

Strana 1 / Side 1

1. ZDENĚK POLOLÁNÍK
CONCERTO GROSSO PRO FLÉTNU, KYTARU, CEMBALO A SMYČČE /
CONCERTO GROSSO FOR FLUTE, GUITAR, HARPSICHORD AND STRINGS

I. Allegro	7:10
II. Allegretto	4:40
III. Vivo	6:52

Arnošt Bourek — flétna/flute, Lubomír Brabec — kytara/guitar,
Eva Podařilová — cembalo/harpsichord
Komorní orchestr členů Státní filharmonie Brno, řídí Petr Vronský / Chamber
Orchestra of members of the Brno State Philharmonic Orchestra under Petr
Vronský

Nahráno ve Studiu „Dukla“, Brno 1982 / Recording at the „Dukla“ Studio, Brno
1982

Strana 2 / Side 2

2. JAROMÍR PODEŠVA
SONATINA DRAMMATICA PRO HOBOJ A KLAVÍR /
SONATINA DRAMMATICA FOR OBOE AND PIANO

I. Allegro moderato	4:45
II. Andante molto sostenuto	1:55
III. Allegretto molto deciso	2:03

Jan Adamus — hoboje/oboe, Stanislav Bogunia — klavír/piano

Převzatý snímek Čs. rozhlasu Brno / Original recording by Czechoslovak Radio
Brno

3. JAROMÍR PODEŠVA
POCTA LEOŠI JANÁČKOVI / HOMAGE TO LEOŠ JANÁČEK 12:20

Státní filharmonie Brno, řídí Miloš Konvalinka / Brno State Philharmonic
Orchestra under Miloš Konvalinka

Převzatý snímek ze studiového koncertu Čs. rozhlasu Brno / Original recording
(live) by Czechoslovak Radio Brno

Díla dvou brněnských skladatelů Jaromíra Podešvy (1927) a Zdeňka Pololánika (1935) — ačkoliv oba autoři vyšli ze zcela odlišných tvůrčích stylových východisek — spojuje jedno: plnokrevná, až spontánní a bezprostřední muzikálnost jen jaksi v „druhém plánu“ lehce poznamenaná racionálností soudobých skladatelských technik. Asi tak, jak se rozumově vyrovnává s dobovým teoretickým odkazem ve svém tvůrčím rozletu jejich velký předchůdce L. Janáček. Jestliže se Pololánik vědomě příliš nehlasí k navázání na Janáčka (třeba na rozdíl od dalšího brněnského autora M. Ištvanu) *Jaromír Podešva* se pokoušel vyrovnat jako skladatel ve dvou svých tvůrčích etapách s odkazem tohoto mistra ze severovýchodní Moravy. Rodově je Podešva úzce spjat s krajem, ze kterého pocházel i L. Janáček. V padesátých letech se přiklonil k inspiraci moravským folklórem. Tím se chtěl nechtě dostat v melodické, metrickorytmické i harmonické složce do důvěrné blízkosti Janáčkových děl, rovněž ovlivněných lidovou hudbou východního typu. Začátkem šedesátých let pobýval Podešva na stipendiu v zemích západní Evropy, kde se seznamoval s novými kompozičními směry, studoval u Dutilleuxe a Coplanda, měl možnost důvěrně poznat skladby A. Honeggera, K. H. Stockhausena a dalších, což mělo vliv na jeho další kompoziční vývoj. Jeho hudbu se pak dalo ze stylového hlediska charakterizovat jako syntézu některých principů rozšířené tonality a dodekafonie. Většina skladeb z té doby (uvedme alespoň 2. až 6. symfonii, 5. smyčcový kvartet, suitu pro klavír „Pařížské vteřiny“, suitu pro violu a klavír „Hledání úsměvu“, Pět kusů pro housle a klavír) má jakési „soukromé“ programní ná-

zvy, často shodné s literárními náměty, které Podešvu zaujaly. Autor však tyto mimohudební programy svých skladeb posluchači nesděljuje, neboť literatura ho většinou sama neinspiruje, ale spíše naopak v ní hledá dodatečná slovní vyjádření svých pocitů. V sedmdesátých letech ustupuje i tento druh programnosti Podešvových skladeb do pozadí v řadě instrumentálních koncertů, podobně jako v komorních dílech: 6. smyčcovém kvartetu, Kvartetu pro housle, klarinet, violoncello a klavír, Sonatině dramaticke a dalších.

Programnost v pravém slova smyslu není ani v symfonické větě sonátové formy pro velký orchestr z roku 1977, kterou se podruhé vědomě přiklání k odkazu velkého českého skladatele *Pocta L. Janáčkovu*. Podešvu zaujaly notové příklady z Janáčkových hudebně teoretických prací, jež se staly materiálem k výstavbě svérázného hudebního díla, s nímž pracuje způsobem ne nepodobným tomu, jak nakládá sochař při práci na bustě s podobou člověka, jehož zpodobňuje. Tak Podešva odívá příklady do janáčkovského roucha (volí pro ně případnou instrumentaci a rytmické traktování), ponechává si však vlastní způsob myšlení. Snaží se do kompozice dodat něco vlastního (podobně jako ve zmíněném přirovnání sochař). Nevzdává se při tom ani prostředků, užívaných v ostatních svých skladbách. Všechno janáčkovské v tomto díle je Podešvovi výrazem něhy a při vši vnitřní dramatickosti je to zde určitý prvek klidu a míru. Dvanáctizvuky i náznaky aleatoriky jsou naopak prvkem kontrastním, i když právě mají podobu „statických ploch“. Tato disproporce vytváří napětí, které je hnací silou a principem výstavby celé skladby.

Podobný skladatelský typ jako Podešva je i *Zdeněk Pololánik*. Od mládí patří k velmi plodným skladatelům. V některých jeho skladbách se objevuje užití soudobých skladebných systémů, ale vždy jen velmi volně. Užívá jich jako prostředku k současnému výrazu, ale jde mu přitom vždy víc o zvukovou výraznost, rytmičnost a barevnost, než o zajímavou notaci. Vyskytne-li se v jeho kompozicích konstrukce, je neuvědomělá: při skladbě zapisuje (tak jak činil Janáček) přímo hudbu v nástrojích, jak se mu vybavuje. Proto píše velmi rychle a lehce. Nyní se věnuje převážně kompozici programní hudby a rozsáhlých i celovečerních skladeb. Prvním dílem toho druhu bylo celovečerní oratorium *Píseň písní* na originální hebrejský text pro sóla, sbor a velký symfonický orchestr. Z dalších jmenujme alespoň balety *Pierot*, *Sněhová královna*, loutkový balet *Popelka*, dále 5 symfonií, *Klavírní koncert*, *Musica giocosa*, *Proglas* a podobně.

Třívěté *Concerto grosso pro flétnu, cembalo, kytaru a smyčce* napsal Z. Pololánik v roce 1966 z potřeby vystřídat představy zvukové (bezprostředně předtím se soustředěně věnoval komponování konkrétní hudby) představami absolutní hudby. Vybral si k tomu svoje oblíbené nástroje s doprovodem smyčců. Skladbu psal s pocitem radosti, který vždy u něj vyvolává proud hudebních představ a nápadů. V kompozici neexperimentuje, chce totiž skládat hudbu osobitou a ne používat systémů, technik, prostředků a variant nápadů, které mohly vytvořit originalitu jen jeho předchůdcům. Chtěl by, aby jeho skladba působila takovou bezprostředností, s jakou ji napsal. Při jejím vydání tiskem u G. Zanibona v Padově (1970) na přání vydavatele a klarinetisty Elia Peruzziho (jenž provedl revizi a přepis flétnového partu pro klarinet), svolil skladatel k eventuální možnosti střídat zobcovou flétnu s flétnou příčnou či s klarinetem.

Although the two Brno composers Jaromír Podešva (b. 1926) and Zdeněk Pololánik (b. 1935) differ completely in their creative style approach, they have one thing in common: full-blooded, even spontaneous and direct-impact musicality, with only a light touch of the rationality of contemporary composing techniques.

In his two creative periods, *Jaromír Podešva* has sought to carry on Leoš Janáček's heritage, most strikingly so in his *Homage to L. Janáček*, whose basic material are certain examples from Janáček's textbook on harmony. The treatment, development and combination of the given elements into a sonata movement and its instrumentation are intended as a eulogy to the Czech musical genius.

Zdeněk Pololánik, the younger of the two, is a very prolific author. After a period, during which he produced for the Brno radio studio several concert music compositions and went on to compose absolute music, Pololánik now writes mostly programmatic music, ballets and full-length oratorios. He composed his three-movement *Concerto Grosso* for flute, guitar, harpsichord and strings in 1966, in his former creative period.

Hudební režie / Music Director:
Petr Řezníček (1), Alois Fiala (2), Jiří Hudec (3)

Zvuková režie / Sound Engineer:
Otakar Tajovský (1), Josef Zeman (2), Miloš Šindelář (3)

Cover © Aleš Striegl, 1983, s použitím obrazu Karla Harudy / picture by Karel Haruda
Sleevenote © Karel Steinmetz, 1983

PANTON, vydavatelství Českého hudebního fondu, Říční 12, 118 39 Praha 1