

1. ÚVOD

Interpretaci hudby 20. a 21. století jsem se začala hlouběji věnovat při začátcích studia na Akademii múzických umění v Praze. Velký vliv na mne mělo prostředí, ve kterém jsem se setkávala s vyspělejšími interprety napříč obory. Přijetí obsahově složitějších kompozic a odlišných výrazových prostředků je součástí přirozeného vývoje mladého interpreta a to především v oboru, jehož repertoár se svou šíří nemůže rovnat počtu opusů, napsaných pro klávesové či smyčcové nástroje, které těžší především z děl barokních, klasicistních nebo romantických, s mírným přesahem do 20. století. Mladý klarinetista musí prokázat dramaturgickou odvalu a nápaditost, což jsem, postupem času, začala vnímat jako určitou výhodu. Hudbu 20. a 21. století považuji za nedílnou součást duchovního a kulturního dědictví, které můžeme svým přístupem a uchopením přímo ovlivnit a podílet se na jeho dalším vývoji a směru, což vnímám jako hlavní úkol interpretačních oborů.

Klarinet je osobitý svou zvukovou tvárností, výrazovou proměnlivostí a je ojedinělý svým žánrovým přesahem. Pro tato svá specifika je pro skladatele dobře uchopitelný. Využívají jej pro vyjádření široké škály výrazových poloh. Viktor Kalabis ve svých dílech navazuje na českou tradici, vycházející z hudebního smýšlení B. Smetany, A. Dvořáka, L. Janáčka a B. Martinů. Při prvním setkání s jeho dílem s obsazením klarinetu, kterým byla Suita pro klarinet a klavír, op. 55 z roku 1981, jsem si všimla jeho inspirace v lidové písni, kterou propojuje se specifickým vnímáním zvuku klarinetu. Jedním ze zásadních okamžiků pro mne bylo zjištění, že skladatel na tento nástroj sám hrál a mě tedy začalo zajímat jeho komplexní uchopení klarinetu v jeho tvorbě. V rámci disertační práce se budu věnovat pěti dílům s opusovým označením (Divertimento pro dechový kvintet, op. 10, Malá komorní hudba pro dechový kvintet, op. 27, Sonáta pro klarinet a klavír, op. 30, Suita pro klarinet a klavír, op. 55, Imprese pro dva klarinety, op. 87) a dvěma skladbám napsaným během studentských let skladatele (Suita pro klarinet a klavír, Sonáta pro klarinet a klavír).

2. VIKTOR KALABIS A JEHO INSPIRACE

„Nemohu nedýchat, stejně tak nemohu nedělat hudbu“ – Viktor Kalabis¹

Viktor Kalabis svým kompozičním citěním navazuje přímo na tradici české kompoziční školy. Své bohaté hudební zkušenosti sbíral již od útlého dětství, kdy se nejen při hře na klavír setkával s kompozicemi „českých velikánů“. Inspiroval se hudbou Bedřicha Smetany či Leoše Janáčka. Sám prohlásil „*Narodil jsem se na partituře Prodané nevěsty*“.² Jako dítě žil v kulturním prostředí, které mu částečně vytvořili rodiče. Ti ho vedli k lásce ke své zemi a jejímu kulturnímu bohatství. Velkou zásluhu na rozvíjení mladého hudebně zaujatého člověka mělo také prostředí a celkové dění v Červeném Kostelci, kde se Kalabis narodil. Některé vjemy si sám skladatel možná ani neuvědomoval. Jejich odraz v podobě přirozené „lidovosti“ můžeme však v jeho dílech jasně vnímat. Obdivoval hudbu J. S. Bacha, L. van Beethovena či W. A. Mozarta.³ Během svého studentského života Kalabis zavítal také do světa jazzu. „*Když bylo Viktorovi 15 let, tak si přál saxofon, který dostal od rodičů a jako samouk na něj začal hrát. Později k němu přidal také klarinet, a když mu bylo 16 let, tak se o něj jazzové soubory dospělých pánu praly!*“⁴ Svou hudební pozornost tedy chvíli upíral i tímto směrem a v jeho dílech se můžeme s odkazem na tento hudební žánr setkat. Jeho vliv můžeme vnímat například ve *Třech Impresích pro dva klarinety, op. 87*⁵. S obdobím války potom začal vnímat mezery ve svém vzdělání, které se rozhodl zaplnit studiem dirigování a sbormistrovství u prof. Pavla Dědečka. Jeho hodiny navštěvoval s velkým nadšením a jako pedagoga si jej velmi vážil. „*Profesora Dědečka považuji za jednoho z nejlepších pedagogů, s nimiž jsem se setkal. Ačkoliv to byly jen elementární základy dirigování, jeho poznámky vždy hned mířily k nejvyšším uměleckým nárokům a byly prakticky použitelné a cenné*“⁶

¹ Výročí týdne. ČRO Vltava 24. 2. 2013 – hovoří Stanislava Střelcová, Viktor Kalabis

² Tamtéž

³ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 118

⁴ Viktor Kalabis – Pořad Akademie. ČRO Vltava 27. 2.2013 – upravená citace – prof. Zuzana Růžičková

⁵ Dále: Imprese op. 87 nebo Imprese

⁶ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 29

Soukromě se také vzdělával v harmonii u profesora Jaroslava Řídkého. Od roku 1945 se stal studentem Státní konzervatoře v Praze a byl zařazen do třídy profesora Emila Hlobila.

„Nejvíce dalo Kalabisovi studium u E. Hlobila v oblasti chápání a výstavby hudebních forem a žánrů a v kontrapunktické technice; v harmonii měl už dobré vědomosti, získané v soukromých hodinách u prof. J. Řídkého“⁷. Do jeho třídy kompozice se v roce 1948 zařadil již jako student Akademie múzických umění v Praze.

„Mezi vzory hudebního romantismu 19. století zaujal ve studijním procesu V. Kalabise trvalé místo J. Brahms“⁸. Ze skladatelů moderní doby jej svou hudební řečí oslovil B. Bartók, I. Stravinskij, P. Hindemith, B. Martinů či L. Janáček.⁹

„Koupil jsem si 2. symfonii Martinů a pak jsem týden nejedl“¹⁰

(Po roce 1989 stál u vzniku Nadace Bohuslava Martinů a stál v jejím čele. Ke konci života začal odmítat některé funkce, aby se mohl nadaci dostatečně věnovat)¹¹

Kromě hudby těchto skladatelů jej zaujalo také jejich vnímání a postavení k realitě: *„Důležité bylo, že věděli, z čeho vychází, aby cítili kontinuitu.“¹²*

Viktor Kalabis měl při komponování rád řád a čistotu. Nesnažil se tedy rozbíjet zavedené formy a nuceně hledat neobjevené. Stavbou klasických forem se naopak inspiroval a snažil se na nich stavět vlastní formu, která je nepopírá a pouze přejímá jejich přirozenost. V tomto principu tkví jeho kompoziční síla. Respektoval zavedené a hledal nový směr, kam hudbu dál posunout tak, aby

⁷ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 33

⁸ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 119

⁹ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7

¹⁰ Viktor Kalabis – Pořad Akademie. ČRO Vltava 27. 2. 2013 – prof. Zuzana Růžičková

¹¹ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7

¹² Výročí týdne. ČRO Vltava 24. 2. 2013 – hovoří Viktor Kalabis

reprezentovala jeho samotného. Znaky klasických forem jsou v jeho kompozicích snadno dohledatelné. V případě komorně koncertantních skladeb s obsazením klarinetu většinou narážíme na třívětý sonátový cyklus. U tempově živějších vět můžeme najít základní rysy sonátové formy, ronda či variací. Ve většině případů se jedná o propojení dvou forem, které vzájemně prorůstají a splynou v jakési symbióze. Formy pak označuji například za variační ronda postavena na různých principech práce s motivy. Nejdříve jsem hledala cestu, jak určit s jistotou jednu z forem, která je dominantní. Dospěla jsem však k názoru, že určení původní formy není vůbec klíčové. Naši pozornost by mělo poutat to, co se s formou dělo později. Skladatel nikdy nešel proti její přirozenosti. Snažil se o rozvinutí tzv. blokové techniky. Ta je pro jeho další tvorbu velmi určující. Postupem času měl Viktor Kalabis chuť věci zestručňovat¹³, a možná právě proto se tedy začal hlouběji zabývat tzv. blokovou technikou, se kterou se setkal již při studiu na Akademii múzických umění¹⁴. Díky tomuto způsobu hudebního vyjadřování mohl postupně vymazávat nepotřebné a přebývající a zanechat pouze hudebně a obsahově podstatné. Snažil se zahustit co nejmenší a nejkratší prostor nosným obsahem a vystihujícím materiálem. V případě pomalých vět se potom opírá o písňovou formu, jejíž členění bývá jasně čitelné již při prvním pohledu do partitury.

Zajímavé je také skladatelovo vlastní hudební vnímání úloh jednotlivých nástrojů či komorních seskupení, které později často určovalo hloubku a obsah sdělení jeho děl. Z pohledu interpreta si velmi vážím toho, že klarinet nepovažoval za povrchní nástroj. Sám říkal, „že tomuto nástroji dokázal svěřit ten nejvypjatější obsah“¹⁵, což jasně potvrzuje *Sonáta pro klarinet a klavír op. 30*¹⁶, která vznikala v letech 1968-69. Spolu se *Sonátou pro violoncello a klavír, op. 29* patří k nejhlubším a nejzávažnějším Kalabisovým dílům. Tato skutečnost je zajisté také obdobím, ve kterém obě skladby vznikaly. Skladatel ale klarinet vnímal také v jiných obsahových rovinách. *Suita pro klarinet a klavír op. 55*¹⁷ a *Tři Imprese pro dva klarinety op. 87* vznikly spíše jako radostné a zábavné

¹³ Viktor Kalabis – Pořad Akademie. ČRO Vltava 27. 2. 2013 – prof. Zuzana Růžičková

¹⁴ Rozhovor s prof. Vičarem [2016]

¹⁵ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 302

¹⁶ Dále: *Sonáta op. 30*, první *Sonáta*

¹⁷ Dále: *Suita op. 55*, první *Suita*

skladby. *Suita op. 55* je zároveň ovlivněna folklórem. U *Impresí op. 87* nacházíme celé bloky, ve kterých vnímáme jazzovou rytmiku. Dalšími díly, kterým se v rámci disertační práce věnuji, jsou dva dechové kvintety *Divertimento pro dechové kvinteto op. 10*¹⁸ a *Malá komorní hudba pro dechové kvinteto op. 27*¹⁹. Obě skladby jsou společně s *Klasickým nonetem op. 13* prvními komorními kusy s opusem, ve kterých skladatel využil barvy klarinetu. Kalabis vnímal větší soubory s obsazením dechových nástrojů jako méně závažné a věnoval jim hudbu odlehčenějšího charakteru. Díla tedy nepůsobí vypjatým dojmem. Svěřuje jim žertovný obsah, který je vysloven srozumitelnou hudební řečí. *Kvintet op. 10* například nepovažoval za dílo, které by mělo vypovídat něco o jeho kompozičním stylu. I tak mu věnoval opusové číslo a považoval jej za zdařilý kus, vyhovující požadavkům objednávky díla.

I když mám k soudobé hudbě velmi kladný vztah a jsem ochotna akceptovat jakékoliv zvláštnosti týkající se nezvyklých technik, které skladatelé v současnosti hojně využívají, u Kalabisových komorně koncertantních děl s obsazením klarinetu je mi sympatické, že skladatel těchto technik nevyužívá a soustředí se na přirozenost nástroje. K barevně zajímavým a netradičním jevům využívá klasických poloh klarinetu, a nepouští se tak do zvukových a technických experimentů v podobě speciálních soudobých technik. Svým stylem se nechtěl odcizit publiku. Měl určitá kritéria, která považoval při komponování za nepostradatelná.

*„Hudba má bavit“*²⁰

*„Hudba má mít další hlubší sdělení, které vychází z nitra skladatele, a poodhaluje tedy, jeho podstatu myšlení“*²¹

¹⁸ Dále: *Divertimento op. 10*, *Kvintet op. 10*, první kvintet

¹⁹ Dále: *Malá komorní hudba op. 27*, *Kvintet op. 27*, druhý kvintet

²⁰ Výročí týdne – ČRO Vltava 24. 2. 2013 – hovoří Viktor Kalabis

²¹ Výročí týdne – ČRO Vltava 24. 2. 2013 – hovoří Viktor Kalabis

3. KLARINETOVÉ SKLADBY BEZ OPUSOVÉHO OZNAČENÍ

V pozůstalosti Viktora Kalabise, která se nachází v Českém muzeu hudby v Praze, jsou dochovány dvě skladby pro klarinet a klavír ze studentských let tohoto skladatele. Jako první byla v roce 1947 napsána *Suita pro klarinet a klavír*. O dva roky později vznikla *Sonáta* pro stejné obsazení. Skladatel zřejmě nepovažoval obě díla za dostatečně přesvědčivá, a proto jim nepřidal opusová čísla. „*Ta přiděloval pouze skladbám, které byly dle jeho uvážení vhodné pro veřejné provádění.*“²² Obě díla tedy nikdy nevyšla tiskem. U *Suity* se dochovala partitura, ve které je zaznamenán klarinetový part v C ladění. K ní je přiložen samostatný part klarinetu in B. Ze *Sonáty* se zachovala pouze partitura, která má opět sólový hlas zapsán in C²³. Pro rekonstrukci díla jsem tedy vytvořila nový part in B.

3.1. První suita pro klarinet a klavír

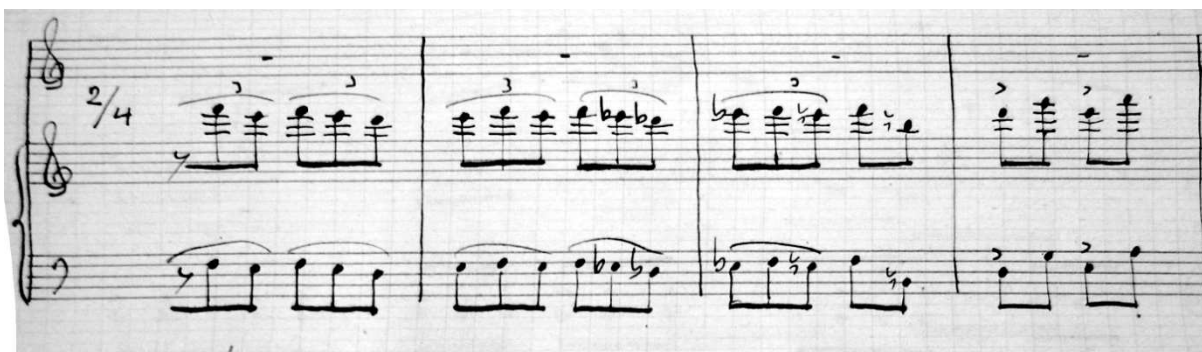
Skladatel na této skladbě začal pracovat v rámci studia na konzervatoři v Praze. Poprvé byla provedena 10. 4. 1947 ve třídě Státní konzervatoře klarinetistou Jelínkem (starším) a ke klavíru zasedl Viktor Kalabis. Veřejné premiéry se dočkala 24. 5. 1948 na koncertě konzervatoře v Malém sále Domu umělců. Tu provedl klarinetista O. Krause a klavírního doprovodu se opět ujal sám autor.

Suita je třívětá s tempovým rozvržením rychle-pomalú-rychle. Obsahovou podobnost můžeme hledat v později napsané *Suitě op. 55*. Jedná se o svěží dílko, založené na hravých motivcích. Výstavba zde zatím není dělena do bloků, jak je tomu u pozdějších Kalabisových skladeb. První věta **Allegro giocoso** je charakteristická rychlým střídáním taktů. Je zasazena do formy, připomínající formu sonátovou, ve které můžeme nalézt expozici (32 taktů), provedení (98 taktů) a reprízu (48 taktů). Díly k sobě však netvoří velký kontrast. Použitý materiál je motivicky i charakterově velmi podobný. Zajímavé je, že každá z částí začíná totožně (úvodní klavírní čtyřtaktí).

²² Viktor Kalabis o hudbě a o životě. ČRO 3-Vltava 1995. - rozhovor s Jiřím Hlaváčem

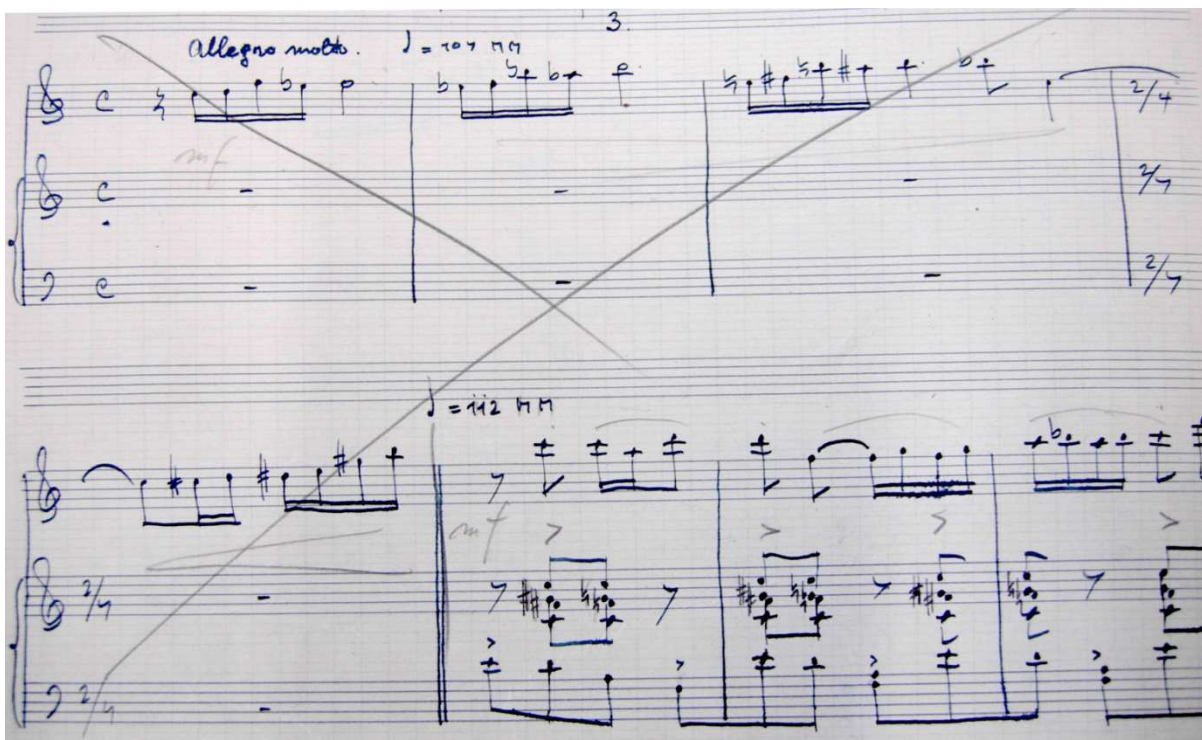
²³ To, že je klarinet zapsán in C, poznáme dle využitého rozsahu. Nejhlubším tónem je zde malé d a to neodpovídá žádnému typu běžného nástroje.

Obrázek č. 1: První věta – úvodní klavírní čtyřtaktí (objevuje se na začátku expoziice, provedení i reprízy)



Hlavní téma je předjímáno jedenáctitaktovou předeheurou. Větu uzavírá sedmitaktová coda, která opět začíná čtyřtaktím klavíru. Druhou větu **Andante** je možné rozvrhnout do tří dílů A1 (18 taktů) B (19 taktů) A2 (12 taktů). Zajímavé je především hlavní téma, které se tu dvakrát opakuje. Střední díl B potom přináší nové myšlenky. Díl A2 je zkrácenou reprízou. V porovnání s druhou větou *Suity op. 55* z roku 1981, je tato věta mnohem komplikovanější a hlasově propletenější. Později skladatel upřednostňuje jednoduchost.

Obrázek č. 2: Třetí věta – sporný začátek této věty



Třetí věta **Allegro molto** je psána v dosti nepřehledné formě. Opět můžeme vnímat odlehčený charakter. V úvodu této věty je čtyřtaktová klarinetová

předehra, která je však v partituře přeškrtnuta. V klarinetovém partu můžeme nalézt ručně dopsanou opravu úvodního tempa. Je možné, že skladatelova představa nebyla naplněna ani po tempové úpravě a rozvolnění úvodu, a proto jej vyloučil úplně.

3.2. První sonáta pro klarinet a klavír

První *Sonáta pro klarinet a klavír* vzniká v roce 1949. Po třech letech ve třídě prof. Emila Hlobila bylo Kalabisovi nabídnuto studium na Akademii múzických umění, která byla nedávno založena (1946). V té době toužil po studiu u Bohuslava Martinů, což se však vlivem politické situace nepodařilo. Nastoupil tedy do třídy Prof. Jaroslava Řídkého. Skladatel pociťuje nepříznivost podnebí a sám musí čelit nepříznivým kritikám. Premiéru první *Sonáty* (21. 3. 1950) hodnotí v lidových novinách Bohumil Karásek takto:

"Když jsme před půl rokem slyšeli Klavírní sonátu V. Kalabise, bylo zřejmé, že její autor mnoho umí, ale že snad také nejvíce z nynější třídy profesora Řídkého lpí na přežitcích formalistické hudby minulé doby... Klarinetová sonáta ukazuje, že problém je mnohem hlubší... Kalabis je silnější tam, kde jeho hudba působí nejdepresivněji, kde obejme těžkým smutkem a přímo dusivou atmosférou bezvýchodnosti... Kalabis by si měl uvědomit, že mluvení o technické dokonalosti nebude nic platné, začneme-li zkoumat to, co je na každé tvorbě základní, její obsah. Náš pracující lid žádá hudbu, která bude vyjadřovat, co prožívají všichni, kteří se poctivě a celým srdcem připojili k budování radostného života této země... Kalabisovi by prospělo, kdyby se aktivně ujal práce ve Svazu československé mládeže a kdyby se u těchto nových lidí učil horlivěji, než z partitur skladatelů západní moderny."²⁴

Skladatelovu reakci na toto prohlášení můžeme považovat za klíčový okamžik ve vývoji jeho tvorby. Je pravdou, že první a druhá věta *Sonáty* je obsahově i výrazovými prostředky komplikovanější. Tehdejší politická situace si žádala něco jiného a skladatel se snažil najít východisko v inspiraci lidovou písní, což mělo na jeho dílo dlouhodobý kladný vliv.²⁵

²⁴ PILKA, J. *Viktor Kalabis: Portrét skladatele*. 1. vyd. Praha : Academia, 1999. 206 s. ISBN 80-200-0702-4 str. 28

²⁵ Toto tvrzení vychází ze zdroje: ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 194-195

Sonáta je většího rozsahu než *Suita*. Svou délkou se blíží druhé *Sonátě op. 30*. Věnování na první straně patří Dr. Milanu Kostohryzovi, který ji také 7. 3. 1950 premiéroval na Koncertě skladeb posluchačů skladebného oboru třídy Prof. Jaroslava Řídkého v Sále domu umělců. I přes to ji však nepovažoval za zdařilou a skladbě nepřidělil opusové číslo.

Skladba je opět rozvržena do tří kontrastních vět. V první větě **Allegro** najdeme tři základní témata. Hlavní téma začíná v taktu 3 po krátké předešle klavíru.

Obrázek č. 3: První věta – hlavní téma

Vedlejší téma se objevuje v taktu 28. Závěrečné téma potom najdeme v taktu 72. Repríza je zkrácena pouze na práci se dvěma tématy a nastupuje v taktu 315. Témata jsou zde však uvedena v opačném pořadí. Celou větu uzavírá coda začínající taktem 351. Druhou větu **Andante** můžeme rozdělit do tří výrazově kontrastních částí **ABC**. Některými motivy připomíná druhou větu později napsané *Sonáty op. 30*.

Obrázek č. 4: Druhá věta – hlavní téma



Obrázek č. 5: Třetí věta – třítaktová předehra, hlavní téma (4. takt)



V závěrečné větě **Allegro molto e drammatico** jasně nacházíme expozici a reprízu (takt 139). Věta začíná třítaktovou předehrou a hlavní téma nastupuje ve

čtvrtém taktu. Vedlejší téma najdeme v taktu 17. Závěrečná coda celé skladby se nachází osmnáct taktů před koncem.

3.3. Technická náročnost partů

V později napsaných dílech (*Sonáta op. 30, Suita op. 55*) se skladatel soustředí především na barvu, která je ovlivněna zvukovou kooperací obou nástrojů. U krajních vět těchto dvou raných děl Kalabis však hledá výrazovou polohu především v rytmické stránce a v dodržení charakteristiky hravých motivů. Klarinetové party první *Suity a Sonáty* jsou velmi přehledné a jejich technická náročnost není příliš vysoká. Pro klavír jsou party však velmi náročné. Především part *Suity* je v několika místech zápisu v podstatě nehratelný.

„Největší problém byl ve Suitě ve 3. větě, hlavně na straně 17 (3. a 4. řádek). Je tam přehuštěný text, skoky se obtížně chytají. Možná vzhledem k tomu, že Kalabis přeškrtnal na 3. řádku levou ruku a nahradil ji dvojhmaty, signalizuje, že kdyby se později ke skladbě vrátil a zrevidoval ji, toto místo možná ještě přepíše a zjednoduší, ale je to jen má hypotéza.“²⁶²⁷

²⁶ 4. 4. 2018 - rozhovor s Danielem Wiesnerem

²⁷ V této kapitole vycházím ze svých poznatků bakalářské práce: *Klarinetové koncertantní skladby Viktora Kalabise*

4. DIVERTIMENTO PRO DECHOVÉ KVINTETO, OP. 10

V roce 1952 dostal Viktor Kalabis jako čerstvý absolvent Akademie múzických umění podnět pro napsání skladby pro dechové kvinteto. Rozhlasový dramaturg František Alois Tichý mu zadal obsazení a určil charakter celého díla. Mělo se jednat o posluchačsky nenáročnou skladbu, kterou bude moci zařadit do pořadů pro široký okruh posluchačů. Objednávka přišla na podzim roku 1952. V tomto a následujícím roce se skladatel věnuje třem skladbám, které mají jasný folklórní podtext. Prvním dílem jsou *Strážnické slavnosti op. 9*. Jako poslední vzniká *Suita pro hoboj a klavír „Dudácká“ op. 11*. Skladby tohoto období se hudebně vymykají běžným Kalabisovým kompozicím. Svou hudební osobnost běžně prezentoval jiným typem „seriózní“ soudobé hudby. I přesto *Divertimentu* přiřadil opusové číslo (op. 10) a považoval jej tedy za dílo odpovídající svému zadání. U *Divertimenta op. 10* je folklórní zvuk zasazen do typicky klasicistní formy čemuž odpovídá již samotný název. Divertimento se liší především svou čistou harmonickou sazbou, je velmi přístupné, a to nejen v kontextu s ostatními skladatelovými díly. Překvapivě však bylo objednatelem zařazeno mezi díla „vážnějšího žánru a charakteru“. Skladatel se po tomto přijetí vyjádřil, že si nic hudebně jednoduššího a pro posluchače srozumitelnějšího ve své tvorbě nedokáže ani představit.²⁸ S tímto názorem autora se naprosto ztotožňuji.

Přikládám kritiku, která také oceňuje lidovou písňovost, kterou se skladatel v díle inspiroval.

V. Felix.: (HR 13, X/1957)

„Velkého talentu tohoto autora, u něhož trochu příliš převažoval intelekt nad bezprostřední citovostí, je nesmírně ku prospěchu těsné přimknutí k lidové písňovosti i tvůrčí navazování na Janáčka, které u tak bytostně rozdílné osobnosti nemůže nikdy vést k epigonství. Kalabisovo Divertimento je protepleno zdravým hudebním humorem, vroucí citovostí a mluví k dnešnímu člověku soudobou a přitom naprosto srozumitelnou řečí“²⁹

²⁸ Převzato z toho zdroje: ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 208

²⁹ ŠEDA Jaroslav: *Viktor Kalabis díl III., dokumenty, str. 48: V. Felix.: (HR 13, X/1957)*

Nastudování premiéry, která se konala 24. 3. 1953, se ujal *Dechový kvintet českých filharmoniků*, ve kterém v té době působili výjimeční interpreti, Géza Novák (flétna), Josef Shejbal (hoboj), Vladimír Říha (klarinet), Vladimír Černý (lesní roh) a Karel Vacek (fagot). Uvedení díla bylo velmi úspěšné a skladatel se setkal s pozitivním ohlasem.

K. B. Volksstime – (Rakousko, 13. 12. 1962)

„Tato skladba bude žít tak dlouho, pokud budou existovat dechové nástroje“³⁰

Mohu potvrdit, že po veřejném provedení díla na koncertě nazvaném „Trifoglio a jeho hosté“ (19. 5. 2017 – Sál Martinů), byla zpětná vazba publika velmi kladná.³¹ Díky ztraceným notovým partům nebylo dílo dlouhou dobu prováděno. I pro zasvěcené posluchače bylo dílo velkým překvapením. V publiku byli přítomni interpreti, kteří některé Kalabisovy skladby premiérovali. Ti byli velmi zaskočení především formálním a harmonickým uchopením skladby, které nebylo pro skladatele zrovna typické. Mě osobně je tento kus blízký především folklórním nádechem všech vět a přirozeností každého motivu.

Divertimento op. 10 je raným dílem, ve kterém ještě nemůžeme hledat blokovou techniku, která je pro skladatele typická. Objevují se zde pouze její náznaky při práci s motivickým materiálem. Většinou se objeví dva či tři hudební motivy, se kterými skladatel dokáže pracovat na detailní úrovni a vystavět z nich celou, často několika větou, skladbu. Během jeho kompoziční činnosti se pak tato technika zdokonaluje a vzniká jednoduchá forma, ve které jsou spojeny základní formální principy a skladatelovo originální vnímání práce s motivem a tématem.

Divertimento op. 10 je první skladbou pro dechové nástroje, která od autora dostala opusové označení. Jeho kladný postoj³² k dechovým nástrojům byl nejspíše ovlivněn také tím, že sám dříve hrál na klarinet a saxofon. Autor využívá zvukové přirozenosti každého z nástrojů. Většinu sólově exponovaných vstupů vložil do partu klarinetu a flétny, přitom ale ostatní nástroje nepůsobí upozaděným dojmem. Pokud mám hodnotit celkový autorský přístup k uchopení klarinetu v jeho dílech, vnímám velké rozdíly. Zvuk nástroje je dosti tvárný a

³⁰ ŠEDA Jaroslav: *Viktor Kalabis díl III., dokumenty, str. 48: K.B.Volksstime – (Rakousko, 13.12. 1962)*

³¹ Pro veřejné provedení jsem zrekonstruovala party – Příloha A, plakát – Příloha B

³² Rozhovor s prof. Zuzanou Růžičkovou [2015]

skladatel v něm pokaždé našel jinou výrazovou polohu. Zatímco v *Sonátě pro klarinet a klavír op. 30* i *Impresích op. 87* využívá klarinetu jako výrazného a dramatického nástroje, v *Divertimentu op. 10* klade důraz na jeho zvukovou „lidovost“. Zároveň mu opět svěřuje zásadní sólistické plochy. Málo kdy zde využívá jeho třetí oktávy, což bych vnímala jako jeden z nejvýraznějších rozdílů při práci se zvukem nástroje. Zajisté je to zapříčiněno tematikou díla. Obsahově se nemůže srovnávat se *Sonátou op. 30*, do níž promítl naléhavost a velkou dramatickostí doby, kdy byla psána. Z hlediska obsahového je tedy kvintetu bližší *Suita pro klarinet a klavír op. 55*, která je jedním z odlehčenějších děl.

4.1. Formální rozbor

První věta **Allegro con moto** má 108 taktů můžeme ji rozdělit na tři části. Úvodní část má 50 taktů a přináší velice svěží motivek „kolovrátkáře“. Střední část má 22 taktů a je kontrastní k okrajovým částem především náladou a barevností. Využívá a rozvíjí pouze jeden motivický materiál. Závěrečný díl věty má 36 taktů, z nichž 14 taktů tvoří coda. Skladatel zde pracuje především se čtyřtaktím a jednotlivé úseky za sebou řadí tak, aby vznikaly barevné a dynamické kontrasty. To do jeho kompozice dává jasný řád, který je pro Kalabise typický.

První věta je vstupní intrádou členěnou do tříčtvrtového taktu.

Schéma:

A1 = **a** (4 takty) **b** (1 takt) **a** (4 takty) **b** (8 taktů) **a** (4 takty) **b** (1 takt) **a** (4 takty) **b** (11 taktů) mezihra **b** (4 takty) **a** (4 takty) **b** (1 takt) **a** (4 takty)

B = **c** (22 taktů)

A2 = (22 taktů + 14 taktů **coda**)

a (4 takty) **b** (1 takt) **a** (4 takty) **b** (11 taktů) mezihra **b** (2 takty) **CODA** = **a** (4 takty) **b** (1 takt) **a** (2 takty) **gen. pauza** (1 takt) **b** (6 taktů)

=**108 taktů**

Obrázek č. 6: První věta: blok č. 0 – vstup dílu **A1**

(1.- 4. takt) hlavní téma **a**, (5. takt) vsuvka vycházející z tématu **b**



Obrázek č. 7: První věta: blok č. 9 – vstup dílu **B**- téma **c**



Obrázek č. 8: První věta: blok č. 12 – vstup dílu **A2**- téma **a**



Druhá věta **Allegro vivo má 204 taktů.**

Schéma:

Předehra (4 takty) **a** (8+8= 16 taktů) **b** (8+8 = 16 taktů) **a** (8+8 mezihra) /**c a**/(10+ 4 takty) **mezihra /ac/** (4 takty+ 4 takty) **a** (8+8 taktů) **c** (8+8 taktů) **mezihra a** (6 taktů) **a** (8 + 8 mezihra) **c** (10+4 takty) **c** (8 taktů) **a** (8+8 taktů) **b** (16 taktů) **a** (22 taktů CODA)

Tato věta je velmi zajímavě prokomponována. Je zde zřetelná především přesná proporčnost jednotlivých úseků. Pokud bych ji měla přiřadit k nějaké formě, hovořila bych o rondou. Skladatel zde opět pracuje se čtyřtaktími. Tentokrát na sebe navazují bezprostředně ve formě otázky a odpovědi a tvoří tak osmitaktová témata, která se téměř ve všech případech dvakrát opakují. Témata pak skladatel dle potřeby vzájemně prokládá.

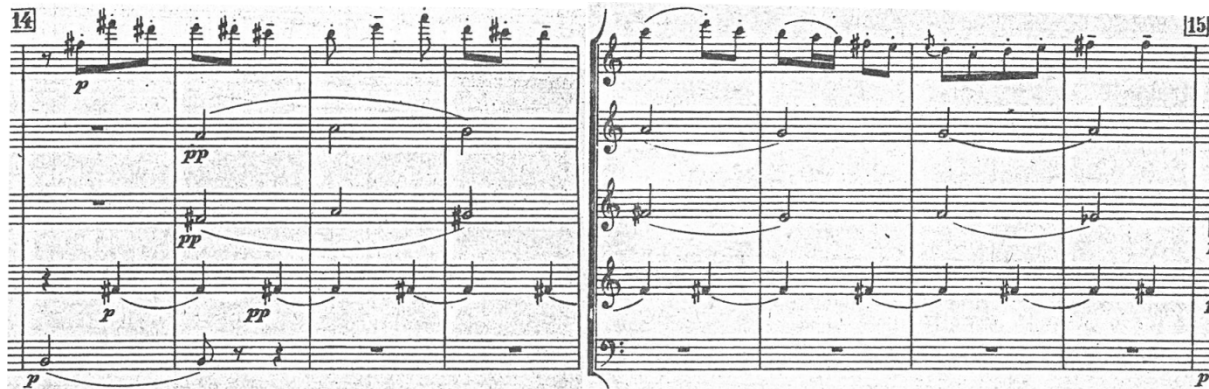
Zápis v partituře je rozdělen do bloků. Jejich číslování budu používat především pro přehlednost. V úvodu slyšíme čtyřtaktovou předehtu. V pátém taktu poprvé zazní hlavní téma **a**. Je postaveno především na sólových vstupech jednotlivých nástrojů.

Obrázek č. 9: Druhá věta: blok č. 0 – předehra, blok č. 1 – téma **a**

V bloku č. 3 přichází první zvukový a rytmický kontrast, který přináší nové téma **b**. Blok č. 7 opět přináší téma **a**, které postupně přechází do mezihry. Ta úvodní úsek uzavírá a vytváří prostor pro nástup nového hudebního materiálu. V tomto místě je téma mírně pozměněno a ve stejné formě se doslovně navrácí ještě v taktu 113. V téměř totožně podobě zaznívá také v závěrečné codě.



Obrázek č. 10: Druhá věta: blok č. 3 – vedlejší téma **b**



Obrázek č. 11: Druhá věta: blok č. 14 – téma **c**

V bloku č. 9 nastupuje nové téma **c**, které vychází z odlišného motivického materiálu. Doprovodný motivek z tohoto tématu jsme již mohli slyšet ve čtyřtaktové předejře. Příchodem tématu **c** se však rozverná nálada nemění. Téma nekoresponduje s proporcemi jednotlivých částí, protože je rozvedeno velmi krátce. Je deseti-taktové a v jedenáctém taktu přechází do hravě variovaného hlavního tématu. To po čtyřech taktech navazuje na osmitaktovou mezihru, ve které se obě témata vtipně propojí. Dalších šestnáct taktů (bloky č.

11-13) tvoří variace hlavního tématu **a**. Ve dvoutaktích se tu střídají rytmicky pulzující tři hlasy, kterým odpovídá dvoutaktový vstup sólisty. V bloku č. 14 se opět navrácí melodicky zjemnělé téma **c**, na které navazuje šesti-taktová mezihra. Ta předjímá návrat hlavního tématu **a**. Následujících 54 taktů jsme již měli možnost slyšet (úsek v taktech 37- 90). Nejen, že hudba vychází ze stejného materiálu, ale části mají naprosto totožné proporce i detaily při práci s motivickým materiálem (totožné motivické schéma: **a** (8 + 8 mezihra) **c** (10+ 4 takty) **c** (8 taktů) **a** (8+8 taktů). Mění se pouze použití jednotlivých nástrojů v úseku, který zpracovává téma **c**, což nepovažuji za zásadní obměnu. Můžeme tedy říct, že jsou části v podstatě totožné. Před závěrečnou codou věty (22 posledních taktů) se ještě jednou objeví téma **b**. Jeho opětovným zařazením v závěru věty skladatel zdůraznil jeho důležitost a dokázal tak svůj smysl po přirozenou gradaci, které se mu tímto způsobem podařilo dosáhnout.

Třetí věta **Andante (Poco rubato)** přináší velmi hluboký obsah, který tvoří dokonalý kontrast ke čtyřem dalším větám.

*„Velmi hezká je třetí, pomalá věta; má jen trochu větší dimenze, jimiž je poněkud porušena přesvědčivost výstavby. (V. Pospíšil, HR 7, VI/1953)“*³³ Já tento názor nesdílím. Pro mě je celkový program všech pěti vět dostatečně vyvážen. Třetí věta tohoto díla je výjimečná svou atmosférou, která je zvýrazněna také její délkou. Skladatel chtěl vyvážit dvě obsahové roviny velkým kontrastem. Časové proporce vypadají takto: 1. věta -4 min., 2. věta - 2,40 min, 3. věta - 5,15 min, 4. věta - 4,15 min., 5. Věta - 2 min. Dle mého názoru měl skladatel o celkové formě jasnou představu, kterou dodržel.

V rámci této věty se pohybujeme v malé písňové formě *aba'*. Jaroslav Šeda ji ve své stati nazývá *dumkou*, což obsahu věty plně odpovídá. Jedná se o prostou melodii, která se vynořuje z „oparu“.

Schéma: aba' (64 taktů)

a = (22 taktů)

předehra (4 takty) + a (téma 4 takty + mezihra 1 takt + téma 5 taktů + téma 4 takty + epizoda 4 takty)

³³ ŠEDA Jaroslav: Viktor Kalabis díl III., dokumenty, str. 48– V. Pospíšil HR 7, VI/1953

b = (22 taktů) *Piu mosso*

a (4 takty+ 4 takty) mezihra **a** (2 takty) kontrastně zpracováno **a** + odkaz na předející (4 takty + 4 takty) + mezihra **a** (4 takty)

a' = **Tempo I.** (20 taktů)

Třetí věta má 64 taktů. Ty jsou rozděleny na tři části. Náladu třetí věty připraví čtyřtaktová předející. V pátém taktu nastupuje téma **a**, se kterým skladatel během 18-ti taktů pracuje a rozvíjí jej.

Obrázek č. 12: Třetí věta: blok č. 0 – předející, hlavní téma **a**

The image shows a musical score for the third movement, starting with the tempo marking "Andante. (Poco rubato.)". The score is written for four staves (treble and bass clefs). The first staff is marked "Solo" and "pp". The second staff is marked "pp". The third staff is marked "p". The fourth staff is marked "p". The score includes dynamic markings such as "pp", "p", "mf", "f", and "espress.". A first ending bracket labeled "1" is present over the first staff, with the marking "poco rubato".

Poprvé se tu objevuje zvláštní disproporčnost. Hlavní téma je vystavěno z taktového motivku a opakuje se v různých podobách třikrát za sebou. V prvním vstupu má čtyři takty a o jeden další takt je rozšířeno. Tento takt působí jako krátká mezihra. V bloku č. 2 už připojený pátý takt působí jako přirozené rozšíření tématu. Ve třetím vstupu se opět objevuje téma v prvních čtyřech taktech a je o další čtyři takty rozšířeno. Tyto takty nazvu krátkou epizodou. V bloku č. 4 přichází díl **b**. Není příliš kontrastní použitím motivického materiálu ani náladou. Je zde však zřetelný rozdíl v práci s motivy a dynamikou, proto jej nazývám dílem **b**. (Kromě tohoto faktu jsou oba krajní díly (**a** **a'**) totožné. Díl **a'** je pouze v úplném závěru rozšířen o dva takty, které celou větu ukončují v pianissimu). Díl **b** je jasně proporčně rozdělen. V prvních čtyřech taktech zaznívá hlavní téma ve formě otázky a odpovědi. V následujících čtyřech taktech slyšíme jeho další melodickou obměnu. Na něj plynule navazuje tematická dvoutaktová mezihra. V rámci bloku č. 6 slyšíme opět variované hlavní téma, kde skladatel pracuje především s dynamikou a připravuje tak vrchol věty. Za vrchol označuji čtyřtaktový odkaz na předející této věty (blok č. 7), který je monumentální a plynule přechází do tematické mezihry. Ta připraví návrat dílu **a**.

Obrázek č. 13: Třetí věta: blok č. 4 – střední díl b

4 Più mosso.
pp
ppp
con sord.

Čtvrtá věta **Vivo. (Allegro molto)** má 301 taktů a můžeme ji rozdělit na díly A B A'. Jedná se v podstatě o expozici, provedení, reprízu. Mluvíme tedy o modernější sonátové formě.

Schéma:

expozice = 84 taktů

a (8 taktů) **mezihra a** (2 takty) **a** (8 + 8 + 8 taktů) **mezihra a** (4 takty) **b** (6+4 takty) **b** (5+7 taktů) **a** (8+8+8 taktů)

provedení = 96 taktů

Část 1 = **tematická fanfára** (16 taktů) **variace na téma a** (8 taktů) **variace na téma a** (4 takty) **variace na téma b** (9 taktů) **trylek** (6 taktů) **generál pauza** (1 takt)

Část 2 = **tematická fanfára** (16 taktů) **mezihra a** (6 taktů) **trylek** (6 taktů) **generál pauza** (2 takty)

Část 3 = **tematická fanfára** (16 taktů) **a** (2 takty) **generál pauza** (1 takt $\frac{3}{4}$) **a** (2 takty) **generál pauza** (1 takt $\frac{3}{4}$)

repríza = 88 taktů + 33 Coda

mezihra (4 takty) + 84 taktů + 33 taktů CODA = **a** (9 taktů) odkaz na **provedení a hlavní téma a** (11 taktů) *Meno mosso* - odkaz na **provedení** (4 takty) *Vivace a* (9 taktů)

Expozice této věty nám představuje dvě základní témata. Hlavní téma **a**, které přináší vstup klarinetu v prvním taktu, je opět vypracováno ze dvou čtyřtaktí (otázka a odpověď). Osmitaktové hlavní téma se tu zopakuje čtyřikrát.

Obrázek č. 14: Čtvrtá věta: blok č. 0 – vstup hlavního tématu



Jemně se mění melodika a barva tématu, na což má vliv především střídání vedoucí melodie v různých hlasech. Charakter zůstává stejný. V rámci expozice se objeví dvě krátké mezihry. V devátém taktu je to dvoutaktový vstup hoboje, který uzavírá první osmitaktí a tak zdůrazňuje jeho důležitost. Prvních osm taktů potom působí jako krátká přehra, která navodí roztančenou náladu celé věty. Vsunutí těchto dvou taktů vnímám spíše jako odraz skladatelova hudebního vtipu, protože je zřejmé, že by hudebně fungovaly i dva vstupy hlavního tématu na sebe neprodleně navazující. Čtyřtaktová mezihra na konci expozice působí jako přirozené zakončení, které tematicky expozici uzavírá a dá prostor příchodu nového tématu, které se představuje v bloku č. 8. Vedlejší téma **b** funguje na bázi kánonu mezi hlasem flétny a hoboje. Je zajímavé tím, že je vypracované z krátkého motivku (dva takty) a není nijak více rozvedeno. Objevuje se dvakrát za sebou. Nejdříve zazní v sedmi taktech a přejde do krátké tematické čtyřtaktové epizody. Podruhé je motivek použit pouze v pěti taktech a epizoda má sedm taktů. Ta potom uzavírá celý dvaadvaceti-taktový úsek se vstupem vedlejšího tématu. Dle zpracování vedlejšího tématu můžeme usoudit, že mu není přikládán velký význam. Má funkci zklidnění. Zároveň tvoří kontrastní barevný efekt, kterého chtěl skladatel zcela jistě takto dosáhnout a vedoucí hlas

flétny navodí pastorální náladu. Celou expozici opět uzavírá námět hlavního tématu ve třech osmitaktových vstupech.

Obrázek č. 15: Čtvrtá věta: blok č. 15 – vstup provedení

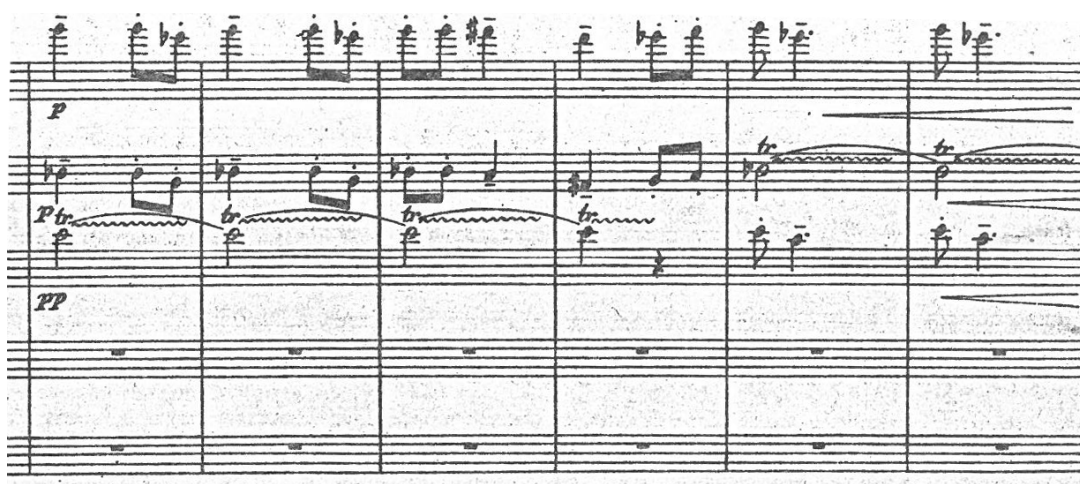


Provedení (blok č. 15) je ve zpracování témat volnější a najednou ztrácí veškeré dosud používané proporce. Můžeme jej rozdělit na tři části (takt 96-139, takt 140-169, takt 170-191), které začínají velmi podobně melodickým vstupem lesního rohu, ke kterému se vždy v devátém taktu připojí sólo klarinetu, které působí jako fanfára. Motivicky nepřináší nic nového a vzdáleně vychází z hlavního tématu expozice. Toto téma je vždy rozvedeno v rámci úseku šestnácti taktů. Určitou podobnost najdeme také mezi závěrem první a druhé části provedení. V posledních šesti taktech se objevuje postupně zesilující trylek, který zakončuje část ve fortissimu. Poprvé po trylku následuje jeden takt generál pauzy. Po druhém trylku (před třetí částí provedení) se objevuje dvoutaktová generál pauza, která připravuje příchod závěrečné třetí části, která je na rozdíl od předchozích dvou vstupů kontrastně ukončena dvěma krátkými „vzpomínkovými“ vstupy hlavního tématu. V první i druhé části provedení jsou po úvodních šestnácti taktech vloženy různé hudební úseky. V první části najdeme dvě variace na hlavní téma **a** (1. variace 8 taktů, 2. variace 4 takty) a jednu volnou variaci na vedlejší téma **b** (9 taktů). Ve druhé části nalezneme pouze krátkou mezihru, která je motivicky příbuzná s tématem **a** (6 taktů). Třetí část je zkrácena o celý závěrečný trylek. Dvěma dvoutaktovými vstupy hlavního tématu je pak zakončeno celé provedení. Dvěma generál pauzami je potom udržováno napětí až k předešlé lesního rohu, která nás upozorňuje, že přichází opět hlavní téma. Repríza (blok č. 27) je téměř totožná s expozicí. Objevují se pouze drobné odchylky:

- 1) Oba vstupy vedlejšího tématu jsou zkráceny o jeden takt.
- 2) Mezi vedlejším tématem a návratem hlavního tématu je generál pauza.
- 3) Deset taktů před provedením se mění sólový hlas klarinetu na vstup hoboje. Hlavní téma potom nepokračuje v partu hoboje, ale přebírá jej klarinet. Také se liší užití hlasů při přebírání hlavního tématu v posledních čtyřech taktech expozice.

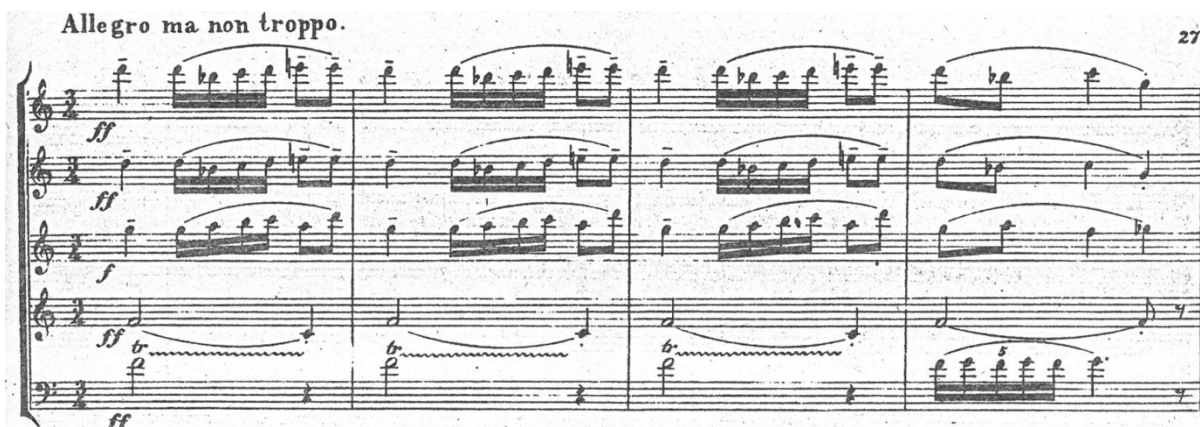
Celou větu ukončuje CODA (blok č. 41 – 5. takt), kterou připraví čtyřtaktová mezihra (takt 192- 195). Coda má 33 taktů a je zápisem rozdělena do čtyř částí. Prvních devět taktů vychází z hlavního tématu **a**. V bloku č. 42 se hudební napětí poněkud uklidní. Spojí se zde vstup provedení se skočným motivkem hlavního tématu. Tento úsek uzavírá jeden takt generál pauzy. Vzápětí přichází *Meno mosso*, které hudební děj zpomalí. Tyto čtyři takty opět odkazují na úvodní takty provedení. Závěrečné devíti-taktové *Vivace* celou větu slavnostně uzavře.

Obrázek č. 16: Čtvrtá věta: blok č. 41 (5. takt) – Coda



Poslední věta **Allegro ma non troppo** je ze všech vět nejkratší. Trvá pouhé 2 minuty a má 57 taktů. Navrací se k tématu první věty, které v rámci prvních čtyř taktů zaznívá téměř doslovně. Působí jako variační miniatura na téma první věty. Pro lepší přehlednost mohu tuto větu rozdělit do několika částí, které však nejsou nijak zásadně kontrastní. Nikde se neobjevuje nové téma. Můžeme jen určit rozlišnou práci s motivickým materiálem a zpřehlednit tak vnitřní stavbu věty. Konkrétní formu zde určit nemůžeme.

Obrázek č. 17: Pátá věta: blok č. 0 – hlavní téma **a** (tempo závěrečné věty je odlišeno tempovým značením)



23 taktů = První díl věty. V těchto taktech se střídají krátké variace tématu (2, 3 nebo 4 taktů) s vsunutými tematickými mezihrami, které nabourávají formální pravidelnost věty.

9 taktů = Těchto devět taktů můžeme považovat za střední díl, ve kterém můžeme vysledovat přesunutí těžké doby na třetí dobu v taktu. Poslední dva takty považují za mezihru, která připraví příchod třetího dílu.

20 taktů = Třetí díl, který zpracovává téma první věty podobným způsobem jako díl první.

6 taktů = závěrečná CODA

4.2. Interpretační rozbor

Podobně jako u klasicistních divertiment zde nacházíme pět kratších kontrastních vět: Allegro con motto, Allegro vivo, Andante (Poco rubato), Vivo (Allegro molto), Allegro ma non troppo. Skladatel se snažil pro dechové kvinteto vytvořit jednoduché svěží dílo, které vychází z klasicistních kompozičních principů a zároveň je výrazně ovlivněno folklorem. Prokazuje zde notnou dávku smyslu pro hudební vtip. Uchopení lidovosti a její propojení se soudobým hudebním vnímáním se nejeví vůbec prvoplánově. Určitou výhodou bylo, že objednávka

přišla ve skladatelově šťastném životním období, kdy se blížil sňatek s jeho partnerkou Zuzanou Růžičkovou, což se do díla a jeho charakteru samozřejmě promítá.

K obsahu skladatel sám uvedl: idea je taková: „*Trochu ironizovaná představa kolovrátkáře, který přehraje svých pět kousků a odchází.*“³⁴

Jaroslav Šeda píše, že se jedná o kompozici, která si udržela místo na českých pódiích téměř čtyřicet let. Je podle něj odleskem brilantní kompoziční techniky skladatele.³⁵ Mohu potvrdit, že forma divertimenta je naplněna v celé své šíři a skladba je skvěle využitelná pro původně zadané účely což potvrzuje také nespočet provedení.³⁶ V posledních letech se však skladba neprováděla. Důvodem byla ztráta nástrojových partů, které nejsou dostupné ani v odkaze skladatele, jenž je umístěn v Muzeu hudby v Praze. Rozhodla jsem se tedy party přepsat z partitury, provést korekturu, a připravit je pro možné veřejné provedení.

Při studiu obou dechových kvintetů jsem došla k řadě zjištění. Skladba s opusem č. 10 je oproti detailnímu řešení partů kvintetu *Malá komorní hudba pro dechový kvintet op. 27* napsána velmi jednoduše. Nabízí se tedy otázka, jestli čerstvě vystudovaný skladatel, který neměl s tvorbou pro dechové kvinteto zkušenosti a byl podmínkami objednávky ovlivněn a donucen k maximálnímu zjednodušení své hudební řeči, dává v *Divertimentu op. 10* prostor pro vlastní invenci interpretům záměrně nebo jestli jsou drobné nedotaženosti v zápisu, týkající se především agogiky, způsobeny ještě nedostatečnou praxí? Nevypisuje téměř žádné agogické značky, témata jsou velmi přehledná a sazba není příliš zahuštěna. Při nastudování jsem si uvědomila, že témata jsou svým folklórním původem natolik určující, že nepotřebují žádné další zásahy a upřesnění. Jsem přesvědčena, že skladatel, který vyrůstal v prostředí se silnými hudebními kořeny, věřil, že v každém českém umělci jsou naše hudební tradice a folklór hluboce zaryty a předpokládal, že si s jasnými a nekomplikovanými tématy, vsazenými do jednoduché hudební faktury a odlehčené formy, interpreti snadno

³⁴ PILKA, J. *Viktor Kalabis: Portrét skladatele*. 1. vyd. Praha : Academia, 1999. 206 s. ISBN 80-200-0702-4 str. 45

³⁵ Tvzení vychází z tohoto zdroje: ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 209-210

³⁶ Tvzení vychází z tohoto zdroje: ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 207

poradí. Kromě toho měl většinou velké štěstí na premiérová obsazení svých děl a mohl předpokládat, že se materiál dostane do rukou zkušených hudebníků, kteří dokážou skladbu uchopit invenčním způsobem. V *Divertimentu op. 10* dává skladatel mnohem větší prostor fantazii interpretů než u *Malé komorní hudby op. 27*, což je pro vyspělé interprety určitou výhodou.

Pro koncertně nezkušené interprety by však takto jednoduše provedený zápis mohl znamenat problémy. I když mají jednotlivé věty jasný charakter, mohou se některá místa jevit interpretačně bez nápadu. Především se to týká krajních vět, ve kterých se hlavní téma „kolovrátkáře“ objevuje opakovaně za sebou v drobných obměnách. Při nepříliš nápaditým provedení mohou působit nudně, neurčitě a v podstatě stereotypně.

Mnou přiložené nahrávky jsou pořízeny s rozstupem několika měsíců. První pochází ze zvukového studia Akademie múzických umění (frekvence provedena: 6. 10. 2016). K pultům zasedli tito umělci: Jana Jarkovská (flétna), Jana Kopicová (hoboj), Jana Černohouzová (klarinet), Adéla Tribeneklová (lesní roh) a Jan Hudeček (fagot). Snímek byl natočen během jedné čtyřhodinové frekvence a byl snímán a stříhán zvukovým mistrem Ondřejem Urbanem. Druhá nahrávka byla pořízena jako záznam živého koncertu *Trifoglio a jeho hosté* (19. 5. 2017) v Sále Martinů na Akademii múzických umění v Praze. Snímek byl opět pořízen zvukovým studiem HAMU a do režie usedl Aleš Dvořák. Tentokrát jsem přizvala ke spolupráci flétnistu Daniela Havla a hráče na lesní roh Jana Musila. Mohu říci, že díky spolupráci s umělci vysokých kvalit se při provedení zrodilo mnoho zajímavých nápadů. V některých místech můžeme debatovat o vícero výkladech interpretace, jejichž kombinace záleží na hudebním vkusu interpretů.

4.2.1. Agogika

Při pohledu do partitury vidíme jasnou formální strukturu každé věty. Pro lepší přehlednost jsou zde uváděny bloky, které k sobě tvoří základní hudební kontrasty. V první a poslední větě, jež na sebe tematicky navazují, je největší prostor pro práci s jednotlivými úseky a jejich charakterem. Díky tomu je práce na jejich výstavbě nejsložitější a nejkreativnější. Předepsané agogické změny se tu vyskytují jen velmi zřídka.

U první věty **Allegro con moto** v partituře dohledáme pouze jedno zapsané ritenuto v taktu 94. Všimněme si několika apostrofů, které jsou psány na konci

bloků č. 1, č. 5 a č. 8. Tato značka může naznačovat pouze drobnou cézuru v rámci jednolitého tempa nebo může být myšlena jako záměrné hudební ukončení celého dílu či bloku, na což by měla stavba předešlé i následné fráze reagovat. Zásadní roli tu hraje vedení melodie v partu hoboj, které naznačuje zakončení fráze, které by uneslo zpomalení na konci dílů (závěr bloků č. 1, 5). Tyto značky vnímám jako určité doporučení. Pokud bychom totiž tento princip použili na všech třech místech, objevily by se v rámci jedné věty tři téměř totožné závěry a to se s ohledem na délku věty jeví spíše prvoplánové. Její celistvost je potom narušena a působí rozkouskovaně a neklidně. Zmíněná zpomalení se objevují na koncích bloků, ve kterých autor pracuje s hlavním tématem, které vyznívá dosti slavnostně a je zpracováno v tutti obsazení. Na tyto úseky vždy navazují výrazově kontrastní témata. Pokud by našim záměrem bylo tyto lyrické části mírně tempově podsadit, dá se agogických změn v těchto závěrech dobře využít. Nemělo by se z toho však stát předvídatelné pravidlo. Další přirozené hudební zpomalení můžeme vnímat v rámci jiných frází. Jde například o takty 41 nebo 81. Opět musíme přemýšlet nad agogickým a tempovým rozvrstvením celé věty. Tyto hudební nápady by měly být spíše oživením, které posluchače neomrzí.

Správných hudebních řešení je mnoho. V ideálním případě se interpretům podaří do jasně napsaného základu vložit vlastní hudební vtip, kterým posluchače mohou překvapit. Mezi natáčením a koncertem proběhlo šest měsíců, kdy se naše názory tříbily a zrály. S odstupem času jsme agogickou výstavbu první věty zjednodušili a hudbu nechali více plynout.

Jedno z největších zpomalení bude patřit závěru celé první části a taktu 50. Mělo by začít už v rámci první doby flétnového partu a hoboj by jej měl uzavřít. Pokud bude poslední doba mírně prodloužena, mezi oběma díly hudebně vyjde drobná cézura, která je v partituře zaznačena apostrofem přímo od skladatele. V tomto místě je navíc zapsána dvojitá čára, která výrazně zdůrazňuje konec prvního dílu věty. Následný příchod druhého dílu (blok č. 9) potom vychází přirozeně jemně a působí kontrastně. Druhé větší zpomalení bude v taktech 71-72. Jedná se o místo, ve kterém se zakončuje střední část a přichází totožné zpracování hlavního tématu expozice z bloku č. 8 (takty 42-45). Provedení totožného úseku bych v návaznosti na jeho hudební umístění a význam odlišila. Expozice jako taková dle mého názoru přináší témata plynule v barevných, dynamických a

nástrojových obměnách, a jednotlivé hudební přechody se tedy nemusí agogicky připravovat. Tuto konkrétní část bych tudíž v prvním případě zvýraznila pouze jemnější barevností a „smutnější náladou“. Avšak příchod taktu 73 vnímám odlišně. Zpomalením v závěru bloku č. 11 chceme záměrně připravit agogickou změnu. Takty 73-76 tempově podsadíme. Charakter hudby k tomu vybízí a vytvoří se tak kontrast k prvnímu dílu věty, ve kterém hudba plyne v jednotném tempu. V prvním taktu bloku č. 13 potom hoboj a fagot navrátí základní tempo ze začátku věty. Jedno z původních zpomalení pocházející přímo z ruky skladatele se nachází v taktu 94, kde je zapsáno *ritenuto*. V následujícím bloku č. 16 je potom značeno *A tempo*. Tento zápis může na interprety působit poněkud zmatečně. V taktu 94 se velké zpomalení a ukončení hudebního toku logicky nehodí. Jsou dva způsoby řešení. První možností je, že flétna v taktu 93 a 94 vytvoří během svého sóla mírný vzruch, který v závěru tohoto taktu klarinet opět uklidní a připraví pro tempo následujícího bloku. Nebo může flétna plynule navázat a předat tempo klarinetu, který připraví zpomalení ke třetí době taktu 94 a poslední dvě šestnáctiny využije jako zdvih do bloku č. 16, který bude zasazen do původního tempa věty.

Jak zmiňuji výše v textu, v původním značení přímo z pera skladatele můžeme nalézt také dva další apostrofy, a to v taktu 9 a 26. Z mého pohledu symbolizují optické ukončení určité části. V prvním případě se jedná o krátkou přehru a v případě druhém přichází jedno z vedlejších témat. Na první nahrávce můžete slyšet krátkou cézuru, kterou jsme se snažili dle zápisu dodržet, ale s odstupem času se mi nejeví příliš logická a přirozená. Druhou cézuru jsme při nahrávání záměrně vynechali, a i nyní jsem přesvědčená o tom, že má na sebe blok č. 5 a č. 6 přímo navazovat. Výměny témat a změny charakterů bychom mohli vždy na konci bloku připravit zpomalením, ale expozice by pak působila roztrhaně a tento princip by se v rámci první věty mohl jevit spíše jako nešvar, který se objevuje až příliš často. Mou úvahu podporuje také záznam provedení *Českého dechového kvinteta*, na kterém není dodržen ani jeden z apostrofů. Expozici bych však přesto obohatila jedním zpomalením, které není skladatelem přímo zapsáno. Jedná se o takt 17. Flétna zakončuje vedlejší téma, které končí otazníkem. Opětný nástup hlavního tématu díky zpomalení vyznívá mnohem úderněji.

Druhá věta s tempovým označením **Allegro vivo** je agogickou stavbou velmi jednoduchá. Měla by plynout v jednom tempu, které na začátku udají flétna a

lesní roh. Žádné předepsané značení tohoto druhu v partech nenajdeme a je pravdou, že v této taneční větě, která má velmi hravý charakter, bychom jen obtížně hledali prostor pro tempové experimenty. Pokud bych však měla najít alespoň několik míst, kde s agogikou může pracovat, prvním z nich by byl závěr bloku č. 20. Ten je velmi blízký zápisu taktů 63-66 a je jedním z vnitřních závěrů věty. Na každé z těchto uzavření navazuje hudba odlišného charakteru. V prvním případě spěje melodie do bloku č. 10. Zde je možnost ještě zvýšit napětí mírným accelerandem. Pianissimo v taktu 144 vybízí spíše k zastavení a barevnému zjemnění několika taktů před ním. Myslím si, že tento způsob rozlišení obou částí je oživením, které přímo vyplývá z melodického zápisu a hudbě neuškodí, spíše posluchače příjemně překvapí. V závěru věty se ještě nabízí mírné accelerando v taktech 195-200, které odlehčí konec celé věty a připraví kontrastní závěr pro příchod věty třetí.

Třetí věta nese tempové označení **Andante** s podtitulem **poco rubato**. Skladatel dává opět velký prostor pro agogickou práci s jednotlivými díly. V zápisu nalezneme tentokrát více tempových označení, která oživují průběh obsahově hluboké věty. Základními díly jsou Andante, střední díl *Piú mosso*, který je zakončen mezihrou v označení A tempo a závěrečný díl Tempo I. Zapsaná ritardanda jsou v taktech 8, 36, 54 a 57. Z melodického vedení hlasů však vyplývají další drobná zpomalení.

První z nich nacházíme v závěru čtyřtaktové předehry, která připravuje atmosféru pro nástup hlavního tématu. Zpomalení docílíme prodloužením poslední noty ve třetím taktu a následným rozvodem do závěrečného akordu. Velmi přirozené a logické ritardando hudebně vychází také v taktech 21-22 a tedy před nástupem středního dílu. Zpomalení přináší hlas hoboje a uspokojivě tak uzavírá celý první díl. Pro interpretaci středního dílu nacházíme více řešení. Velmi zajímavé je například zpomalení, které můžeme provést v taktech 31 a 32. To pak za podpory velmi jemné dynamiky působí jako rozjasnění uprostřed tohoto dramatictějšího dílu. S ohledem na okolní části a zpomalení v jejich závěrech (blok č. 3, č. 6) bychom však mohli zanechat původní tempo tohoto dílu a plynule navázat blokem č. 6. Tyto dvě možnosti by hudebně vycházely, pokud bychom respektovali zapsané A tempo v taktu 37. Napadá mne však ještě jedno zajímavé řešení, při kterém bychom doslovně nerespektovali dynamické a agogické značení přechodu bloků č. 6 a 7. Střední díl je celkově hybnější než

okolní dva díly, a proto bych ráda zachovala zajímavé rozvolnění v taktech 31-32. Od následujícího taktu bych opět tempově zrychlila. Pominula bych barevné a dynamické zjemnění v taktu 36 a frázi bych záměrně dovedla až do bloku č. 7. Ten by potom mohl být vnímán jako mezihra, která připomíná úvodní předebru. Označení A tempo bych zapsala až do taktu 41 a postupně by mohlo být připravováno Tempo I.

Skladatel zajímavě vyřešil agogiku, která je vyznačena ve dvou totožných místech. Konkrétně mluvím o taktech 8-14 v díle A a 48-54 v díle A'. V prvním případě hlavní téma zakončuje v osmém taktu ritardandem v partu klarinetu. Na něj navazuje hlas fagotu, který tento takt kopíruje v původním tempu a pokračuje bez dalšího zpomalování do bloku č. 2. Takt 49 je uchopen jako krátká mezihra, která tempově předjímá hudební materiál zapsaný v bloku č. 9. V dílu A' potom najdeme zásadní rozdíl, který ovlivňuje chápání závěru tématu v taktech 48-49. Tyto dva takty jsou tentokrát v partu klarinetu zapsány bez zpomalení. Melodii plynule přebírá fagot, který může téma zakončit třemi způsoby. První variantou je pozastavení celé melodie na konci taktu 49. Ten by byl tedy oproti taktu 9 chápán jako rozšíření tématu, které celý blok zakončuje ritardandem posledních dvou osminových not, a v následujícím taktu by začínalo něco nového. V taktech 48-49 vzniká zajímavý prostor pro práci s tématem a vedením fráze. Druhou možností je rozvolnění tohoto taktu, avšak poslední dvě osminové noty by byly chápány jako zdvih v tempu následujícího bloku. Je to možnost, kdy se vyhneme možnému nebezpečí rozkouskování dílu A' po blocích. Třetí možností je takty 49-50 propojit plynule bez jakéhokoliv zpomalování. Jelikož je na konci bloku č. 9 opět ritardando zapsané přímo skladatelem, hudebně by takto část takto dávala největší smysl. V posledním taktu pouze zjemníme zvuk a připravíme barevnou změnu, která přichází v bloku č. 9. Vyhnula bych se především kopírování zapsané agogiky z dílu A. Připravili bychom posluchače totiž o hudební překvapení. Přikláním se také k dodržení zápisu v závěru bloku č. 9 a k požadovanému ritardandu.

Čtvrtá věta nese tempové označení **Vivo (Allegro molto)**. Svou tanečností je velmi blízká druhé větě. Dvě zaznačené změny temp nalezneme v samotném závěru věty. Blok č. 43 je nadepsán označením *Meno mosso* a závěrečných devět taktů má být chápáno jako *Vivace*. Kromě těchto tempových označení se však nabízí několik možností, jak lze tempové rozvržení věty oživit. Například od taktu

137 slyšíme v partu klarinetu jedno z vedlejších témat, které již ve větě zaznělo. Tentokrát je však pojato odlišně. Jeho charakter je smutnější a i zápis napovídá jinému nasazení a vedení fráze. To můžeme umocnit ještě mírným podsazením tempa již od vstupu lesního rohu v bloku č. 20. V následujících taktech je potom několik možností jak téma agogicky vystavět. Hlavní úlohu zde má klarinet, který může melodii pozastavit v taktech 147-148. Na začátku bloku č. 21 potom nastaví tempo, které směřuje do vrcholu v taktu 156. Nebo je možné melodii dovést až do taktu 150 a tam ji zastavit. V taktu 151 se potom tempo skokově vrátí. Na obou nahrávkách můžete slyšet druhou variantu. První způsob provedení je však stejně zajímavý. V taktech 173-174 se opět objeví náznak ritardanda, které v blocích č. 25 a č. 26 završí vstup hoboje a klarinetu. V rámci této věty bych ještě ráda zmínila agogiku týkající se bloků č. 41-43. Na záznamu z koncertu můžete slyšet *accelerando*, které začíná v taktu 269 vstupem fagotu a vrcholí až do bloku č. 42. Zde je velký tempový skok zpět, který připravuje následující *meno mosso*. Tento úsek však můžeme vystavět také tak, že bloku č. 42 zanecháme jeho tempo až do taktu 290, kde na posledních dvou osminách udělá klarinet velké zpomalení a připraví tak následující takty. Obě řešení jsou hudebně přesvědčivá a uspokojivá.

Poslední věta sice vychází z tematického materiálu věty první, ale již z tempového označení **Allegro ma non troppo** můžeme vyčíst, že se bude charakterově pohybovat v jiné rovině. Na první pohled by se mohlo zdát, že skladateli došla inspirace a vrátil se k již exponovanému tématu. Tato věta však svědčí o skladatelově dobrém hudebním smyslu pro humor a velkém citu pro formu. Pátá věta, na první pohled velmi blízká větě první, v sobě skrývá mnohem větší hudební myšlenku než pouhé opakování již vyřčeného. Převzaté téma by tu totiž nemělo být chápáno příliš slavnostně a celá věta by měla být interpretována v pomalejším tempu než věta první (dle rozdílného tempového značení). Můžeme říci, že pátá věta působí spíše lyrickým dojmem a je reminiscencí na větu první. Kromě závěru bloku č. 13, o kterém pojednávám níže, zde není zapsána žádná agogika. Při interpretaci jsme však s kolegy narazili na několik míst, kde by mohla být tempová změna velmi zajímavá a oživující. Nejzásadnějším zásahem do poklidného tempového průběhu věty byl návrat k tempu první věty a to v průběhu druhé poloviny bloku č. 11. Od taktu 46 se tedy hudba nese v duchu první věty a zklidnění do Tempa I. přichází až v závěru taktu 52. Krátké tempové vzruchy přichází také v několika jiných sólistických

taktech, které střídají místa tutti. První z nich je takt 12, kde hraje pouze flétna s fagotem. V patnáctém a devatenáctém taktu plní podobnou úlohu fagot a posléze klarinet. Zajímavý je také blok č. 8, který vytváří hudební spojku mezi tématy a hodí se tu použít nevypsané *accelerando*, které se později opět upokojí do tempa ze začátku věty. Narážíme na několik taktů sólových nástrojů, ve kterých se žádná tempová změna příliš nehodí. Mluvím například o taktu 5, 21 a 35. Zde stačí ozvláštňení způsobené barvou a obsazením jednoho nástroje. Snažili jsme se respektovat zápis, ale některé hudební myšlenky si zasloužily okamžitou reakci a některé agogické zásahy vyplynuly tak přirozeně, že ani nebylo nutné přemýšlet nad jejich správností. Samozřejmě není na interpretaci této věty pouze jeden náhled. Na původní nahrávce *Českého dechového kvinteta* můžeme slyšet první a poslední větu v téměř totožném tempu. To poslední větě propůjčuje naprosto odlišný charakter. Hudba plyne bez jakýchkoliv tempových výchylek. Jediné zpomalení proti zápisu vnímám těsně před blokem č. 12. V rámci rychlejšího tempa však *ritardando* naprosto odpovídá hudebnímu ději v rámci bloku.

4.2.2. Barevnost, práce se zvukem a intonační problematika

Jako zásadní problematiku, týkající se nejen tohoto kvintetu, vnímám barevnost a sní spjaté ladění. Komorní hra je samostatnou disciplínou, která vyžaduje určité zkušenosti a především zvukovou představu každého z hráčů. Mnohokrát jsem se setkala s interprety, kteří řešili otázku ladění, a to v tom smyslu, zda jsou „vysoko nebo nízko“. Ladění komorního souboru však stojí na něčem jiném. Základem je zdravá tvorba tónu a příbuzná barevná představa. Pro fungování souboru je základem podobný zvukový předpoklad hráčů, a to se týká především hoboje, klarinetu a fagotu, které jsou plátkovými nástroji a jejich tvorba tónu stojí na podobných principech. Flétna, která tvoří jeden ze stěžejních vedoucích hlasů, by měla mít zvuk široký, ale přitom uvnitř lesklý, aby se dokázala smísit s hobojem, který je svou barvou velmi výrazný. Myslím, že skladatel, který uznával českou interpretační školu, by si přál typicky lesklý český zvuk podobně jako u klarinetu či fagotu. V současné době do české školy proniká mnoho zahraničních trendů, které jsou nesporně zajímavé a obohacující. Neměly by však měnit podstatu české hry a její barevnosti. Jsem přesvědčena o tom, že čeští umělci by se neměli vzdávat české interpretační tradice v orchestrální, komorní ale ani v sólové hře. Nemluvím o kopírování zvuku starších českých interpretů,

ale o inspiraci, která z jejich hry plyne. Můžeme narazit na mnoho extrémů, ale i ty v podstatě přináší nové podněty, na kterých může každý hráč stavět. Základem pro úspěšnost komorního souboru je samozřejmě určitá hráčská vyspělost každého z jeho členů, a to především co se týká technické stránky. Další růst souboru je vždy závislý na společném vnímání barev a osvojení si práce se zvukem tak, abychom kladli kolegům co nejmenší překážky.

Jednoduchost, čistota zápisu a průhlednost faktury přináší mnoho nečekaných interpretačních obtíží, které jsou spjaty se zvukovou vyvážeností a návazností hlasů. V první větě se například jedná o krátké vstupy jednotlivých nástrojů, které jsou vloženy mezi části tutti. Konkrétně mluvím o taktu 5 a taktech 10-13, ve kterých hraje samotný klarinet. Ty jsou psány většinou v první či druhé oktávě nástroje a interpret by měl tuto nepřilíživou barvu co nejvíce rozjasnit a přiblížit svítivým vstupům celého souboru. Stejný princip následuje při vstupu samotného fagotu v taktu 46. Flétna navazuje na původní barvu klarinetu a harmonii pod ním v taktech 38-40. S fagotem, se kterým si v taktu 41 předají melodii, potom připraví prostor pro barevné zjemnění, které přichází v taktu 42. Úkolem fagotisty je se s barevností flétny naprosto ztotožnit, nepozorovaně splynout se závěrem její fráze a následně se rozvinout do přirozeného fagotového tónu. Zajímavou práci s barevností a její návazností můžeme postřehnout také v taktech 93-94, kde opět navazuje flétna na zvuk klarinetu s jeho doprovodem a připravuje hudební přechod do bloku č. 16. V tomto případě na flétnistu navazuje part klarinetu, který by měl rytmicky, ale také barevně, kopírovat melodii flétny a posléze barevně odlišit příchod části A tempo. Za zmínku stojí také bloky č. 6 a č. 14, ve kterých se jako doprovodný prvek střídají fagot a klarinet. V prvních dvou taktech tohoto bloku představí svůj motivek, ve kterém se vzájemně imitují a barevně připraví prostor pro melodii ve flétně a hoboji. Oba nástroje mají zapsanu velmi jemnou dynamiku, ale díky znělé poloze nástrojů tato část neztratí zvukovou svítivost, do které se snadněji barevně začlení vstup obou vedoucích hlasů. Barva zde značně napomáhá také intonaci.

Problematika práce s barevností jednotlivých hlasů se týká také druhé věty. Zatímco se v první potýkáme s barevnou návazností a identičností nástrojů, ve větě druhé skladatel nechává v hlavních motivcích vyniknout barevnou jedinečnost a odlišnost každého z nich. Přílišné sjednocování barvy by tu bylo spíše kontraproduktivní a věta by mohla působit nudně a bez nápadu. Skladatel

využívá přirozené lidové barvy klarinetu a svěřuje mu hlavní téma. Viktor Kalabis ctil českou interpretační školu, která je typická svou zvukovou jasností. Dovolím si tvrdit, že by i dnes po interpretovi vyžadoval lidovou svítivost s mírným vibratem, která evokuje typický český „štěbenec“. Samozřejmě musí být zvuk nosný a držet konturu, bez které by se nástroj nesmísel intonačně s ostatními. Celkovému charakteru napomáhá také poloha, ve které je part klarinetu v této větě napsán. Skladatel nástroj dobře znal a uměl využít jeho výrazového potenciálu. Hlavní téma je napsáno na přelomu druhé a třetí oktávy nástroje, která má dosti otevřenou barvu. V tutti místech má klarinet naopak úlohu se barevně přizpůsobit a jako střední hlas celý soubor scelit, čemuž napomáhá poloha v přelomu první a druhé oktávy, která není příliš výrazná. Hráč však musí dbát na její plnost, aby zapadla mezi ostatní nástroje, což může ovlivnit postavením nátisku.

Nemohu opomenout, že se i v této větě objevuje několik míst, ve kterých se setkáváme s problémem barevné příbuznosti a návaznosti úseků. Jedním z nich je například blok č. 16. Zde na sebe navazují staccatové osminové noty ve fagotu a flétně. Fagot začíná ve fortissimu, kde vynikne jeho přirozený tónbr a postupně zvuk zeslabuje a zjemňuje, čímž jej barevně připraví pro návaznost s flétnovým partem. Posлуhač by si měl předání melodie všimnout až v úplném závěru bloku, který ukončuje flétna sama. Na podobném principu stojí také takty 143-150. Zde flétna naopak připravuje vstup klarinetu a fagotu. Začíná v nižší dynamice a s jemným nasazením. V rámci melodického sestupu přidává na síle a nasazení zkonkrétňuje. Oběma nástrojům tak poskytuje možnost pro snadnější zabarvení a téměř nepozorovanou návaznost. V těchto dvou případech napomáhá barevné jednoduše především konkrétnost nasazení a napodobení druhu nasazení ostatních nástrojů. Situaci komplikuje to, že na sebe navazují nástroje, které tvoří zvuk rozdílným způsobem. (flétna - nástroj retný, klarinet - jednoplátkový nástroj, fagot dvouplátkový nástroj). Podobný problém nastává také v blocích č. 9 a č. 20. V těchto dílech hrají vždy dva nástroje zvukově jemný doprovod v legátech, nad kterým zaznívá melodický hlas ve staccatovém zápisu. Hlavní melodie se musí barevně dorovnat zvukovému základu dvou dalších nástrojů a může toho docílit především změnou nasazení na jemnější, které lépe zvukově zapadne a sjednotí celkovou barvu těchto částí. U klarinetu má na konkrétnost nasazení vliv především výslovnost různých slabik (TY, DYN aj.)

Třetí věta **Andante** je velmi náročná pro celkové hudební sdělení. Nástroje do sebe musejí témbrově zapadat, s čímž souvisí intonace, která je zde choulostivá. Věta je přímo propletena barevnými detaily, které mohou hudbu příjemně obohatit. Jedná se spíše o zvukové zajímavosti, které se na první poslech nejeví prvoplánově.

Part klarinetu je napsán v nepřilíživé poloze, která se zde často pohybuje okolo tónů b1, a1 a as1, které působí intonační problémy. Klarinetista musí umět tyto tóny zabarvit tak, aby se začlenily do harmonie. Většinou se tyto tóny jeví jako bezbarvé a jejich kulatost se dá ovlivnit pomocí nátisku a silou proudu vzduchu. Základem je dobrá zvuková představa, díky které může interpret přidat zvuku střední alikvotní tóny, které této poloze často chybí. Je velmi důležité, aby interpret tento problém překonal, protože v mnoha místech tvoří střední jednotící hlas harmonie, na kterém záleží celá výsledná barva souboru.

Názornou ukázkou práce s barvou a laděním je například samotný úvod věty. Krátká předehra v taktech 1-4, ve které nastupuje v prvním taktu hoboj ve znělé druhé oktávě. Přidává se flétna a ve třetím taktu ostatní nástroje. Barevnost je udána již v prvním taktu a ostatní nástroje se musejí přizpůsobit jasné barvě hoboje. Choulostivé místo pro ladění je zcela určitě vstup flétny a společně položená půlová nota ve druhém taktu, která by měla přesně barevně zapadnout do zvuku hoboje. Pokud se hráči barevně nespojí, neznamená to, že budou na první poslech intonačně nepřesní. Flétna však bude působit hluše a atmosféra třetí věty nebude navozena dle představ skladatele. Ve třetím taktu musí klarinetista zapadnout do harmonie protihlasem, který je zapsán v již zmíněné neznělé poloze šalmajového rejstříku, ve kterém je zvuk plochý. Inspiraci a barevnou příbuznost může hledat v hlasu hoboje. V závěrečném akordu přede hry potom zvukově neustupuje ostatním nástrojům. Naopak nechá a1 rozeznít a prozáří tak celý závěr přede hry. Pokud se mu to podaří, připraví si tak základ pro svůj sólový vstup v následujícím taktu. Ten je opět zapsán v nelichotivé poloze. Pokud bychom sólo nechali v jeho zvukové přirozenosti, působilo by smutně a možná dokonce intonačně nízko.

Další zajímavé návaznosti si můžeme povšimnout například v průběhu bloků č. 1- č. 2. Jak uvádím výše, v úvodu nastupuje sólo klarinetu, ke kterému se přidává flétna. Tentokrát se musí barevně přizpůsobovat flétna, která se s klarinetem melodicky proplétá v rámci druhé oktávy a o jejíž barevnou

příbuznost by se měl flétnista pokusit, aby část působila jako jednolitá barevná plocha, na kterou může přirozeně navázat fagot, zapsaný v první oktávě. Ta zní na tento nástroj velmi otevřeně. V následujícím bloku potom přichází flétna s tématem ve druhé oktávě, která je znělá a tato barva by tedy měla být připravena již v taktech 6-8. První větší zlom přichází v taktu 15. Zde se mění charakter hudby a celkově se nástroje snaží o jemnější a měkčí zvuk, který navodí „smutnější“ atmosféru. Opětné rozjasnění přichází až dva takty před blokem č. 4.

Na začátku části *Piu mosso* (blok č. 4) je zvuková návaznost flétny a klarinetu přirozenější, jelikož se oba nástroje pohybují ve stejné poloze a barva je tak v prvních čtyřech taktech automaticky jednodušší. Ve 27. taktu však přechází hlas flétny do třetí oktávy, přidává se part hoboje v první oktávě a klarinet s lesním rohem mají doprovodnou funkci taktéž v jednočárkované oktávě. V partu klarinetu jde přímo o tóny d_1 a cis_1 , které nejsou pro začlenění do harmonie příliš příjemné. Zvukově však velmi pomůže lesní roh, který má zapsáno *con sord.*, což klarinetistovi dopomůže se lépe přibarvit. Zajímavě se jeví také zpracování bloku č. 6, který přináší společné téma hoboje a klarinetu. K těmto dvěma nástrojům se přidává lesní roh bez sordiny a fagot. Tyto tři takty jsou v silné dynamice a barvy se tak dobře propojují. Velmi náročný je však přechod do čtvrtého taktu, kde navazuje pouze lesní roh a fagot jemnou ozvěnou v *sub. piano*. Obtížnost spočívá především v udržení barevné a dynamické hladiny zvuku, aby tato odpověď nepůsobila nejistě a tím nevyzněla rozpačitě. Tento takt musí být naopak velmi přesvědčivý, protože připravuje samotný vrchol věty v bloku č. 7. Navazující plocha (takty 37-40) je jednou z interpretačně nejobtížnějších částí věty. Hlasy se zde rozestupují do široké harmonie a dynamika se vystupňuje do *fortissima*. V partu klarinetu jsou zapsány celé noty v malé oktávě, která je zvukově spíše kulatější, jemnější a nepříliš výrazná. Pokud se chce klarinetista barevně přiblížit například flétně, která hraje *fortissimo* ve třetí oktávě, musí hrát silněji a dbát na správnou dechovou oporu. Potom však hrozí intonační nedostatky, které musí hráč korigovat nátiskem. Tóny malé oktávy mohou znít v silné dynamice až dutě a tato barva je velmi špatně harmonicky slučitelná.

Velmi působivou plochou jsou takty 40-43. Mám na mysli především o part klarinetu a o melodii v něm zapsané. Je zajímavé, jak skladatel využívá

barevného potenciálu jednoho nástroje a svěruje mu velmi výraznou a náhlou změnu nálady, kterou musí být interpret schopen provést v rámci dvou taktů. Klarinet v taktu 41 přebírá předchozí náladu a barevnost. Avšak již na začátku následujícího taktu může využít první doby, která je zapsána ve čtvrté hodnotě a má zde tedy prostor pro zvukové rozechvění a celkové zesmutnění nálady. Barva je od tohoto místa mnohem jemnější a sametovější, čehož může dobře využít nastupující protihlas ve fagotu. Barevně je mu klarinet v ten okamžik bližší, a zakončení střední části tak vyzní velmi měkce. Nálada a barevnost závěrečného dílu je takto připravena. V rámci práce s barvou se ještě zmíním o závěru první části (dva takty před blokem č. 4) a úplném závěru věty. Skladateli stačilo k zakončení věty jednoduché harmonické rozvedení hlasu hoboje a flétny. Pokud se nástroje náležitě barevně a dynamicky vyrovnají, což zaručí také správnou intonaci, dva poslední takty vyzní uspokojivě a zářivě.

Čtvrtá věta je opět zvukově vystavěna pomocí střídajících se hlavních a vedlejších témat. Podobně jak je tomu u druhé věty. Barevné kontrasty jsou založeny na výměně témat mezi jednotlivými nástroji. Každý nástroj provádí motiv vlastní barvou a tím se věta stává rozpustilejší. Například v úvodu si hlavní téma předá klarinet, hoboj a fagot. Klarinet a fagot opakují totožný úsek a mezi ně je vložena dvoutaktová odpověď hoboje. V této větě je znát skladatelova nápaditost a cit pro barvy. Pokud by hrál celý úsek (takt 1-18) pouze jeden nástroj, brzy by vyprchal vtipný charakter a věta by nebyla zajímavá. Tematicky stejná plocha se samozřejmě objevuje také v repríze. Zpracováním se drobně liší. Sólo klarinetu je tu doplněno o kulatou barvu celých not v partu flétny.

Od 19. taktu skladatel využívá jednoduchého principu, který zpracovává hlavní téma a přináší kýžený efekt barevných kontrastů a překvapení, které větu nečiní jednotvárnou. Práci s tématem tu skladatel zakládá na střídání míst tutti s místy pro jeden či dva nástroje, které vedou melodii. Kontrast podporuje také dynamika. U tutti míst je zapsáno fortissimo a u ostatních vložených taktů je psáno piano. Pro praktické provedení je však tento zápis spíše ilustrativní. Dynamickou změnu zde vytváří právě změna obsazení. Pokud by byly dodržovány psané dynamické kontrasty, barva by se zbytečně mezi úseky propadala a věta by nepůsobila hladce. Následující obměna hlavního tématu je provedena zápisem do jiné oktávy původně použitého nástroje. Konkrétně mám na mysli hlavní téma (takty 61-76), které bylo exponováno na hranici druhé a

třetí oktávy. Vložením hlavní myšlenky do nižší polohy nástroje skladatel docílil velmi jednoduché leč účinné barevné variace na hlavní téma. Velmi snadno pozměnil barvu a tím náladu celé plochy, která tak lépe připraví prostor pro vrchol v taktu 84. Výrazněji působí také střídající se plochy tutti, podobné taktům 19-26.

Na rozdíl od těchto přirozeně barevně kontrastních ploch můžeme ve větě opět nalézt části, které jsou postaveny na příbuznosti a zvukové jednoduše nástrojů. První z rozsáhlejších ploch jsou bloky č. 8-11, ve kterých se objevuje vedlejší téma. Staccatový motivek nejprve přináší flétna a ihned na ni navazuje hoboj. Ten se musí přizpůsobit a pokusit se kopírovat barevnost flétny. Ani jeden nástroj by neměl zvukově přebíjet ten druhý a oba by měly zvukově a intonačně zapadnout do měkce znějícího doprovodu klarinetu a lesního rohu. Proplétání hlasů je zde zajímavě vyřešeno. Flétna je zvukově měkčí nástroj. Její hlas je tu však zapsán na pomezí druhé a třetí oktávy díky čemuž je zvukově o něco výraznější, a je tak mnohem blíže barvě hoboje ve druhé oktávě. Předávání staccatových not tu tedy vychází velmi vyrovnaně bez větších zvukových problémů. Na první pohled nekomplikované místo, které se ve větě opakuje třikrát, je vstup flétny a hoboje do jemného zvuku lesního rohu v taktech 89, 133 a 163. První nasazení by mělo přesně barevně zapadnout do dlouhých not lesního rohu a přitom by mělo být srozumitelné a konkrétní. Nemělo by se však objevit přílišné naražení jazyka, které by rušilo. Problém návaznosti a podobnosti zvuku se objevuje také při předávání melodie mezi hlasem fagotu a klarinetu v taktech 270-271. Klarinet musí přesně napodobit staccato fagotu. Interpretovi opět napomůže poloha, ve které je part fagotu zapsán, a návaznost tak není zbytečně komplikovaná.

Pátá věta nese označení *Allegro ma non troppo*. Jak jsem již zmínila výše, existuje několik možností, v jakém tempu větu interpretovat a jaký charakter bude potom věta mít. My jsme se rozhodli pro větší tempový kontrast a "smutnější pojetí", které má samozřejmě velký vliv na zvuk a tím pádem také na barvu, druh nasazení a samozřejmě i na dynamiku. Například výsledný zvuk hlavního tématu v úvodu je mnohem měkčí. Barva je kulatější a fráze je vedena melodičtěji. Hebkost zvuku tu udává hlavní melodický nástroj a tím je flétna. Její barevné šířce se musejí podříditi ostatní melodické nástroje, kterými jsou v tuto chvíli hoboj a klarinet. Jejich společnou barvu potom podpoří zbylé nástroje

dotvářející celkovou harmonii. Podobně jako v první větě zde navazuje samostatný vstup klarinetu. Jelikož jeho vstup začíná stejnou notou, kterou končí první čtyři takty tutti, je úloha klarinetisty mnohem snazší. Pouze barevně naváže na předchozí zvuk. Celková barva tohoto vstupu je však odlišná od vstupu v první větě, což vychází z odlišného formálního chápání tohoto místa. Zatímco v první větě tento takt působí jako takt vložený a oddělující dva vstupy hlavního tématu, pátý takt v závěrečné větě zakončuje celou úvodní pěti-taktovou přehru a připravuje barvu a náladu části další. Tato barva je zachovávána téměř při všech vstupech hlavního tématu. Jelikož je však barva v této části blízce spjata s agogikou a s nástrojovým obsazením, střídání hlavních a vedlejších témat či motivků je založeno právě na barevných kontrastech, které větě propůjčují určitou odlehčenost a nepředvídatelnost. Nalezneme několik míst, kde se barva projasňuje. Ve většině případů se jedná o takzvaně vložené takty, které nalezneme vždy mezi motivky hlavního tématu. U kratších ploch se jedná o takty 8-9, 12, 15, 19, 35. Obtížnost těchto míst spočívá v jejich návaznosti na takty tutti a v rozdílném uchopení. Takty 12 a 35 působí jako barevná a agogická vsuvka, která by měla mít jiný charakter a ozvláštnit plynoucí melodii, a tudíž nemusí barevně přímo vycházet s předchozími nebo následujícími taktů. U taktu 35 je navíc zajímavé, že na sebe barevně navazují tři nástroje, které jsou si barevným základem nejbližší a jejich vstup je zapsán od nejhlubšího nástroje po nejvyšší, tj. v pořadí fagot, klarinet a hoboj. Jejich kulatá barva spodních oktáv na sebe skvěle navazuje a je perfektním kontrastem k předchozí a navazující melodii ve flétnovém partu, která je zapsána ve třetí oktávě. Takty 15 a 19 naopak vytvářejí tematickou i barevnou spojku, která by měla plynout v barevných intencích okolního hudebního děje. Vstup devatenáctého taktu je opět v partu klarinetu zapsán v neznělé jednočárkované poloze. Klarinetista by měl vstup přizpůsobit konci předcházejícího taktu tutti. Jelikož v něm není harmonie příliš široká, a barva je tedy jednodušší, tento úkol nepovažuji za příliš obtížný.

Za mnoha barevnými změnami stojí například také artikulace a s ní spojené nasazení. Často jen nenápadné artikulační změny již předjímají změnu nálady nebo poukazují na změnu harmonie. Pátá věta je na tomto základu vystavena na několika místech. Zásadním rozdílem je uchopení samotného úvodu první a páté věty. Hlavní melodie je v obou případech psána pod obloučky. U poslední věty jsou však v partech flétny a hoboje pod obloučkem zapsány čárky. Značka

znamená charakterové podtržení tempového označení věty Allegro ma non troppo a podporuje teorii o zásadně jiném charakteru věty, který má navodit „vzpomínkovou náladu“. Té se dá dosáhnout pouze zvukovým roztažením celého tématu. Jedním z nejzajímavějších taktů, po stránce artikulačních značek, je takt 27. Zvukově jednolitou plochu tu narušuje tečka nad třetí osminou. Ta je drobnou zvláštností, která potvrzuje skladatelův hudební smysl pro detail. Podobnou úlohu má artikulační značení v taktech 40 (druhá polovina) a 41, které odpovídají taktům 39 a 40 (první polovina) jiným charakterem, který je takto přesně vysvětlen.

Ve třetí větě jsem našla dvě totožná místa, která ozvláštňují artikulační značení. Jedná se o takty 19 a 59. V partu klarinetu je tu v prvním případě napsán oblouček až ke konci 20. taktu. Ve druhém případě jsou dvě poslední osminové noty 59. taktu odděleny a jsou nasazovány. Jsem přesvědčena, že tu má být klarinet výraznější a má předznamenávat blížící se závěr věty.

Ve čtvrté větě jsou zajímavou ukázkou bloky 15, 20, 22 a 23, ve kterých se vedlejší téma klarinetu objevuje ve dvou charakterových podobách a zdůrazněním odlišné artikulace v bloku č. 20 se prohlubuje jemnost a nálada dané melodie. Původní tečky se tu mění na čárky pod obloučkem a to zásadně ovlivňuje celou práci s nasazením a zvukem. Střední díl věty tím dostává jiný rozměr a věta nepůsobí povrchně.

4.2.3. Technická náročnost

Na závěr se zmíním o technické náročnosti klarinetového partu. Po stránce prstové techniky považuji part za nepřiliš náročný. Nejobtížněji se jeví hlavní témata druhé a čtvrté věty. Nejedná se však o technicky náročná místa, co se týče prstové techniky. Problémy nastávají spíše ve spojení se zapsanou dynamikou a artikulací. Piano ve druhé a třetí oktávě se vždy hraje nepohodlně. Spojením s artikulací, kde se objevují staccata po svázaných šestnáctinových hodnotách, je part o něco náročnější na přípravu. Při poslechu nahrávek jsem si všimla, že si někteří interpreti dynamiku upravili na příjemnější mezzoforte, což především při živém provedení nepovažuji za zásadní prohřešek. Také mě zaujala úprava artikulace nejspíše přímo od interpretů, kdy je oblouček po šestnáctinových notách v hlavním tématu přetažen až do další osminové

hodnoty. Nejedná se přitom pouze o part klarinetu. Tato obměna se potom objevuje také v partu hoboje, flétny a fagotu. Po konzultaci s naším fagotistou jsem zjistila, že v případě čtvrté věty je tato artikulace mnohem příjemnější a snazší. Hlavní téma je ve fagotu zapsáno do nepříjemné kombinace hmatů, kterým pomůže spojení obloučkem. Jelikož nejsou původní party jednotlivých nástrojů k dohledání, nedovíme se, jestli byla změna provedena po dohodě se samotným skladatelem nebo si interpreti obloučky upravili sami. Jelikož se jedná o čistou skladbu, vycházející z klasicistní hudby, vyžaduje part klarinetu přesné nasazení a jemnou dynamiku. Zásadní problémy bych hledala spíše v intonaci a zvukové flexibilitě interpreta, o které se zmiňuji výše.

Při srovnání dvou kvintetů, které jsou od sebe datem vzniku vzdáleny 15 let, jsou patrné jasné rozdíly týkající se především kompoziční techniky skladatele. Sám uváděl: „že jej obsazení dechového kvintetu inspiruje k veselé hudbě“³⁷. Je pravdou, že toto tvrzení v obou případech potvrdil. Můžeme vnímat jasné rozdíly při uchopení souboru. Název *Divertimento* jasně poukazuje na hravost díla a na jeho odlehčenou stavbu. V každé větě nacházíme jasné melodické linky v jednom nebo ve dvou nástrojích, které si různě předávají témata. Ta na sebe navazují velmi jednoduše a přirozeně. Sazba není příliš zahuštěna, takže můžeme jasně rozpoznat jednoduché doprovodné linky, které dotváří harmonickou stavbu každého úseku. Harmonie je průzračná a vedení hlasů jasně rozpoznatelné. Skladatel využívá přirozenosti každého nástroje, kterou velmi zdařile využívá pro folklórní nádechy celé skladby. Například klarinet tu jasně vnímá jako tradiční folklórní nástroj, což podtrhuje také taneční charakter rychlých vět. Dílo ovlivňuje klasicistní uchopení formy, což potvrzuje také období, kdy kvintet vzniká. Celkové pojetí a hudební sdělení této kompozice je mi velmi blízké a věřím, že po zveřejnění partů, které byly v několika posledních letech nezvěstné, se skladba opět navrátí na česká i zahraniční pódia. Svou technickou náročností a hudební i rytmickou čistotou jednotlivých témat je snadno dostupná i méně zkušeným interpretům.

³⁷ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 293

5. MALÁ KOMORNÍ HUDBA PRO DECHOVÉ KVINTETO, OP. 27

Druhý dechový kvintet skladatel napsal v roce 1967 (28.6. -7.8.). Skladba dostala název *Malá komorní hudba pro dechové kvinteto, op. 27*. Třívěté dílo vzniklo zhruba rok před *Sonátou op. 30*, která je jednou z nejzávažnějších Kalabisových komorních skladeb vůbec. Je jí však obsahově naprosto vzdáleno. Obsahové souvislosti můžeme hledat spíše s prvním kvintetem (*Divertimento op. 10*), který vznikl o patnáct let dříve. Dílo vznikalo v charakterové návaznosti na *Divertimento* z roku 1952. Opět se zde setkáváme s inspirací v lidové hudebnosti. Svým harmonickým smýšlením se v této skladbě vzdaluje od neoklasicismu, což konstatuje ve své studii také Jaroslav Šeda.³⁸ Kritik Schweinfurtského listu jej v roce 1978 nazval dokonce atonálním dílem.³⁹ Jelikož byla stavba *Divertimenta op. 10* a práce na něm značně ovlivněna podnětem jeho vzniku, nemůžeme příliš vyhodnotit vývoj skladatelova kompozičního stylu v porovnání s touto skladbou. Zvuková a barevná představa díla je však již mnohem bližší skladbám, které od Viktora Kalabise známe z pozdějších období. Zásadní rozdílnost skladeb nacházíme zejména v uchopení a prokomponování hlasů. Sazba je dosti zahuštěna a na rozdíl od *Divertimenta* je soubor chápán jako barevný komplex, který je vytvářen překrývajícími se a doplňujícími se hlasy.

(Koncept v dopisu M. Kunovi 1969, 1973)

Skladatel se vyjadřuje k výrazovým možnostem dechového kvinteta. Hovoří o tom, že v něm tato kombinace nástrojů vyvolává spíše hudební náměty žertovného charakteru a především odlehčenějšího žánru. Podotýká: „*Soudím, že tomuto souboru nástrojů nelze přisuzovat závažnost smyčcového kvarteta.*“ (závažnější sdělení vkládá pouze do střední věty, podobně jako u prvního dechového kvintetu – *Divertimento, op. 10*).⁴⁰

³⁸ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 293

³⁹ ŠEDA Jaroslav: *Viktor Kalabis díl II. Katalog skladeb, část 1., str 149*

⁴⁰ ŠEDA Jaroslav: *Viktor Kalabis díl III., dokumenty,*

Premiéru (9. 4. 1968) provedlo České dechové kvinteto filharmoniků v tomto obsazení: Jan Hecl (flétna), František Hanták (hoboj), Miloš Kopecký (klarinet), Miroslav Štefek (lesní roh) a Karel Vacek (fagot). Reakce na provedení tohoto díla byly, podobně jako u *Divertimenta*, kladné a skladba začala být komorními soubory hojně využívána.

J. Smolka (HR, 6/1969)

„...radostná drobnička, v níž obdivuji dokonalou jednotu mezi bezprostředností invence a kázní stavby. Je to typická malá skladba velkého mistra: uměřená, vyrovnaná, osobitá.“⁴¹

5.1. Formální rozbor

1. věta **Allegro** má 117 taktů a trvá 2.30 min

Formu věty můžeme označit jako **sonátovou formu**. Najdeme zde expozici, provedení a zkrácenou reprízu.

Schéma:

Expozice = **a**¹ (9 taktů) **a**² (11 taktů) mezihra **a** (7 taktů)

b¹ (6 taktů) **c**¹ (13 taktů) = **46 taktů**

Provedení = úvod **a** (2 takty) **ab** + epizoda (6+3 takty) mezihra **a** (3 takty)

a³ (10 taktů) **b**² (4 takty) mezihra **a** (4 takty) = **32 taktů**

Zkrácená repríza = **a**⁴ (5 taktů) mezihra **a** (5 taktů) spojka (1 takt)

ab (4 takty) = **15 taktů**

Coda = **a**⁵ (12 taktů) + 12 taktů = **24 taktů**

Expozice je vystavěna ze tří základních témat. Rytmické hlavní téma **a** je provedeno v několika barevných a zvukových obměnách v rámci tří bloků č. 0-2. Osmínový motiv nejdříve hraje flétna, podruhé klarinet a v posledním bloku hoboj. Je záměrně zvukově upřednostněno dynamickým označením forte. Jeho důležitou součástí je však šestnáctinový doprovod, který jej spoludotváří a

⁴¹ ŠEDA Jaroslav: Viktor Kalabis díl III., dokumenty, str. 77

v rámci této věty se k němu skladatel v některých blocích navrácí jakoby se jednalo o samotné hlavní téma.

Obrázek č. 18: První věta: blok č. 0 – vstup hlavního tématu **a** (flétna – osminový motiv, hoboj klarinet – šestnáctinové podbarvení)

The image shows a musical score for the first movement, block 0. The tempo is Allegro (♩ = 84). The score is for Flauto, Oboe, Clarinetto, Corno, and Fagotto. The Flauto part starts with an 8va marking. The Oboe and Clarinetto parts play sixteenth-note accompaniment (mf). The Fagotto part plays the main theme (f).

V bloku č. 3 nastupuje krátké kontrastní melodické téma **b**.

Obrázek č. 10: První věta: blok č. 3 – vstup vedlejšího tématu **b**

The image shows a musical score for the first movement, block 3. The score is for Flauto, Oboe, Clarinetto, and Fagotto. The Flauto part starts with a circled 3. The Oboe and Clarinetto parts play sixteenth-note accompaniment (mf). The Fagotto part plays the main theme (mf).

Obrázek č. 20: První věta: blok č. 3 – vstup tématu *c*

④ (♩ = 92)

sub p

sub p

sub p

sub p

sub p

The image shows a musical score for five staves. The tempo is marked as quarter note = 92. The dynamics are marked as *sub p* for each staff. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Již v následujícím bloku se charakter hudby opět mění a přichází závěrečné téma **c**. Toto téma nepřináší nic nového a chápu jej spíše jako rytmickou obměnu tématu **a**. Nové písmeno abecedy mu přiděluji především pro snadnější orientaci v zápise. Toto třinácti taktové téma působí jako spojka, která připravuje hudební a zvukové uvolnění v začátku provedení. To přichází v bloku č. 5 a jeho další bloky pracují s již exponovanými tématy. Úvodní dva takty vycházejí z doprovodné šestnáctinové figury hlavního tématu.

Obrázek č. 21: První věta: blok č. 5 – provedení

⑤ (♩ = 88)

mf

mf

mf

mf

The image shows a musical score for five staves. The tempo is marked as quarter note = 88. The dynamics are marked as *mf* for each staff. The music features melodic lines with slurs and some chromaticism.

Následujících šest taktů pracuje s vedlejším tématem, pod kterým zaznívá osminový motiv hlavního tématu. Tento blok uzavírá třítaktová epizoda, vycházející ze stejného materiálu. Blok č. 6 se navrácí k šestnáctinovému motivu dvou úvodních taktů provedení a ve formě třítaktové mezihry uzavírá hudební tok, pro opětovný nástup hlavního tématu ve zjemněné obměně. Po deseti

taktech se opět navrátí charakter vedlejšího tématu a provádění obou témat ukončí čtyřtaktová mezihra, která tematicky připravuje reprízu. Ta je zkrácena.

Obrázek č. 22: První věta: blok č. 8 – repríza

V repríze je uvedeno pět taktů z expozice a ihned následuje pětitaktová mezihra, která vychází z rytmického charakteru hlavního tématu a směřuje do jednotaktové spojky. Ta připravuje náladu vedlejšího tématu, které se objevuje v bloku č. 9 v partu flétny a je opět podpořeno hlavním osminovým tématem v klarinetu. V pátém taktu tohoto bloku začíná závěrečná coda.

2. věta **Andante** má 88 taktů a trvá 4.30 min. Formu nemůžeme jednoznačně určit. Větu dělím na tři nepřilíš kontrastní díly. Po celou dobu skladatel pracuje s jedním hlavním tématem **a**, které po většinu věty melodicky rozvíjí. V úvodu středního dílu můžeme nalézt krátké téma, které označuji **b**. Charakterově se příliš neliší. Téměř v celé větě zaznívá ostinátní rytmická figura, která se v rámci středního dílu přemístí z partu klarinetu do partu fagotu.

Schéma:

A1 = a¹ (16 taktů) a² (8 taktů) = 24 taktů

B = b³ (6 taktů) a³ (8 taktů) = 14 taktů

A2 = a⁴ (10 taktů) mezihra a (4+4 takty) a⁵ (6 taktů) epizoda /b/ (4 takty) a⁶ (4 takty) spojka a (9 taktů) = 40 taktů

Coda = ab (10 taktů)

Celá věta je stavěna na velmi dlouhých frázích. Základní melodickou myšlenku přináší hoboj a během prvních bloků (č. 0, 1) se hoboj s flétnou střídají v hlavní úloze. Během celého prvního dílu plní klarinet funkci ostinátního hlasu. První dva bloky hrají pouze tyto tři nástroje.

Obrázek č. 23: Druhá věta: blok č. 0 – díl **A1** - vstup hlavního tématu **a** (hoboj, flétna – hlavní melodická myšlenka, klarinet – důležitý ostinátní doprovod)

Andante (♩ = 66–72)

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of five staves. The top staff is for the Flute, the second for the Clarinet, the third for the Bassoon, the fourth for the Horn, and the fifth for the Double Bass. The Flute and Clarinet parts are the most active, with the Flute playing a melodic line and the Clarinet providing a steady accompaniment. The Bassoon and Horn parts are mostly rests, and the Double Bass part is also mostly rests. The second system also consists of five staves, continuing the same instrumentation. The Flute and Clarinet parts continue their respective roles, with the Flute playing a melodic line and the Clarinet providing a steady accompaniment. The Bassoon and Horn parts are mostly rests, and the Double Bass part is also mostly rests.

V úvodu bloku č. 2 přináší vedlejší myšlenku lesní roh a ostinátní doprovod převezme fagot. Po šesti taktech přichází v partu flétny drobná rytmická variace na hlavní téma **a**. Ostinát stále zůstává v basové lince. V bloku č. 3 začíná čtrnáctitaktový střední díl **B**, který zpracovává exponované myšlenky. V bloku č. 5 potom přichází díl **A2**. Úlohu fagotu zde na dva taky přebírá flétna a po nástupu hlavní linky v hoboji, ji skladatel opět svěruje klarinetu. Hlavní téma je zde zpracováváno v deseti taktech a v posledních osmi taktech bloku č. 4 je mezihra. Ta je vystavěna ve dvou frázích zpracovávajících hlavní myšlenku, která je dále rozvíjena v bloku č. 5. Od bloku č. 6 se začíná připravovat závěr této věty a objevuje se reminiscence. Nejprve je připomenuto vedlejší téma ze středního dílu ve formě čtyřtaktové epizody. Téma opět zaznívá v obsazení lesní roh a fagot. V dalších čtyřech taktech je opět použit materiál hlavního tématu ve

stejném obsazení jako v úvodu věty. K závěrečné codě, která připomíná obě témata, hudbu přivádí devítitaktová spojka, ve které můžeme vnímat figury hlavního tématu.

Obrázek č. 24: Druhá věta: blok č. 3 – vstup dílu **B**



Obrázek č. 25: Druhá věta: blok č. 5 – vstup dílu **A**

3. věta **Allegro molto** má 205 taktů a trvá 3.30 min. Formu přesně určit nemůžeme. Rozpoznáme náznaky třech částí, které prací s motivickým materiálem připomínají expozici, provedení a reprízu. Forma je však narušena nevyrovnanými proporcemi. Zarážející je také úloha jednotlivých témat.

Schéma:

Expozice = a¹ (10 taktů) b¹ (7 taktů) c¹ (12 taktů) mezihra c (4 takty) c² (13 taktů) = 46 taktů

**Provedení = a² (7 taktů) b² (8+ 3 takty mezihra) c⁴ (19 taktů) b³ (6 taktů)
 spojka (2 takty) a³ (14 taktů) c⁵ (6+2 takty) a⁴ (8 taktů) c⁶ (15 taktů)
 mezihra c (3 takty) ac (21 taktů) ac (9 taktů) mezihra c (12 taktů)**

= 113 taktů

zkrácená repríza = 10 taktů

Coda = 14 taktů

Obrázek č. 26: Třetí věta: blok č. 0 – hlavní myšlenka **a**

Allegro molto (♩. = 66)

The image shows a musical score for five staves. The tempo is marked 'Allegro molto' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the remaining three staves. Dynamics are marked as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Obrázek č. 27: Třetí věta: blok č. 1 – vedlejší rytmické téma **b**

①

The image shows a musical score for five staves, starting with a circled '1'. The tempo is marked 'Allegro molto'. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the remaining three staves. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *simile*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Expozice přináší hravou hlavní myšlenku. Tu po deseti taktech vystřídá rytmické vedlejší téma, na které rovnou naváže úderné téma závěrečné.

Obrázek č. 28: Třetí věta: blok č. 1 (druhá část) – závěrečné úderné téma **c**



Téma **c** má v rámci expozice největší prostor. Podobně je tomu také v provedení, které nastupuje dva takty před blokem č. 9.

Obrázek č. 29: Třetí věta: blok č. 8-9 – vstup provedení



Témata jsou v provedení napojována v různých kombinacích. Závěrečnému tématu **c** je však věnována největší pozornost. Provedení je svou délkou velmi neobvyklé. Je dvakrát delší než expozice. Tato disproporčnost je ještě umocněna zkrácením reprízy, ve které zaznívá pouze desetitaktový návrat hlavního tématu v partu klarinetu a závěrečných čtrnáct taktů je psáno jako coda.

5.2. Interpretační rozbor

Pro interpretační rozbor jsem použila ke srovnání mou nahrávku z roku 2016⁴² a záznam pocházející z roku 1988, který oficiálně vyšel na CD Dechové kvinteto Academia.⁴³

⁴² Nahrávka A – Příloha C

5.2.1. Barevná vyrovnanost

Jednotlivé party a partitura jsou, na rozdíl od *Divertimenta*, velmi podrobně propracovány. Je zaznačena každá tempová a dynamická změna. Důvodem je komplikovanější rozložení úloh jednotlivých hlasů. Hudební řeč je zde složitější než u prvního kvintetu. Jelikož je sazba velmi zahuštěna, interpretační problematika se týká především vyrovnanosti hlasů. I zkušení interpreti budou mít v některých místech problémy, pokud by chtěli zápis dodržet doslova.

V expozici první věty se například v úvodu setkáváme se třemi navazujícími bloky (č. 0-2), které představují hlavní téma a pracují se stejným principem, kdy je toto téma v osminových notách podbarvováno šestnáctinovými běhy v jiných nástrojích. Pokaždé, když je téma předáno do jiného hlasu, je označeno dynamikou forte a doplňující party jsou staženy do mezzoforte. Tento princip však nemůže interpretačně fungovat v okamžiku, kdy je vedoucí hlas zapsán do partu hoboje. Barva a zvukové možnosti nástroje hráči neumožňují vyniknout nad ostatními nástroji. Je proto nutné, aby se ostatní nástroje dynamicky upozadily. Jelikož je však sólo hoboje zapsáno až do posledního z těchto bloků, ve kterém hlavní téma vrcholí, měla by tomu být v rámci možností podřízena také dynamika předchozích bloků. Na podobném nástrojovém rozvržení jsou vystavěny bloky č. 14 a 18 ve třetí větě. Výsledná dynamika tu však není forte a party jsou méně zahuštěny. Ve čtrnáctém bloku je part hoboje zapsán do mezzoforte a doprovod v pianu. Flétna je však psána ve třetí oktávě. Pokud flétnista zvládne zachovat psanou dynamiku, hoboj se dokáže dobře zvukově prosadit. Na zvukové vyrovnanosti jsou postaveny také bloky č. 5 (takt 1-2), 6 a 7 (takt 15-18) v první větě. Svižná melodie v nich vychází z jedné figury, která se postupně opakuje v různých hlasech. Je nutné sjednotit psané mezzoforte ve třetí oktávě flétny, ve druhé oktávě hoboje a v neznělé střední poloze klarinetu. Aby byla barva jednodušší, měly by hlasy korespondovat silou zvuku a také jemností nasazení, což je v předepsaných polohách nesnadný úkol.

5.2.2. Agogika

Jak zmiňuji výše, každá tempová změna je přesně vyznačena v partech. Pro některé bloky se však nabízí různá řešení agogiky a přechodů mezi nimi. V první větě je nejvýraznější accelerando v závěru věty. To vzniká přirozeně v průběhu

⁴³Nahrávka B - Archiv Viktor Kalabis – Příloha D

bloku č.9. Tři takty před blokem č.10 vnímám začátek pomyslné cody. Zde se tempo začne ještě více stupňovat nebo může být zlomově posunuto kupředu. Celá věta může být potom chápána přesně podle zápisu. Kromě zapsaných tempových změn vnímám v rámci některých bloků možnost drobnější práce s agogikou. Například přechod bloku č. 1 a 2. Můžeme jej zdůraznit napětím v cressendu a zrychlením posledních dvou taktů, ve kterých tempo udává part klarinetu. Vnitřní pohyb cítím také v rámci bloku č. 4. Zde se nabízejí dvě možnosti zrychlení. U první vnímám počátek acceleranda v polovině bloku a jeho rychlé vrcholení až do posledního taktu. Druhá možnost nabízí zrychlování již od prvního taktu blok č. 4. Od jeho poloviny by potom mělo být tempo drženo a vrchol bloku by měl být podpořen pouze velkým vzrůstem dynamiky. Další zrychlení mimo zápis je možné v posledních třech taktech bloku č. 5, které udává lesní roh. Pře reprízou přicházející v bloku č. 8, je možné hudbu zjemnit a tempově uvolnit v rámci bloku č. 7, čemuž napovídá charakter hudby této plochy.

Třetí větu vnímám nejvíce jako jednolitou tempovou plochu, ve které se střídají pouze charaktery a barvy jednotlivých hlasů. Nejzásadnější agogické změny vnímám v závěru věty. Již na konci bloku č. 15 se připraví hudebně klidnější bloky č. 16, 17 a 18. Drobné zpomalení tempa vyplývá z notového zápisu a jemnějšího charakteru těchto bloků. Uvolnění napětí je podpořeno také méně vypjatým zvukem a nižší dynamikou. Klid přeruší příchod bloku č. 19. Osm taktů před koncem přichází závěrečná stretta. Během této věty se dále vyskytne prostor v bloku č. 5 pro accelerando směřující do jeho osmého taktu a podobný okamžik nalezneme také v bloku č. 8 a jeho sedmém taktu. Druhá věta si žádné agogické změny nevyžaduje. Naopak by narušovaly tok hudby, který udává ostinátní part klarinetu.

5.2.3. Technická náročnost provedení

Druhá věta Andante je interpretačně nejnáročnější částí celého kvintetu. Hlavní úlohu tu mají flétna a hoboj, jejichž hlasy se proplétají a vzájemně si předávají vedení melodie. Zásadní problematiku můžeme hledat především v barevnosti a s tím spjaté intonaci. Oba nástroje se musí vzájemně přizpůsobit a najít zvukovou balanc, která jim bude vzájemně vyhovovat. Jelikož společně vytvářejí melodii, musejí vnímat okamžiky, kde si důležitou úlohu prvního nástroje předávají. V některých částech jsou si rovnocenné a tvoří protihlas. Intonační

choulostivost vyšších poloh obou nástrojů je tu podpořena ještě ostinátním hlasem klarinetu, který se pohybuje ve velmi neznělé a barevně nevyrovnané poloze. (Nepříliš znělé „prázdné tóny“ a1, g1, as1 jsou střídány tóny druhé oktávy, které mají díky zakrytí celého klarinetu více barvy a konkrétnosti. Klarinetista tedy musí vyrovnávat tyto dva rozdílné rejstříky a zároveň by měl dbát na zřetelné a totožné nasazení ostinátních osmin, které tvoří základní metrum celé věty. Tím vznikají také intonační problémy, kdy se musí interpret naprosto přizpůsobit dvěma vedoucím nástrojům a barevně pouze doplnit harmonii.

Ostinátní hlas klarinetu nastupuje v prvním taktu a udává tempo. Tento začátek je velmi určující. Klarinetista zde připravuje náladu celé věty. Úloha klarinetového partu je velmi důležitá. Zdánlivě snadně vypadající zápis je interpretačně náročný. Každá osminová nota by měla být naprosto přesně rytmicky vyslovena a také by měly všechny noty korespondovat svou délkou. Měly by být dostatečně dlouhé avšak zvukově uzavřené. Také by se neměla lišit jejich dynamika. Tím, že se part pohybuje ve střední poloze, tóny jsou zastřené a bez barvy. Klarinetista může barvu ovlivnit polohou horního rtu, který přitáhne směrem k hubici. Spodní ret je potom volnější a zvuk získá potřebné alikvotní tóny, které se lépe propojí s barvou obou vedoucích hlasů.

Nejexponovanější, co se týká prstové techniky, jsou party flétny, hoboje a klarinetu. Nejedná se však o technicky nehratelná místa. Z pohledu klarinetistky se mi jeví nejobtížnější úvodní pasáž první věty (blok č.0) a pasáže bloků č. 3 (takt 9-13) a č.11 ve větě třetí, což samozřejmě závisí na základním tempu, které může být velmi svižné. Nesmí však narušit rytmickou pregnanost věty.

5.2.4. Souhra

S ohledem na náročnost skladby bych interpretaci doporučila zkušenějším instrumentalistům či pódiově prověřenému komornímu souboru, ve kterém hráči nejsou omezeni technickými a zvukovými možnostmi. Vysokou náročnost představuje otázka vystavění frází, ladění, práce s barvami a rytmická přesnost. Náročnost prstové techniky je přiměřena studentům magisterského programu na vysoké škole. Je však znepříjemněna nepřehlednými místy v souhře, jako je například úvod první věty (bloku č. 0). Hlas hoboje a klarinetu zde podbarvují hlavní téma v partu flétny. Jejich hlasy k sobě vytvářejí protipohyb v rychlých

šestnáctinových bězích, ve kterých nejsou nijak zvýrazněny základní doby. Komplikací jsou osminové pomlky a nástupy na lehkou dobu v obou nástrojích. Zároveň interprety máte flétnový part, který klade důrazy na odlišné doby. Náročnost je podpořena ještě rychlým tempem věty. Stejný princip potom nacházíme v repríze. Další interpretační problém se týká třetí věty a jejího hlavního tématu (blok č. 0 – flétna, č. 9 - hoboj, č. 11- klarinet, č. 16 – téma na sebe navazuje v různých partech – klarinet, hoboj, flétna, č. 18 – hoboj), které je svým charakterem velmi rytmické, avšak díky psaným synkopám, přírazům a nástupům po osminové pomlce má tendenci zpomalovat, což ve výsledku větě ubírá na technické odlehčenosti při provedení. Hlavní hlas zde musí tempově podpořit svou pulzací doprovodné nástroje což je snazší v okamžiku, kdy jsou do jejich partů napsány osminové noty (blok č. 0, 9, 11) nebo alespoň pulzující první doby (č. 18). V bloku č. 16 na sebe hlasy navazují bez rytmické podpory doprovodu.

6. SONÁTA PRO KLARINET A KLAVÍR OP. 30

V srpnu roku 1968 k nám sovětští komunisté posílají okupantská vojska. Politická situace se komplikuje a přichází nejistota. V tomto období začíná skladatel pracovat na svém stěžejním díle a tím je *Sonáta pro klarinet a klavír, op. 30*. Kalabis měl velké štěstí a jako mladý skladatel byl přijímán kladně. Jeho díla byla často hraná a byla interpretována předními umělci. Navzdory nepříznivému politickému klimatu se toto životní období řadí k nejúspěšnějším v Kalabisově životě. Kromě realizace ve své vlastní tvorbě dostal také pracovní příležitost v rozhlase, která jej naplňovala.

Úspěšnost jeho premiér dokazuje například kritika z roku 1970.

„Sonáta plně těží ze zvukových kvalit obou nástrojů...Třetí věta je přes svou poměrnou délku a řadu příkrých náladových kontrastů obdivuhodně logickým završením technicky velmi náročně psané skladby, které se od J. Štengla a Z. Zichové dostalo adekvátně dokonalého provedení.“⁴⁴

Po roce 1968 se dostává do skladeb Viktora odraz doby. V předešlém období vytváří skladby s nefolkloristickým nádechem (např. *Divertimento pro dechové nástroje op. 10*, *„Dudácká“ suita pro hoboj a klavír, op. 11* *Klasický nonet, op. 13* - psán neoklasicistně, *Malá komorní hudba pro dechové kvinteto, op. 27*). I když byly skladby interpretačně velice nelehké a virtuózní, byla z nich cítit radost. Jeho hudbu psanou do kritického roku 1968 nejlépe charakterizuje výrok samotného autora *„Chtěl jsem mezi lidi poslat hudbu, která v době, kdy i v umění je zdůrazňován především neklid a nervozita, by jim dala trochu radosti“*.⁴⁵

V roce 1968 začíná pracovat na *Sonátě pro violoncello a klavír, op. 29* a v zápětí následuje *Sonáta pro klarinet a klavír, op. 30*. Obě skladby jsou si velice blízké.

⁴⁴ SKÁLA, P. *Tvorby Pražských skladatelů. Hudební rozhledy, 1970, roč. 23, č. 6, s. 247. ISSN 0018-6996*

⁴⁵ PILKA, J. *Viktor Kalabis: portrét skladatele. 1. vyd. Praha : Academia, 1999. 206 s. ISBN 80-200-0702-4 str.60*

Klarinetová sonáta je pokračováním sonáty cellové⁴⁶. Přímo k jejímu obsahu se vyjádřil takto: „*Základní konflikt doby- nemožnost vyhrát pravdu ve společenských podmínkách, které se vytvořily- se do kompozice neustále promítal. Bylo třeba stát proti a vyslovit vzdor.*“⁴⁷

Na druhé klarinetové sonátě pracoval téměř jeden rok (listopad 1968-září 1969). Obsahově se váže k okupačnímu roku 1968 a patří tak k nejzávažnějším Kalabisovým dílům. Je jí propůjčena důstojná forma klasického třívětého sonátového cyklu. Při poslechu a čtení zápisu si však můžeme povšimnout zvláštností, které se stávají u Kalabisovy tvorby pravidlem. Jedná se o tzv. *členění do bloků*. Tuto formu zápisu později zdokonaloval. O jasném využití tohoto „blokového systému“ vypovídá především poslední klarinetové dílo, kterým jsou *Tři impresy*. Tady je členění naprosto cílené.

Ze všech opusem označených klarinetových děl má Sonáta asi nejjasnější formální strukturu. I když u poslední věty o tom můžeme polemizovat. Rozhodně zde nenajdeme tonální plán podobný sonátovým formám klasickým, ale vzhledem k tomu, že se jedná o skladbu 20. století, to můžeme předpokládat. Hlavní témata hledáme především na základě rytmických a výrazových rozdílů. Každá věta je rozdělena do tří základních částí.

6.1. Formální rozbor

První věta s názvem **Allegro** má 134 taktů, dělí se do 16 bloků (0-15) a trvá 5 minut. Formálně se zde setkáváme se **sonátovou formou**. Můžeme zřetelně rozpoznat tři základní díly. Expozici, provedení a reprízu. Na první pohled je patrná disproporce jednotlivých částí věty. Expozice má 63 taktů. Provedení má pouhých 30 taktů a repríza 41 taktů. Forma je jasně rozpoznatelná, ale nacházíme v ní různé odchylky. Ty se netýkají pouze formy. Objevují se také v práci s motivy a tématy. V expoziční části nacházíme hlavní, vedlejší a závěrečné téma. Témata však nejsou na první pohled výrazně kontrastní. Můžeme si povšimnout,

⁴⁶ ŠEDA, J. Viktor Kalabis: 2. díl komentovaný katalog skladeb, 1.část 1. vyd. Praha : vlastní nákl., 1990-1992. 456 s. str. 162

⁴⁷ PILKA, J. Viktor Kalabis: portrét skladatele. 1. vyd. Praha : Academia, 1999. 206 s. ISBN 80-200-0702-4 str.63

že vedlejší téma je v hlavním tématu předjímáno a závěrečné je připravováno v partu klavíru již v průběhu vedlejšího tématu. Emoční gradace celé věty je důkladně promyšlena a motivicky vystavěna.

Schéma:

Expozice = a (3 takty téma, 3 takty 1. var., 3 takty 2. var., 2+4 takty epizoda)
a (10+5 taktů epizoda- předjímá téma b) **mezihra a** (7 taktů) **b** (3,5, taktu téma, 5,5 taktu variační epizoda) **mezihra c** (6 taktů) **c** (10 taktů)

= 63 taktů

Provedení = ab (5 taktů) + **epizoda c** (3 takty) **c** (8 taktů) + **epizoda a** (2 takty) **c** (4 takty) **mezihra a** (8 taktů)

= 30 taktů

Repríza = a (4 takty téma, 1 takt gen pauza, 3 takty var.) **epizoda b** (8 taktů)
b (9 taktů) **Coda b** (17 taktů)

= 42 taktů

V expozici nacházíme mnoho formálních zvláštností. Třítaktová fanfára je hlavním tématem **a** a uvádí začátek expozice. V repríze je toto téma na začátku rozšířeno o 1 takt. V expozici působí zkrácená varianta tématu velmi přesvědčivě. Při nástupu reprízy však přichází mnohem neústupněji. Pokud bychom za původní myšlenku označili úvod reprízy, působilo by hlavní téma mnohem logičtěji a proporčně vyrovnaněji. Mělo by 4 takty a při jeho uvedení by se jednalo o princip otázky a odpovědi. V podstatě nelze určit, která varianta je původní verzí tématu.

Jak zmiňuji výše, hlavní téma uvedené v expozici je třítaktové. Motiv je zpracováván v dalších dvou třítaktových variacích v rámci rytmických obměn. Jedná se o jednoduchou a vtipnou práci s motivem, která dokáže výrazně pozměnit hudební smysl myšlenky. Celé třítaktové téma je psáno v taktu 9/8. Hlava tématu, kterou tvoří úvodní takt (již zmíněná fanfára) je v klarinetovém partu tak i chápána. Dva následující takty při poslechu působí spíše jako takt se členěním 2/8 2/8 2/8 + 3/8. Úvodní tři takty jsou odděleny generál pauzou (1 3/8 takt), která zvýrazní krátký a úderný úvod dvaceti minutové sonáty.

Obrázek č. 30: První věta: blok č. 0 – hlavní téma **a** – fanfára

SONATA
PRO KLARINET A KLAVÍR
I

VIKTOR KALABIS, op. 30
(1923)

Allegro (♩. = 80–84)

Clarinetto in Sib

Pianoforte

con P

1

V osmém taktu je hlavní téma exponováno v klavíru. Klarinet jej doplňuje šestnáctinovými hodnotami. Před jedenáctým taktém opět téma přebírá ve formě třetí variace, která má již jiné proporce. Otázka má dva takty. Odpověď je o dva takty rozšířena. Můžeme ji nazvat drobnou epizodou, která nás dovádí k další části. Ta v rámci deseti taktů zpracovává hlavní téma. Tok hudby se uklidňuje a navazující epizoda tematicky předjímá nástup vedlejšího tématu. (tento tvar tématu se později objeví ve druhé větě). V podobném charakteru navazuje part klavíru. V bloku č. 4 začíná sedmitaktová mezihra, která plynule přechází do vedlejšího tématu **b**. Ta je vystavěná z motivického materiálu hlavního tématu. Pohyb v ní udržují drobné hodnoty v partu klavíru. Hlavní a vedlejší téma není na první pohled kontrastní. Nejedná se o příliš odlišný notový, rytmický a charakterový materiál, jak jsme zvyklí u běžné sonátové formy. Zajímavé však je, že se vedlejší téma shoduje s hlavním ve své délce a nijak se navzájem nepřevyšují. Vedlejší téma nacházíme v bloku č. 5, který je tempově klidnější a výrazově decentnější.

Obrázek č. 31: První věta: blok č. 5 – vedlejší téma **b**

The image shows a musical score for block 5. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff with a treble clef and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line starts with a measure number '5' in a box and a dynamic marking 'mp'. The piano accompaniment starts with a dynamic marking 'sub. mp'. The second system continues the vocal and piano parts. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Obrázek č. 32: První věta: blok č. 7 – závěrečné téma **c**

The image shows a musical score for block 7. It consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line on a single staff with a treble clef and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line starts with a dynamic marking 'pizz'. The piano accompaniment starts with a dynamic marking 'pizz'. The second system continues the vocal and piano parts. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. A measure number '7' is in a box at the beginning of the second system.

Obě témata jsou krátká. Vedlejší téma má tři a půl taktu. Zbýlých pět a půl taktu se jeví dosti nevýrazně a vyznívají jako epizoda s variačním podtextem, která

uzavírá celé téma **b**. Ve 47. taktu (blok č. 6) přichází jiný charakter. V šestitaktové mezihře se připravuje nástup závěrečného tématu **c** (blok č. 7). Pod rytmickým rifem je ukryta rázná melodie tohoto závěrečného tématu. Výraznost melodické linky je umocněna velkými skoky v partu klarinetu. Vypjaté staccato spěje přímo do provedení. Závěrečné téma je velmi dominantní. Napětí pramení z posledních tří taktů bloku č. 7. Metrum se v notovém zápise nemění. Při poslechu však můžeme zachytit nepravidelné členění 9/8 taktů takto: (3/8 2/8 2/8 2/8) (2/8 2/8 3/8 2/8) (2/8 2/8 2/8 3/8). V této rytmizaci jsou cítit jazzové vlivy. Je přirozeně vyvolán pocit rychlejšího tempa.

Obrázek č. 33: První věta: blok č. 8 – vstup provedení



V bloku č. 8 začíná provedení. Včetně mezihry má 30 taktů (22+8). Je nejkratší částí první věty. Neztrácí tím však na důležitosti. Zřetelně v něm můžeme rozeznat hlavní a závěrečnou myšlenku expozice. Vedlejší téma zde samostatně nezaznívá ani v jednom hlase. Občasně se připomene svým houpavým charakterem. Můžeme jej rozpoznat již v prvních pěti taktech bloku č. 8 v kombinaci s úderností hlavní myšlenky, kterou hraje klarinet. Závěrečné téma je zachyceno velmi razantně v taktu 69 (6. takt provedení) v obou nástrojích. V bloku č. 9 a 10 později zaznívá závěrečné téma v partu klavíru a technicky náročné úseky v partu klarinetu jej podbarvují. V provedení si můžeme všimnout drobných formálních zajímavostí. Skladatel nejdříve pracuje s určitým tématem v jednom nástroji a druhý nástroj plní roli rytmické a barevné podpory. Po každém takto zpracovaném tématu nastupuje krátká epizoda, ve které se oba nástroje setkají a rytmicky téměř splynou. V těchto úsecích si nástroje neubírají na důležitosti a nijak si nepřekážejí. Provedení je formálně velmi čisté. Můžeme vnímat jasné rozvržení bez větších výjimek. Především je znát čistota při práci s jednotlivými tématy a motivy. Můžeme jej rozdělit do tří částí. Každá má stejný

kompoziční princip. První má 8 taktů (5+3). Druhá má 10 taktů (8+2) a poslední část se rozdělí na 4 a 8 taktů. Části dělíme podle použití jednotlivých témat. V prvních pěti taktech skladatel pracuje s hlavním tématem z expozice. Hlavní téma slyšíme v partu klarinetu, které podbarvují drobné hodnoty zapsané do klavírního hlasu. V dalších třech taktech můžeme rozpoznat závěrečné téma expozice zpracované v obou hlasech. Druhá část provedení začíná v bloku č. 9. Klavír zde cituje motivy závěrečného tématu a klarinet jej vyplňuje šestnáctinovými běhy. Takto probíhá osm taktů druhé části provedení, které vyvrcholí do dvou posledních taktů bloku č. 9. Tyto dva takty vycházejí z hlavního tématu, které tu zaznívá v obou hlasech. Takty jsou zapsány jako dva takty 9/8. Rytmicky však vyznívají jako spojení taktu 4/4 a 5/4. Závěrečné takty bloků č. 8 (3takty) a 9 (2 takty) můžeme vždy nazvat krátkou epizodou, která přináší kontrastní téma a graduje do nového začátku další části. U třetí části provedení je tomu jinak. Má dvanáct taktů a ty jsou jasně rozděleny do bloků č. 10 a 11. Blok č. 10 (4takty) opět přináší v partu závěrečné téma první věty. Klarinet jej doplňuje běhy drobných hodnot. Tyto čtyři takty jsou dynamicky dosti vypjaté. Oba nástroje mají stejný význam, i když téma zaznívá pouze v jednom hlase. V posledních osmi taktech provedení se opět objeví hlavní téma. Tyto takty jsem označila za mezihru pro jejich plynulý přechod do reprízy. Může být však chápána také jako rozšířená epizoda, která využívá obou výše popsaných principů práce s motivickým materiálem. Klarinet je tu velmi dominantní a šplhá až do třetí oktávy na f3 (slyšíme es3).

Nástup reprízy přináší po vypjetí v provedení určitou výrazovou únavu a bezmoc. Začíná blokem č. 12 a má 41 taktů. Nejdříve zazní hlavní téma, které je o první takt rozšířeno, jak zmiňuji výše. První přidaný takt dává hlavnímu tématu naprosto jiný charakter. Domnívám se, že chtěl skladatel nástup expozice a reprízy záměrně odlišit a nikdy nezamýšlel obě témata ve stejném tvaru. První takt expozice působí jako fanfára, která uvádí celou sonátu. Začátek reprízy vnímám jinak. Rozšíření tématu o první takt reprízy mění roli původně úvodního taktu první věty a získává tak jinou funkci.

Obrázek č. 34: První věta: blok č. 12 – vstup reprízy

První část reprízy přináší větě určité vyčerpání. To naznačuje také její zkrácení. Hlavní téma se zde opakuje pouze v jedné variaci. V bloku č. 13 přichází drobná osmitaktová epizoda, která uklidňuje děj. Začíná osminovým pohybem v klavírním partu a klarinet vstupuje dlouhými tóny pod ligaturami. Epizoda plynule přechází do vedlejšího tématu. Osminový pohyb v klavírním partu však pod vedlejším tématem zaznívá nadále a udržuje napětí až do druhé části reprízy. Tou je nezanedbatelná sedmnáctitaktová coda. Hudební napětí se postupně stupňuje až do úplného závěru věty. Můžeme sledovat promyšlenou práci s notovým materiálem, co se týče melodické linky a dokonalého výrazového propletení obou hlasů. Šestnáctinové hodnoty v partu klavíru jsou mnohem průbojnější než dlouhé noty v klarinetovém partu. Motivek osmi šestnáctinových not v prvních osmi taktech graduje a má neuzavřený charakter. Vnímám jej velmi dominantně. Klarinet, který má v prvních několika taktech úkol barevně a zvukově podpořit klavírní part, se postupně prosazuje a dostává se do popředí. V devátém taktu cody tedy nastává zlom, ve kterém tuto dominantní úlohu přebírá klarinet. Napětí v tomto hlase se zvyšuje především díky změně polohy nástroje a jeho přechodu do třetí oktávy. V této pasáži postupně šplhá až na g₃ (slyšíme f₃) a setrvává na něm posledních devět taktů. Úloha jednotlivých hlasů

je v codě promyšlená. V neposlední řadě si musíme všimnout jemné práce s rytmickým materiálem. Všechny takty jsou psány v 9/8 taktu. Při pozorném čtení zápisu si můžeme všimnout metrických změn. Zápis taktů se neliší, ale skladatel používá ligatury přes taktové čáry. Tím se z původního metra (9/8 takt - 3/8 3/8 3/8) prakticky ocitáme v taktech 6/8. Tato rytmická gradace směřuje do bloku č. 15. Zde se opět vracíme do 9/8 taktu. Tím však napětí nemizí. Skladatel dokázal vystihnout okamžik, ve kterém se může do tohoto metra vrátit, aniž by tím závěr celé věty uklidnil.

Druhá věta má tempové označení **Andante**. Čítá 72 taktů, nacházíme v ní 12 bloků (0-11) a stopáží je blízká větě první. S ohledem na skladatelův čistý kompoziční styl usuzuji, že by schéma věty mělo být jednoduché a přehledné. Všechny tři věty jsou tematicky propojené. V některých částech druhé věty se například objevuje zcela doslovné téma z první věty nebo můžeme objevit krátké motivky z věty třetí. Celé její hlavní téma je později opakováno ve větě závěrečné. Formálním rozvržením se jedná o třídílnou písňovou formu **A1 B A2**.

Schéma:

A1 = **a**¹ (7taktů) **b**¹ (8+11takty) **epizoda /bc/** (4takty) **c**¹ (8taktů)

B = **d**¹ (4takty) **e**¹ (5taktů) **a**² (4takty) **mezihra /d /**(8taktů)

A2 = **a**³ (5taktů) **b**² (10taktů) = **Coda**

Písňová forma je vystavěna ze tří dílů v tempovém řazení pomalu - rychle - pomalu. Střední díl **B** je ke krajním kontrastní především charakterově. Nemůžeme mluvit o diametrálních metrických rozdílech. V díle B je však naléhavější tempo dobře znatelné. Je pro něj využít také jiný notový a rytmický materiál. Společně s krátkou osmitaktovou mezihrou jej můžeme nazvat rytmickým, dynamickým a především emočním vrcholem celé věty. Druhý o něco méně významný hudební vrchol nacházíme v bloku č. 4. K tomu graduje celá první část věty a po něm nastává zklidnění ve formě krátké epizody.

Obrázek č. 35: Druhá věta: díl A1 - blok č. 0 – hlavní téma a

The image shows the first system of a musical score, labeled 'II'. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 44 (♩ = 44). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff is the melody, starting with a piano (*p*) dynamic, followed by *pp*, *mp*, and *mf*. It features a triplet of eighth notes and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand, with dynamics ranging from *mf* to *pp*. The instruction 'molto quieto' is written below the first staff.

Obrázek č. 36: Druhá věta: díl A1 - blok č. 2 – vedlejší téma b

The image shows the second system of the musical score. It begins with a first ending bracket labeled '2' over a few notes. The main theme 'b' starts in the second measure with a forte (*f*) dynamic. The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs. The piano accompaniment features chords in the right hand and bass notes in the left hand, with dynamics including *p* and *sf*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Hlavní téma druhé věty zaznívá v prvních sedmi taktech. Je rozdělené na dvě odlišné části. V prvních části (1-4takt) zaznívá téma, které má určené metrum $\bullet = 44$, ale není zapsaným tempem příliš vázáno. Působí spíše jako volnější vstup, přinášející náladu plnou smutku. Nazvala bych jej krátkou introdukcí. Druhá půle tématu (5-7 takt) jasně kráčí směrem k bloku č. 2. Motivickým

materiálem se příliš neliší, pouze charakterem melodie a tempem. Obě části tématu jsou jasně rozděleny do dvou odlišných bloků. Po hlavním tématu slyšíme emočně odlišné téma vedlejší (téma **b**). Není příliš dominantní. Je mu však věnována velké plocha. Zpracovávají jej bloky č. 2 - 4. Upoutá nás zde skladatelova práce s jednoduchým motivem. V obou partech se opakuje. Není však totožný rytmicky a není vždy ani tím nejdominantnějším, co slyšíme. Provázanost partu klarinetu a partu klavíru je tu velmi promyšlená. Motiv je jednoduchý. Jedná se o rytmické spojení 1 půlové a 1 čtvrtkové noty. Zápis je ve 4/4 taktu. Melodie je však pomocí ligatur a legata vedena přes taktové čáry a působí jako by byla v taktu 3/4. Téma, kde je hlavní notou c2 (part klarinetu - c2, slyšíme b1), okolo které se neustále pohybujeme, je doplňováno rytmickým pohybem v partu klavíru. V taktu před blokem č. 3 opět zaznívá vedlejší téma) a to v partu klavíru. Part klavíru je psán v taktu 4/4, ale hlas klarinetu jej doplňuje tématem v taktu 12/8. Zajímavostí je, že tímto doplňujícím tématem je téměř totožná citace úryvku z první věty (1. věta - 3. takt bloku č. 3 - epizoda předjímající **b** - jedna z variací vedlejšího tématu a ne samotné základní téma) a z něj je potom vystavěný celý part klarinetu v bloku č. 3 a 4. Rytmický základ tu vychází z hlavního tématu druhé věty. Téma **b** je narušováno dvěma dalšími tématy, která od něj strhávají pozornost. Postupně také přebírají hlavní roli a klavírní part přechází do pozadí. Ve 4. bloku se dostáváme do prvního vrcholu této věty, který je později v bloku č. 5 uklidněn a uzavřen krátkou epizodou, vycházející z rytmických motivů bloku č. 4 a melodických motivů tématu **b**. Blok č. 6 bych nazvala osmitaktovou spojkou, která tematicky navazuje na epizodu z bloku č. 5 a plynule hudbu připravuje do vrcholu věty (blok č. 7), který je zároveň vstupem do dílu **B**.

Obrázek č. 37: Druhá věta: díl **B** - blok č. 7 – téma **d**

Tento díl se skládá z bloků č. 7, 8 a 9. Je velmi kontrastní především dynamickým rozpětím a charakterovým vypětím. To je zde způsobeno několika faktory. Vstup do této části je velmi dramatický. Připravuje ho již poslední takt dílu A. Díl **B** začíná ve třetí oktávě klarinetového partu a je zde psána dynamika fortissimo. Po většinu času v něm zaznívají trylky či tremola v obou hlasech ve výrazných dynamikách. Při vstupu do dílu B se však neobjeví zásadní motivické kontrasty. Blok č. 7 zde využívá motivického materiálu prvního dílu. Následující blok potom ale přináší úplně nový motivek, který se odlišuje charakterem i rytmickou sazbou v šestnáctinových hodnotách. Vše umocňuje tempové označení tohoto bloku č. 8 ($\text{♩}=80$). Je nejrychlejším označením ve druhé větě vůbec. Mírné tempové zklidnění registrujeme až v bloku č. 9 ($\text{♩}=66$). První čtyři takty tohoto bloku motivicky pracují s hlavním tématem. Od čtvrtého taktu můžeme hledat motivickou příbuznost s blokem č. 7 a motivem d. Osm taktů, ve kterých je podobnost spíše jen naznačena, můžeme označit za mezihru, která hudbu uklidní a připraví opětovný nástup hlavního tématu. To slyšíme ve třetím taktu bloku č. 10. Je tu zpracována a o takt rozšířena první část hlavního tématu z dílu A. V 11. bloku navazuje charakterem vedlejšího tématu závěrečná desetitaktová plocha. Ta postupně ustupuje z piana do pianissima. Přichází naprosté zklidnění se závěrečnou nezodpovězenou otázkou. Tu naznačí klarinetista v posledním taktu postupem z drženého c2 na des2. Celou závěrečnou plochu bloku č. 11 můžeme označit za codu.

Třetí věta má název **Allegro molto e drammatico**. Téměř desetiminutová závěrečná věta má 524 taktů. Jaroslav Šeda u třetí věty uvádí, že se jedná o formu rondovou s prvky formy sonátové.⁴⁸ Podle mne však sonátová forma rondo převyšuje. Mohli bychom tuto větu označit také jako sonátové rondo. Zde uvádím několik příkladů formálních odchylek a nejasností.

Jedním z ukazatelů na sonátovou formu je rozdělení na tři díly - expozice, provedení a repríza. Při podrobném přezkoumání každé z částí začneme objevovat nesrovnalosti, které tuto formu narušují. Hlavní a vedlejší téma je k sobě dosti kontrastní motivickým i rytmickým materiálem. To by odpovídalo sonátové formě. Zasazení do této formy by potvrzovala také přítomnost třetího tématu. Motivický materiál a celé témata jsou však mnohokrát různě opakována

⁴⁸ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 305

a variována. Vykazují tedy také znaky variačního ronda. Mohlo by se jednat také o formu dvojitého ronda. Větu však dvojitým rondem jednoznačně nemohu nazvat, protože se v expozici objevuje ještě jedno zásadní téma. Zároveň si myslím, že hlavní téma stále nese největší význam a strhává na sebe větší pozornost. Avšak vlastnosti rondové formy tu stále přetrvávají. Tím je myšleno především časté opakování hlavního tématu a občasné vkládání dalších motivů.

Obrázek č. 38: Třetí věta: blok č. 0 – téma **a**

III

Allegro molto e drammatico (♩. = 88)

Obrázek č. 39: Třetí věta: blok č. 3 – úryvek vedlejšího tématu **b**

Provedení je v tomto případě částí, která sonátovou formu ve větší míře nabourává. Zásadním nedostatkem je jeho délka. Věta, která má 524 taktů by měla provedení s pouhými 28 takty. Označení tzv. provedení je tedy jednou z největších výjimek v této formě.

Obrázek č. 40: Třetí věta: blok č. 14 – provedení



Repríza, která pracuje téměř se všemi motivy expozice, poukazuje na formu sonátovou. Témata jsou tu opakována v jiném pořadí a jednotlivé díly se motivickým materiálem expozice spíše jen inspirují. Nejedná se o doslovné opakování.

Obrázek č. 41: Třetí věta: blok č. 15 – vstup reprízy



Třetí věta je promyšlenou kombinací obou forem a v podstatě není důležité, která forma je zde dominantní. Nemusíme se přiklánět ani k jedné z možností. Jednoduše se můžeme bavit o jejich vyrovnané kombinaci.

K této větě tedy uvádím schéma, podle kterého můžeme rozpoznat jasné znaky obou forem. Větu dělíme na tři části, které nejsou příliš vyrovnané svými proporcemi.

Schéma:

expozice

a (21 taktů) **mezihra c** (12 taktů) **a** (13 taktů) **b** (33 taktů = 25+8 epizoda, která vychází z motivu **c**) **a** (29 taktů) **mezihra c** (14 taktů) **b** (26 taktů) **a** (8 taktů) **b** (12+12 taktů) **mezihra c**) **a** (27 taktů) **b** (27 taktů) **CODA** (33 taktů - vychází z tématu **b**) **Andante** (3 takty) - završení celé expozice **Adagio** (10+7 taktů, které jsou kopií hlavního tématu druhé věty)

provedení

28 taktů

repríza

a (33 taktů) **mezihra** (15 taktů) **a** (5 taktů) **b** (13 taktů) **a** (8+5 taktů epizody, která vychází z tématu **b**) **b** (18 taktů) **a** (6 taktů) **b** (36 taktů) **a** (12 taktů) **mezihra** (12 taktů) **epizoda** (9 taktů) **Andante** (9 taktů) **Adagio** (17+11 taktů)

Hlavní téma **a** má bojovný až nekompromisní charakter. Celý blok č. 0 bych nazvala krátkou introdukcí. Ta působí jako fanfára, která přináší hlavní téma. To má 21 taktů, které můžeme rozdělit na 1. polovětu (11 taktů) a 2. polovětu (10 taktů). Blok č. 1 je desetitaktovou mezihrou klavíru. Je krátká, výstižná a přináší svůj vlastní kontrastní motiv. Ten však nepovažuji zatím za zásadní a nerada bych jej tedy nazvala vedlejším tématem neboli tématem **b**. Pro vedlejší úlohu jej nazvu tématem **c**. Vedlejší téma věty se nachází až v bloku č. 3. Tvoří zásadní kontrast k hlavnímu tématu. K tomu, že jej označuji jako vedlejší téma **b**, mě přivedla jeho rovnoprávnost, co se týče délky a výrazné odlišení charakteru rytmických figur. Je zpracováváno v rámci téměř celého bloku. Náladu tématu připraví již v prvních třech taktech klavír. Samotné téma **b** začíná až na konci třetího taktu a zaznívá v partu klarinetu. V průběhu tohoto bloku je několikrát rytmicky, melodicky i charakterově zpracováno v obou hlasech. Nejdříve zazní v partu klarinetu ve výrazných staccatových skocích. V následujících deseti taktech je téma pojato spíše lyricky a je prováděno v obou hlasech současně. Hlasy se navzájem rytmicky i melodicky proplétají a doplňují. V sedmnáctém taktu tohoto bloku (č. 3) se téma v klavírním partu mění na výrazný rytmický motiv. Tento motiv (63. takt) působí nenápadně, ale dalším jeho rozvinutím se vyvíjí jedno z

nejstěžejnějších témat celé věty. Ráda bych tento zásadní motiv, který se sice v tomto bloku pojí s vedlejším tématem a nestojí samostatně, označila motivem **c** (motivická příbuznost s první mezihrou blok č. 1). S tématem **c** se později setkáme ve větě ještě několikrát a v podstatné úloze. Již jsem zmínila, že závěr bloku č. 3 vychází z odlišné myšlenky, která nám však již není neznámá. Těchto osm taktů můžeme nazvat epizodou, která celý blok uzavírá. Epizoda je vlastně zkrácenou mezihrou, kterou jsme mohli slyšet v bloku č. 1. Přebírá tedy také stejný motivický materiál. V bloku č. 4 opět slyšíme hlavní téma. Blok je rozdělený na dva díly, ve kterých zaznívá téma **a**. První díl má osm taktů a je oddělen dvěma čtvrtovými pomlkami. Druhý díl má 21 taktů. V prvních 11 taktech druhého dílu se doslovně opakuje první díl rozšířený o tři takty. Na něj navazuje závěrečná tematická epizoda, která má dalších deset taktů. V závěru epizody jsou opět užity dvě čtvrtové pomlky, které oddělují blok č. 4 od bloku č. 5. Ten ve spojení s pěti takty následujícího bloku tvoří výraznou klavírní mezihru. První díl mezihry je celý blok č. 5. Druhý díl je oněch 5 dalších taktů z bloku č. 6. Jsou na první pohled kontrastní a vychází z odlišných hudebních myšlenek. První díl má 14 taktů a tematicky vychází z motivu **c**. Má poněkud jiný charakter než v bloku č. 3. Jak již značí nadpis molto ruvido, zní velmi tvrdě a hrubě. Druhá část mezihry vychází z motivů tématu **b**. Tedy spíše z jeho lyričtější a melodičtější podoby, kterou slyšíme v bloku č. 3 (7 takt). V taktu 128 plynule přechází do hlasu klarinetu. V dalších 26 taktech se pracuje s motivickým materiálem prvních pěti taktů bloku č. 6. Nejdříve je téma klidné a pohybuje se v rámci mezzopiana či mezzoforte. Po 14 taktech začne rázně narůstat dynamicky, rytmicky a zároveň stoupá do vyšších poloh obou nástrojů. Vrcholem je přechod do hlavního tématu (8 taktů před koncem šestého bloku). V bloku č. 7 opět zaznívá vedlejší téma v nové podobě. Jeho melodie přichází v naléhavější formě a velmi rychle graduje. Již od prvního taktu zaznívá v partu klarinetu ve třetí oktávě. Přidává se rytmické napětí a rychlejší sazba. Ze čtvrtových not se postupně stávají osminové hodnoty v obou hlasech. Melodie nastupuje vždy po osminových pomlkách, což udržuje společně s osminovými hodnotami v klavírním partu napětí, které kulminuje do tématu **c**. Stejná práce s totožným motivem je nám známa již ze třetího bloku této věty. Tam je motiv velice podobně zpracován v partu klavírním. Celé téma je v bloku č. 3 však zvukově podřízeno a zaznívá během provádění hlavního tématu v partu klarinetu. Je tedy spíše nenápadné. Kdežto v bloku č. 7 se jeví jako téma hlavní. Je zde jasně cítit

inspirace jazzovou rytmikou. Blok č. 8 přináší opět hlavní téma **a**. Zaznívá tu dvakrát za sebou. V prvních devíti taktech jej slyšíme v synkopické variaci. Podobné zpracování se v rámci věty ještě neobjevilo. Následující takty jej opětovně doslovně citují. Téma je tu rozšířeno o dalších deset taktů. Celá druhá citace je spíše tematickou epizodou. Nemůže si nevšimnout podobnosti kompozičního postupu bloku č. 4 a 8. Je téměř totožný. V obou blocích nacházíme dva díly. V prvních dílech slyšíme hlavní téma, které je na konci odděleno dvěma čtvrtými pomlkami. Druhý díl téma doslovně cituje a je vždy rozšířen. Tvoří tedy tematickou epizodu, která daný blok uzavírá. Určitou podobu můžeme najít také jak v použití tematického materiálu, tak v délce obou bloků. V bloku č. 9 je opět prováděno vedlejší téma. Part klarinetu nepřináší nic nového avšak v partu klavíru se objevuje od třetího taktu rytmická figura, která se ještě ve třetí větě neobjevila. Tento doprovod je zřetelně dělen do šestitaktí. V prvním taktu se vždy objeví tři sestupné čtvrté noty. V dalších pěti již slyšíme šestnáctinový pohyb v pravé ruce. Toto šestitaktí je zde opakováno čtyřikrát. Nad ním se klene v drobných obměnách výraznější melodie vedlejšího tématu. Poslední z rytmických šestitaktí je o tři takty rozšířeno a nenásilně přechází do cody. Ta vychází z vedlejšího tématu a je dosti rozsáhlá (33 taktů). Po této dlouhé ploše, kde se střídají jednotlivá témata a hudba se dynamicky i pohybově uklidní, přichází závěr expozice. Jako závěr chápu část od Andante v 6/4 taktu (takt 173). Při prvním pohledu bych těchto 20 taktů označila za vloženou část, která cituje hlavní téma druhé věty. Byla by označena nejspíše epizodou a nespádala by jako díl do expozice. Tam ji však řadím na základě toho, že v repríze je tato část opět použita a je také řazena na závěr. Není sice doslovná, ale můžeme zde najít stejné pořadí tempových označení Andante a Adagio. V Andante, které tuto část zahajuje, zaznívají tři klavírní sforzatové akordické vstupy. V bloku č. 12 však přichází v této větě ještě nevyužitá téma. Je jím téma druhé věty. Ve 13. bloku dokonce zaznívá zcela doslovně. Tato část je zajímavým ukončením celé expozice. Můžeme ji nazvat určitým intermezzem, které uklidňuje děj expozice a připravuje prostor pro střední díl (provedení).

Ve 190. taktu (blok č. 14) začíná střední díl věty. Pro jeho prokomponovanost a použití jednotlivých motivů a témat jej můžeme nazývat provedením. V tomto okamžiku si můžeme povšimnout trhlin v domněnce, že se při rozboru můžeme o třetí větě bavit jako o sonátové formě s jejími jasnými znaky. Asi nejvíce zarážející je délka tohoto dílu. Má pouhých 28 taktů. Při délce celé věty (524) se

jedná o proporně zanedbatelnou část. I přesto však vykazuje jasné znaky provedení. Základním faktem je prokomponovanost a práce s jednotlivými tématy **a b c**. S tím, že je důraz kladen na dva hlavní motivy, které tvoří jedno větší téma, kterým je plynoucí melodie, klenoucí se nad klavírním hlasem. Dalším významem této plochy je jasné oddělení expozice a reprízy.

V 15. bloku nastupuje repríza. Repríza je kompozičně velmi zajímavá. Je téměř doslovná. Zřetelný je princip práce s bloky. Repríza využívá všech témat, ale řadí je k sobě v jiném pořadí. Někdy však bloky pouze s daným motivem pracují a zpracovávají ho odlišně. Přináší i několik nových myšlenek. Ty se však příliš nevzdalují od základních témat nebo méně významných motivů expozice charakterově ani motivicky. Spíše z nich vycházejí. Některým částem se však změnil charakter a zůstalo stejné pouze tempové označení. (Andante)

V bloku č. 15 najdeme dvakrát zpracovanou hlavní myšlenku. V expozici jsou tyto dva krátké úseky proložené ještě klavírní mezihrou **c**. Blok č. 16 je věrohodnou kopií bloku č. 5. Vychází ze stejného motivického materiálu a pracuje se stejným rytmickým členěním. Jejich podobnost je také v tom, že se v obou případech jedná o klavírní mezihru. V 17. a 18. bloku se kombinují témata **a, b**. Svou podobou nápadně připomínají bloky č. 3 a 8 z expozice. Téma **a** je tu použito v synkopickém rytmu a objevuje se dvakrát. Je proloženo tématem **b**, které je zde užito ve stejné staccatové původní verzi tématu **b** z expozičního bloku č. 3. V bloku č. 19 opět zaznívá téma **b** a to v podobě, kterou jsme nejdříve slyšeli v expozici v bloku č. 3 jako méně výrazný druhý hlas v partu klavíru. Podruhé je použito a to v mnohem výraznější podobě, v expozičním bloku č. 7. 20. blok je kombinací dvou hlavních témat. Dominantní je tu na první poslech téma **a**. Vedlejší téma jej v klavírním partu pouze dokresluje. Vůdčí funkci převezme až v bloku č. 21, ve kterém se oba hlasy vzájemně proplétají v lyričtější podobě a v subtilnější dynamice. 12 taktů před začátkem bloku č. 22 se rázně objeví hlavní téma. V levé ruce klavíru zaznívá rytmická figura ze začátku expozice a reprízy, která se zatím nikde jinde neobjevila. Základní myšlenka z úvodu věty, značí blížící se uzavření reprízy. Naposledy slyšíme v bloku č. 22 ráznou klavírní mezihru uzavřenou třemi společnými trylky bloku č. 23. Závěrečnou částí celé věty je podobně jako v závěru expozice Andante a Adagio. Andante má sice opět funkci zklidnění před nástupem Adagia, je však třikrát delší a je tu využito i jiný notový materiál a to především v partu klavíru. Dřívější úlohu

klavíru (držení dlouhých tónů) přebírá v tomto případě klarinet. Hlas klavíru vychází rytmicky z meziher, kde dominuje motivický materiál **c**. Průběh Adagia je téměř totožný s Adagiem expozice. Rozdíly jsou zde dva. Do třetího a čtvrtého taktu je vložen vstup klarinetu. V expozici je tu místo něj pět čtvrtých pomlk. Druhým rozdílem je připojení závěrečné katarze, která je zapsána do 11 taktů. Ta motivicky vychází z hlavního tématu. Je však oproti původnímu znění motivu velmi klidná a zapsána v pianissimu. Katarze lze vysvětlit několika způsoby. Mohla by znamenat zklidnění a dobrý konec. Avšak s ohledem na obsah sonáty, reagující na politickou situaci nemůžeme říct, že dobrý konec nastane. Chápu ji jako naději. V původním slova smyslu je katarzí myšleno očištění, což by mohlo také znamenat naději na znovu očištění politického ovzduší.

6.1.1. Blokovaná stavba sonáty

Můžeme si všimnout práce s tématy v rámci rozdělení do bloků. **V první větě** je řazení témat do jednotlivých bloků patrné, avšak v některých případech není úplně striktní. Takovým případem je například blok č. 3, který jasně patří mezi bloky pracující s hlavním tématem, ale je do něj vloženo vedlejší téma jako předzvěst jeho příchodu. Naopak v bloku č. 5 najdeme vedle vedlejšího tématu v klarinetovém partu také téma hlavní, které provádí klavír. Práce s bloky ve třetí větě je o něco promyšlenější a více účelová, což se později odrazí především v příchodu reprízy. Každý blok je věnován jednomu tématu nebo jeho oddělené části. Toho skladatel využívá při přemísťování jednotlivých bloků v repríze. Některá témata z dílu A se už v repríze neobjeví a občas repríza přinese také nový nečekaný vstup. Ale většinou se jedná pouze o tzv. formální vsuvku, která mírně pozastaví děj, ale nepřináší nic nového a závažného. Připojuji schéma třetí věty, které mapuje použití původních motivů v blocích v rámci expozice a reprízy:

A = 0 (a-21) 1 (mezihra c-12) 2 (a-13) 3 (b, c =25+8) 4 (a=8+21) 5 (mezihra c-14) 6 (b,a=26+8) 7 (b-12, c-12) 8 (a-9, a-18) 9 (b-27) 10 (CODA=b - 33)

B = 14 (a,b,c - 28)

A1= 15 (a-16, a-17) 16 (c-15) 17 (a-5,b-13) 18 (a-13) 19 (b-18) 20 (ab - 18) 21 (b-24, a-12) 22 (c-12) 23 (a-9)

- Bloky označené stejnou barvou nejen že vycházejí z jednoho tématu, ale jsou téměř totožné, liší se počtem taktů, jak je v popisu.
- Černě popsané bloky pouze vycházejí z jednoho tématu a jsou značně pozměněny.
- Bloky č. 9 a 10 vycházejí v partu klarinetu z vedlejšího tématu, kdežto hlas klavíru přináší novou rytmickou figuru, která se již nikde nezopakuje
- Bloky č. 4 a 8 jsou si velmi podobné svou kompoziční technikou
- Blok č. 23 může být považován za formální vsuvku, která vychází z tematického materiálu a, v žádném jiném bloku nezaznívá a může být považována za drobnou variaci hlavního tématu, která uzavírá reprízu před nastoupením závěrečné části (Andante, Adagio). Expozice je takto uzavřena pomocí motivické cody (blok č. 10).
- Blok č. 14 je považován za provedení. Využívá všech témat. Dokonce zde můžeme najít také motivky, které poukazují na závěrečné Adagio nebo dokonce motivky druhé věty

6.2. Možná interpretační úskalí

Kalabis většinu svých děl komponoval na objednávku. Většinou se interpreti řadili mezi špičky svého oboru a plynula z toho tedy velmi plodná práce pro obě strany. Jeho nejbližším a nejmilejším interpretem byla samozřejmě jeho manželka prof. Zuzana Růžičková, pro kterou tvořil nejen skladby sólové, ale také komorní.⁴⁹ Vznikalo mnoho skladeb pro vynikající sólisty, komorní hráče, komorní soubory i orchestry.⁵⁰ Práce s technicky a výrazově vyspělými interprety

⁴⁹ Pro její stálé duo s věhlasným houslistou Josefem Sukem vznikla skladba *Sonáta pro housle a cembalo*, op. 28. V roce 1991 vznikly *Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo*, op. 73 (flétna Jiří Válek).

⁵⁰ (Koncert pro violoncello a orchestr, op.8, Miloš Sádlo, dir. Václav Smetáček, FOK, 1950; Divertimento pro dechové kvinteto, op. 10, Dechové kvinteto českých filharmoniků, 1952; Klasický nonet, op. 13, České noneto, 1955-1956; II. Smyčcový kvartet, op.19, Vlachovo kvarteto, 1962; III. smyčcový kvartet, op.48, Talichovo kvarteto, 1977; Symfonická freska, op.22, dr.Jiří Reinberger, 1963; Symfonické variace pro velký orchestr, op.24, Česká filharmonie, dir. Václav Neumann, 1964; Koncert pro velký orchestr, op. 25, Česká filharmonie, dir. Karel Ančerl, 1965-66; Malá komorní hudba pro dechové kvinteto, op. 27, České dechové kvinteto filharmoniků, 1967; Sonáta pro violoncello a klavír, op.29, Josef Chuchro a Jan Panenka, 1968; II. koncert pro housle a velký Koncert pro housle a velký orchestr, op.49, Česká filharmonie, Josef Suk, dir. Wolfgang Sawallisch, 1977-78; Jarní písňalky, op. 50, Collegium musicum Pragense, 1978-79).

Komorní soubory výše uvedené, v těchto letech působily ve složeních:

Collegium musicum Pragense - Jiří Krejčí, Otto Trnka - hoboje, Václav Kyzivát, Antonín Myslík - klarinety, Zdeněk Tylšar, Emanuel Hrdina - lesní rohy, František Herman, Vilém Horák - fagoty, umělecký vedoucí František Vajnar

Kalabisovi zaručovala při kompozici značnou volnost. Profesionalita obou stran je základním kamenem pro dobře odvedenou práci. Důležitá je tolerance interpreta a především vůle posunout možnosti svého nástroje o něco dál, pokud to je smysluplné. Ze strany skladatele je nutné pochopení pro těžkou až nemožnou proveditelnost určitých pasáží skladby. Nerada omezují při spolupráci s mladými skladateli tvůrce, pokud to není úplně nutné a respektují jeho přání, i když vím, že bude práce na skladbě o něco časově i technicky náročnější.

Sonáto op. 30 bych označila za velmi náročnou. Po interpretovi se vyžadují nejen technické dovednosti a intonační stabilita. Pro svůj hluboký obsah je sonáta srovnatelná s díly J. Brahmsa, M. Regera či P. Hindemitha a při jejím provedení se předpokládá silné vnitřní zaujetí hráče. Výraz je postaven na udržení dlouhých a fyzicky náročných frází. Skladatel uměl dobře využít širokých zvukových prostředků klarinetu a zcela určitě věděl, do jakých dynamických extrémů může zajít. Ve všech svých dílech pro klarinet se vyvaroval použití soudobých technik jako je například glissando, frullato nebo multifonic a snaží se vycházet z přirozenosti nástroje samotného. Sonáta op. 30 z roku 1968-69 je od začátku do konce výrazově vypjatá. Interpret musí správně rozvrhnout své síly, aby udržel potřebné napětí v dynamických a energických částech. Zároveň by měl počítat s udržení klidu a rovnováhy při provádění lyrických částí, ve kterých musí zvuk udržet v barevnosti a sytosti pomocí dechu a nátiskové flexibility. Dechová, psychická a nátisková výdrž je potřebným předpokladem pro úspěšné provedení. Z těchto důvodů jsem se později zamýšlela nad dramaturgickým řazením této skladby. Několikrát jsem ji prováděla v rámci celovečerního recitálu, zaměřeného

Dechové kvinteto českých filharmoniků - Gejza Novák - flétna, Josef Schejbal - hoboj, Alois Rybín - klarinet, Karel Vacek - fagot, Miroslav Štefek - lesní roh

České noneto - Emil Leichner - housle, Vilém Kostečka - viola, Josef Šimandl - violoncello, Oldřich Uher - kontrabas, Hynek Kašík - flétna, František Hanták - hoboj, Oldřich Pergl - klarinet, Jaroslav Řezáč - fagot, Josef Hobík - lesní roh

Vlachovo kvarteto - Josef Vlach- první housle, Václav Snítíl- druhé housle, Josef Kodoušek- viola, Viktor Moučka- violoncello

Talichovo kvarteto -Petr Messiereur - první housle, Jan Kvapil - druhé housle, Jan Talich - viola, Evžen Rattay - violoncello

na českou komorní hudbu 20. století⁵¹. Toto dramaturgické zařazení je dosti specifické a přináší mnohé interpretační obtíže. Osvědčenou kombinací je připojení skladby například za Sonatinu Bohuslava Martinů a to v první půli koncertu. Ke krátké a charakterem odlehčené skladbě potom vytvoří plnohodnotný a vyvážený celek. Přestávka po provedení potom zaručí interpretům dostatek času pro odpočinek před druhou půlí. Ojedinělost skladby dle mého názoru nejlépe vynikne v konfrontaci s dalšími díly českých skladatelů, kterými se sám skladatel hudebně inspiroval. Druhým uspokoivým řešením je dramaturgie vystavěná přímo ze skladeb tohoto autora, které však musejí být zvukově založeny na jiném nástrojovém obsazení. Výjimkou by mohlo být *Divertimento op. 10*, které je postaveno na odlišném zvukovém a charakterovém uchopení klarinetu.

Pro pochopení vnitřního obsahu skladby nám napoví okolnosti jejího vzniku. Mnohé nám prozradí rok, kdy byla napsána. Kalabisova Sonát op. 30 vznikala na přelomu let 1968-1969. K těmto rokům se vztahuje neradostná politická situace, jejíž odraz v sobě *Sonáta* nese. Společně se *Sonátou pro violoncello a klavír, op. 29* (1986) se řadí mezi nejzávažnější skladatelova díla. Což umocňuje také její stopáž 22 minut.

6.2.1. Zvuk

Jako základní výrazový prostředek, který vyvolává vnitřní nepokoj, skladatel využívá vysokých poloh nástroje s důrazem kladeným na třetí oktávu. V kombinaci s krajními požadavky na dynamiku je v zápisu vyjádřeno tísnivé hudební napětí, které zachycuje úzkost přecházející později ve vzdor. Tato poloha je velmi výrazná a témbro nástroje je tu dosti tvárný. Bohužel neznáme osobní představu skladatele, ale můžeme se inspirovat zvukem klarinetisty, který skladbu premiéroval⁵². Byl jím Jiří Štengl. V době, kdy patřil Štengl k předním českým klarinetistům, se představa hry zásadně lišila od dnešních trendů. Pro velké vibrato byl jeho zvuk ojedinělý. Dokonce bych řekla, že v některých

⁵¹ První půle: B. Martinů - Sonatina pro klarinet a klavír, V. Kalabis - Sonáta pro klarinet a klavír, op. 30

Druhá půle: J. Teml - Komorní hudba pro klarinet a klavír, Z. Šesták - Sonáta pro dva klarinety, J. Filas - Malá rhapsodie

⁵² 14. týden nové tvorby českých skladatelů 1970

pasážích přidává jeho pojetí potřebnou dramatickost. Jelikož vycházela tato barva a práce se zvukem z přirozenosti hráče, je v podstatě nenapodobitelná. Kopírování by působilo nepřirozeně a minulo by se účinkem. V dnešní době se přikláníme spíše k rovnějšímu, sytějšímu zvuku v celém rozsahu nástroje, který je barevně a intonačně stabilnější. Na barevnost a stabilitu těchto poloh má vliv také výběr plátku, použití dlouhého či krátkého nástroje a v neposlední řadě výběr hmatů. Ty by měly vyhovovat kritériím jako je barva, ladění a spolehlivost ozvu. Já jsem chtěla v zásadě zachovat jemnější a kulatější zvuk. Tato interpretační stránka je dosti individuální a závisí převážně na vkusu interpreta. Pro detailnější práci se zvukem potom může hráč využít vlastností prostoru, ve kterém bude skladba provedena.

Práce s nástrojem ve vysokých polohách je založena na udržovaných tónech a silné dynamice. Tento způsob zápisu se objevuje například v první větě v blocích č. 14 a 15, ve kterých se klarinet postupně vyšplhá až na g3. Podobně řešen je 8. blok a druhá polovina bloku č. 3 ve třetí větě, kde dlouhou dobu zůstáváme na notě fis3. Part v těchto místech působí velmi jednoduše a nekomplikovaně. Přináší však specifické problémy. Jak jsem již zmínila, zásadní je výběr hmatů. U každého modelu a typu nástroje se mohou hmaty lišit a každý hráč je volí dle vlastní zkušenosti. Já se většinou v silné dynamice klaním k tzv. plným hmatům⁵³. Nejlépe mi vyhovuje jejich barevnost a stálost zvuku. Ta je důležitá především v místech velkého vypětí, kde hráč potřebuje ve svém nástroji oporu a spolehlivost. Samozřejmě je možné volit také základní hmaty, u kterých může být barva mírně naostřenější. Zvuk se potom rozzáří alikvotními tóny, které mohou podpořit emoční vzruch díla.

6.2.2. Technika, Rytmus

Výše se zmiňuji o technické náročnosti klarinetového partu. Ta se v této skladbě často snoubí s rytmicky problematickými místy a na interpreta jsou kladeny dosti vysoké nároky. V následující podkapitole se věnuji porovnání několika snímků, které mne zaujaly především různorodým uchopením tempových proporcí skladby. To potom přímo souvisí s technickou čistotou provedení nejnáročnějších úseků. Nejvýraznější plochou je 9. blok v první větě. Ten je vystavěn z rychlých šestnáctinových běhů, jejichž technická náročnost je kombinována s nástupy po osminových či šestnáctinových pomlčkách. Základem je pevná opora

⁵³ Tabulka tzv. plných hmatů ve třetí oktávě – Příloha C

v technickém provedení podepřena cílenou prací s metronomem, která odhalí strop technických možností hráče. Rytmus zde vychází z jazzu, není ve výsledku tedy nutno počítat. Frázi bychom měli chápat jako jedolitou plochu, která celkem přirozeně vrcholí až do bloku č. 11. Během celé plochy může interpretovi ubírat na síle a sebekontrola velká dynamická gradace, která umocňuje napětí celého úseku. V propojujícím blok č. 10 je zapsán také šestnáctinový pohyb. Zde se part pohybuje v příjemnější poloze a neměl by činit zkušenému hráči větší problémy.

6.2.3. Souhra

Náročnost jednotlivých partů je nesporná. Nezapomínejme však také na problematiku týkající se souhry. Interpreti by měli být zkušenými hráči, kteří mají více než minimální zkušenost s interpretací hudby 20. století. Skladatelovou silnou stránkou je jasná rytmizace, která při nabourání ztrácí své hudební kouzlo. Znalost spoluhráčova partu přináší určitou jistotu. Úsekům, které se na první poslech jeví jako zmatečné, dává jasný řád. Sluchová paměť interpreta potom nabídne určité opěrné body při vnímání druhého nástroje.

Jedním z těchto úseků je například samotný úvod sonáty, kde jsou nástroje v některých taktech zapsány rytmicky protichůdně a přehlednost je obtížnější (např. 3. takt). Velice nepříjemné jsou také nástupy po klavírních mezihrách ve třetí větě (blok č. 16, 22). Klavírní part je tu nepřehledný a rytmicky nepravidelný. Zkušený hráč postupně dokáže identifikovat vývoj hudby graduující do dalšího bloku a v mezihře se zorientovat. Pro méně pódiově prověřené hráče bude jistotou vložení části klavírního partu před svůj nástup. Podobně problematicky se jeví také vstup po bloku č. 1. Melodický vývoj je srozumitelnější, nástup je však nelehký. Klarinetista musí reagovat na impuls klavíru, který však zaznívá mimo hlavní dobu. Zásadní pomocí je tu gesto klavíristy, které zasadí první dobu, od které se může klarinetista jasněji orientovat. Ve třetí větě narážíme ještě na jeden rytmický model v bloku č. 4. Klarinet tu jasně udává pulz prvních dob, který nabourává part klavíru nástupy po čtvrté pauze. Zápis se jeví zdánlivě jednodušší. Praktické provedení je potom složitější. Tento dvacet devět taktů dlouhý úsek je pro souhru náročný. Těžká doba klarinetového partu je nástupy klavíru oslabena a hudba má tendenci zpomalovat. Dalším nelehkým úkolem je souhra v bloku č. 7. Part klarinetu je zde specifický velkým rozpětím skoků přes oktávy. Snadnějším ozvu napomáhá

silná dynamika. Hráč by měl udržet vyrovnanost zvuku ve všech rejstřících a kvalitu každého nasazení. Rytmus je společný pro oba nástroje a souhra komplikují nepravidelné nástupy po těžkých dobách. Hráči musejí hlídat přesné rozestupy mezi osminovými notami. Předepsaná staccata samozřejmě tento záměr ztěžují a potom může celá plocha působit uspěchaně, což by nemělo být výsledkem.

6.2.4. Zvuková vyrovnanost

Co se týká celkového vybalancování nástrojů, je vhodné se držet přesného zápisu. Skladatel měl jasnou zvukovou představu. Ohled by měl být brán na akustické vlastnosti prostoru, ve kterém je dílo prováděno. Dle vlastní zkušenosti bych *Sonátu* radila do většího sálu s přirozeným dozvukem. Při menší vzdálenosti pódia a jeviště by dynamika neměla být přeexponována. Projev by pak mohl působit až surově. Většinou je nutné počítat s proměnou akustiky při zaplnění sálu publikem. Nejzrádnějšími se stávají sály, ve kterých má interpret na podiu pocit nosného forte. Z pohledu posluchače tomu však může být naopak.

6.2.5. Fráze, Dech, Dynamika

Logickou výstavbou frází je obzvláště u soudobé hudby zajištěna srozumitelnost jednotlivých hudebních myšlenek a pospolitost celku. Dobrým příkladem je tu druhá věta, která je postavena na správné práci s dechem. Nedotažení rytmických hodnot na koncích frází či obloučků nepříjemně nabourává hudební myšlenky (například dotažení poslední noty v 7. taktu). V této větě je interpret závislý na svých fyzických možnostech a dechové kapacitě. Několik úseků ji může dokonale prověřit. Jedním z nich je vrchol dílu A1 ve druhé větě, který se nachází v bloku č. 4, ve kterém napětí vzrůstá především pomocí zhušťování rytmické faktury. Při velkém dechovém vypjetí není snadné každou notu podložit vzduchem, který napomůže udržení prstů a tedy technické vyrovnanosti. Podobná problematika se nachází v závěru dílu B a to při provedení hlavního tématu v jiné výrazové poloze. Je zapsáno ve třetí oktávě ve velkém fortissimu. Hráč musí dechem udržet velké napětí, aby frázi povolením zvuku či dechu úplně nerozbil. Zároveň by měl hledat hmaty, které budou mít podobnou barvu zvuku a které zaručují její udržitelnost. Po výrazově bouřlivé střední části se opět v bloku č. 10 navracíme ke klidu a osamění v jemné dynamice. Nabízí se tu detailní práce s barvou klavíru a klarinetu. Melodická linka klarinetu musí být

neustále zřetelná. Napomáhá nám tu poloha druhé oktávy, která je dostatečně znělá a zároveň velmi zvukově vyrovnaná.

6.2.6. Odlišné interpretační náhledy

Sonáta patří k méně hraným skladatelovým dílům. Můžeme to přičítat náročnosti, která je spjata především s její délkou, technickou obtížností a zvukovou vypjatostí. Nejedná se také o poslechově příliš přístupné dílo a je tedy určeno především pro znalé a zasvěcené publikum. Můžeme si však poslechnout několik velmi zdařilých nahrávek, které přináší několik interpretačních přístupů a nápadů. Nejstarší nahrávka pochází z roku 1970⁵⁴. Interpreti jsou zde Jiří Štengl, pro kterého byla skladba napsána. Ke klavíru usedla Zorka Zichová. Jedná se o záznam živého koncertu na LP desce, kterou vydalo vydavatelství Panton: *14 týden nové tvorby československých skladatelů*. Jako druhou ukázkou jsem vybrala nahrávku, která pochází z roku 2013 a byla natočena pro Český rozhlas⁵⁵. Interpretace se ujal klarinetista Jiří Hlaváč a partnerem u klavíru mu byl Ivo Kahánek. V dubnu následujícího roku potom vzniklo CD zahraničních interpretů „VIKTOR KALABIS Music for clarinet and horn“⁵⁶. Poprvé se tady objevily všechny tři skladby pro dva nástroje s obsazením klarinetu na jednom nosiči. Podnět ke vzniku této nahrávky dal americký klarinetista Thomas Martin. Je uznávaným orchestrálním, sólovým i komorním hráčem. Při interpretaci *Sonáty* a *Suity* s tímto klarinetistou spolupracuje pianista Vytas J. Baksys. Poslední nahrávka byla pořízena na podzim v roce 2015. Jedná se o studiový záznam v podání Jany Černohouzové a Daniela Wiesnera⁵⁷.

O **Jiřím Štenglovi** je dostupných jen velmi málo informací.

Narodil 7.1. 1927 a pocházel z obce Křenek. Svá hudební studia započal na střední vojenské hudební škole. Vzdělání si později doplnil na konzervatoři a Akademii múzických umění v Praze ve třídě prof. Vladimíra Říhy. V Praze později působil ve Filmovém symfonickém orchestru (FISYO). V 80. letech potom nastoupil do Symfonického orchestru českého rozhlasu, kde svou činnost ukončil v roce 1986 ze zdravotních důvodů. Jako komorní hráč působil v Pražském dechovém kvintetu (J. Hecl, J. Kaniak, J.Štengl, L. Vaněk, A. Charvát). S tímto

⁵⁴ Nahrávka A

⁵⁵ Nahrávka B

⁵⁶ Nahrávka C – Příloha E

⁵⁷ Nahrávka D

souborem nahrál v roce 1969 Kalabisovu skladbu *Malá komorní hudba pro dechové kvinteto, op. 27*. Občasně hrál také v Komorní harmonii, jejímž vedoucím byl Libor Pešek. Jemu a Adolfo Nechvátalovi byla věnována *Sonáta pro dva klarinety* od Zdeňka Šestáka. V 70. a 80 letech působil jako pedagog na Pražské konzervatoři. Zemřel 13. 1. 2009⁵⁸ Jiří Štengl byl proslulý svým nezaměnitelným zvukem s velkým vibrátem.

6.2.6.1. Jiří Štengl a Zorka Zichová

U prvního záznamu hovoříme, alespoň podle dohledaných záznamů, o premiéře skladby. Tu provedl klarinetista Jiří Štengl ve spolupráci se Zorkou Zichovou. Nahrávka pochází z roku 1970 a byla natočena jako záznam živého vystoupení na 14. týdnu nové tvorby českých skladatelů. Jiří Štengl a Zorka Zichová měli jako jediný hudební pár možnost konzultace této skladby se skladatelem. O rozmluvě mezi skladatelem a klarinetistou, v rovině problematiky technické hrátelnosti skladby či zvukových možností tohoto nástroje, jsem nikdy žádný záznam nedohledala. Avšak v ručně psaném originálním partu (V. Kalabis, 1969, Majetek Českého hudebního fondu) nacházíme několik dopsaných poznámek, které byly doplněny později, takže vliv interpretů můžeme předpokládat. Tisk Pantonu z roku 1989 je vydán i s většinou těchto dodatků, týkajících se především temp a agogiky. Může však existovat také jiné vysvětlení. Poznámky mohl ještě před či při premiéře dopsat sám skladatel nebo je o několik let později doplnili další interpreti.

Výčet viditelně doplněných zásahů v rukopisu:

1. věta:

nadpis Allegro - tužkou dopsáno *♩.=80-84/* ve výtisku *♩.=80-84*

blok č. 3 - 4 takty před tímto blokem červeně připsáno *volněji/* ve výtisku *šipka vzad* – zapsáno pouze v partituře, nikoli v partu klarinetu

blok č. 6 - tužkou dopsáno *Poco vivo/* ve výtisku *šipka vpřed*

blok č. 9 - perem vepsaná *šipka v před/* ve výtisku *šipka vpřed* - zapsáno pouze v partituře, nikoli v partu klarinetu

⁵⁸ Rozhovor s prof. Jiřím Hlaváčem, s kolegou Lumírem Vaňkem, doc. Mgr. Štěpánem Koutníkem

blok č. 13 - vygumována poznámka *tempo*/ ve výtisku *šipka vzad*

- nacházíme ještě červeně vepsané nádechy v partu klarinetu. Může se jednat o začátky a konce frází, v partu klarinetu tyto značky nenajdeme.

2. věta:

nadpis Andante - propisovacím perem dopsán celý název i tempové značení $\text{♩}=44$ / v tisku *Andante* ($\text{♩} \doteq 44$)

blok č. 1 - osminovou notu před blokem dopsáno tempo $\text{♩}=54$ / v tisku přímo v bloku č. 1 $\text{♩}=54$

blok č. 2 - před blokem dopsána *šipka vzad*, v 1. taktu bloku dopsána *šipka vpřed*/ v tisku *obě šipky*

- tři takty před blokem č. 3 je psaná *šipka vzad*, ta je psána v původním zápisu od skladatele/ v tisku *šipka vzad*

blok č. 3 - takt před blokem propisovací tužkou dopsáno *sub.* $\text{♩}=60$ / v tisku $\text{♩} \doteq 60$

blok č. 5 – v tisku ve druhém taktu šipka zpět (pouze v klavírním partu) – my provádíme pouze u klavíru, ale velmi zajímavé by bylo toto značení dodržet už u klarinetu a vstup klavíru tak úplně rozvolnit

blok č. 6 - propisovací tužkou dopsáno $\text{♩}=60$ / v tisku $\text{♩} \doteq 60$

blok č. 7 - ve druhém taktu je v zápise *chyba* i v partu klarinetu i v partituře, takt je na 4.5 doby/ v tisku posledních šest šestnáctinových hodnot napsáno jako sextola.

blok č. 9 - v sedmém taktu dopsáno *sub* $\text{♩} \doteq 50$ / v tisku $\text{♩}=50$

3. věta:

blok č. 5 - v zápise není žádné další označení/ v tisku *molto ruvido* (*hruběji*)

blok č. 7 - v tomto bloku se setkáváme asi s nejzásadnějším rozporem těchto dvou vydání vůbec. Týká se partu klarinetu. V původní partu jsou psány *skoky v septimových intervalech*/ v tisku nacházíme dvě varianty skoky v *kvintových a septimových intervalech*, přitom jsou septimy v závorce

blok č. 22 - ve třetím taktu nota *f1* červeně přepsána na notu *fis1*/ v tisku je nota *f1*

blok č. 25 - ve třináctém taktu přepsáno *es1* na *e1*/ v tisku je *e1*

Nahrávka byla pořízena v roce 1970, takže předpokládám, že interpreti hrají z původní ručně psané verze. Již při prvním poslechu jsem měla jistotu, že poslouchám dva komorní hráče, kteří premiéře skladby věnovali značnou přípravu, a jejich zkušenosti se v provedení odrazily. Interpreti na nahrávce A lpí na rytmické korektnosti a výrazově přináší neustálé napětí. Nejvýraznějším rozdílem od dalších dvou nahrávek je klarinetistův zvuk. Štengl byl pověstný svým velkým vibratem a v některých polohách až naostřeným zvukem. Kromě jeho technických a hudebních kvalit to byl hlavní a nezaměnitelný rys jeho hry. Při provedení *Sonáty op. 30* je zvukový charakter ještě umocněn zápisem ve vysokých polohách, kde je tento typ zvuku mnohem výraznější. I když se vibrátu čeští klarinetisté nikdy nevyhýbali, nebyl tento rozptyl běžný.⁵⁹ Ještě zmíním, že je tato *Sonáta* psána pro dlouhý typ nástroje (tzv. plnoklapkový)⁶⁰, na který se v té době běžně hrálo. Dnes jsou rozšířenější krátké nástroje. Zásadním rozdílem je u dlouhých nástrojů větší rozsah. Nejhlubším tónem je tu malé *es*. Avšak to v *Sonátě op. 30* na rozdíl od rané *Sonáty bez opusového značení* nenajdeme, takže nemusíme při interpretaci nic měnit v zápise. Jediný rozdíl se může objevit při hledání hmatů ve třetí oktávě. Už jsem se zmínila o tzv. plných hmatech, které však fungují pouze u některých typů nástroje.

Při porovnávání nahrávek jsem se zaměřila nejdříve na celky a jejich tempové výstavby. Upoutalo mne odlišné tempové chápání interpretů. I když jsou tempa přesně vypsána, najdeme určité korekce každé dvojice. Nikdy však nevychází z nepochopení zápisu, jedná se spíše o drobné nuance, které jsou zajímavé a přináší něco nového. Několik z tempově nejrozporupnějších míst se nachází ve druhé větě. Například úvod druhé věty a její první čtyři takty. Nejspíše je i sám skladatel zamýšlel jako rozvolněnou plochu, která nás náladou uvede do obsahu druhé věty. Nadepsána je *Andante* s udáním tempa $\text{♩}=44$. Na nahrávce A je úvod v pomalejším tempu. Možná z těchto důvodů je později i v tisku uvedené znaménko ♩ , které dává úvodní části větší volnost a interpretům prostor. Stejně

⁵⁹ Rozhovor s prof. Jiřím Hlaváčem

⁶⁰ Štengl hrál na plnoklapkový nástroj značky Selmer, Jiří Hlaváč hraje na plnoklapkový nástroj značky Buffet Crampon, Jana Černoouzová hraje na krátký nástroj značky Buffet Crampon

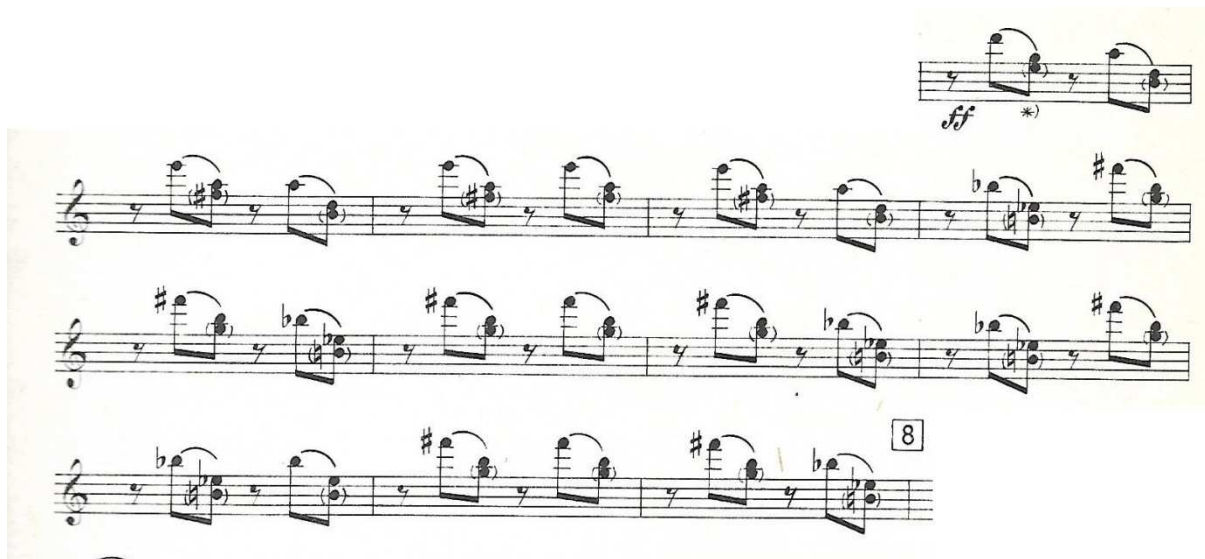
značení je opětovně použito v bloku č. 3. První dvojice opět tuto část chápe spíše mírně volněji. Tempové rozpory nahrávek vnímám také u bloku č. 8, kde je vypsáno $\downarrow=80$. Nahrávka A je zde plná napětí a hudba směřuje kupředu. Nejedná se však o zrychlování v rámci bloku, spíše nasadí rovnou o koma naléhavější tempo, než je psáno. Z něj potom vyplyne přirozené zvolnění do bloku č. 9⁶¹. Toto zvolnění je však velmi logické, protože připravuje blok č. 9 s tempovým označením $\downarrow=66$. Na nahrávce je v 11. bloku zpomalení, které v zápisu nenajdeme. Několik podobných míst najdeme také v první a třetí větě. V první větě jsou jimi bloky č. 6 a 7, u kterých je v původním partu dopsáno zrychlení Poco vivo (ve výtisku nacházíme šipku vpřed). Na nahrávce A interpreti pojali oba bloky dosti rychle a vznikl zde zajímavý kontrast k vedlejšímu tématu z bloku č. 5. Zaujalo mě také jedno místo ve třetí větě, které se dvakrát opakuje. V bloku č. 12 (takt 180) a 25 (takt 406). Před návratem do hlavního tématu druhé věty se vždy zopakuje zpomalení, které v partech není zapsáno ani v jednom z vydání. Celkový tempový koncept interpretace na nahrávce A skladbu pojímá ve velké tempové rozpětí. Zrychlení a zpomalení jsou tu chápána dosti důrazně. Nadsazení temp způsobuje až nehratelnost některých pasáží klavírního i klarinetového partu. (např. mezihry třetí věty či závěr sedmého bloku v téže větě).

Na této nahrávce můžeme najít ještě několik drobností, které nekorespondují se zápisem, ale vnímám je jako details, které přináší zajímavý nápad. Například první takt je pojat jako vstup, který je charakteristický krátkým odsazením jako by pouze značil příchod hlavního tématu, které se později rozvine. V žádném z notových zápisů a ani na dalších záznamech toto odsazení nenajdeme, ale je to velmi zajímavý detail, který úvodu vrývá jiný charakter.

Kromě tempových odchylek jsem narazila na dvě odlišnosti v artikulacích. První nacházíme ve třetí větě v bloku č. 3, ve kterém klarinet drží dlouhá fis3 (takt 67). Klarinetista je zde neodsazuje. Druhým rozporem je legato u trioly hlavního tématu druhé věty. Štengl hraje legato, ale psáno je tenuto. Jelikož se jedná o živou nahrávku tak můžeme vnímat občasnou nepřesnost v souhře, což není příliš podstatné.

⁶¹ v původním tisku není psáno

Obrázek č. 42: Třetí věta: blok č. 7 (takt 13) – Nacházíme zde dva způsoby provedení



U bloku č. 7 ve třetí větě se zastavím. V původním zápise jsou psány osminové skoky v septimových intervalech. Na nahrávce slyšíme Jiřího Štengla hrát odlišné intervalové skoky (převážně kvinty a kvarty). Tento moment byl zásadní především pro pozdější vydání z roku 1989. Je zajímavé, že v ručně psaném partu klarinetu nenacházíme záznam této změny. Až po bližším zaměření najdeme v partituře (part klavíristy) u prvních dvou skoků tužkou jemně zapsané kvinty. Toho si však klarinetista nemůže při studování klavírního partu všimnout, pokud před tím neviděl vydání Pantonu. Tento detail je v partituře opravdu velmi nezřetelný. Není těžké odhadnout, proč ke změně zápisu došlo. Hudebně mi nevádí ani jedna varianta avšak technicky jsou skoky směrem dolů ve kvintové vzdálenosti o mnoho snazší. Při vzdálenosti septimy totiž přecházíme na h1 (h1 slyšíme a1) a tedy do jiného rejstříku nástroje. Zároveň dochází k užití malíkové klapky, což může ztížit ozev spodních tónů. Druhá půle tohoto bloku se tak stává těžce proveditelnou technickou pasáží.

6.2.6.2. Jiří Hlaváč a Ivo Kahánek

K natočení Kalabisovy Sonáty Jiřího Hlaváče přivedl především jeho dlouholetý zájem o českou soudobou hudbu, kterou interpretuje již řadu let. Nahrávka pochází z roku 2013 a byla natočena pro Český rozhlas. I když se jedná o studiovou nahrávku, kde je možno stříhat, interpreti použili první natočený záznam, který pouze doplnili drobnými korekcemi.⁶² Jiří Hlaváč znal autora

⁶² k rozboru používám první natočený záznam bez korekcí – soukromý archiv prof. Jiřího Hlaváče

osobně a měl tedy možnost se skladatelem konzultovat jeho hudebních představy, i když se týkaly jiné Kalabisovy skladby (Imprese, které premiéroval společně s Vlastimilem Marešem v roce 2000). Jiří Hlaváč již dříve mluvil o tom, že se jejich hudební představa dosti shodovala. Jelikož je znalcem jazzu, má ke Kalabisově hudbě blízko. Odkaz tohoto žánru se v ní často promítá. Je také jediným interpretem, který v některých místech jazzového zvuku klarinetu využívá. Většinou se to týká pasáží zapsaných ve třetí oktávě.

Při poslechu nahrávky si všimneme, že tato dvojice volila celkově pomalejší tempa, než můžeme slyšet na ostatních nahrávkách. Při tomto pojetí dostávají smysl některé detaily, které jsou zde velmi dobře vypracovány. Na ostatních nahrávkách téma působí dosti bojovně díky tempu. U tohoto provedení je tempo pomalejší, ale skladba neztrácí svůj vnitřní duchovní svět. Zmíním několik detailů, které mě zaujaly. Například druh nasazení. V hlavním tématu první věty je nasazení velmi konkrétní. Na začátku třetí věty je k němu přidán ještě drobný akcent, který vystihuje důraznost tématu. Výrazným detailem je také důsledné oddělování obloučků. Každý z nich začíná zřetelným nasazením a má přesně určený konec. To můžeme vnímat například s příchodem vedlejšího tématu (blok č. 5) první věty nebo ve druhé větě v bloku č. 3. Vlivem těchto o něco pomalejších temp se liší také vzniklá zpomalení. Například v první větě na konci bloku č. 2 zpomaluje Štengl opravdu markantně, kdežto na této nahrávce je zpomalení spíše náznakem a přechodem do dalšího bloku, což je i dosti logické. Opravdu velký tempový rozdíl potom vzniká v této větě také v bloku č. 7. Na rozdíl od předešlé dvojice interpreti staccato spíše krotí. K tempům druhé věty je přistupováno podobně. Dvojice přináší všechny myšlenky v krajních pomalejších tempech. Je zde dobře odhadnut rozdíl mezi tempem nekonečně plynoucím a tempem, které ještě dokáže zachovat frázi a myšlenku. Na toto pojetí se opět vážou detaily, které u jiných provedení nenajdeme. Zaujaly mne především dvě místa. V bloku č. 6 se nachází přírazy, které zde klarinetista hraje velmi široce. Melodické lince to přináší zajímavé výraznější zdobení. Druhým místem jsou poslední dva takty bloku č. 7. Závěrečné osminové hodnoty zapsané v triolách jsou mnohem širší než na dvou dalších nahrávkách. S volbou tempa je spjaté také provedení Adagia ve třetí větě. Aby vznikl původně zamýšlený kontrast, Adagio musí být prováděno v pomalejším tempu. Z těchto důvodů již v rámci tohoto dílu nenajdeme další zpomalení jako je na nahrávce z roku 1970. Je tak zajímavě podpořena gradace před 8. blokem. Opět se vrátím ke třetí větě a k

jejímu bloku č. 7. Jiří Hlaváč použil pro nahrávání ručně psanou verzi partu z roku 1989. Proto na nahrávce uslyšíme osminové skoky v septimových intervalech. Tedy první variantu zápisu, která pochází přímo z dílny skladatele. K celkovému pojetí bych řekla, že působí jemněji. Což je znát také v klavírních mezihrách ve třetí větě a v celkovém zvuku obou nástrojů.

6.2.6.3. Jana Černohouzová a Daniel Wiesner

Můj zájem o interpretaci české soudobé hudby vzrostl při studiích v klarinetové třídě prof. Jiřího Hlaváče a prof. Vlastimila Mareše na Akademii múzických umění v Praze. Sonáta byla třetí skladbou Viktora Kalabise, kterou jsem nastudovala. Přístup k její interpretaci byl v něčem odlišný. Díky jejímu rozsahu a formálnímu rozvržení bylo jasné, že se bude jednat o mnohem závažnější dílo, než byla Suita z roku 1952 a Imprese z roku 1999. Nejdříve jsme si s klavíristou chtěli vytvořit vlastní představu, která vyplyne z našeho vnímání zápisu. Později jsme konzultovali náš náhled a postřehy s Jiřím Hlaváčem. Poslechla jsem si také dostupné nahrávky a tím vším jsem se nechala inspirovat především při řešení interpretačně nejasných úseků. Rozdíly v pojetí jsou dosti patrné především z hlediska tempové stavby. To také dílu propůjčuje rozdílné charaktery. Jako jediná z interpretů jsem použila krátký nástroj, ale s ohledem na zápis klarinetového partu, bychom zvukové rozdíly hledali jen velmi těžko.

Výrazově jsme se snažili vycházet ze zapsaných základních temp a agogických poznámek autora, které jsem dohledala v ručně psané partituře a klarinetovém partu. Můžeme si všimnout několika agogických odchylek, které vznikly na základě momentálního rozpoložení interpretů. Základní tempo 1. věty se pohybuje okolo psaných $\text{♩} = 80-84$ a záměrem bylo se tohoto zápisu držet. Věta působí velmi dravě a její charakter je občas zjemněn drobnou tempovou změnou, která vychází z požadavků skladatele. Například čtyři takty pře blokem č. 3 je v klavírním partu naznačeno zpomalení pomocí šipky vzad, které však není zaneseno do partu klarinetu. Na této nahrávce je zpomalení dosti zřetelné a jasně barevně připravuje hudebně odlišnou pětiktovou epizodu, což se mi jeví hudebně logické a přirozené. Dalším agogickým zásahem je příprava na příchod bloku č. 9. V našem podání tempové napětí stoupá již začátkem bloku č. 7. Pokud je tempová gradace postupná, nepůsobí tato část zbytečně uspěchaně. Spíše udržuje vnitřní napětí. Úvodní vstup tématu druhé věty je nadepsán $\text{♩} = 44$. Tuto část však vnímám hybněji, než je zapsáno. Jiří Štengl a Jiří Hlaváč

naopak uchopili téma v mírně podsazeném tempu. Pokud přehlédneme tyto odchylky, můžeme si všimnout, že každá z dvojic ve větě našla potřebnou hloubku sdělení a udržela fráze v napětí a soudržnosti což může být při příliš pomalém nebo při příliš rychlém tempu značně komplikované a nesnadné. Samozřejmě tomu potom odpovídají i celkové tempové proporce věty jednotlivých nahrávek. Aby byly požadované tempové změny dodrženy, jsou všechna označení u třetího záznamu mírně nadsazena. Asi nejzřetelnější tempový posun můžeme vnímat ve 3. bloku druhé věty, který je, oproti interpretaci na předchozích záznamech, dosti rychle. Hudební myšlenka to neubírá na zajímavosti. Tato hranice je však již krajní. Na nahrávce si můžeme všimnout, že tempo přidává na dramatičnosti, avšak je již dosti obtížné udržet klid ve vrcholu 4. bloku. Blok č. 8 je také pojat v rychlejším základním tempu. Výrazově se blíží nahrávce Jiřího Štengla. Nástup tempa je připraven již v bloku č. 7. Je zde zachováno tempové napětí směrem k vrcholu věty, ale přitom nepůsobí uspěchaně, spíše o něco dramatičtěji. V závěru se objeví plynulé zpomalení do bloku č. 9. Výše se zmiňuji o odchylce zápisu v bloku č. 5. Jedná se o náznak zpomalení pomocí šipky ve druhém taktu. Na nahrávce můžeme slyšet toto zpomalení až od druhé doby tohoto taktu, kde hraje pouze klavír. Velmi zajímavé by mohlo být větší zvolnění iniciované již od první doby vstupem klarinetu. Hudební tok by tu mohl být uklidněn mnohem výrazněji a stále by to působilo přesvědčivě.

Ještě bych upozornila na zajímavý tempový detail, a to ve třetí větě v bloku č. 6. Zde se objevuje vedlejší téma v lyričtější podobě. Provádíme jej v mírně pomalejším tempu. Díky tomu působí ještě něžněji a je zdůrazněn kontrast k prvnímu tématu. Rozdíl není markantní, ale jedná se o zajímavý moment. Jako jediná jsem prováděla skladbu z vydání Panton (1989). Ve vydání je jeden výrazně patrný rozdíl v zápise, o kterém jsem již mluvila (3. věta, blok č. 7). Výtisk nám však nabízí dvě varianty zápisu (kvintové i septimové intervaly). Jelikož jsou zde septimy zapsány do závorek, při prvním veřejném provedení jsem volila kvinty. Později jsem si však uvědomila, že úprava partu vznikla nejspíše až po premiéře, kde Jiří Štengl volil brilantní tempa, ve kterých je však tato pasáž se septimami téměř koncertně neproveditelná. Usoudila jsem, že po dohodě se skladatelem upřednostnil tempovou dravost věty před absolutním dodržáním zápisu. Z tohoto faktu jsem také potom vycházela při nahrávání CD Viktor Kalabis Clarinet Chamber Music z roku 2016. Volila jsem záměrně krajní

tempo svých technických možností, kde jsou septimy ještě hratelné. Pro pódiové provedení bych však zvolila jinou variantu. Velmi rychlé tempo v kombinaci s kvintami nebo bych celkový výraz umírnila a zvolila zápis se septimami. Záleží především na vkusu a technických možnostech hráče.⁶³

⁶³ V této kapitole vycházím z poznatků své magisterské práce: . *Sonáta pro klarinet a klavír Viktora Kalabise*

7. SUITA PRO KLARINET A KLAVÍR, OP. 55

Suita pro klarinet a klavír op. 55 z roku 1981 byla psána na objednávku Českého hudebního fondu jako povinná skladba pro interpretační soutěž dechových nástrojů v Chomutově (1984). Premiéra byla provedena 8. 2. 1984 Jiřím Štenglem (klarinet) a Jiřím Holeňou (klavír) na koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců v Malém sále Paláce kultury v Praze. Jiří Štengl byl potom členem poroty výše zmíněné soutěže.⁶⁴

Jedná se o dílo, které je ze všech zmíněných skladeb v současné době nejvíce frekventováno. Jeho oblíbenost zajisté vyplývá z hravého charakteru, který určuje již název *suita*. Určitou výhodou je také krátká stopáž. Devíti-minutovou skladbičku bych zařadila mezi díla tanečního charakteru, bez vážnějšího filozofického podtextu. Skladba tohoto typu je snadno zařaditelná do libovolné dramaturgie. Zároveň nevyžaduje přílišnou odbornost publika.

Forma *suity* je známa jako útvar vytvořený z několika výrazově odlišných tanců. V tomto případě název spíše přibližuje charakter skladby, která je rozvržena do třívětého sonátového cyklu. Obě krajní věty mají svižné tempo a druhá věta k nim vytváří protipól.

7.1. Formální rozbor

U první věty **Allegro ma non troppo** můžeme ve struktuře věty vnímat inspiraci dvěma formami.

Můžeme mluvit o **formě variačního ronda**. Téma z prvních tří taktů se tu několikrát navrácí v různých variacích a je prokládáno kontrastními díly.

Schéma 1:

Téma a (8taktů) *b1+epizoda /b/* (8taktů) *var. a1* (9 taktů) *mezihra a* (4takty) *spojka a* (1takt) **var. a2** (3takty) **var. a3** (4takty) *spojka a* (4 takty) **var. a4**

⁶⁴ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7 str. 435

(3 takty) spojka a (1takt) **var. a5** (2takty) b2 (5taktů) **var. a6** (8taktů) coda (18taktů) = **78**

Členění na variace je sice jednoduché, ale není přehledné. Krátké mezihry a spojky odrážejí charakter hlavního tématu. Téma **a** je tedy prokládáno obměnou stejného motivického či výrazového materiálu a to se mi nejeví příliš logické a formálně přesvědčivé.

Přirozeněji chápu zakotvení věty ve **formě sonátové**, kterou můžeme rozdělit na expozici, provedení a zkrácenou reprízu.

Schéma 2:

Expozice = a1 (8taktů) b1 + epizoda/b/ (8taktů) c1 (9 taktů) mezihra /ac/ (4takty)

Provedení = c2 (1takt) a2 (3takty) a3 (4 takty) spojka c (4 takty) a4 (3 takty) c3 (1 takt) a5 (2 takty) + b2 (5 taktů)

Zkrácená repríza = a6 (8 taktů) + coda a (18 taktů)

= **78**

V prvním taktu se ve vedoucím hlasu klarinetu představí hlavní téma expozice, které je melodicky jednoduché a má rozpětí čisté kvarty. Působí jako fanfára, se kterou bude skladatel nadále pracovat v různých obměnách a variacích.

I

Allegro ma non troppo

VIKTOR KALABIS, op. 55
(* 1923)

Clarinetto in Sib

Pianoforte

f

con P

První věta: blok č. 0 – hlavní téma **a** - fanfára

V 9. taktu se objeví téma vedlejší. Je kontrastní svojí jemnou dynamikou a legatovou melodií v klarinetu. Ve 14. taktu vchází do krátké třítaktové epizody, která z něj tematicky vychází.

První věta: blok č. 1 – vstup vedlejšího tématu **b**

První variace hlavního tématu přichází v bloku č. 2 a je zakončená krátkou mezihrrou. Jelikož je zde téma zpracováváno kontrastní artikulací a tím získává jiný charakter, můžeme tuto část označit jako **c**.

První věta: blok č. 3 – vstup závěrečného tématu **c**

V následujících čtyřech taktech je zapsána mezihra, která kombinuje hlavní a závěrečné téma expozice. V 5. taktu bloku č. 3 začíná provedení. V něm se několikrát objevuje exponované hlavní téma v různých variacích a je tu zpracován materiál vedlejšího a závěrečného tématu v opačném pořadí.

První věta: blok č. 3 (5. takt – vstup provedení)

V bloku č. 6 se objevuje návrat v podobě reprízy, která je zkrácena. Téměř doslovně se opakuje pouze hlavní téma v prvních osmi taktech. Zbýlých osmnáct taktů tvoří závěrečnou codu, která vychází z hlavního tématu věty.

První věta: blok č. 6 – vstup zkrácené reprízy

Druhá věta **Andante** je tvořena čtyřtaktovou předehrou a třemi hlavními díly.

Schéma:

A1 = předehra a (4takty) a1 (10taktů) + epizoda a (4takty)

B = b1 (4takty) + mezihra a (3takty)

A2 = předehra a (2 takty) a2 (15taktů)

= 42

Tuto větu můžeme jednoduše rozdělit do tří větších částí. Krajní jsou si velmi blízké charakterově i proporčně (A1,A2). Střední část (B) je kratší. Tuto disproporčnost ale vyvažuje fakt, že těchto pouhých několik taktů tvoří vrchol věty. Celá věta je vystavěna z několika jednoduchých motivků. To ale neubírá její hudební zajímavosti či závažnosti. Materiálu není mnoho, ale skladatel jej dokázal plně využít.

Druhá věta: blok č. 0 - předehra, blok č. 1 - úvod dílu A1

The image shows a handwritten musical score for a piece in 4/4 time, marked 'Andante'. The score is written on two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a circled '1' above the first measure. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'molto quieto' and 'pp'. The second system continues the piece with dynamics 'con P', 'sim.', and 'P'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Věta začíná čtyřtaktovou předehrou klavíru. Po ní přichází díl A1, který přináší hlavní myšlenku. Ta je zpracována ve formě otázky a odpovědi. Uzavírá ji epizoda, která na ni motivicky navazuje.

V bloku č. 3 můžeme jasně rozlišit díl B, který tvoří vrchol celé věty a je tu použit nový rytmický materiál. Největším kontrastem je vypjatý charakter prvních čtyř taktů této části. Střední díl uzavírá klidná mezihra, vycházející z předešlé v úvodu věty. 26. takt označuji jako A2. Zde se navrácí hlavní téma dílu A1. Hlavní motívek je tu prokládán takty z předešlé. Závěr celé věty je velice jemný. Klarinet drží prodlevu h1.

Druhá věta: blok č. 4 – úvod dílu **A2** – hlavní motív proložený takty z předešlé

Třetí věta má název **Vivo**.

Schéma:

a1 (11taktů) **b1** (6taktů) **c1** (4 takty) **d1** (9 taktů) **b2** (4takty) **c2** (3takty)
d2 (7taktů) mezihra **e** (7taktů) **a2** (8taktů) mezihra **e** (7taktů) **a3** (10taktů)
mezihra **a** (10taktů) **d3** + epizoda **c** (7+3takty) **d4** (6taktů)mezihra **e** (8taktů) **d5**
(5taktů) **c3** (1takt) **d6**+epizoda **d** (3+4takty) mezihra **c** (2takty) **a4** (4takty) **d7**
(3takty) **a5** (6taktů) **d8** (3takty) coda **a** (12taktů)

= **153**

Členění věty je dosti nepravidelné. Objevují se formální náznaky ronda (opakování hlavního tématu **a**). Věta sice vychází z tradičních forem, ale pracuje s nimi ve velice volném pojetí. „V Kalabisově díle se jedná o věčný princip kontrastu, který se odehrává na větších plochách a záleží na souhře všech složek (harmonie, instrumentace a rytmu)⁶⁵ Skladatel se zde nesoustředí na formu jako takovou. Jeho pozornost se upírá spíše k pulzaci hudby. Často střídá takty, takže je metrum dosti nepravidelné a těžká doba se přenáší. Rytmika i občasná ornamentika nám napovídá, že zde Kalabis čerpá z folklóru.

Třetí věta: blok č. 0 – vstup hlavního tématu **a**

III

Vivo ($\text{♩} = 120$)

f

f

con P

sim.

sim.

⁶⁵ PILKA, J. Viktor Kalabis: portrét skladatele. 1. vyd. Praha : Academia, 1999. 206 s. ISBN 80-200-0702-4 str.142

Vyznačená témata jsou tu kontrastní spíše charakterově nebo dynamicky. Podobně jako později u Impresí se zde objevuje princip blokového členění. Tematicky Kalabis vychází z podobných rytmických a melodických motivů, která jsou různě varírovány. Čtyřikrát se navrácí výrazné téma a1, kterým se inspiruje také desetitaktová mezihra (blok č. 6) nebo závěrečná coda celé skladby (blok č. 19). V bloku č. 1 se objeví téma b1, které není příliš kontrastní, ale zpracovává jinou melodickou linku

. Třetí věta: blok č. 1 – vstup tématu **b**

Třetí věta: blok č. 2 – vstup tématu **c**



Na něj navazuje výrazné rytmické téma c1, které se několikrát ve větě opakuje ve formě krátké vsuvky. Na rytmický motivek přímo navazuje melodická část d1. Ta je tu také několikrát opakována v nejrůznějších variacích (takty 38, 87, 97). Mezihry (blok č. 6, 8, 13) pracují se svým vlastním novým materiálem, který tvoří kontrast k variacím témat a1 a b1. Celá skladba je zakončena codou, která jasně poukazuje na hlavní téma věty.

7.1.1. Práce mladého interpreta

Skladba patří k dílům, které bych svou obtížností a hudební komplikovaností doporučila pro další interpretační zkušenosti po tom, co se mladý interpret seznámí s klarinetovými díly *J. Páleníčka (Malá suita pro klarinet a klavír, 1943)*, *M. Ištvana (Sonáta pro klarinet a klavír, 1954)*, *B. Martinů (Sonatina pro klarinet a klavír, H. 356, 1956)* či *J. Pauera (Monology všedního dne, 1964)*. Technická náročnost a nároky na souhru jsou odpovídající interpretačním schopnostem studenta bakalářského programu. Ráda bych tedy v této kapitole projednala problematiku, se kterou se mohou méně zkušení interpreti potýkat.

Ve skladbách Viktora Kalabise, do kterých obsadil klarinet a další nástroj, používá klarinet velmi expresivně a dokáže v něm vnímat jeho krajní polohy. Základem je tedy práce s barvami a se zvukem. Nezapomínejme, že se jedná o komorní díla, ve kterých mají oba hlasy důležitou funkci. Základem je tedy spolupracovat s interpretem odpovídající úrovně. Klavírní party jsou náročné technicky a také v práci s úhazem a barvou. Všechny tři skladby pro dva nástroje jsou na některých místech zvukově a dynamicky dosti vypjaté a je dobré mít povědomí o prostoru, kde bude dílo prováděno. Akustický dozvuk je často spojen s obsazeností sálu či jeho velikostí. Osobně v tomto případě doporučuji větší

koncertní prostory, které dají posluchači možnost vnímat komplexní zvuk s větším odstupem a přirozeným dozvukem. Zároveň neomezují interprety a skladba může zaznít s potřebným nasazením. Akustika s delším dozvukem může nezkušené interprety zmást dojmem velkého zvuku na pódiu, který se z pozice interpreta může jevit až surový. Naopak sál typu divadelních prostor může na interpreta působit především ve druhé větě velmi nekomfortně (akustika zde bývá velmi suchá, bez dozvuku a nástroje se na pódiu barevně těžko pojí). Střední polohy klarinetu jsou často bezbarvé a na pódiu mohou v takovémto prostoru vykazovat známky šustotu. Tento jev se však v sále neprojeví. Působí spíše negativně na psychiku mladého klarinetisty, který se potom začne soustředit na problematiku nástroje a ne na hudbu samotnou.

7.1.2. Odlišné vnímání charakteru frází

Kalabisova *Suita op. 55* byla první skladbou, kterou jsem od něj interpretovala. Vznikl tedy asi největší prostor pro zpětné vyhodnocení prvotních záměrů mé interpretace. Během studií se můj hudební vkus a projev vybrousil a interpretační zkušenosti přirozeně prohloubily. Skladbu jsem prováděla několikrát koncertně⁶⁶ a v roce 2016 se stala součástí kompaktního disku *Viktor Kalabis Chamber Music*, který je součástí této disertační práce. Při interpretačním rozboru budu tedy vycházet z vlastních zkušeností. Pro porovnání jsem vybrala nahrávku klarinetisty výrazově vycházejícího z odlišné interpretační školy.

Rozvržení a hudební záměr díla je velmi jasný. Nedává interpretům tak velký prostor jako *Divertimento* nebo *Sonáta*. Podstata jejího sdělení se různou interpretací příliš nemění, ale i přes to, můžeme narazit na několik zajímavých interpretačních odchylek, které se týkají zvukové představy, tempového nastavení a odlišného způsobu práce v rámci legata a frází.

Nahrávka Thomase Martina⁶⁷ je odlišná vnímáním rázu hudby. V rámci frází cítíme silnou pulzaci jednotlivých not, kterou vytváří důraz kladený na každou výměnu hmatu. To se týká především první věty Allegro ma non troppo. Společně s méně vypjatým tempem dostává věta údernější charakter. Interpretace většiny bloků je jasně založena na silném rytmickém vnímání, což může v některých částech evokovat jazzovou rytmizaci (např. blok č. 0). Já

⁶⁶ Jana Černohouzová: 1. cena na soutěži Viktora Kalabise v rakouském Payerbachu (komorní hra) – rok 2013

⁶⁷ Nahrávka A

vnímám základní tempo první věty mírně rychleji a fráze stavím v delších plochách⁶⁸. Bloky rozlišuji na rytmické nebo melodické, což potom frázováním podpořím. Pulzaci hodnot se snažím udržet velmi konkrétním nasazením prvních not pod obloučkem. Noty psané pod legatem zvýrazním jemnějším dechovým důrazem. Naopak u melodických bloků vytvářím jednolitou frázi, ve které dechově nepřerušuji legatové plochy a jednotlivé noty protahuji do co největší zvukové šíře. Thomas Martin většinu bloků interpretuje s výraznou rytmickou pulzací. Například v blocích č. 2 (takty 5-7), č. 4 (takty 1-8) a č. 7 (takty 1-4) mírně zkracuje každou osminovou notu pod legatem. V bloku č. 3 (takt 6-8) jsou čtvrté noty zapsány pod obloučkem s čárkou. Já tuto část vnímám lyricky a noty nechám doznívat, kdežto zahraniční interpret každou notu záměrně výrazně odděluje a dechově ukončuje. K lyrické povaze těchto úseků mne navádí především part klavíru, ve kterém se objevuje pedál a klarinetista by se měl barevně a zvukově přizpůsobit svému spoluhráči. V bloku č. 1 se objevují první drobnější hodnoty, které opět můžeme hrát dvěma způsoby. Pro větší přehlednost a jistější souhru je vhodné každou skupinku šestnáctinových not vynést. Výrazově se mi však jeví logičtější toto druhé téma naopak zjemnit a každý oblouček co nejvíce uhladit. Díky nepříjemným kombinacím hmatů je však tento způsob pojetí o něco obtížnější. V bloku č. 4 (takt 3) můžeme slyšet melodické ozdoby (příráz, šestnáctinový běh). Jedná se o skrytý odkaz na folklórní hudbu, a pro posluchače je tedy zajímavé ozdoby zdůraznit a zvukově vynést.

Vnímání práce s frází v rámci druhé věty může být také odlišné. Na nahrávce B z roku 2016 můžete slyšet, že se snažím o udržení co nejdelších frází, které působí velmi hladce. Na nahrávce A si můžeme všimnout drobnější práce s artikulací a frázováním, kdy jsou některé obloučky a čtvrté noty jemně zkracovány (blok č. 1- 2. takt-obloučky, blok č. 1 – 5., 6. takt – první doba) a dlouhé noty zvukově povolovány, takže má celá fráze odlišný charakter s jemnými impulsy u každého začátku nového legáta (blok č. 2 -takt 1-4, blok č. 4 – takt 1-17).

Práce s frází a artikulací je ve třetí větě Vivo přímo závislá na jejím výchozím tempu a ráz hudby potom přirozeně určí práci s detaily. Čím rychlejší tempo zvolíme, tím budou staccatové postupy zvukově zaoblenější. Jazyk tedy bude znít

⁶⁸ Nahrávka B

jemněji. Vnímám pouze několik dalších drobných rozdílů v artikulaci. První z nich nacházíme již v blok č. 0 (takty 9 a 10). Čtvrté hodnoty jsou tu nadepsány čárkou. Jejich výslovnost vnímám spíše melodicky a vyslovuji je dlouze, kdežto zahraniční interpret každou z nich náznakem odsazuje, což se do zvoleného velmi svižného tempa věty dobře hodí. Druhou drobnou odchylkou od zápisu je třetí takt v bloku č. 15, ve kterém jsou vázány vždy dvě čtvrté noty pod obloučkem. Je logické je cítit jako zvukové odtahy.

7.1.3. Agogika, dynamika a barva

V první větě Allegro ma non troppo jsou témata jasně rozlišena a základní kontrast v nich můžeme nalézt snadno. Věta nepotřebuje další nezapsané agogické zásahy, což podporuje také její krátká stopáž. Přesto můžeme u různých provedení upozorovat drobné detaily, které zápis nenuceně oživí. Dobrým příkladem jsou tři úvodní takty. Jsou zapsány v rámci bloku č. 0, který by měl být chápán jako úvodní plocha, přinášející hlavní téma. Tyto tři takty však můžeme pojmout jako vstupní fanfáru, která výrazem působí rytmičtěji než dalších pět taktů. V následujícím bloku přichází kontrastní vedlejší téma, které přináší odlišný charakter. Může se objevit tendence ke zpomalení části. Tato agogická změna je však zbytečná. Jasně rozlišení zde udává slabá dynamika piano v kombinaci se zápisem legáta, z čehož kontrast jasně vyplývá. Samotný vstup do tohoto bloku č. 1 není pro klarinetistu snadný. Nasazení první noty d3 v jemné dynamice a v barvě klavíru je ve svižném tempu nepohodlný. Drobnou agogickou poznámku bych zmínila k závěru první věty, ve kterém se objevuje opakující se krátká rytmická figura, která by v sobě měla udržet napětí až do posledního taktu. Věta je dynamicky dosti exponovaná a vlivem únavy může pozornost interpretů upadat. Nesmí však dojít k postupné stagnaci tempa. Pokud se tomu hráči vyvarují, nebude působit závěr rozpačitě a neukončeně. Charakteru a faktuře každého bloku přesně odpovídá zapsaná dynamika, která jej výrazově podpoří. Nemám pocit, že by věta potřebovala další dynamické zásahy, protože zápis velice dobře hudebně funguje. Thomas Martin vkládá do začátku cody (blok č. 7) odlišnou dynamiku piano. Snaží se tak zvýraznit napětí celého závěru. Barevně reaguje na zápis v klavírním partu, který je označen sub. mp., což se mi jeví jako zajímavá myšlenka.

U druhé věty vnímám zásadní problematiku ve volbě tempa a v práci se zvukem a dynamikou. Agogika zde přirozeně vyplývá ze stavby věty a jejího rozdělení na

části A1 B A2. Základní tempové označení je Andante, tedy krokem. Na metronomu je značeno $\bullet = 76$. Nejedná se zde o přesné tempové určení, ale spíše skladatel poukazuje na výrazový charakter věty. Na zmíněných nahrávkách slyšíme tempo mnohem pomalejší, které hudbě přirozeně svědčí. Zásadní je vnitřní klid, který interpreti přenáší na posluchače. Volnější tempo si mohou dovolit v okamžiku, kdy dokážou udržet každou frázi v napětí až do konce, což vyžaduje velkou soustředěnost a u klarinetisty nátiskovou a fyzickou kondici. Výchozí dynamika věty je pianissimo. Musíme však rozlišovat niternou dynamiku v partu klavíru a pianissimo klarinetu. Barva klarinetu je v zapsaných středních polohách převážně tzv. „hluchá“ a hráč ji tedy musí dynamicky dorovnávat ke klavíru. Interpreti musejí vnímat dílo komorně a reagovat jeden na druhého a také na prostor, ve kterém je dílo prováděno. Smyslem zápisu je interpretovi napovědět a vézt ho. Základem je nechat nástroj rozeznít a využít jeho zvukové přirozenosti. Bezhlavé podřizování se zápisu a nevnímání společné barvy, vede k bezbarvému klarinetovému zvuku, což ovlivňuje negativně také intonaci. Pianissimo klarinetu by tedy mělo zvukově obohatit a rozjasnit barvu klavíru a mělo by si zanechat plný a nosný zvuk. Rozptyl dynamiky je v této větě velký. Od Pianissima do fortissima, které je použito pouze ve vrcholu věty. Měli bychom jej vnímat jako fortissimo zapsané v rámci pomalé a niterné věty, které by nemělo působit hrubě. Interpret by měl zachovat barevný základ nastavený v první části věty. Střední díl B tempově navazuje na předchozí část A1. Ve čtvrtém taktu bloku č. 3 může nastat mírné zvolnění způsobené obtížným spojem. Záměrně bych jej však nedoporučovala použít.

Ke třetí větě můžeme z agogického hlediska přistupovat různě. Stopáž věty je krátká, ale i tak několik bloků poskytuje prostor pro detailnější práci s agogikou, která není v partech přímo zapsána. Nejvýraznější se jeví accelerando v závěrečném bloku č. 20, které vnímám jako velmi logické. Během provedení se tempové napětí přirozeně povolí. Návrat k původnímu tempu potom můžeme připravit během bloku č. 8, který hudebně spěje přímo do bloku č. 9, který vychází z hlavního tématu věty. Od bloku č. 13 charakter hudby napomáhá uvolnění napětí a v závěru bloku č. 15 může být dvoutaktová klavírní mezihra zahrána s accelerandem do bloku č. 16. V něm se objevuje náznak reprízy. Je také možné celou větu držet v jednolitým napětí, které bude narušováno pouze

změnami dynamiky a rozdílnými výrazovými prostředky jednotlivých motivků a agogika tedy zůstane celou dobu jednodušší.

7.1.4. Náročnost technického provedení

Již výše zmiňuji, že skladba se svou interpretační náročností řadí mezi díla střední obtížnosti. Kromě technických pasáží (1. věta – blok č. 1 – nepříjemné hmatové spoje v legátu a v jemné dynamice, 3. věta – blok č. 4 - staccatová pasáž v rychlém tempu, pohybující se okolo tónů es1 a fis1, což je nepohodlná technicky náročná část, zapsaná pouze do hmatů levé ruky, blok č. 19 – technická pasáž zapsaná do hmatů třetí oktávy ve vysokém tempu), které jsou náročné pro prstovou techniku, může interpreta překvapit jemná dynamika druhé věty, spojená s neznělou polohou nástroje. Jelikož je hlavní téma vystavěno z opakujících se motivů, které jsou napsány ve střední poloze nástroje, spojení s jemnou dynamikou je pro pódiově nezkušeného interpreta náročné. Hlavní téma se pohybuje okolo tónu a1. Barva je tu plochá a nemá potřebné alikvotní tóny. Klarinetista si může pomoci vhodnými hmaty, které zvuk obohatí. S tím je velmi úzce spjata také ladění, které je v této poloze většinou vyšší. Ku prospěchu bývá doladování pravou rukou, která zakryje některé z otvorů nebo i malíkovou klapku spodního dílu a ladění sníží. Tímto jednoduchým hmatem zvuk obohatíme a vytvoříme i potřebné zvukové jádro. Hlavní motivek je postavený na výměně dvou tónů a1 a h1. Kdybychom při spoji těchto dvou tónů používali základní hmaty, došlo by k narušení motivku především zvukovým nárazem. Klarinet je typický odlišnou barevností každého rejstříku a mezi těmito dvěma tóny je jejich barevná a zvuková hranice. Při tónu h1 jsou zakryty téměř všechny otvory, kdežto u tónu a1 je tomu přesně naopak. Jeho barva mnohem otevřenější. Při střídání těchto dvou tónů můžeme použít náhradní hmat, při kterém k drženému tónu a1 přibereme pouze boční klapku. Díky tomu se barva nezmění. Použití tohoto hmatu je výhodnější také v místě prvního vstupu klarinetu. Tady vstupuje klarinetista do pianissima klavírní přede hry. Tento odkrytý hmat klade při nasazení menší odpor, a proto jsme schopni toho nejjemnějšího nasazení v pianissimu. Nemyslím však nasazení s úderem jazyka. Mělo by to být nasazení velice jemné, na dechu a samozřejmě bez akcentu.

Zápis druhé věty působí jednoduše, ale skrývá mnohá interpretační úskalí. Podstatnou problematiku vnímám v rytmických figurách s dvaatřicetinovými hodnotami v partu klarinetu. Takovéto figury se nacházejí v bloku č. 4. Ten

přichází po vrcholu celé věty a přináší zklidnění. Je velmi důležité, aby byla každá z hmatových výměn totožná. Pokud půlové hodnoty neudrží barvu a nekorespondují s klavírním partem (4., 10. a 11. takt) figury zvukově a barevně nenavazují. Při použití pomocných hmatů může také barevně kolísat sytost tónu h1. Jeho barva lze ovlivnit nátiskem.

Interpretační schopnosti klarinetisty prověří také díl B. Kombinace extrémních dynamik a vysokého rejstříku je interpretačně náročná. Střídání velkých rozptylů dynamiky v různých polohách a v absolutní rytmické přesnosti, vyžaduje nátiskovou flexibilitu. Ozev ve třetí oktávě spojený s jemnou dynamikou si můžeme ulehčit spolehlivým hmatem. Můžeme si vybrat mezi plnými a odkrytými hmaty. Pokud jsou zakryty téměř všechny otvory klarinetu, je zvuk a intonace ve fortissimu stabilnější. Někomu se však barva může jevit zastřenější ozev komplikovanější. V tom případě je možné zvolit hmat odkrytý, u nějž intonaci přizpůsobíme nátiskem.

Poslední věta je téměř celá založená na staccatu a díky tomu má vtipný a lehký charakter. Ale právě staccato se může stát překážkou a obzvláště u plátkových nástrojů. Důležité je odhadnout jeho charakter. Například staccato hlavního tématu a1 bude určitě kratší a odlehčenější než staccato tématu c1, které by mělo být zatěžkané. Staccato dílu a2 první věty by zase mělo být spíše ostré a velmi krátké. Charakter staccata ovlivníme především výslovností a polohou jazyka. Závisí také na výběru tempa.⁶⁹

⁶⁹ V této kapitole vycházím ze svých poznatků bakalářské práce: *Klarinetové koncertantní skladby Viktora Kalabise*

8. TŘI IMPRESE PRO DVA KLARINETY, op. 87

Skladba začala vznikat na podnět českého klarinetisty Jiřího Hlaváče. Ten Viktora Kalabise požádal o nový opus pro klarinet, který by zaujal místo mezi stěžejními kusy dnešního klarinetového repertoáru. Původně měl interpret na mysli skladbu pro obsazení klarinetového kvintetu (smyčcový kvartet, klarinet). Sám skladatel však řekl „*Nic lepšího než Mozart a Brahms bych už nenapsal, to je zbytečné, ale něco Ti přinesu*“.⁷⁰ V roce 1999 tedy vznikla skladba pro dva klarinety s názvem *Konfigurace pro dva klarinety, op. 87* (později přejmenovány na *Tři impresy pro dva klarinety, op. 87*). Byla prvním ze tří děl pro dva dechové nástroje (*Malá suita pro dva fagoty op. 91, Couples pro dvě flétny op. 92*), které jsou psány jako vtipné odlehčené skladbičky.

První provedení bylo svěřeno Jiřímu Hlaváčovi a Vlastimilu Marešovi. Viktor Kalabis byl skladatelem, který měl jasnou představu a kladl na interprety vysoké nároky. Rád psal pro konkrétního umělce či soubor a snažil se interprety vybírat velmi pozorně. Měl dobré jméno a měl možnost spolupráce s těmi nejlepšími ve svém oboru: Zuzana Růžičková (cembalo), Josef Suk (housle), Josef Chuchro, Miloš Sádlo (violoncello), Lubomír Malý (viola), Jiří Válek (flétna), Jana Brožková (hoboj), Jiří Hlaváč, Vlastimil Mareš, Jiří Štengl (klarinet), Miroslav Kejmar (trubka), Peter Toperczer, Milan Langer, Zorka Zichová, Daniel Wiesner (klavír), Helena Kubátová, Konrád Tuček (zpěv), Jiří Reinberger (varhany), orchestry – Česká filharmonie, Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK, Symfonický orchestr Čr. Rozhlasu, Pražští komorní sólisté, dirigenti – Václav Neumann, Václav Smetáček, Karel Ančerl, Jiří Bělohlávek, Petr Vronský, České dechové kvinteto filharmoniķů, Collegium musicum Pragense, České noneto, Vlachovo kvarteto, Talichovo kvarteto.

Při zkouškách byl laskavý, ale zároveň kritický.⁷¹ Chtěl dosáhnout naplnění určité své představy. O to zajímavější byla věta, kterou Kalabis vyslovil po první zkoušce *Konfigurací*. Setkání tří umělců se uskutečnilo na Akademii múzických umění a jeho průběh byl velmi jednoduchý a hladký. Skladba o třech větách byla zahrána jednou v celku a potom zaznělo ze skladatelových úst: „*Nic na tom*

⁷⁰ Viktor Kalabis - Pořad Akademie .ČRO Vltava -27.2.2013 – citace –prof. Jiří Hlaváč

⁷¹ Rozhovor s prof. Zuzanou Růžičkovou [2015]

*neměňte*⁷². Líbilo se mu pojetí obou interpretů a především celková nálada. Tato situace však nebyla příliš běžnou.

*"Málo kdy se stalo, že byl Viktor s výsledkem opravdu spokojen po první či druhé zkoušce. V tomto případě tomu tak bylo"*⁷³

*"Na první zkoušku jsme přišli s určitou představou a tu jsme skladateli nabídli. Kupodivu byl nadšen a nechtěl již nic měnit"*⁷⁴

Původní název skladby zněl *"Konfigurace"*. Při znalosti Kalabisovy tvorby a jeho formálních postupů není těžké název pochopit. Slovo konfigurace „rozvržení“ naprosto odpovídá nápadnému rozdělení skladby do jednotlivých úseků, které jsou k sobě řazeny na základě promyšlených hudebních postupů a principů. Zde se jasně setkáváme s tzv. blokovou technikou ve vrcholné fázi. Zatímco u předchozích děl je tento kompoziční řád znát pouze v náznacích, tady je způsob dělení do bloků na první pohled i poslech patrný. Co skladatele vedlo k přejmenování na nepříliš blízký název, přesně nevíme. K názvu *Imprese* jej mohlo podnítit více okolností. Domnívám se, že slovo *impres*e v sobě skrývá práci s velkou barevnou škálou nástroje, pro který skladba vznikla. K tomuto závěru mě vedla i myšlenka samotného skladatele, který se o nástroji vyjádřil následovně: *„Klarinet má nejbohatší citový život ze všech dechových nástrojů“*.⁷⁵ Citovým životem jistě autor myslel především téměř neomezenou zvukovou tvárnost, díky které může klarinetista vyjádřit jakoukoliv náladu včetně náhlých výrazových změn. U autora tedy zvítězil emotivněji založený název *Tři impresy pro dva klarinety op. 87*. Určitou roli zde hrál zajisté také skladatelův kladný vztah, který k tomuto nástroji choval. Jiří Hlaváč se naopak s touto obměnou názvu neztotožňuje.⁷⁶

Každý druh hudby vyžaduje samozřejmě bezchybnost a přesnost. Detailní práce s frázemi, barvami, nasazením a dynamikou potom dílo posouvá na vyšší úroveň. Jasně formálně a motivicky stavěným skladbám může nedostatečně invenční

⁷² Viktor Kalabis - Pořad Akademie . ČRO Vltava -27.2.2013 – citace –prof. Jiří Hlaváč

⁷³ Rozhovor s prof. Zuzanou Růžičkovou [2015]

⁷⁴ rozhovor s prof. Jiřím Hlaváčem [2013]

⁷⁵ rozhovor s prof. Jiřím Hlaváčem [2013]

⁷⁶ Podstatu slova *impres*e vnímá ve spojitosti s diametrálně odlišným způsobem práce s tektonikou a kontrasty - rozhovor s prof. Jiřím Hlaváčem [2018]

interpretace ublížit, ale neodsoudí je k zániku tak jako skladby výrazově a významově složité. Domnívám se, že slovo *imprese* interprety jasně upozorní na nutnost větší práce se zvukem a náladami. Pokud interpret nemá chuť hledat nové výrazové možnosti, neměl by se dle mého názoru interpretaci soudobých děl raději věnovat.

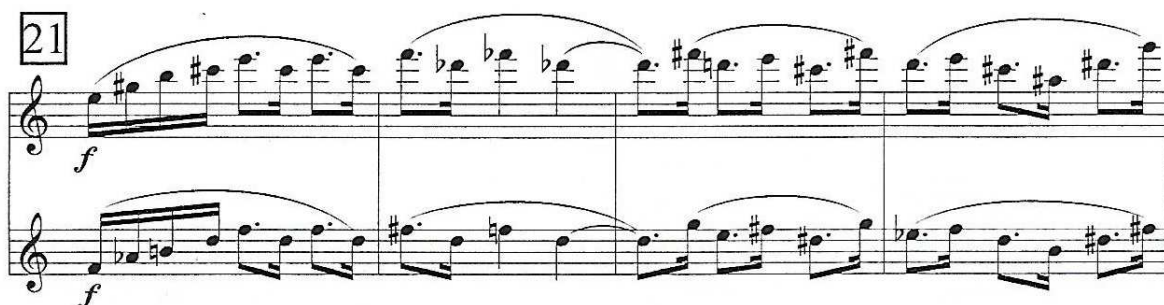
8.1. Bloky, práce s nimi a formální rozvržení vět

V roce 1999 je skladatelova technika velmi propracovaná a jednotlivé díly skladeb do sebe zapadají jako „skládačka“. Bloky jsou sice očíslovány, ale byly by jasně rozpoznatelné i při pouhém pohledu do partitury.

Můžeme je rozdělit do skupin, které se odlišují způsobem práce s motivickými figurami. Skladba je založena na vtípném kombinování rytmických figur (tečkovaný rytmus, trioly, šestnáctinové noty, rychlé šestnáctinové sextoly), které musejí být hrány velmi přesně. Střídáním různých motivů získávají jednotlivé hlasy na důležitosti nebo je jejich význam naopak potlačen.

1) Bloky, které pracují se stejnou rytmickou figurou v obou hlasech.

Na tomto principu staví skladatele několik motivů, ze kterých potom dokáže vystavět celý blok. Interpreti musejí reagovat na technicky těžko zvladatelná místa, která ovlivňují především přesnou souhru. Jednou z problematik je tečkovaný rytmus, který je základním stavebním kamenem hlavního tématu první věty a pro oba hlasy je v totožné podobě exponován již v bloku 0. Později se objevuje také v bloku č. 17 (takt 5-6), 19, 21.



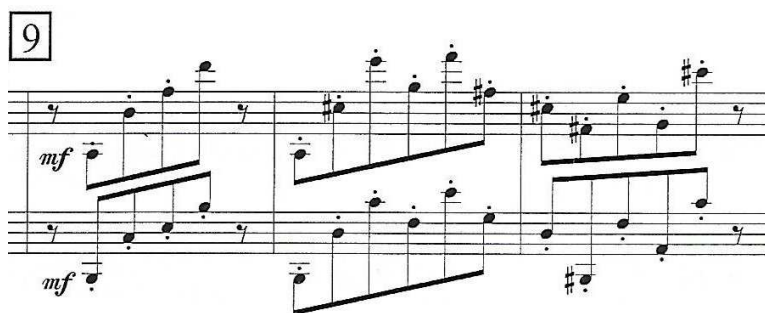
The image shows a musical score for block 21, consisting of two staves. The first staff is marked with a box containing the number '21' and a dynamic marking 'f'. The second staff is also marked with 'f'. The music features a dotted rhythm pattern, with notes and rests arranged in a way that creates a consistent rhythmic structure across both staves. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and flats) indicating a specific key signature.

První věta: blok č. 21 – tečkovaný rytmus

Druhou oblastí řešení je souhra v technicky nesnadných pasážích, které jsou psány virtuózním způsobem v nepříjemných polohách klarinetu. Konkrétně se to týká například bloku č. 5, ve kterém se hlasy proplétají v šestnáctinových notách okolo tónů e1, f1, fis1, gis1. Některé takty tedy spíše působí jako nepříjemná prstová cvičení. Zvláštní pozornost věnujme bloku č. 9, který je postaven na společném staccatu. Důležité je se shodnout na stejném druhu staccata a nasazení, aby hlasy působily kompaktně.

Jelikož měl Viktor Kalabis v lásce tradici české klarinetové školy, můžeme si být téměř jisti, že by požadoval použití velmi krátkého ostrého staccata, které je pro české klarinetisty typické. Tento blok je jediným úsekem celé skladby vystavěným pouze na staccatu a jedná se o jeden z nejobtížnějších bloků v celé skladbě. Měl by být velmi výrazný a kontrastní. Souhru může zkomplikovat také náročnost některých intervalových skoků. Nepřesná výměna hmatů může působit drobné nesrovnalosti.

První věta: blok č. 9 – společné staccato



Stejné úskalí ikdyž v jiné artikulační souvislosti, se objevuje v blocích č. 3 a 4 ve druhé větě. Zde je rychlá výměna v rámci šestnáctinových triol psána ve třetí oktávě. Pro lepší intonaci se mohou použít složitější hmaty (plné hmaty), ale v tom případě je nutná opravdová přesnost. Pokud zvolíme snazší kombinaci hmatů, musíme potom barvu a intonaci ovlivnit nátiskem a postavením krku. V bloku č. 13 hráči mohou řešit problematiku totožného doznívání délek čtvrtových not a včasného nástupu na další triolovou figuru. Ukazování nástupů tu není nutné. Hráč druhého klarinetu by měl pouze vnímat první hlas a absolutně se přizpůsobit. Rytmickou zajímavost můžeme vnímat ve třetí větě v blocích č. 5 a 10. Skladatel tu pracuje s nepravidelnými pomlkami. Oba hráči by měli samozřejmě počítat. Bloky jsou však inspirovány jazzovou hudbou, a vnímání pomlky by tu tedy mělo být pro hráče přirozené.

V rámci těchto bloků je hlavní melodie vytvářena oběma hlasy společně. Skladatel zde využívá souzvuků, které jsou většinou nelibozvučné. Hlasy mezi sebou v převážné většině svírají sekundy či septimy.

2) Bloky, ve kterých se hlasy vzájemně rytmicky doplňují.

Hlasy si předávají melodii a společně tak vytváří téma. Ve výsledku by měl každý blok vyznívat jako propojená plocha, ve které hraje hlavní melodii jeden hráč, což je pro interpretaci nelehký úkol. Pro vyznění zamýšleného efektu je podmínkou naprostá rytmická, zvuková a barevná vyrovnanost. Tyto bloky rozdělujeme podle druhu práce s motivickým materiálem. První princip pracuje s předáváním si totožné rytmické figury mezi oběma hlasy. Dále budu pro tento prvek používat označení „opakování figur“. Náznak tohoto postupu nalezneme již v hlavním tématu první věty (blok 0). Hlasy po sobě opakují svižnou sextolu. S tímto principem potom skladatel hlouběji pracuje v rámci bloků č. 22 v první větě a č. 3 ve větě třetí. Ty jsou vystaveny jako jednohlas procházející oběma party. První hlas zahraje jednu skupinku šestnáctinových not a vzápětí se napojí hlas druhý. Ve 22. bloku první věty je nutné poslední notu každé skupinky mírně prodloužit a nechat doznít, aby melodie nepůsobila rozbitě a nesourodě.

První věta: blok č. 22 – princip „opakování figur“ - jednohlas

The image shows a musical score for block 22, consisting of two staves. The top staff is marked with a box containing the number '22'. Both staves are marked with the dynamic *sub.mp*. The music features rhythmic figures consisting of sixteenth notes, with the second staff often playing a complementary or overlapping pattern to the first. The notation includes various note values and rests, illustrating the 'repetition of figures' technique described in the text.

Velmi zajímavě využívá skladatel podobné techniky také ve druhé větě v blocích č. 5, 7, 9. Zde na sebe navazují figury s triolami či figury nastupující po šestnáctinové pomlce. V obou případech interpretace závisí především na pregnantnosti hry obou hráčů. Roli tu hraje udržení nastaveného tempa a zvuková jednoduitost nástrojů. Interpreti musejí být naprosto přesní. Nasazení nesmí být příliš konkrétní, protože by rozbíjelo celistvost melodie. Musí

nepozorovaně zapadnout do již znějícího zvuku druhého hlasu, jenž podbarvuje konkrétní figuru. Práce s detaily tu dodává frázi přesnost, řád a srozumitelnost.

Druhým způsobem práce s motivickým materiálem je tzv. „princip proplétání rytmické figury“. Skladatel je prokomponovává vzájemně do sebe a užívá jej především u tečkovaných rytmů (osminová noty s tečkou či čtvrtová nota s tečkou). V tomto případě je zásadní totožné cítění tečkovaného rytmu, podobné nasazení a dynamika. Odlišným vnímáním by byl narušen tok a řád melodie každého z bloků. Tento způsob tvoření melodie je často používán ve druhé větě. Ta je psána v tempovém označení *Andante* a hlavní téma je zasazeno do dlouhé fráze. Abychom udrželi její napětí a správný směr, je třeba dbát na jemné, ale přitom přesné nasazení, které musejí mít hráči totožné (druhá věta – č. 0, 1, 15).

Druhá věta: blok č. 0 – „princip proplétání rytmické figury“

Kompozičně logické se potom jeví, že většina melodických postupů, které vytváří postupné vnitřní napětí, finálně vyvrcholí do výše zmíněného principu se stejnou rytmickou figurou (viz A1) a nastává hudební zklidnění (ostatní bloky založené na tomto principu - první věta – č. 0, 3, 7, 8, 22; druhá věta – č. 0, 1, 7; třetí věta – č. 3, 4).

U těchto dvou typů bloků (1 a 2) mají hlasy rovnocenný význam. U toho následujícího je vždy jeden hlas vůdčí.

3) Typ bloků, ve kterých je jeden z hlasů vedoucí a druhý jej doplňuje.

Skladatel s propojením hlasů pracuje dvěma způsoby. Bloky č. 6 a 10 ve větě druhé jsou prokomponovány způsobem „podbarvení“. Jeden hráč hraje hlavní melodii (č. 6 – hlas první, č. 10 hlas druhý) a druhý jej podbarvuje rychlým sledem šestnáctinových hodnot. Skladatel se tedy snaží zvýraznit hlavní melodickou linku a doplňuje ji o zajímavou barvu a harmonii druhého nástroje.

Druhá věta: blok č. 10 – „princip podbarvení“- v rámci doprovodného hlasu je nutno melodicky vynášet zvýrazněné tóny



U ostatních bloků tohoto typu (první věta č. 1, 2, 13, 14, 15, 17, 20, 24, 25, 26, 27, druhá věta – č. 2, 17, třetí věta – č. 0, 1, 11, 12), se setkáváme s jevem „rytmického zahuštění“. Skladatel opět ponechává hlavní melodii v jednom z hlasů a druhý hlas plní funkci podbarvovací. U některých bloků (první věta č. 1, 2, 20 a 24) se potom snaží prostor naprosto zaplnit a využívá různých rytmických proměn. Tento způsob práce přirozeně komplikuje souhru. To se týká například bloku č. 1 v první větě, ve kterém hrají hlasy rytmickou linku v poměru 2:3. Nástupy nejsou psány na první dobu a každý z hráčů začíná v jiný okamžik. Pro absolutní souhru a lepší orientaci je zde tedy důležité znát hlas spoluhráče a melodii v jeho partu. Ve druhém bloku této věty jsou proti sobě postaveny dva rytmy. První part má v rámci jedné doby zapsán tečkovaný rytmus a druhý hlas hraje trioly. Hlasy se tedy setkávají pouze na začátku každé doby v taktu.

První věta: blok č. 10 – princip „rytmického zahuštění“



V prvních dvou větách slouží rychlé hodnoty doplňujícího hlasu jako barevná výplň. U bloků třetí věty je tomu naopak (bloky č. 0, 1, 11, 12, 14). Hlavní melodie zaznívá v rámci svižného šestnáctinového tématu, které je harmonicky a rytmicky podpořeno osminovými hodnotami druhého hlasu.

Tyto tři způsoby práce s motivickým materiálem se v rámci některých bloků přirozeně propojují. Nenarazíme na plochy, které nikam nespějí a které nemají

ve skladbě důležitou funkci. Některé z bloků či samotných taktů uzavírají určitou část nebo plní úkol spojky. Jejich vynecháním by hudební tok ztratil kontinuitu a směr.

U první věty můžeme najít jasnou příbuznost se **sonátovou formou**, ze které Kalabis často vychází.

Schéma:

expozice = a1 (7taktů) + b1 (8taktů) + a2 (4takty) + a3 (4takty) + spojka c1 (2takty) + b2 (7taktů) + gen. pauza (1takt)

provedení = a4 (6taktů) + a5 (5taktů) + b3 (8taktů) + b4 (7taktů) + spojka c2 (2+2takty) + b5 (8taktů) + mezihra /abc/ (6taktů) + b6 (4 takty) + b7 (4 takty) + /ac/ (2takty) + spojka d1 (2 takty)

repríza = a6 (2takty) + b8 (3takty) + a7 (11taktů) + mezihra /bc/ (6+3 takty) + /ac/ (5taktů) + /ab/ (6 taktů) + /ab/ (6taktů) + závěrečná coda /ab/ (7taktů)

= 138 taktů

První věta: blok č. 0 – vstup hlavního tématu a

Allegro manon troppo Viktor Kalabis
(*1923)

The musical score shows two staves, cl I and cl II, in 3/4 time. The tempo is 'Allegro manon troppo'. The music starts with a forte (f) dynamic. The first staff (cl I) has a melodic line with slurs and accents, featuring sixteenth-note passages. The second staff (cl II) has a similar melodic line, also with slurs and accents. The key signature has one sharp (F#). The score is for two clarinets (cl I and cl II).

První věta: blok č. 1 – vstup tématu **b**

1. věta – formální zajímavosti v rámci bloků

Blok č. 4 – dvoutaktová spojka, která tvoří plynulý přechod mezi hlavním a vedlejším tématem – vychází z rytmiky bloku č. 1 a jeho prvního hlasu. Jelikož je melodie tohoto bloku několikrát zpracována v dalších blocích, označuji jej jako závěrečné téma expozice (c)

První věta: blok č. 4 – spojka **c**

Generál pauza – 1 takt před provedením – odmlčením připravuje příchod odlišného dílu (provedení), který má jiný charakter a s tématy pracuje novým způsobem

Bloky č. 11 a 12 – spojka fungující na principu otázky a odpovědi. Je vložena mezi části b4 a b5, které sice vycházejí ze stejného motivického materiálu, ale mají odlišný charakter. Spojka zde připravuje zklidnění, které je následně tematicky rozvíjeno v bloku č. 13

Bloky č. 14 a 15 – mezihra, která plynule navazuje na blok č. 13. Připomíná všechna tři dříve exponovaná témata a připravuje charakter bloku č. 16

Blok č. 18 - spojka, která uzavírá celé provedení, zklidňuje děj a připravuje příchod reprízy. Tematicky nepřináší novou myšlenku. Pro její odlišný charakter jí však dávám označení dalšího písmena abecedy.

Mezihra b/c, ac – blok č. 22, 23, 24 – tyto bloky tvoří mezihru, která zpracovává vedlejší a závěrečné téma. Připravuje příchod 12 taktů, ve kterých je použito hlavní a vedlejší téma

Závěrečná coda – posledních 7 taktů motivicky vychází z hlavního a vedlejšího tématu. Často se hraje v rychlejším tempu, a rázně tak uzavře celou větu.

Druhá věta **Andante** na první pohled vypadá jako třídílná písňová forma **A¹BA²**. Její tři díly však nejsou příliš kontrastní. Liší se pouze živějším charakterem středního dílu. Při bližším zkoumání však opět narazíme na znaky sonátové formy. V prvním dílu jsou exponována dvě výrazná témata. V dalším dílu jsou tato témata variačně zpracována, což připomíná motivickou práci typickou pro provedení. Třetí díl můžeme nazvat zkrácenou reprízou.

Schéma 2. věty:

A¹ = expozice = a1 (4+8taktů) + b1 (2+2 takty) + epizoda /a/ (2 takty)

B = provedení = a2 (2takty) + b2 (3takty) + a3 (2 takty) + mezihra /a/ (4takty) + a4 (4takty) + a5 (4takty) + mezihra /a/ (4takty) + a6 (4takty) + b3 (6taktů) + spojka c1(4takty)

A² = zkrácená repríza = a7 (5 taktů) + spojka /a/ (5 taktů) + coda /b/ (12 taktů) = **77 takt**

2. věta – formální zajímavosti v rámci bloků

Epizoda /a/ - poslední dva takty bloku č. 4 - epizoda se nachází v závěru expozice a čtvrtá pomlka v jejím závěru je předzvěstí příchodu provedení a odlišné práce s motivickým materiálem.

Mezihra /a/ - blok č. 8 - vychází ze závěrečného motivu hlavního tématu a slouží jako zklidňující kontrast k sousedním dílům a3, a4

Mezihra /a/ - blok č. 11 – tato mezihra připravuje nástup nově zpracovaného hlavního tématu

Spojka c1 – blok č. 14 – nejkldnější část celé věty, která ukončuje provedení a připravuje tedy náladu reprízy. Melodie je skrytou reminiscencí na hlavní téma.

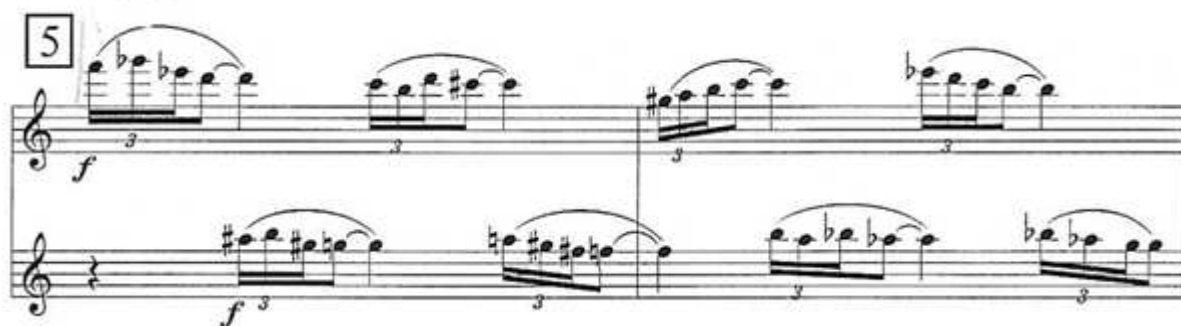
Generál pauza – odděluje dvakrát exponované hlavní téma a zdůrazňuje tak jeho váhu

Spojka /a/ - blok č. 16 – spojka, která tematicky vychází z krátkého motivu hlavního tématu, zkracuje celou reprízu a je před závěrečnou Codou zakončena otázkou.

Druhá věta: blok č. 0 – vstup dílu A¹ – expozice – hlavní téma a

Druhá věta: blok č. 3 – vedlejší téma b

Druhá věta: blok č. 5 – díl **B** – provedení



Druhá věta: blok č. 15 – díl **A2** – repríza



V rámci třetí věty **Allegro vivo** můžeme vnímat vliv dvou forem. První schéma třetí věty připomíná **formu variačního ronda**. Typickým znakem je časté opakování hlavního a vedlejšího tématu.

Schéma č. 1:

$a1$ (10taktů) + $b1$ (4takty) + $a2$ (4 takty) + $b2$ (5+2takty) + mezihra $c1$ (10taktů) + $a3$ (10taktů) + $b3$ (4takty) + $a4$ (8taktů) + vnitřní coda $d1$ (12taktů) + $a5$ (2 takty) + $b4$ (3+1 takt) + $a6$ (3takty) + $b5$ (4+3takty) + $a7$ (4takty) + coda (5taktů) = **94 taktů**

Tuto formu však nabourávají některé detaily, které můžeme přiřadit spíše formě sonátové. Například v 70. taktu se objevuje repríza úplného začátku věty. Takto by vypadalo schéma, pokud bychom se přiklonili k blízkosti se **sonátovou formou**.

Schéma č. 2:

expozice = a1 (10taktů) + b1 (4takty) + a2 (4takty) + b2 (5+2takty) + mezihra c1 (10taktů)

provedení = a3 (10taktů) + b3 (4takty) + a4 (8taktů) + vnitřní coda d1 (12taktů)

zkrácená repríza = a5 (2takty) + b4 (3+1takt) + a6 (3takty) + b5 (4+3takty) + a7 (4takty) + coda (5taktů)

= 94 taktů

Není důležité určit, která forma převyšuje tu druhou. Schémata jasně prokazují stavební základ ve známých a tradičních formách, které vzájemně kooperují. Vnitřní rozložení témat se nemění. Skladatel většinou vybírá pouze jejich motivy, které rytmicky propracovává nebo je barevně obměňuje partem druhého nástroje.

Třetí věta: blok č. 0 – hlavní téma a

The image shows a musical score for the first block of the third movement, 'Allegro vivo'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Allegro vivo' and the dynamics are marked 'p' (piano). The music features a main theme 'a' with a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Třetí věta: blok č. 2 – vedlejší téma b

The image shows a musical score for the second block of the third movement, featuring a secondary theme 'b'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The dynamics are marked 'f' (forte). The music features a secondary theme 'b' with a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Musical score for block 6, showing two staves. The top staff begins with a boxed number '6'. Both staves are marked with a forte dynamic 'f'. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

Musical score for block 11, showing two staves. The top staff begins with a boxed number '11'. The top staff is marked with mezzo-piano 'mp' and the bottom staff with piano 'p'. The music features a long melodic line with slurs and various accidentals.

3. věta – formální zajímavosti v rámci bloků

Mezihra c1 – blok č. 5 – velmi zajímavá mezihra, ve které se poprvé objevuje jasný odkaz jazzové rytmiky a která přináší nový hudební nápad. Uzavírá expozici a dává prostor novému pojetí hlavního tématu v provedení.

Vnitřní coda d1- zpracovává nový motiv a klade důraz na rytmiku. Opět se můžeme vnímat jazzové citění. Na konci této mezihry jsou dva takty generální pauzy, která celkově zakončuje provedení a po ní přihází repríza.

Coda – blok č. 15 – pětitaktová coda připomíná motivický materiál celé věty a uzavírá skladbu.

Práce s tématy v rámci vět:

1. věta

0, 2, 3, 7, 8, 19, 21= hlavní téma

1, 5, 9, 10, 13, 16, 17, 20, 22, 23 = vedlejší téma

4, 11, 12, 24 = závěrečné téma

18 = zpracovává vlastní téma

14, 15 = všechna tři témata

17-2 takty = závěrečné téma

25, 26, 27 = kombinace hl. a vedl. Tématu

2. věta

0, 1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16= hlavní téma

3, 4, 6, 13, 17= vedlejší téma

14 = melodicky vychází z hlavního tématu

3. věta

0, 1, 3, 6, 7, 9, 11, 12, 14= hlavní téma

2, 4, 8, 11, 13= vedlejší téma

5, 10= vlastní témata

15= vychází z hlavního a vedlejšího tématu

Imprese jsou kompozičním stylem všem doposud zmíněným skladbám. Bloková technika je tu již tak propracována, že nemůžeme mluvit o konkrétní formě. Jedná se spíše o jejich fragmenty. Přítomnost náznaků zažitých forem poukazuje na to, že skladatel stále respektuje tradiční postupy a pouze prohlubuje svůj osobitý způsob kompozice, který tyto formy postupně upozadňuje. Proto si myslím, že jejich přesné určení není příliš důležité. Skladatel se stále snaží o naprostou čitelnost zápisu a čistotu projevu, která je pro jeho díla typická již přes padesát let.

8.2. Interpretace českým a zahraničním interpretem

V roce 2014 vznikla zajímavá nahrávka zahraničních interpretů „VIKTOR KALABIS Music for clarinet and horn“. Poprvé se tady objevily všechny tři autorovy skladby pro dva nástroje s obsazením klarinetu na jednom nosiči. Podnět ke vzniku nahrávky dal americký klarinetista Thomas Martin, který je uznávaným orchestrálním, sólovým i komorním hráčem. Na interpretaci *Sonáty op. 30 a Suity op. 55* s tímto klarinetistou spolupracoval pianista Vytas J. Baksys. Skladbu pro dva klarinety *Imprese op. 87* natočil s interpretkou Kai-Yun Lu. Všichni tři umělci v současné době působí v Bostonu.

Myslím si, že interpretace zahraničním interpretem obecně dodává skladbě nový rozměr. Bezděčně můžeme zachytit vlivy interpretační školy, kterou umělec prošel. Vnímáme odlišné cítění, které je způsobeno jinou kulturou společnosti, ve které vyrůstal. Každý národ má vlastní hudební vnímání, co se týká zvuku, barev či temp. Některé školy také užívají jiné modely nástrojů, které dosti zásadně mění barvu. Při interpretaci však není cílem přesvědčit posluchače o tom, že právě jen ta „má“ představa je nejlepší a nejzajímavější. Důležité je, že do interpretace přináší umělec svůj vlastní vklad, který plyne z jeho přirozenosti a kterým pak může ovlivnit pohled dalších interpretů.

Pro porovnání české interpretace (prof. Jiří Hlaváč, prof. Vlastimil Mareš – skladba jim byla věnována)⁷⁷ a náhledu zahraničních umělců (Thomas Martin, Kai-Yun Lu)⁷⁸ jsem vybrala nahrávku klarinetistů, kteří dílo premiérovali, a měli tedy možnost konzultace se skladatelem. Při popisu práce s notovým materiálem vycházím také z vlastní zkušenosti a jako podklad jsem použila svou nahrávku Viktor Kalabis Clarinet chamber music (2016)⁷⁹. Hudební cítění je někdy pouze otázkou vnitřní duchovní vybavenosti, představivosti a fantazie, ale i vkusu a zvyku. Až při poslechu nahrávky zahraničních interpretů jsem si uvědomila, že mohou být *Imprese op. 87* vnímány výrazově méně vypjatě a zvukově poklidněji, což notový zápis nevyklučuje. Osobně chápu Kalabisovu notaci velmi rytmicky a energicky. Často se objevují místa, kde cítím agogickou změnu mimo zápis. Zahraniční interpreti mají jinou představu, což je přirozeně dáno jejich temperamentem, sklonem k dodržování zápisu a zvukovou představou.

⁷⁷ Nahrávka A – Jiří Hlaváč, prof. Vlastimil Mareš

⁷⁸ Nahrávka B – Thomas Martin, Kai-Yun Lu – Příloha F

⁷⁹ Nahrávka C – Jana Černoouzová, Hana Tauchmanová (Bahníková)

Záměrně jsem vybrala porovnání těchto nahrávek. Zvukové, dynamické, agogické a tempové rozdíly jsou tu snadno rozpoznatelné.

Při studiu nového díla bychom se měli řídit původem každého skladatele a také tím, pro koho byla daná skladba napsána. Pokud interpret vychází ze zápisu a nesnaží se „přečtyřit“ hudbu samotnou, nemůže být nic „špatně“. Bude to pouze „jinak“ a to je pro budoucí vývoj interpretace zásadní.

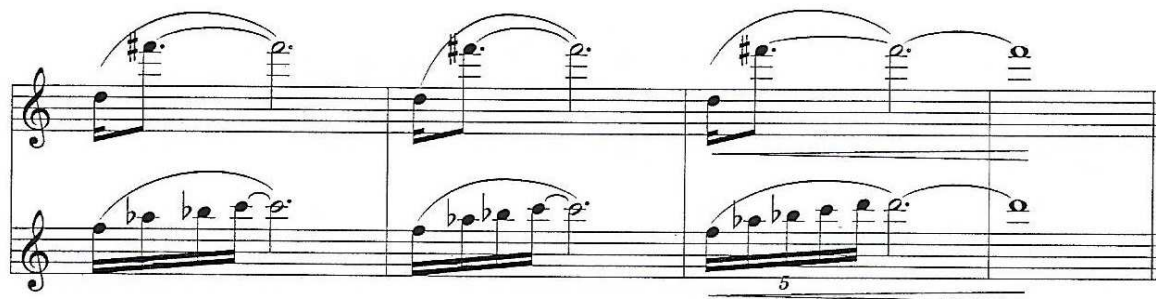
8.2.1. Zvuk a dynamika

Markantní rozdíl je ve zvuku a v práci s ním. Jiří Hlaváč a Vlastimil Mareš vycházejí z české klarinetové tradice. Zvuk obou klarinetistů je velmi konkrétní a jasný. Jejich barva je především v krajních větách průbojná a nesnaží se sami sebe zvukově „krotit“. Vytváří tak velký kontrast k niterným částem druhé věty, která je hudebním obsahem dosti závažná a interpreta nutí k zamyšlení při práci s barvami a dynamickými rozdíly. Krajiní věty potom v tomto kontextu působí až sarkasticky. Thomas Martin a Kai-Yun Lu volí kulatější zvuk a pohybují se v užší dynamické škále, což dává celé skladbě odlišný charakter. Hudba v celkovém důsledku není tolik vypjatá. Zahraniční interpreti se snaží vyvarovat barevných a zvukových extrémů.

Zásadní zvukový rozdíl můžeme hledat v partu prvního klarinetu a to v oblasti tónů třetí oktávy. Příkladem je začátek první věty u českých interpretů. Zde slyšíme na tónech d3 vibrato. Stejného efektu používá v této větě interpret také v bloku č. 14. Zajímavě jsou pak řešeny bloky č. 2, č. 8 a především č. 4 a 13, ve kterých vibrato či zvuková variabilita přímo poukazuje na Kalabisovu zkušenost s jazzem. U druhého hlasu si můžeme totožného způsobu práce se zvukem všimnout například v první větě u bloku č. 10. Zahraniční hráči se snaží o zvukovou stabilitu a to především na dlouhých tónech což dodává tématům klid a zvuk působí nenásilně. To je nejvíce patrné ve druhé větě, kde hudba plyne bez větších vzruchů. Větu chápou jako melodickou plochu propojenou jednoduším širším zvukem, který ozvláštňují pouze jemnými barevnými odstíny a drží ji ve smutné náladě. Vytvořili tím velkou kontrastní plochu ke krajním větám. Čeští interpreti pracují se zvukem v této větě odlišně. I v rámci pomalé plochy využívají velkých barevných rozdílů a snaží se o udržení zvukového napětí, což dává větě jakýsi záměrný „neklid“.

Při prvním setkání umělců se skladatelem, byly objeveny skryté barevné efekty, které ani nezamýšlel. Jedná se o 13. a 17. blok ve druhé větě. „Při první zkoušce jsme se Viktora Kalabise zeptali, jestli byl tento efekt záměrem. Skladatel přiznal, že je překvapen stejně jako my.“⁸⁰

Druhá věta: blok č. 17 – závěr věty, ve kterém se objevují skryté alikvotní tóny



8.2.2. Hudební pojetí

Každá z interpretací přináší jiný náhled na charakter jednotlivých vět a tím i celý koncept díla. Tyto rozdíly však nejsou způsobeny pouze odlišnostmi ve zvuku či tempu. Velkou zásluhu přináší především hudební chápání jednotlivých bloků, frází a práce s nasazením. Jiří Hlaváč a Vlastimil Mareš uchopili většinu bloků na základě jejich rytmické struktury, ve které kladou důraz na přesnost figur a snaží se o důležitost a zvukovou výraznost každé noty. Nemyslím tím však, že bychom slyšeli akcenty či „boule“, kterými by byly fráze narušovány. Chápejme tím spíše rytmickou pulzaci v každé notě, která hudbě propůjčuje mírné napětí. Thomas Martin a Kai-Yun Lu fráze vnímají velmi melodicky a hladce. Samozřejmě přitom nijak nedeformují rytmické útvary, na jejichž kombinacích Kalabisova muzika stojí. Hudba potom působí klidně. Týká se to např. bloků č. 1 (1. hlas), č. 24 (1. hlas) v první větě, č. 9 (oba hlasy) ve třetí větě.

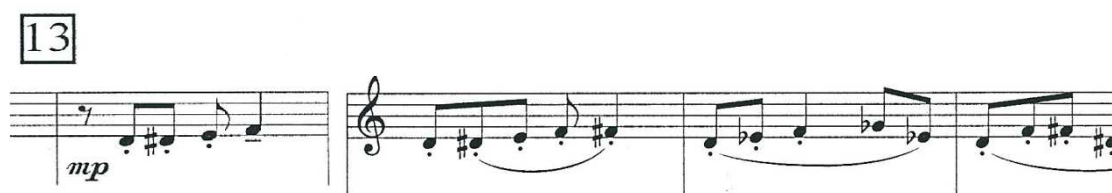
Bloky, kde se setkáváme v rámci různých interpretací s odlišnou artikulací.

č. 0, č. 19 (oba hlasy)- na nahrávce A slyšíme tečkovaný rytmus v hlavním tématu velmi konkrétně. Je rytmicky dosti pevný a obě noty mají stejný zvukový

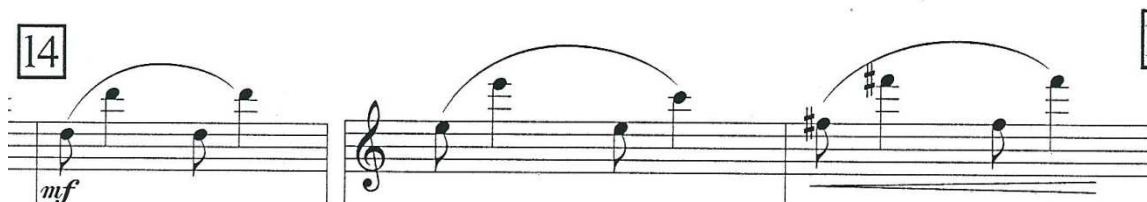
⁸⁰ rozhovor s prof. Vlastimilem Marešem [2013]

význam. V případě nahrávky B je v rytmické figuře zvukově upřednostňována osminová nota s tečkou.

č. 13 (1. hlas) – na nahrávce A vnímáme jasně konkrétní až ostré nasazení jazyka bez dozvuku (druh nasazení – TY). Při poslechu nahrávky B můžeme v tomto bloku vnímat nasazení s mírným dozvukem (druh nasazení – DYN). V zápise jsou použity oba druhy (tečka, tečka pod legatem), každý interpret volí jeden z nich.



č. 14 (1. hlas) – v bloku č. 14 se setkáváme s legátovými vazbami mezi oktávami (d2-d3, e2-e3, fis2-fis3). Legata jsou psána přes celý takt. Na prvním záznamu však můžeme slyšet záměrné rozpojení vazeb směrem dolů. Takty tak působí více rytmicky. Interpret na druhé nahrávce se snaží o propojení celého taktu podle zápisu a vede svůj part spíše melodicky.



8.2.3. Tempo

V rámci jednotlivých vět můžeme narazit na zajímavé agogické nápady.

Základní tempové označení první věty je **Allegro ma non troppo**.

Čeští interpreti vnímají prvních sedm taktů jako intrádu, která je tempově podsazena, a blok č. 0 je tedy mírně odsazen od začátku následující části, kdežto zahraniční interpreti od sebe první dva bloky tempově neoddělují. Od osmého taktu hudba směřuje k vrcholu, který se nachází na začátku třetího bloku. Během těchto dvanácti taktů není zapsáno žádné agogické znaménko, ale hudební napětí je v zápisu přirozeně čitelné. *Accelerando* můžeme zahájit na několika

místech. Na nahrávce A interpreti ponechávají blok č. 1 v jednotném tempu a větší zrychlování je patrné až od začátku bloku č. 2. Druhá možnost pro zrychlení přichází již v pátém taktu bloku č. 1. Nejpřirozeněji se mi jeví zrychlení dva takty před blokem č. 2 a plynulé zrychlování do bloku č. 3. Na nahrávce A slyšíme další agogickou změnu v pátém taktu bloku č. 5. Klarinetisté tempo posouvají kupředu směrem k bloku č. 7. Zrychlení v tomto úseku však může být s ohledem na náročnost souhry nebezpečné. Osobně bych se jako interpret přiklonila k udržení jednotného tempa. K podpoření naléhavosti bloku můžeme rovnou nastoupit v mírně rychlejším tempu a rozvinout se do silnější dynamiky nebo umocnit vrchol před blokem č. 7 cressendem, které je v partech zapsáno. U obou nahrávek potom můžeme slyšet v bloku č. 7 opětovný návrat k původnímu tempu, což charakteru hudby plně vyhovuje. Pro propojení bloků č. 8, 9 a 10 se nabízí několik variant řešení. Nejpřesvědčivější je z mého pohledu interpretace na nahrávce Jiřího Hlaváče a Vlastimila Mareše. Bloky č. 7 a 8 zanechávají ve stejném tempu a zrychlení připravují až ve druhé polovině devátého bloku. V jeho závěru je potom patrné větší zrychlení což vyžaduje hudba následujícího bloku, v níž je znatelná inspirace jazzovým rytmickým cítěním. U provedení zahraničních interpretů můžeme pocítit accelerando již na konci osmého bloku a udržení nastoleného tempa až do bloku č. 10. Také je možné dodržet zápis a vytrvat v jednom základním tempu. Potom je však nutné hudebnímu napětí pomoci jasnou výslovností měnící se artikulace. Bloky č. 7 a 8 tedy musí interpreti udržet velmi melodické a následující dva bloky naopak zrytmizovat. V desátém bloku bychom potom měli pocítit napětí, které je dáno tempovým a dynamickým vrcholem plochy. V rámci bloků č. 11 a 12 by se mělo napětí zvukově uvolnit. Nejpřirozeněji zde dle mého názoru působí zachování tempa předchozí části, což přirozeně uzavře tuto plochu. Od bloku č. 13 začíná nová hudební plocha, která tempově graduje a vrcholí v bloku č. 17. Part prvního klarinetu je technicky velmi náročný, a je tedy nutno tomu podřídit výsledné tempo. Napětí se uvolní v pátém taktu tohoto bloku. Pro návaznost mezi čtvrtým a pátým taktem tohoto bloku se nabízí dvě řešení. Takty můžeme zahrát v tempu a pouze dynamicky „vydechnout“ v bloku č. 18, a tak přirozeně připravit přechod na reprízu. Nebo můžeme před uvolněním v pátém taktu udělat velké crescendo a mezi čtvrtým a pátým taktem pauzu, která zvýrazní dramatickост této plochy. Pokud bychom chtěli udělat dramatickou pauzu, měla by být dostatečně dlouhá, aby přechod nepůsobil rozpačitě a uspěchaně. Příchod reprízy hudebně vyžaduje

mírné tempové zklidnění na konci bloku č. 18. Všichni zmínění interpreti pak shodně cítí následujících několik bloků (19-21) jako jednolitou plochu, která je narušena až příchodem **mezhry b/c**. V rámci těchto bloků můžeme opět přirozeně vycítit zrychlení. Nejvýraznější *accelerando* slyšíme na nahrávce A v bloku č. 21. Můžeme však také začít mírně zrychlovat již od **sup. p** ve dvacátém bloku. Obě možnosti se mi jeví logické a předjímají závěr věty, který tempově graduje. Abychom tento záměr zvýraznili, můžeme před blokem č. 22, který se opět navrácí do jemnější dynamiky, udělat krátkou pauzu. Pokud se pro tuto možnost rozhodneme, bylo by lepší podobný efekt vynechat v bloku č. 17, aby plocha nepůsobila roztrhaně. Obě pauzy můžete slyšet nahrávce C z roku 2016. S odstupem vnímám jednu z pomlk jako přebytečnou. Od mezhry, začínající ve 22. bloku, věta tempově graduje až do závěrečné CODY (blok č. 27). V bloku č. 24 se nachází obtížná technická pasáž v partu druhého klarinetu a zrychlování v rámci těchto pěti taktů se mi jeví jako nepraktické, především pro pódiové provedení skladby. Každá ze tří nahrávek nám nabízí jiné řešení závěru věty. Jiří Hlaváč a Vlastimil Mareš udržují tempové napětí do konce bloku č. 26. Na jeho konci udělají drobné odsazení a závěrečný blok odskočí tempově dopředu. Poslední nota je mírně oddělena. Nahrávka zahraniční dvojice plyne v jednom kuse až do konce a zrychlení je postupně rozprostřeno do všech bloků bez jakéhokoliv odsazení. Na nejmladší nahrávce můžeme slyšet odlišnost v podobě melodičtějších bloků č. 25 a 26. Poslední takt před závěrečnou Codou je melodicky a dynamicky zjemněn. V bloku č. 27 potom vyzní *fortissimo* jako větší kontrast a v kombinaci s rychlejším tempem vytvoří přesvědčivý závěr. Všechny tři nahrávky dospějí do podobného tempa.

Druhá věta má označení **Andante**. Porovnání interpretace této věty je velmi poučné. Vzájemně se tu setkávají názorově odlišná hudební řešení. Přitom se však nastavení základního tempa příliš neliší. Vlivem zásadních agogických změn u českých interpretů vzniká rozdíl v duratě. Zahraniční interpreti se snaží celou větu udržet v kompaktním a jednolitém tempu a věta je téměř o 30 sekund delší. Občasně se vyskytnou tempová zvlnění, která jsou provedena v souladu s jejich hudebním cítěním a většinově směřují k vrcholu fráze. Z pohledu interpreta se mi například jeví logická příprava hudebního vrcholu, který se nachází v bloku č. 4. Ten připravíme tempovým vzruchem v bloku č. 3. Ve druhé polovině bloku č. 4 tempo opět uklidníme.

Určení tempa věty by mělo vycházet z označení Andante, které se na metronomu běžně pohybuje mezi $\bullet = 72-90$. V Kalabisově pozůstalosti se dochovaly poznámky prof. Jiřího Hlaváče, které si pořídil během konzultace a se skladatelem.⁸¹ U druhé věty nalezneme poznámku $\bullet = 60$, což se blíží spíše Adagiu či Larghetto. Na všech nahrávkách však slyšíme tempo ještě mírně podsazené. Tempo by ale nemělo být příliš pomalé. Druhá věta by v takovém případě potom byla proporčně nevyrovnaná ke větám krajním. Byla by téměř dvakrát delší a to nezapadalo do charakteru skladby.

Základní tempo všech tří nahrávek je téměř totožné jak zmiňuji výše. Liší se pouze tempovým rozptylem agogických změn. První tři bloky jsou pojaty jako úvodní část, zakončená zklidněním. Nejvýrazněji působí první nahrávka, u které můžeme v závěru bloku č. 1 vnímat vzruch. Oproti velmi hladkému průtoku melodie u ostatních dvou nahrávek je zde slyšet jemné zvýraznění drobných rytmických figur v prvním hlase (blok č. 1: takt 1 a 4 - triola, takt 3 - šestnáctinové noty). Také můžeme změnit nasazení a konkrétnost šestnáctinových not v tečkovaném rytmu. Tato práce s detaily dává melodii odlišný ráz. S příchodem bloku č. 3 se u českých interpretů zásadně promění tempo. Čím více odskočí dopředu, tím větší by měla být cézura mezi blokem č. 2 a 3. Drobné odsazení v podobě nádechu je možné také mezi bloky č. 3 a 4. Před nástupem provedení je logické jemné zpomalení a zakončení celé expozice. Zahraniční interpreti doslovně respektují zápis a jejich agogické změny jsou téměř nepostřehnutelné. Tomu samozřejmě přizpůsobují také zpomalení na konci této části. Velmi plynule přecházejí do provedení a nijak jej zbytečně nezvýrazňují.

Provedení můžeme chápat dvěma způsoby. Na druhé nahrávce se interpreti snaží všechna témata provádět velmi melodicky, což ovlivňuje tempo, které nikam výrazně nesměruje. Pokud však uchopíme provedení rytmicky, čemuž nasvědčuje také zapsaná silná dynamika v bloku č. 5, tempo by mělo být rychlejší a směřovat směrem k bloku č. 10. Zrychlení můžeme pojmut několika způsoby. Například postupné zrychlování od prvního taktu provedení. Vhodný okamžik k počátku acceleranda je také dva takty před blokem č. 9 nebo od začátku tohoto bloku. Tempová gradace vždy směřuje ke konci bloku č. 10.

⁸¹ Příloha G

Pokud se rozhodneme, že chceme setrvat v jednolitém tempu, hrozí, že bude střední část působit zdlouhavě a monotónně. Bloky č. 11 a 12 mohou kopírovat tempo bloku č. 8 nebo je možné pouze v podobném tempu začít a zrychlovat až do bloku č. 13, jehož příchod můžeme připravit jemným zpomalením. Pokud chceme naopak blok č. 13 tempově sunout kupředu, přechod do něj již agogicky nebudeme brzdít. Blok č. 14 by měl tempově a náladou připravit návrat hlavního tématu a příchod reprízy. Poslední tempové ozvláštnění můžeme provést v rámci bloku č. 16, ve kterém lze nastoupit opět ve svižnějším tempu. Můžeme však také zanechat až do konce věty tempo jednolité.

Jemné pojetí melodické expozice a zkrácené reprízy, položené do výrazového protipólu střední části, která pracuje s agogickými vzruchy, je pro mne přirozeným řešením zápisu, které posluchače udržuje v napětí.

Třetí věta je velmi krátká a svižná. Nese označení **Allegro vivo**. Celá její plocha vychází logicky dosti jednolitě a není tu prostor pro zbytečné agogické změny. Zmíním se o několika místech, kde se mi nabourání základního tempa jeví přirozené a obohacující.

Základní tempo třetí věty je závislé na technických možnostech hráčů. Pokud se jedná o živé provedení, je samozřejmě otázkou večerní dramaturgie a momentální fyzické síly interpretů. V dochovaných poznámkách Jiřího Hlaváče je uvedeno tempo $\downarrow = 126$. Nemyslím si však, že by u základního označení Allegro vivo, bylo rychlejší tempo ke škodě. Volba tempa je podstatná pro plynulost prvních dvou bloků, což odlišuje jejich celkový výraz a barevnost. Barvu a zvuk tu ovlivňuje především druhý klarinet, který musí dostat potřebný prostor pro protažení osminových not, které k prvnímu hlasu v některých místech vytvářejí zvuk připomínající akordeon. Pokud jsou toho interpreti schopni i v rychlejším tempu, nemyslím, že je jeho vyšší rychlost na škodu, což můžeme slyšet na nahrávce Thomase Martina a Yun. Hlavním úkolem je udržet zvukové a tempové napětí až do bloku č. 2. Zahraniční interpreti přinášejí v tomto bloku ještě zajímavou tempovou změnu směrem kupředu, což je posluchačsky velmi příjemné, i přes to, že zde žádná agogická změna není napsána. Velmi přirozené se mi potom jeví zrychlení v bloku č. 5, který je postaven na jazzovém rytmu, který nás přirozenou tempovou a dynamickou dovede až do dalšího bloku č. 6. Velice pěkně vyznívá také zjemnění a ukončení bloku č. 10, které je

nejvýraznější na nahrávce C z roku 2016. Dynamické, výrazové a tempové zjemnění zde začíná již v polovině bloku a vede nás až do generál pauzy před reprízou. Díky těmto dvěma taktům, kde se hudební tok zastaví a posluchače vyvede z napětí, můžeme zvolit také jiné řešení závěru provedení. Tempo zachováme a napětí uvolníme spíše dynamicky a jemnějším nasazením. Hudební tok se tak přirozeně zklidní a připraví nástup reprízy, která by měla být tempově jednodušší. V bloku č. 15 můžeme mírně zrychlit a gradovat do úplného závěru.

Jsem přesvědčena, že, pokud by interpreti dodržovali zápis doslovně bez dalších agogických změn, mohla by skladba vyznít dosti staticky a nudně. Přechody některých bloků jsou tak mnohem přirozenější a neustále v sobě udržují napětí.

Zvuková a barevná vyváženost u obou dvojic je dobrá. Každá interpretace vychází z jiné představy a přináší naprosto odlišný náhled na Kalabisovu hudbu. Mně osobně je samozřejmě bližší interpretace českých klarinetistů, a to především co se týká zvukové představy. Přirozeněji u nich vnímám také práci s tempy a detaily, která vychází především z českého temperamentu. Musím však přiznat, že jsem od poslechu a srovnání těchto dvou nahrávek nikdy neočekávala, že by mi byla interpretace zahraničními interprety bližší. Jak zmiňuju již výše, má na to vliv především prostředí, ze kterého pocházím a ve kterém jsem vyrostla. Zajímá mě spíše nezaujatý pohled na práci s notovým materiálem, který byl interpretům poskytnut, a přístup, jakým s ním naložili. Každé z těchto provedení přineslo určité nápady, které nejsou uvedeny nikde v zápisu. Nemyslím si však, že by to bylo pro hudbu škodlivé. Samozřejmě přesné respektování zápisu je důležité, ale umělec by měl přinést do svého provedení právě to, co se zapsat nedá a co je ve výsledku nezměřitelné. Tím jsou právě detaily vycházející z jeho vlastní hudební invenčnosti, které jiný interpret již nikdy nezopakuje.

Osobně považuji *Imprese op. 87* společně se *Sonátou op. 30* za interpretačně nejnáročnější Kalabisovy skladby pro klarinet. Obtížnost *Impresí* je umocněna také obsazením dvou totožných nástrojů. Hráči si v žádné větě nemohou fyzicky odpočinout a neustále musejí zvukově kooperovat, což je v naspaných polohách a tempech dosti fyzicky a psychicky náročné.⁸²

⁸² V této kapitole vycházím ze svých poznatků bakalářské práce: *Klarinetové koncertantní skladby Viktora Kalabise*

Třetí věta – blok č. 17 – technicky nejnáročnější plocha

The image displays a musical score for a technical exercise, identified as block 17. It is presented in two systems, each consisting of two staves. The first system begins with a boxed number '17' above the first staff. The upper staff of the first system contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with various accidentals. The lower staff of the first system features a melodic line with a long slur. The second system continues the piece, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings of 'f' (forte) and continues with intricate rhythmic and melodic passages. The notation is dense and technically demanding.

9. ZÁVĚR

Komorně koncertantní skladby Viktora Kalabise mne z pohledu instrumentalisty zaujaly především vnímáním klarinetu jako nástroje s širokou škálou výrazových možností. Skladatel dokázal využít jeho přirozenosti a přitom party absolutně podřídit obsahu děl. Je znát, že se autor v problematice nástroje dobře orientuje a neomezuje se při jeho technickém a dynamickém využití.

Vysoké technické požadavky, expresivní uchopení práce se zvukem a nároky na fyzickou odolnost hráčů, poukazují na skladatelovu důvěru v interpreta a jeho práci, na které by měl být postaven princip interpretačně teoretické spolupráce. Velmi kladně na mě působí také fakt, že autor obtížnost partů směřuje především do výrazové roviny nástroje a snaží se výsledku dosáhnout přirozenou hudební cestou, při které se neskryvá za nadstandardní soudobé techniky.

Viktor Kalabis nepohrdá tradičními formami. Často kombinuje dvě formy, které ve výsledku dobře kooperují a v jejich rámci rozvíjí svůj vlastní kompoziční styl, který je založen na detailní práci s motivickým materiálem a tématy. V jeho komorních skladbách pro klarinet a další nástroj můžeme vnímat typickou barevnost, která vychází z harmonického či rytmického zahuštění zápisu. Výjimkou je *Divertimento pro dechový kvintet, op. 10*, které je postaveno na odlišném kompozičním stylu.

Svoji hudební všestrannost autor prokazuje velkým rozpětím obsahové roviny všech pěti zmíněných děl s opusovým označením. Narazíme na stylizaci klarinetu do role tradičního folklorního nástroje, což můžeme vnímat v lidových motivech *Divertimenta op. 10*, ve kterém skladatel klarinetu svěřuje zásadní úlohu. Narazíme také na jeho silné zakořenění v jazzu, což výrazně pociťujeme v *Impresích op. 87* a jejich pulzaci. Nebojí se krajních dynamických poloh, díky kterým můžeme vnímat široký emotivní život nástroje například ve *Suitě op. 55* nebo *Sonátě op. 30*.

Každé z děl s opusovým označením má svou osobitost a v rámci skladatelova díla zaujímá opodstatněné místo. Věřím, že díky nadčasovosti, duchovní hodnotě a jedinečnosti každého z nich se mohou pevně ukotvit v klarinetovém repertoáru.

10. LITERATURA A PRAMENY

10.1. Literatura

PILKA, J. *Viktor Kalabis: portrét skladatele*. 1. vyd. Praha: Academia, 1999. 206 s. ISBN 80-200-0702-4

ŠEDA, J. *Viktor Kalabis: 1. díl Život a dílo* 1. vyd. Praha: vlastní nákl., 1990-1992. 321 s.

ŠEDA, J. *Viktor Kalabis: 2. díl komentovaný katalog skladeb, 1.část* 1. vyd. Praha : vlastní nákl., 1990-1992. 456 s.

ŠEDA, J. *Viktor Kalabis: 2. díl komentovaný katalog skladeb, 2.část* 1. vyd. Praha : vlastní nákl., 1990-1992. 211 s.

ŠEDA, J. *Viktor Kalabis : 3. díl dokumenty* 1. vyd. Praha : vlastní nákl., 1990-1992. 141 s.

ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) 2016. 568 s. ISBN 978-80-7331-351-7

10.2. Prameny

Notový materiál:

KALABIS,V. *Suita pro klarinet a klavír, bez.op.* rukopis: archiv České Muzeum hudby S 267 / 104

KALABIS,V. *Sonáta pro klarinet a klavír, bez.op.* rukopis: archiv České muzeum hudby S 267 / 103

KALABIS, V. *Sonáta pro klarinet a klavír, op. 30.* rukopis: Majetek Českého hudebního fondu 697

KALABIS,V. *Sonáta pro klarinet a klavír, op.30.* 2.vyd. Praha :Panton, 1989. 35-022-89

KALABIS,V. *Suita pro klarinet a klavír, op.55.* 1.vyd. Praha :Panton, 1984. 35-012-84

KALABIS,V. *Tři impresy pro dva klarinety, op. 87.* vlastní nákl., 1999

KALABIS,V. *Divertimento pro dechové kvinteto. Partitura: Český hudební fond 1956*

KALABIS,V. *Malá komorní hudba 1. Vyd. Praha- Bratislava: Supraphon 1969*

CD,LP aj.:

HUSA, K., IŠTVAN, M., KALABIS,V. MARTINŮ, B., PÁLENÍČEK, J. *Moving clarinet.* Praha: ArcoDiva, 2009. UP 0106-20 131 (interpreti- I. Venyš klarinet, M. Kasík klavír)

DVOŘÁČEK, J., KALABIS, V., LUCKÝ, Š., LUKÁŠ, Z. *14. týden nové tvorby českých skladatelů.* Praha: Panton, 1970. 11 0231 (interpreti- N. Grumlíková housle, L. Váchalová harfa, J. Štengl klarinet, Z.Zichová klavír, J. Jonášová soprán, P. Jonáš dirigent, orchestr Komorní opery)

KALABIS V. – Díla z archivu Viktora Kalabise (interpreti - Akademia kvintet, České noneto, Pražští komorní sólisté, SOČR) CD 11

KALABIS V. – Díla z archivu Viktora Kalabise (interpreti – P. Toperczer, České dechové kvinteto, Hanták, Holeček, České noneto) CD 03

KALABIS, V. *Sonáta pro klarinet a klavír, op. 30.* nezpracovaná nahrávka pro Český rozhlas, 2013 (interpreti - Jiří Hlaváč klarinet, Ivo Kahánek klavír)

KALABIS, V. *Tři impresy pro dva klarinety, op. 87* archiv Jiřího Hlaváče (interpreti - Jiří Hlaváč, Vlastimil Mareš)

KALABIS, V. *Sonáta pro klarinet a klavír, Suita pro klarinet a klavír bez. Op.* Studiová nahrávka 2018 (interpreti – J. Černohouzová, D. Wiesner)

KALABIS, V. *Viktor Kalabis Clarinet Chamber Music* studiová nahrávka (interpreti- J. Černohouzová klarinet, D. Wiesner klavír)

KALABIS, V. *Viktor Kalabis. Boston Terezín Music Foundation 2014* (interpreti- T. Martin, Kai-Yun Lu – clarinet, R. Sebring horn, V.J. Baksys piano)

MARTINŮ, B., KALABIS, V., TEML, J., ŠESTÁK, Z., FILAS, J. *Večer s českou hudbou 20. století. amatérský záznam, 2014* (interpreti- Jana Černohouzová klarinet, Daniel Wiesner klavír, Hana Tauchmanová klarinet)

Další:

ČERNOHOUZOVÁ, J. *Klarinetové koncertantní skladby Viktora Kalabise: bakalářská práce, 2012. 59 s.*

ČERNOHOUZOVÁ, J. *Sonáta pro klarinet a klavír Viktora Kalabise: magisterská práce, 2014. 58 s.*

SKÁLA, P. *Tvorby Pražských skladatelů. Hudební rozhledy, 1970, roč. 23, č. 6, s. 247. ISSN 0018-6996*

ROZHOVOR s Jiřím Hlaváčem *Viktor Kalabis o hudbě a o životě. ČRO 3-Vltava 1995.*

HLAVÁČ, J. *Kouzelný krámeček hudby. Classic FM 2012.*

ROZHOVOR s prof. Vičarem [2016]

4. 4. 2018 - ROZHOVOR s Danielem Wiesnerem

ROZHOVOR s prof. Zuzanou Růžičkovou [2015]

ROZHOVOR s prof. Jiřím Hlaváčem, s kolegou Lumírem Vaňkem, doc. Mgr. Štěpánem Koutníkem [2014]

ROZHLASOVÁ NAHRÁVKA Výročí týdne. ČRO Vltava 24. 2. 2013 – hovoří Stanislava Střelcová, Viktor Kalabis

ROZHLASOVÁ NAHRÁVKA Viktor Kalabis – Pořad Akademie. ČRO Vltava 27. 2.
2013 – prof. Zuzana Růžičková

ROZHLASOVÁ NAHRÁVKA *Viktor Kalabis o hudbě a o životě. ČRO 3-Vltava 1995.*
- rozhovor s *Jiřím Hlaváčem*

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>

<http://www.czechmusic.org/>

<http://www.terezinmusic.org/>

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

11. PŘÍLOHY

Příloha A- ukázka rekonstrukce klarinetového partu – Divertimento pro dechové kvinteto, op. 10

1.věta

Divertimento

pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot op.10

Viktor Kalabis

Allegro con moto

1

2 Solo mp

2.věta-klarinet

Divertimento

pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot op.10

Viktor Kalabis

Allegro vivo

1 Solo sfz p sfz p

4.věta-klarinet

Divertimento

pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot op.10

Viktor Kalabis

Vivo allegro molto

1

TRIFOGLIO A JEHO HOSTÉ

19.5.2017 v 19.30

SÁL MARTINŮ
(MALOSTRANSKÉ NÁMĚSTÍ 13)



NA PROGRAMU:

JAROSLAV KRČEK - RENESANČNÍ TRIO
BOHUSLAV MARTINŮ - ČTYŘI MADRIGALY PRO HOBOJ, KLARINET A FAGOT H266
VIKTOR KALABIS - DIVERTIMENTO PRO FLÉTNU, HOBOJ, KLARINET, LESNÍ ROH A FAGOT OP. 10
LEOŠ JANÁČEK - MLÁDÍ

JANA KOPICOVÁ - HOBOJ
JANA ČERNOHOUZOVÁ - KLARINET
JAN HUDEČEK - FAGOT

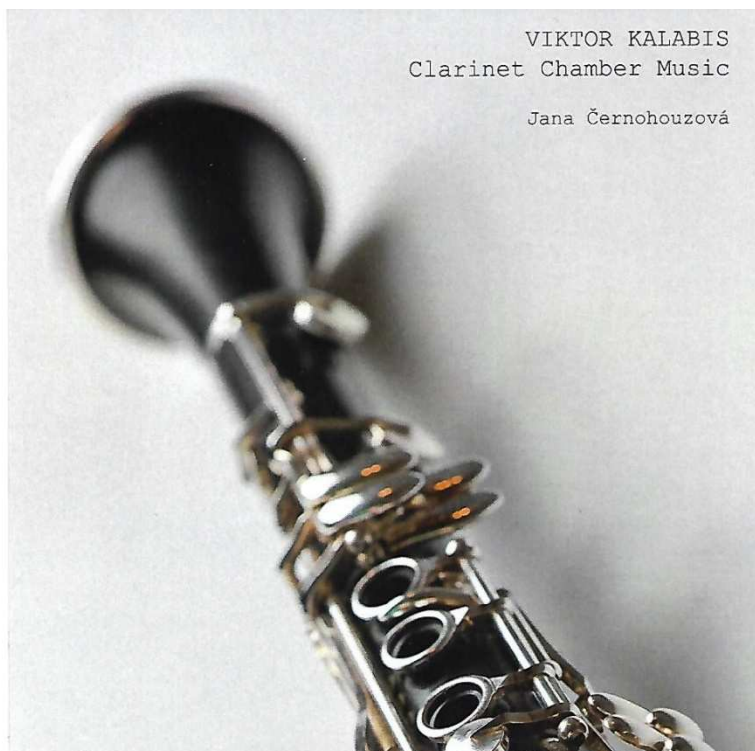
DANIEL HAVEL - FLÉTNÁ
JAN MUSIL - LESNÍ ROH
VĚRA KESTŘÁNKOVÁ - BASKLARINET

PODĚKOVÁNÍ:



Nadační fond
Viktora Kalabise
a
Zuzany Růžičkové

Příloha C – CD studiová nahrávka 2016 – Viktor Kalabis Clarinet Chamber Music



VIKTOR KALABIS
Clarinet Chamber Music

Jana Černohouzová

Jana Černohouzová - klarinet

Divertimento pro flétnu, hoboje, klarinet, lesní roh a fagot op.10
Malá komorní hudba pro dechové kvinteto op.27
Sonáta pro klarinet a klavír op.30
Suita pro klarinet a klavír op.55
Tři impresy pro dva klarinety op.87

Hana Bahňáková - klarinet
Jan Hudeček - fagot
Jana Jarkovská - flétna
Jana Kopicová - hoboje
Adéla Tribeneklová - lesní roh
Daniel Wiesner - klavír
Ondřej Urban - zvuk, střih

Poděkování patří



Státní fond kultury ČR

Nadační fond Antonína Dvořáka

Díla z archivu



Viktora Kalabise

Akcenty pro klavír op.26
Divertimento pro dech. kvinteto
op.10
Suita pro hoboj a klavír op.11
Klasický nonet op.13

CD
03

Díla z archivu

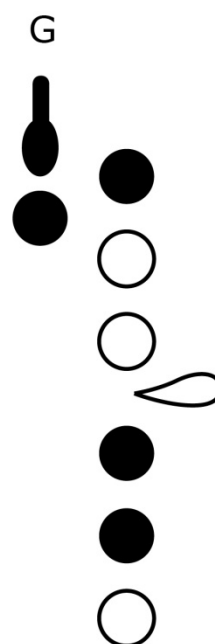
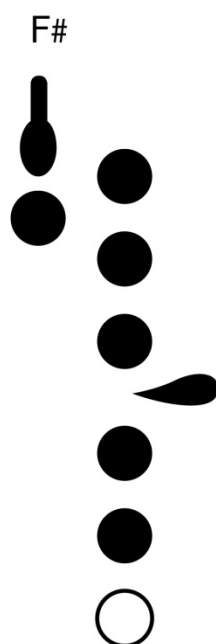
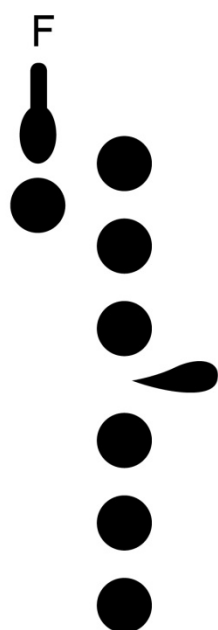


Viktora Kalabise

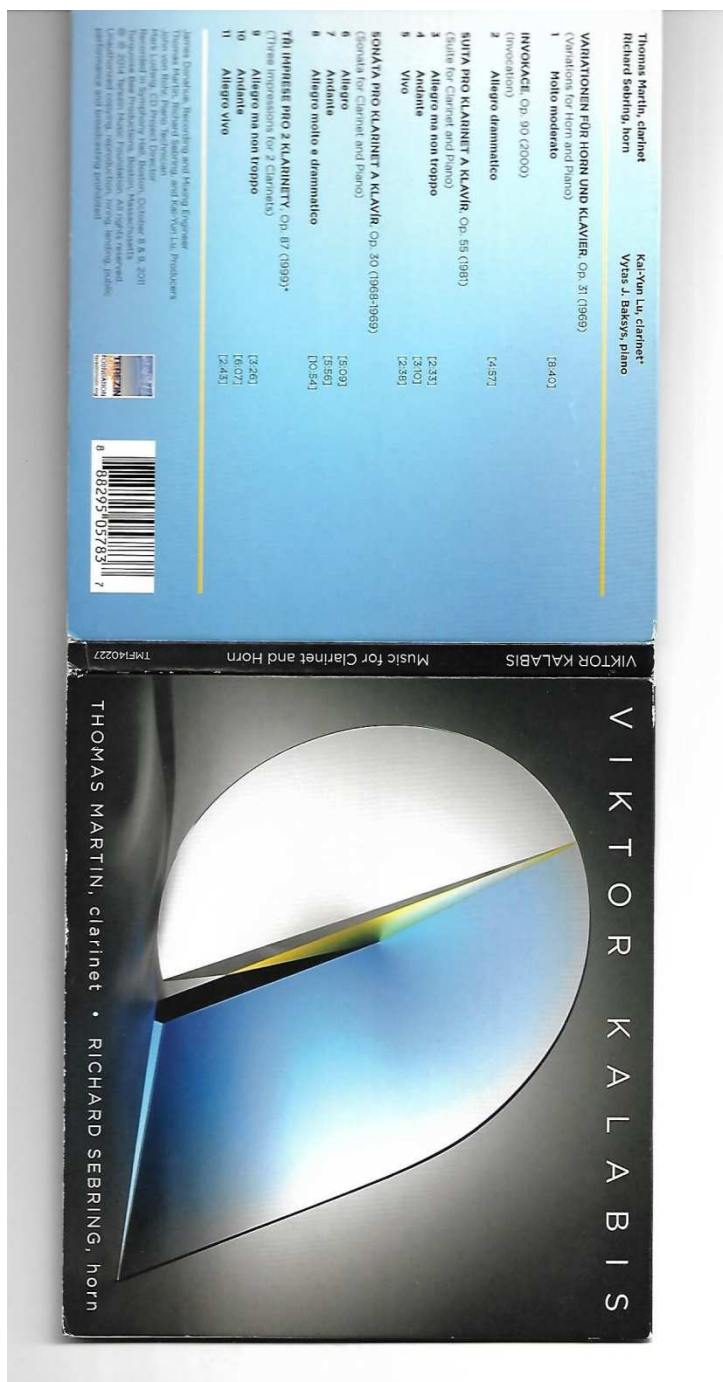
Malá komorní hudba pro
dech.kvinteto op.27
Nonet „Pocta přírodě“ op.44
Komorní hudba pro smyčce op.21
Symfonie č.5 "Fragment" op.43

CD
11

Příloha E - Tabulka tzv. plných hmatů ve třetí oktávě



Příloha F - KALABIS, V. Viktor Kalabis. Boston Terezín Music Foundation 2014
 (interpreti- T. Martin, Kai-Yun Lu – clarinet, R. Sebring horn, V.J. Baksys piano)

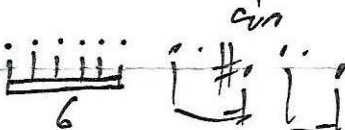


I. řada

$\dot{1} = 122$

18 hall - - - 19 a tempo

2. hlavní
1. část před 2 as, f, fis, g, as, f fis, g, as

19 

$\dot{1} = 60$ II. řada

2. hlavní
3. část po P měkko legato

12 1. a 2. část měkko legato

Příloha G – poznámky prof. Jiřího Hlaváče – první zkouška (1. Část)

III. nota

$i = 126$
2. Kládina

2. Dělky před $\boxed{10}$ legala pro Kalden

dělky Kalden pro $\boxed{13}$ Be

Příloha H – 1. Doktorandský koncert Jany Černohouzové 15. 2. 2016



Jana Černohouzová
Vás srdečně zve na doktorandský koncert

Večer s českou hudbou 20. století

Pondělí 15.2. 2016, 19:30
HAMU, Sál Martinů, Malostranské náměstí 13

Spoluúčinkují:
Kateřina Javůrková - lesní roh
Robert Kružík – violoncello
Hana Tauchmanová – klarinet
Šimon Veselý - bicí nástroje
Daniel Wiesner – klavír

Na programu:
Miloslav Ištvan
Bohuslav Martinů
Josef Páleníček
Viktor Kalabis

