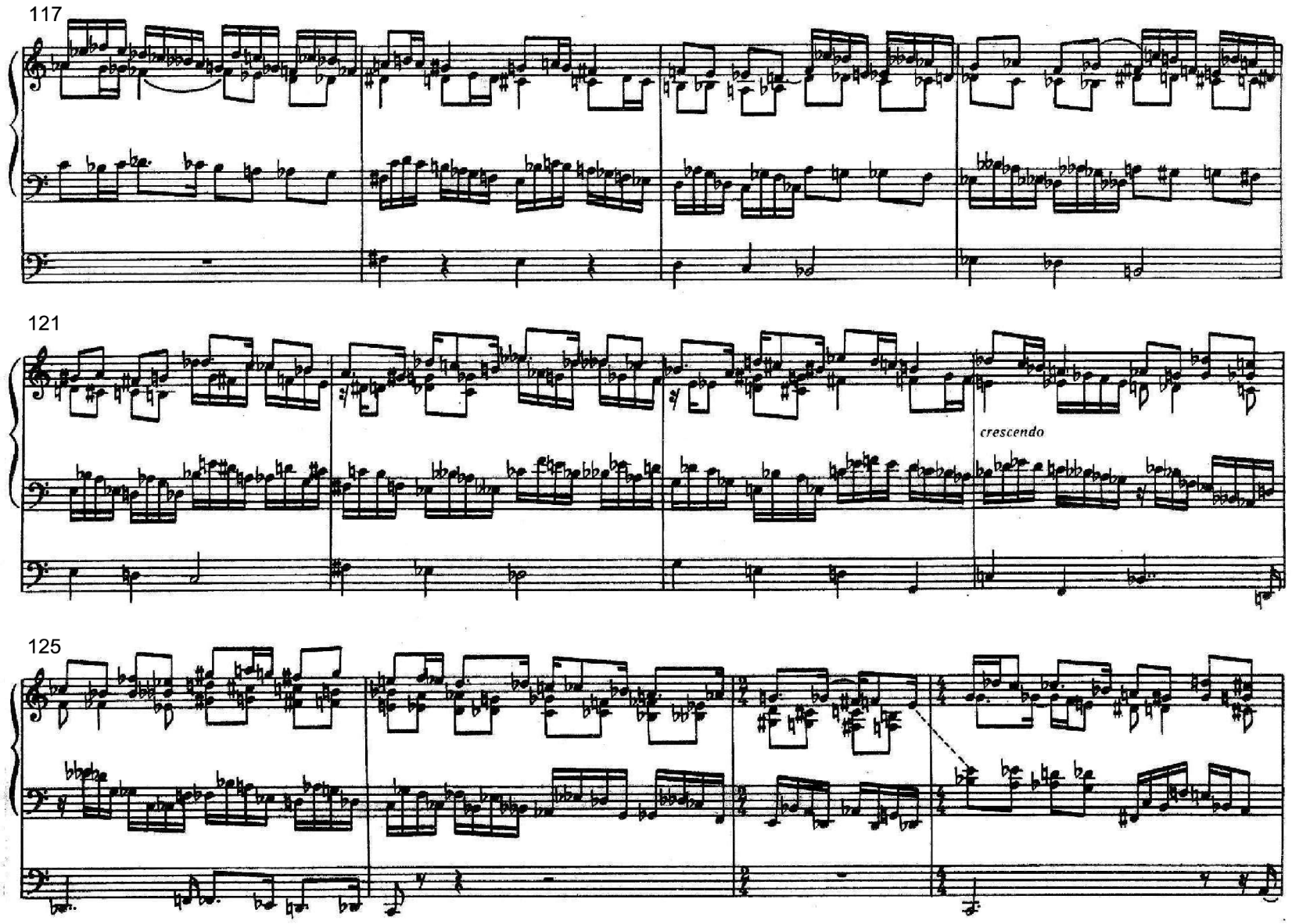

36
I
f
f
43
III
p
50
I
f
f

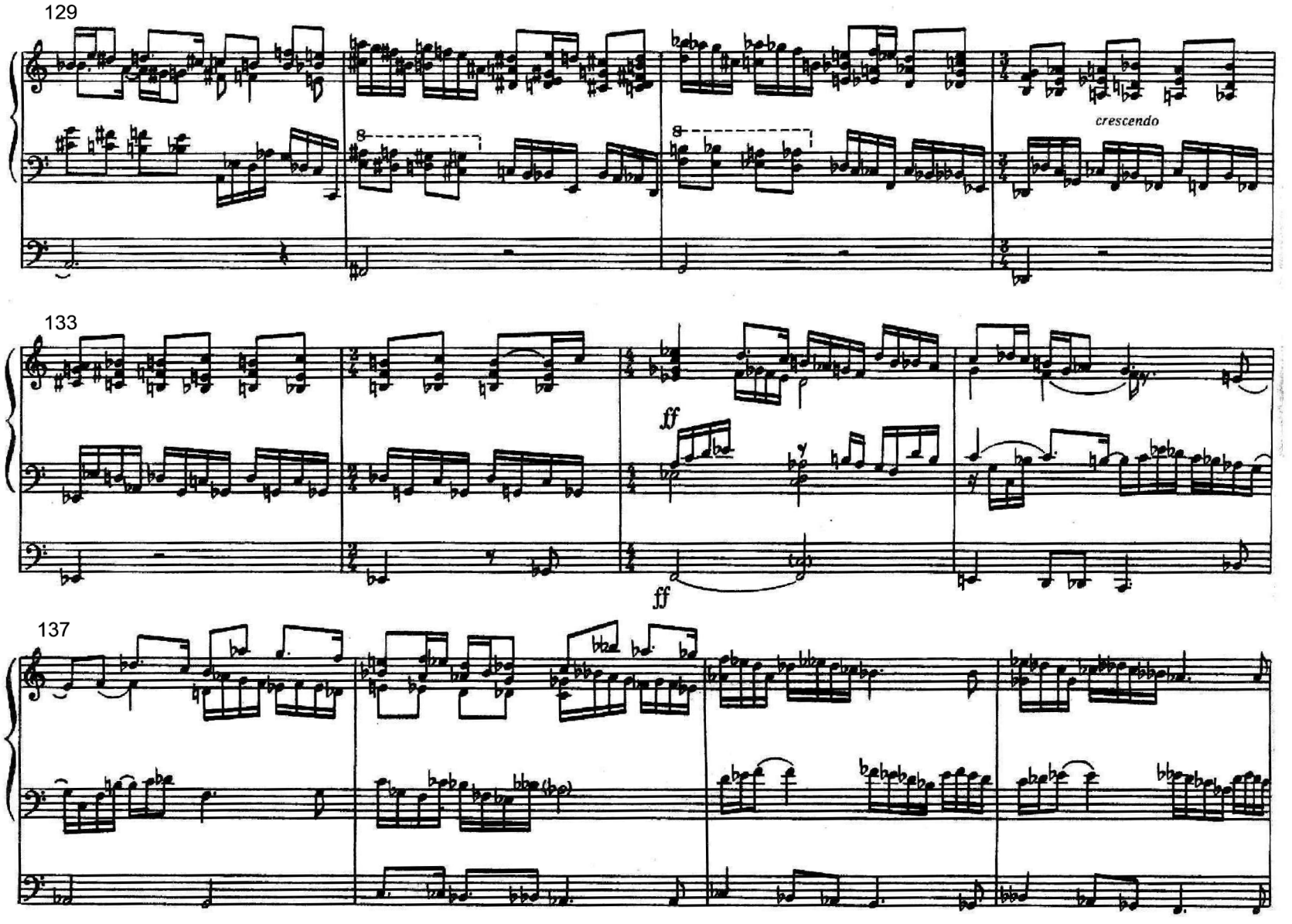

56
(Scharf)
61
66
ff (Mixtur)

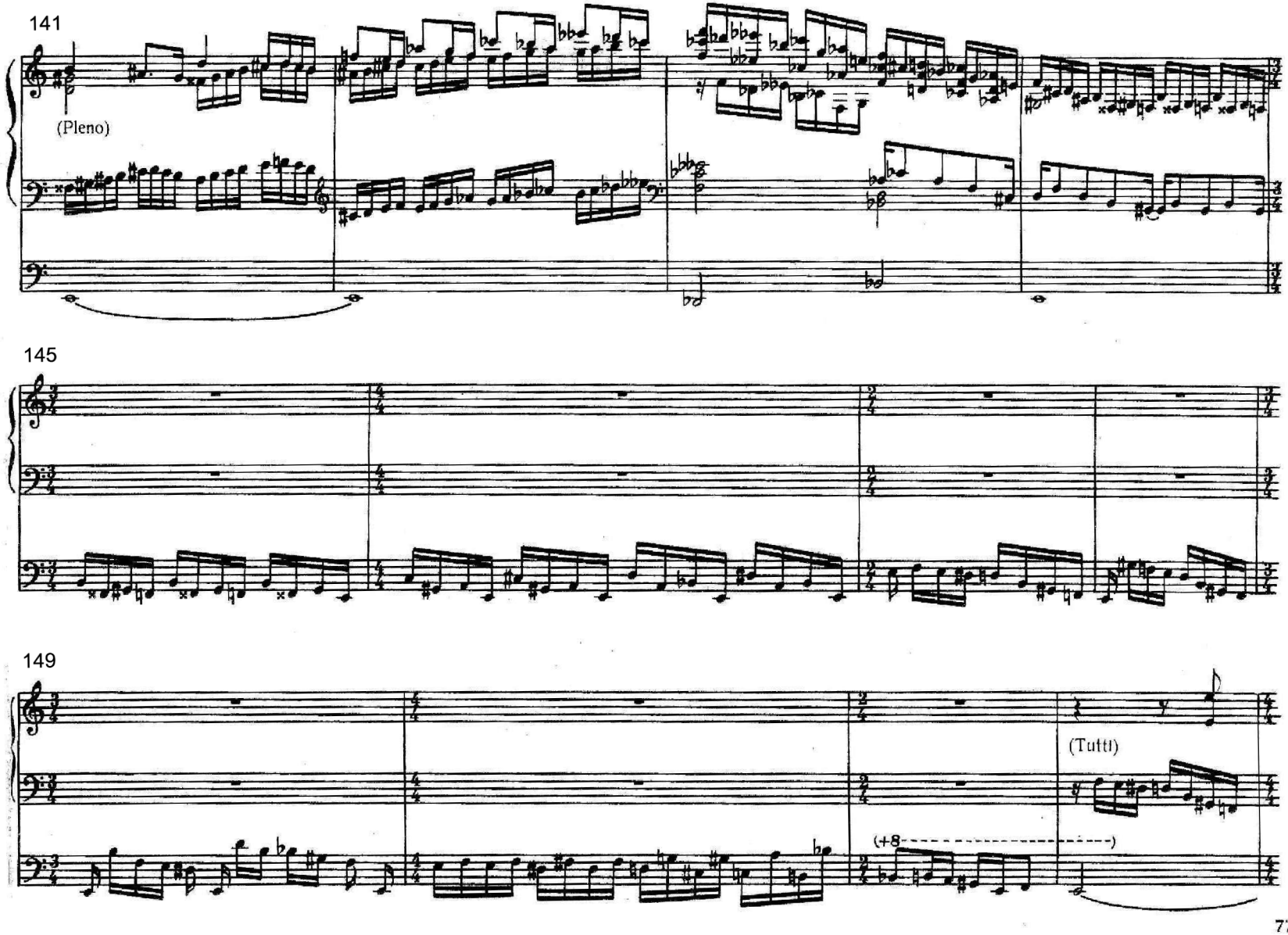

70
75
(Pleno)
80
Adagio

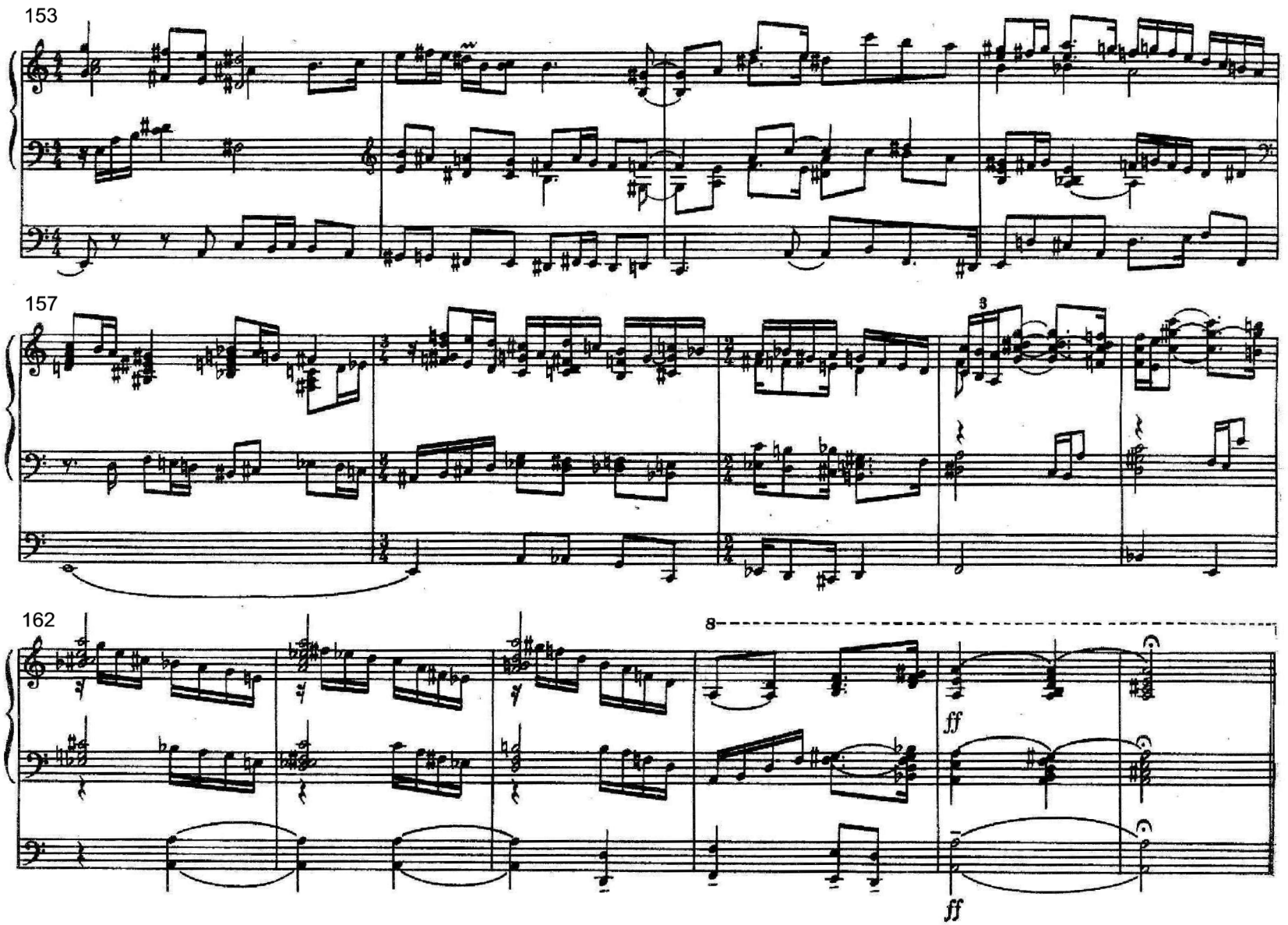

Fuga
Andante non troppo
86
92
97
mf
mp
f


102
107
poco a poco crescendo
112
più f
(Zungen)


117
121
crescendo
125


129
crescendo
133
ff
ff
137


141
(Pleno)
145
149
(Tutti)
(+8)


153
157
3
162
8
ff
ff