AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

KLAVÍRNÍ DÍLO VIKTORA KALABISE

Jiří Kollert

Vedoucí práce : Prof. Emil Leichner

Oponent práce: Prof. Zuzana Růžičková, doc. František Malý

Datum obhajoby: 3.9.2014

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2014

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music

Interpretation and theory of interpretation

DOCTORAL DISSERTATION

PIANO WORK OF VIKTOR KALABIS

Jiří Kollert

Dissertation supervisor: Prof. Emil Leichner

Dissertation reviewer: Prof. Zuzana Růžičková, doc. František Malý

Date of dissertations defence: 3.9.2014

Academic degree: PhD.

Prague, 2014

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

KLAVÍRNÍ DÍLO VIKTORA KALABISE

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Děkuji prof. Emilu Leichnerovi za vedení v průběhu celé práce a prof. Zuzaně Růžičkové za pomocnou ruku a mnoho cenných rad.

Evidenční list

Souhlasím s tím, aby moje disertační práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v Knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Datum: .....

podpis studenta

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt:

Viktor Kalabis (1923 - 2006) je jedním z nejvýznamnějších českých skladatelů dvacátého století. Jeho klavírní tvorba je svým značným rozsahem výjimečná mezi tvorbou jeho vrstevníků (dva klavírní koncerty s orchestrem, tři klavírní sonáty a šest dalších sólových skladeb). Většina děl je zachycena na zvukových nosičích a vydána tiskem.

V práci jsem se zabýval osobností skladatele, charakteristikou jeho hudební řeči, vyjadřování se prostřednictvím klavíru. Tento nástroj mu byl nejbližší a svěřil mu často nejvnitřnější citovou výpověď. Měl jsem za cíl prozkoumat dílo Viktora Kalabise z pohledu interpreta, vývoj hudebního vyjadřování skladatele, využití možností nástroje, nové přístupy a postupy. Chtěl jsem podnítit zájem pianistů o pozoruhodné kvality klavírního díla tohoto skladatele. Vystoupil jsem na významných akcích s jeho kompozicemi, z recitálu věnovaného výročí V. Kalabise byla pořízena rozhlasová nahrávka a CD.

Základní metodou mi byla hudební analýza. Kromě formy, harmonické a rytmické složky, jsem si všímal klavírní faktury, využití zvukových a barevných možností nástroje; v koncertantní tvorbě navíc role klavíru, jeho pozice vůči orchestru.

Kalabis nebyl výbojným novátorem a nepřijal ani metodu dodekafonické práce, nicméně ji studoval a přijal některé principy. Prošel obdobím neoklasické práce a také inspirací folklórem. Vychází z tradiční harmonie, obohacuje ji o sekundy a septimy, dostává se k bitonalitě i v částech skladeb k atonalitě. Používá volné i tradiční formy. Novátorství se projevuje v osobité zvukovosti, v osobitém spojení nástrojů, v dramaturgickém naplnění obsahu skladby. Zaměřoval pozornost ke sdělnosti a přístupnosti pro posluchače, aniž by se snažil podbízet. Vytvořil vlastní jazyk neromantické syntézy.

Abstract:

Viktor Kalabis (1923 - 2006) is one of the most significant Czech composers of 20th century. His piano works extent is exceptional among output of his contemporaries (two piano concertos with orchestra, three piano sonatas and six other compositions for piano solo). Most of his works are recorded and published.

This dissertation concerns the personality of Viktor Kalabis, a characterization of his musical language and his approach to piano as a tool to express music. This instrument was closest to him and he often devoted to piano the most inner feelings. My aim was to explore his work from interpreter's point of view, the evolution of composer's musical language, the use of instrument's potential as well as new approaches and creation methods. I intended to engage the interest of pianist to V. Kalabis and remarkable qualities of his piano works. I have performed his music at important events (festival, Czech Philharmonic Orchestra concert season) and a concert dedicated to composer's anniversary was recorded by Czech Radio to be later released on CD.

I used the musical analysis as the basic method. I observed the form, harmony, rhythm, usage of instrument's sound, timbre; in concertos also the role of the piano and of the orchestra.

Kalabis wasn't a trendsetter of the avant-garde and he didn't adopt dodecaphonic technique, however he studied it and implemented some dodecaphonic principles. For some period he worked in neoclassicism and shortly neofolklorism styles. He built on traditional harmony, which he enriched with seconds and sevenths proceeding to bitonality and partially also to atonality. He uses both traditional and free forms. Innovation can be found above all in original sound, in creative grouping of instruments and in dramaturgical content of the piece. He laid stress on composition's revealability and listener-friendly character, without being pandering. He created original "non-romantic synthesis" musical language.

Obsah 4
1. Stav poznání, prameny 6
2. Specifikace předmětu výzkumu 14
3. Osobnost a život Viktora Kalabise 16
4. Klavírní sonáta č. 1, op. 2 (12.7. – 15.9.1947) 24
5. Klavírní sonáta č.2, op. 4 (13.11. – 7.12. 1948) 33
6. Akcenty pro klavír op.26 (1966-67) 41
7. Entrata, aria e toccata pro klavír op.41 (8.1. – 24.3. 1975) 45
8. Tři polky op. 52 (30.3. – 5.7. 1979) 51
9. Klavírní sonáta č.3, op.57 (17.10. 1981 – 15.1. 1982) 55
10. Dvě tokáty pro klavír op. 88 (1999) 65
11. Allegro Impetuoso op. 89 per pianoforte (1999) 75
12. Koncert pro klavír a orchestr č.1 op.12 (1953-54) 80
13. Koncert pro klavír a dechové nástroje op. 64 84
14. Závěr 99
15. Seznam děl pro sólový klavír 100
16. CD s nahrávkami děl Viktora Kalabise 101
17. Literatura 102

Úvod

K danému tématu mě pojí můj vztah k soudobé hudbě. Působení mého otce hudebního skladatele vytvořilo první předpoklady pro otevřený přístup k moderní tvorbě a rozvíjelo vnímání a porozumění složitostem nových tvůrčích postupů v hudbě a umění vůbec. Od studií na konzervatoři jsem pravidelně uváděl nová díla skladatelů na pódiích představujících novou tvorbu (Dny soudobé hudby, Třídení). Pro ukončení studia AMU jsem přirozeně věnoval pozornost modernímu pojetí klavírní tvorby v tématu „Klavírní faktura v hudbě dvacátého století se zaměřením na etudy".

Po ukončení magisterského studia na hudební fakultě AMU stále více upoutávala mou pozornost osobnost Viktora Kalabise, který má v prostředí české instrumentální tvorby výjimečně bohaté dílo pro klavír. Zkomponované 3 sonáty, 2 klavírní koncerty a řada dalších děl vychází jednak ze schopnosti skladatele ovládat tento nástroj a také z inspiračních popudů jeho ženy, vynikající pianistky (interpretka premiéry prvního klavírního koncertu V. K.) a světově proslulé cembalistky Zuzany Růžičkové. Jako pro řadu dalších českých skladatelů (jmenuji např. J. Suka) byl klavír i pro Kalabise prostředkem vyjádření nejvnitřnějších pocitů a hrál významnou osobní roli.

1. Stav poznání, prameny

Dílem Viktora Kalabise se zabývají dvě zásadní monografie. Rozsáhlá čtyřdílná práce Jaroslava Šedy „Viktor Kalabis" a monografie Jiřího Pilky „Viktor Kalabis - portrét skladatele". K dispozici je také práce Jana Matějčka „Neue tschechische und slowakische Klaviermusik, řada článků a rozhovorů v časopise Hudební rozhledy a v dalších periodikách, v pořadech Českého rozhlasu a České televize, v komentářích k programům a v korespondenci skladatele. Většinu děl nahrála firma Supraphon případně Český rozhlas. Všechny sólové klavírní skladby (s výjimkou 4 Enigmas for Graham), většina komorních skladeb klavírem a I. Koncert pro klavír a orchestr byly vydány buď u Editio Baerenreiter Praha nebo Schott Music Panton. II. Koncert pro klavír a dechové nástroje je k zapůjčení v Hudebním informačním středisku.

1.1. Jaroslav Šeda „Viktor Kalabis"

Autorem je blízký přítel Viktora Kalabise Jaroslav Šeda. Po třiceti letech přátelství a vzájemného sledování tvůrčí práce dal skladatel J. Šedovi podnět k vytvoření monografie. Pro tento účel se setkávali v letech 1986 – 1990 *„na mnohahodinových, oboustranně inspirativních schůzkách ve skladatelově pracovně, při nichž informativní, úvahový a kritický dialog provázel pozvolný, nejednou opakovaný odposlech zvukových záznamů … téměř všech Kalabisových skladeb*"[1]. Následovala práce na monografii v letech 1990 – 1992, dále živena konzultacemi se skladatelem.

Monografie má tři díly – I. Život a dílo, II. Katalog skladeb (rozdělený do dvou svazků), III. Dokumenty.

První díl je rozdělen do několika částí – životopisná, heslovitý seznam důležitých událostí s jejich daty, část „Člověk a hudba" s vlastními estetickými názory, „Hudební řeč" zabývající se hudebními vyjadřovacími prostředky a stylem V. Kalabise.

---

[1] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 7

V úvodu se autor zabývá utvářením osobnosti skladatele. Provádí nás prostředím, ve kterém Kalabis vyrůstal – půvabná krajina, harmonické rodinné prostředí milující hudbu, které vytvořily ideální podmínky pro rozvoj skladatelské osobnosti. Rozebírá společenské prostředí - konjunkturu za 1. republiky vystřídala řada zvratů (krize, válka, osvobození, komunismus), které určovaly možnosti vývoje a uplatnění. Vykládá vliv celé generační vrstvy, která byla bohatá na výrazné osobnosti a na Kalabisovo postavení v ní. Provádí nás studiem skladby, rolí pedagogů na jeho formování (J. Řídký, E. Hlobil) a nezastupitelnou úlohou vzorů, které považoval za své učitele (Stravinskij, Bartók, Hindemith, Prokofjev, Martinů). Charakterizuje jeho skladatelský typ, rozvádí podněty, z kterých se formoval, jeho postoj k nim a uvádí estetické názory Kalabise na hudební tvorbu, formy a na jejich náplň.

Životopis pokračuje vstupem tvůrce do další periody, kterou přináší svatba s vynikající umělkyní Zuzanou Růžičkovou (v té době pianistkou a cembalistkou), která se stala interpretkou řady jeho kompozic. Zaměstnání v Československém rozhlase přináší finanční stabilitu. Po odmítání a kritice přicházejí úspěchy – ceny ze soutěží, Kalabisovy skladby se nahrávají a provádějí u nás i v zahraničí.

Odchod z Československého rozhlasu představuje další období, které je ve znamení větší soustředěnosti na kompozici, ale také v ubývajícím množství provedení. Staví se častěji za dirigentský pult z praktických důvodů i pro dosažení nejpřesnějšího vystižení vlastních myšlenek.

Kapitola „Podzim", pojmenována podle stejnojmenné skladby napsané v roce Kalabisových šedesátých narozenin, představuje závěrečné období zralého skladatele, období syntézy s převládajícími filozofickými a etickými tendencemi.

Heslovitý přehled důležitých dat mapuje významné události v životě V. Kalabise – vznik skladeb, koncertní provedení, nahrávky, životní události, důležitá setkání atd.

Následuje oddíl „Člověk a hudba" ve které autor předestírá Kalabisovu hudební filozofii, etiku a sociologii. Začíná pásmem vybraných citátů z rozhovorů a článků, ve kterých skladatel vyjadřuje soudy o umění a zvláště o hudbě, v čem vidí estetickou sdělnost hudby a jak chápe její smysl a funkci v lidském životě.

Uvádí Kalabisův názor na jedinečnost hudby, kterou spatřuje v plnění úkolu *„vyslovování smyslu lidského života prostředky umění, jež jsou schopny pronikat i do … tajemných míst nehmotných částí životní reality, kam ‚věda nemůže', do nejsubtilnějších a možná nejdůležitějších oblastí života*"[2]. Další tvrzení se týkají humanizační síly hudby, pocitu odpovědnosti, který vyplývá ze skladatelova vysokého mínění o umění. Chápe široce společenskou funkci hudby a podmínky pro její uplatnění. Vyslovuje se k věcem, které určují cestu díla od skladatele k posluchači, o potřebě odvážného a vzdělaného objevitele díla, ať už to je skvělý interpret, organizátor koncertu, nahrávací společnost, vydavatel nebo kritik. Zvláště zdůrazňuje roli interpreta, který odkryje kvalitní dílo - *„i nejkrásnější skladba podlehne špatnému interpretovi, ale naopak ani sebelepší interpret, dirigent, neodůvodní skladbu špatnou*"[3].

Rozsáhlá část oddílu „Člověk a hudba" se věnuje hudební kritice. Šeda cituje Kalabisovy náročné představy o kompetentním kritikovi, který by měl být hudebně vzdělaný a nadaný, aby poznal, jaké dílo je dobré a mohl jej dále propagovat a také odbornými soudy ovlivňovat skladatele, měl by být odvážný, aby mohl upřímně sdělit svou pravdu. Ideální vztah kritika a skladatele si představuje jako *„konzultativní dialog, který bude podporou, prosazováním a propagací*"[4].

Celých 85 stran autor věnuje oddílu „Hudební řeč", kde sleduje Kalabisův stylový vývoj a vývoj jeho hudebního myšlení. Upřesňuje a rozvádí inspirační zdroje, které jsou stručněji zmíněny v životopisné části. Začíná klasiky evropské hudby 17. - 19. století, kteří skladateli otevírali hudbu v mládí a provázeli jej i v další tvorbě (Bach – manželka se mu coby cembalistka věnuje celoživotně, Mozart – 1. klavírní koncert zkomponovaný k výročí tohoto velikána na něj otevřeně odkazuje, Beethoven, Smetana, Dvořák, Brahms, Mussorgskij, Ravel, Debussy). Za studií bylo třeba vyrovnat se s vývojovými tendencemi české hudby prvé poloviny 20. století. Určitý zájem projevil o díla Otakara Ostrčila a Pavla Bořkovce, silně byl přitahován Leošem Janáčkem (stručností, novátorstvím,

---

[2] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 123

[3] „Umělecká pravda neleží na povrchu…", rozhovor J. Šmolíka s V. Kalabisem. Hudební rozhledy 1987/3

[4] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 143

výstavbou formy, silným humanismem) a Bohuslavem Martinů (mistrovství objevování prostého, jeho přechod od neoklasicismu k vlastní syntéza). Tito se mu stali klasickými vzory české hudby. Pedagogické vedení považoval za nedostatečné a doplňoval si jej vlastním studiem světových autorů ve svém individuálním výběru. Kromě dvou zmíněných českých velikánů to byli tito klasikové světové tvorby 20. století – Stravinskij, Hindemith, Bartók, Prokofjev. O prvním z nich se vyjádřil: *„Nejdéle mě vedl Stravinskij. Nikdy jsem ho osobně nepoznal, přesto byl z mých nejlepších učitelů… Učil nás formulovat hudební myšlenku, učil nás modernímu cítění, učil nás odvaze bojovat s konvencí, frází a vlivy pozdní romantiky*"[5]. O Hindemithovi říká: *„mužná střízlivost jeho projevu, závažnost sdělení, vynikající technické mistrovství, přirozenost dikce i vzácná spojitost objevitelství se smyslem pro kontinuitu*"[6]. Od Bartóka se naučil mnoho z *„harmonie, kontrapunktu, výrazu*"[7]. Všichni zmínění mistři mu nebyli vzory pro kopírování, nýbrž průvodci k vlastnímu řešení neromantické směrové syntézy.

Zajímavé je Šedovo shrnutí rysů hudebního jazyka mistrů, které měly vliv na Kalabisovu tvorbu:
příklad bytostně pronikajícího nestylizovaného vztahu k lidové písni – moravské (Janáček, Martinů), slovenské (Janáček, Martinů, Bartók), ruské (Stravinskij, Prokofjev), maďarské a rumunské (Bartók), německé (Hindemith),
využívání modální melodičnosti a harmonie (u všech),
tektonický smysl pro neretrospektivní polyfonii (Hindemith, Stravinskij, Bartók, Martinů),
využívání chorálních intonací a archaičnosti (Hindemith, Janáček, Stravinskij),
překonání romantického invenčního modelu (především Stravinskij),
značná metrická variabilita, podmíněná tektonicky (Stravinskij, Janáček, Bartók),
uvolňování tonální harmonie až k mezním útvarům (odstupňovaně u všech),
instrumentace «nahými» témbry (Stravinskij, Bartók, Janáček),
tektonika, rostoucí s oblibou evolucí kineticky bohatého motivického a tematického materiálu (Stravinskij, Janáček, Bartók),

---

[5] V. Kalabis v brožuře „Debussy, Szymanowski, Honegger, Stravinskij a současná česká hudba" . Státní hudební vydavatelství, Praha 1963

[6] Z rukopisného textu V. Kalabise pro rozhlasovou relaci 1967, Šeda uvádí na straně 165

[7] Z rozhovoru V. Kalabise s J. Šedou, Šeda uvádí na straně 165

sklon k rozlehlosti některých formových architektur, které si udržují přehlednost, jasnou členitost, tektonickou dostředivost (motivické a tematické reminiscence) a monumentalitu (Hindemith, Stravinskij, Martinů)[8].

V počátcích vlastní profesionální tvorby se orientoval na neoklasicismus, zvládnutí jeho technických principů tvořilo později kostru řešení vlastní syntézy. Přímo na neoklasicismus navázalo krátké období českého neofolklorismu s využitím principů předchozího. Podnětem byl nejen jeho vztah k lidové písni rozvíjený od dětství, ale i práce v redakci pro děti a mládež Československého rozhlasu. Následně studoval II. vídeňskou školu, jejíž postupy ale odmítnul. Sám použil práce s dvanáctitónové spíše k vytvoření nově znějících melodií, nebo v určitých místech pro rozpuštění harmonie, ale další dodekafonickou skladatelskou práci nevyužívá.

Proces procházení všemi zmíněnými stadii, které Šeda popisuje, směřuje ke krystalizaci stylové syntézy. Kalabis podle něj viděl v každém dílčím směru výrazovou omezenost, danou prostředky daného směru. Měl potřebu propojovat více prostředků, aby dosáhl výrazovosti, která by pro něj byla dostatečně bohatá. Přes proces hledání, s pomocí studia vzorů světové tvorby, dochází k vlastní neromantické směrové syntéze. Autor monografie podává na závěr kapitoly „Hudební řeč" přehled rysů jeho syntézy.

Na prvním místě uvádí melodičnost, kterou Kalabis *„považuje za neodmyslitelnou zárodečnou (ve smyslu buňky) součást hudebního sdělení"*[9]. Šeda ji rozděluje na tři základní typy – 1/ melodičnost vokálních skladeb, rostoucí z deklamace textu, 2/ melodičnost, ovlivněnou lidovou hudebností a 3/ melodičnost instrumentálních skladeb, pro kterou je typická funkčnost (převažuje nad aspektem krásna), podřízena tektonice, harmonickému a témbrovému cítění.

V oblasti rytmu, metra a temp shledává skladatele velmi vynalézavým. Jako typické znaky těchto složek vidí živost, členitost a proměnlivost. Časté proměny rytmu (metra) používá jako tektonický prvek, vytrvale udržující posluchačovu pozornost.

---

[8] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 167 -168

[9] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str.195

Sféru harmonie považuje u Kalabise za nedoceněnou. Shledává ji jako velmi bohatou při použití dvanáctitónové půltónové soustavy, kterou souzvukově organizuje v terciové vertikální soustavě do troj–sedmizvuků a do převratů těchto akordů. Specifické rysy charakterizuje takto*: „Do horizontálních harmonických pásem (homofonních i polyfonních) se například často promítá skladatelova preference vybraných intervalů … uplatňovaných s oblibou i v paralelních řadách. … Útvary kvartové harmonie vyplývají většinou z volné polyfonie horizontálně rozvíjených melodických linií, kdežto v akordickém pohybu mají funkci spíše ozvláštňující, kombinovány s terciovou soustavou*"[10]. Bitonalita směřuje k biakordice, polytonalita se projevuje spíše *„v polyfonním vedení hlasů se svobodně cítěnou lineárností*" [11] . Mixáž někdy přechází v klastry a k rozpouštění hranice mezi tonalitou a atonalitou. Z dodekafonie přijímá dvanáctitónovou řadu z temperované chromatické stupnice bez opakování tónů, ale odmítá využití racionálních pravidel využití dvanáctitónové řady pro kompozici.

Polyfonii uvádí jako velmi důležitý prostředek Kalabisových kompozicí. Používá jej v mnoha kodifikovaných formových typech a žánrech i v moderním vícehlase s volným rozvojem linií.

Instrumentaci má za Kalabisovu silnou stránku. Skladatel se velmi zabýval možnostmi nástrojů a jednotlivých hlasů. Výsledkem je velký počet sólových i komorních skladeb, ve kterých nevyužil podle Šedy jen basklarinet, tubu a bicí nástroje. Byl přesvědčen, že skladatel musí při tvoření již myslet v témbru konkrétního nástroje, aby skladba mohla být přesvědčivě tlumočitelná. Zvláštní postavení mají klávesové nástroje – klavír byl nástroj, který skladatel ovládal nejlépe, cembalo ho provázelo pod rukama jeho manželky po celý život. Stylistickou proměnlivost se v monografii dokládá výčtem: *„monodičnost (s oblibou také v dvojhlasu) i akordičnost (bodově i plošně), pasáže, trylky (i řadové). Akordické rozklady a ‚rozstřiky' (většinou ve zvláštním funkčním spojení s pedálem), polyfonii průsvitnou (především kánonickou) i složitou hutnou, dále*

[10] tamtéž, str. 201

[11] tamtéž, str. 201-202

toccatovost či stylistickou témbrovou nápodobu instrumentace orchestrální"[12]. Zhusta používá pedál, nazývá jej často třetí rukou, má jedinečnou úlohu v barevnosti a výrazovosti nástroje.

Tektoniku má za všeobecně uznávanou jako nejvýraznější, nejmistrovštější stránku skladatele. Uvědomuje si dva dialekticky spjaté rysy – 1/ opření o tradici a 2/ rozvíjení tradičních forem k jejich nové podobě, která lépe odpovídá dnešní době. Nachází všech osm typů hudebních forem (kontrapunktické, písňovou, cyklickou, variační, rondovou, sonátovou, vývojovou a volnou), které rozvíjí. Například v sonátové formě uvažuje o repríze (nemá rád mechanické opakování, přechází ke zlomkovitosti) a provedení – svou výrazovou aktivností rozhodující stavebná síla, což ho vede k uvedení několika provedení.

Kapitolu „hudební řeč" a zároveň celý I. Díl monografie uzavírá výčet druhů a žánrů skladeb Viktora Kalabise.

Obsažný druhý díl obsahuje komentovaný katalog skladeb. Soubor informací o každé kompozici obsahuje bodové údaje jako název skladby, jejího vzniku, věnování, provedení, časová délka, označení částí, obsazení, tiskové vydání, nahrávka, následné interpretace, ocenění, vyjádření o skladbě. Následuje hudební charakteristika, rozbor a hodnocení v rozsahu, které autor skladbě přisuzuje v rámci uměleckého díla.

1.2. Jiří Pilka: Viktor Kalabis – portrét skladatele

Dlouholetý Kalabisův přítel a spolupracovník z Československého rozhlasu Jiří Pilka napsal čtivou monografii, která (jak naznačuje název) načrtává převážně lidskou stránkou skladatele. Ukazuje jeho vývoj od dětství přes studijní peripetie, sleduje umělecký vývoj k vrcholnému zrání. Provádí nás postupným vznikem díla skladatele, uvádí je do souvislostí s momentální situací jejich autora. Hudební analýzy se dotýká jen okrajově, kniha je určena pro laickou veřejnost. Poutavost

[12] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 208-209

dociluje neskrývanou citovou angažovaností, ukazuje své přátelství a pochopení pro osobnost skladatele.

1.3. Články

Při zaměstnání v Českém rozhlase vytvořil dlouhou řadu pořadů, ve kterých se naučil skvěle vyjadřovat své estetické názory na hudbu s komentáři a hodnocením děl jiných autorů. Řada jeho úvah a soudů o hudbě a jejím vývoji (vlastní i jiných) vyšla ve vlastních článcích nebo formou rozhovorů s jinými autory v Hudebních rozhledech, či jiných periodikách.

2. Specifikace předmětu výzkumu

Předmětem mi bylo dílo pro sólový klavír - řada sólových skladeb (např. 3 sonáty) a dva klavírní koncerty. Budu se zabývat charakteristikou hudební řeči V. Kalabise, jeho vyjadřováním se prostřednictvím klavíru.

2.1. Metody výzkumu

Kalabis se stal výraznou osobností české hudby 2. poloviny dvacátého století. Za studií jej tvaroval profesor Emil Hlobil na konzervatoři, Jaroslav Řídký na AMU. Ve stejném ročníku se sešla výjimečná řada talentů, kteří měli na sebe vliv. Cítil velký obdiv a respekt ke klasikům dvacátého století Stravinskému, Martinů, Hindemithovi, Bartókovi, ale nenapodoboval je. Nebyl výbojným novátorem a nepřijal ani metodu dodekafonické práce, nicméně ji studoval a přijal některé principy, jelikož považoval postup práce dvanácti tóny za logický a nevyhnutelný krok v hudebním vývoji. Prošel obdobím neoklasické práce i inspirací folklórem. Vychází z tradiční harmonie, obohacuje ji o sekundy a septimy, dostává se k bitonalitě i v částech skladeb k atonalitě. Používá volné i tradiční formy. Novátorství se projevuje v osobité zvukovosti, v osobitém spojení nástrojů, v dramaturgickém naplnění obsahu skladby. Jeho každodenní život byl v kontaktu s interprety (manželka, mnoho přátel) a s publikem (práce v rozhlase). To obracelo jeho pozornost ke sdělnosti a přístupnosti pro posluchače, aniž by se snažil podbízet. Jiří Pilka[13] ho charakterizuje jako „tvůrce osobité syntézy podnětů dvacátého století a vytvářejícího nové podněty".

V práci sleduji do hloubky tento vývoj. Základní metodou je pochopitelně hudební analýza. Kromě formy, harmonické a rytmické složky, si všímám klavírní faktury, využití zvukových a barevných možností nástroje. V koncertantní a tvorbě navíc role klavíru a jeho pozice vůči orchestru.

[13] Jiří Pilka: Viktor Kalabis – portrét skladatele, str. 146

2.3. Předpokládaný cíl výzkumu

Měl jsem za cíl prozkoumat dílo Viktora Kalabise z pohledu interpreta, vývoj jeho hudebního vyjadřování, využití možností nástroje, nové přístupy a postupy. Chtěl jsem podnítit zájem pianistů o pozoruhodné kvality klavírního díla tohoto skladatele.

2.4. Dílčí výstupy

Nastudovaná díla jsem uváděl na svých koncertních vystoupeních a prezentoval na seminářích (např. v řadě přednášek „Poetika interpretačního výkonu" na HAMU). Mezi své nejvýznamnější interpretační počiny považuji recitálový „Koncert k 5. výročí úmrtí Viktora Kalabise" na festivalu Dny Bohuslava Martinů (7. prosince 2011) nebo vystoupení s Koncertem pro klavír a dechové nástroje v cyklu České filharmonie pod taktovkou Jakuba Hrůši (15. a 16. 3. 2012). Klavírní koncert měl být nahrán a vydán v zahraničí, bohužel projekt nakonec ztroskotal na vysokých finančních nárocích orchestru.

Nejvýraznějším výstupem měla být nahrávka sólového klavírního díla na CD. Plánovaný záměr s menší nahrávací společností se nakonec neuskutečnil, jelikož se naše nejvýznamnější nahrávací společnost Supraphon rozhodla uskutečnit soubornou nahrávku s pianistou vlastního projektu. Část sólových skladeb je zachycena na CD, které vydal Český rozhlas ve spolupráci s Nadací Bohuslava Martinů (Allegro impetuoso op. 89, Tři polky pro klavír op. 52 a III. Sonata, Op. 57).

3. Osobnost a život Viktora Kalabise

Kalabis: *"Za prvé vidím to poslání v tom, že hudba baví posluchače. A hudba také nám zprostředkovává poznání o té odvrácené straně života, kterou nepoznáváme denně, poznáváme život z jiné stránky, z intuitivní stránky. Poznání intuitivní, nikoli analytické a my vnímáme život jako celek. To umožňuje umění a hudba zvláště, protože je svým způsobem abstraktní a umožňuje nám poznávat věci najednou, v celku."*[14]

3.1. Dětství a mládí (1923 – 1939)

Viktor Kalabis se narodil 27. února 1923 v Červeném Kostelci. Rodiče byli zaměstnáni jako úředníci na poště. Ačkoli nebyli profesionální hudebníci, měli výrazný vliv na utváření vztahu Viktora k hudbě. Zdůrazňovali etický smysl kulturnosti, který má prostupovat i lidské vztahy a celý životní styl. Oba dobře a s velkým zaujetím zpívali, matka hrála také na klavír a doma se občas zkoušelo s přáteli amatéry. Kalabis vzpomínal na matčinu hru: *„Když maminka hrála na klavír, byl jsem tak uchvácen touhou ji napodobit, že jsem si představoval, jak hraji na klavír; a zatím jsem hru jen předstíral, sedě u malé stoličky, která mi nahradila nástroj."*[15] Zaujetí malého Viktora neušlo povšimnutí a chlapec se začal v pěti letech učit na klavír u kapelníka městské kapely.

Hudebních akcí bylo na malém městě poskrovnu, ale on je vnímal s největším možným zaujetím. Představení Smetanovy Prodané nevěsty v něm zanechal nezapomenutelný dojem. Zmiňuje se: *„Okamžik, kdy orchestr utichl a zazněla prudká vstupní pasáž předehry, mě naráz pocitově zcela uchvátil a proměnil se v jeden z nejsilnějších impulsů pro mé rozhodnutí, stát se hudebním skladatelem… Dlouho, předlouho jsem musel čekat, prodíraje se stohy skladeb,*

[14] Vilém Faltýnek: Neoklasik Viktor Kalabis, mezi skladbou a rozhlasem, [http://www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/neoklasik-viktor-kalabis-mezi-skladbou-a-rozhlasem], 04.10.2006 16:33

[15] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 11

klavírních výtahů a partitur, než se mi dostalo zážitku, podobného mému prvnímu setkání s touto velkou hudbou."[16]

Malebnost rodného kraje upevňovala také jeho vztah k přírodě. Byla mu významnou inspirací k řadě skladeb. Kvůli změnám služebního místa otce se rodina několikrát stěhovala a měl možnost poznat oblast ze všech koutů. Podmínky pro hudební rozvoj nebyly ale vždy stejně dobré. Po muzikantsky všestranném kapelníkovi v Červeném Kostelci přišla slečna v Solnici, která ho ale nic nenaučila. Jako náhradu si našel saxofon, na který se naučil sám hrát a spolu s o patnáct let staršími kamarády založil taneční soubor. S ním poznal zábavnou funkci hudby a schopnost komunikace s širokým publikem. Zároveň si uvědomoval nedostatečnost a pomíjivost dobových populárních skladeb a sám si na klavír pro doplnění přehrál vše od Haydna, Mozarta a Beethovena, co mu bylo dostupné.

Krokem vpřed byl vstup do gymnázia v Rychnově nás Kněžnou. Našel zde studentský orchestr a také profesionálně vzdělanou učitelku klavíru, která dala řád jeho spontánnímu vývoji. Zároveň začal navštěvovat Prahu, která nabízela mnohem významnější umělecké zážitky.

3.2. Válečná léta (1939 – 1945)

V šestnácti letech se s rodiči přestěhoval do Jindřichova Hradce, centra otcova rodného kraje. Učitele klavíru již nevyhledal, cítil, že zná dost pro přehrávání děl z partitur a klavírních výtahů, které považoval za nejlepší prostředek k poznávání hudby. Vyhraňuje se u něj orientace na kompozici a dirigování. Jako člen sboru Smetana se díky výbornému sbormistrovi seznámil s prací s větším souborem. Po dvou letech ale bylo gymnázium v Jindřichově Hradci zabráno nacisty a studium bylo přesunuto do Soběslavi. Kulturní život byl sešněrován nacisty a tak mnoho inspirace zde nezískal. Po maturitě se mu podařilo získat místo pomocného učitele v Mělníku, což byl uprostřed války téměř zázračně klidné a bezpečné pracovní místo. Vydržel zde 2 roky, až do jara 1944, kdy ho úřady nakonec přece jen poslaly do válečné výroby. Naštěstí unikl vyslání do často

[16] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 13

bombardovaného Hamburku a byl přidělen do továrny na letecké součástky u Mělníka, která byla sice bezpečnější, nicméně hluk při hlasitém nýtování plechů byl nebezpečnou hrozbou po jeho sluch.

Zážitky mladého muže z válečného období prohloubily jeho vztah k hudbě, uvědomění morálního poslání hudby a její nenahraditelnost v době kruté vůči psychice citlivého člověka. Přes omezené možnosti dané okupací se věnoval hudbě dost aktivně. Stal se členem klavírního tria a kvarteta v Mělníce, v Kulturním domě měl k dispozici křídlo, na které hrával do noci, stal se sbormistrem mužského a později i ženského sboru.

I nadále jezdil do Prahy za kulturou. Protože přece jen cítil nedostatečnou vybavenost, co se dirigování týče, začal v roce 1943 navštěvovat soukromé hodiny u prof. Pavla Dědečka. Velmi si jeho hodin vážil, později se o nich vyjádřil: *„Prof. 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…"*[17] Zároveň začal chodit na soukromé hodiny harmonie k Jaroslavu Řídkému. Zde se ale Kalabisovo očekávání velkého stylu výuky nesplnilo. Rychlé pokroky nadaného žáka vedly k spíše formálnímu přístupu učitele místo intenzivního vedení a inspirování mladého talentu. Nicméně účel splnily alespoň natolik, že harmonii ovládl dostatečně, aby s ní po příchodu na konzervatoř neměl žádné starosti.

3.3. Studia hudby (1946 – 1952)

Po válce ho obavy o existenční jistotu přiměly k přihlášce na studia práv. Brzy ale láska k hudbě převážila starosti a nastupuje zároveň na filozofickou fakultu Karlovy univerzity a na Pražskou konzervatoř. Na Karlově univerzitě studoval muzikologii, estetiku, filozofii a psychologii. Na konzervatoři se dostal do kompoziční třídy Emila Hlobila. Kalabis si ho cenil jako výborného učitele elementárních kompozičních disciplín a lidsky si dobře rozuměli. V hudbě měli dost odlišnou orientaci, E. Hlobil však projevoval dostatečně velkou toleranci

[17] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 26

k zaměření svého žáka a profesně byl na vysoké úrovni, takže spolupráce byla plodná. Z tohoto období se nám dochovalo 12 klavírních skladeb, z nichž jednu – *1. klavírní sonátu op. 2*, považoval za dílo kvalitativně převyšující rámec studentských skladeb. Hlásil se v tomto období ke Stravinskému, jako největšímu inspiračnímu zdroji (další opus je Koncert pro komorní orchestr "Hommage à Stravinskij" op.3).

Následuje vstup na nově vzniklou Akademii múzických umění. Problém byl ale ve výběru vedení. Skutečný zájem měl pouze o Bohuslava Martinů, který o výuce v Praze uvažoval. Bohužel, nakonec kvůli vážnému úrazu a intrikám sešlo z jeho působení u nás a tak se Kalabis dostal do třídy prof. Jaroslava Řídkého. S tím se znal již ze soukromých hodin během války. Jejich názorová odlišnost se ještě více projevovala, protože pedagog byl zodpovědný za umělecký rozvoj svého studenta. Názorově a stylovou orientací stáli každý na jiném konci a tak se přímý vliv Řídkého na Kalabise neprojevil. Na druhou stranu pedagog vnímal jeho talent, byl na něj jako na svého studenta hrdý a bránil jeho kompozice.

Student byl zapsán zároveň také na katedře hudební teorie u profesora Karla Janečka. Vážil si Janečkových skvěle utříděných znalostí a modernosti orientace, kterou byl ve své době výjimečný. Spolu se svými podobně zaměřenými spolužáky poznávali nová díla přehráváním partitur a klavírních výtahů (některé připravil sám Kalabis). Šlo o skladby především Stravinského, Hindemitha, Bartóka, Prokofjeva a Martinů.

Z vlastních děl, které jsou předmětem této práce, vytvořil během studií na AMU *Klavírní sonátu č.2*. Ta svojí moderní orientací provokovala a sklidila přísnou kritiku.

3.3. Zaměstnání v Českém rozhlase (1953 – 1973)

Během studií si vytvořil pověst vzdorného, ale velmi talentovaného skladatele s vyhraněnými názory. Jistě mu v řadě případů znesnadnila leckteré provedení, ale na druhou stranu také přitahovala. Byl přijat do Svazu československých skladatelů a hned následující semestr po absolutoriu v roce 1952 byl pověřen výukou hry partitur ve třídě nových posluchačů, kteří přišli z dělnické přípravky.

Jako nový pedagog nadšený pro svou práci se do ní vrhl s plnou vervou. Brzy ale narazil na omezení – studenti požadovali vyšší shovívavost na základě svého třídního původu. Kalabis nechtěl slevit z minimálních požadavků na kvalitu práce a nabádal posluchače, aby se intenzivněji věnovali studiu na úkor funkcionářské práce. Jeho přístup byl vyhodnocen jako zrazování z politické práce a byl po necelém semestru nucen AMU opustit.

Hořkost zklamání mírnilo partnerství s cembalistkou a tehdy také klavíristkou Zuzanou Růžičkovou. Právě uprostřed pedagogického působení na AMU se konala svatba. Toto harmonické partnerství nazýval jako jedno z tří světel života (vedle hudby a rodičů). Světově proslulá cembalistka mu byla velkou oporou v životě i v umělecké tvorbě. Vzájemně si byli poradním arbitrem nejvyšších uměleckých nároků při kompozici i při nastudování koncertního repertoáru. Manželka byla prvním posluchačem a kritikem rodících se skladeb a v řadě případů také prvním interpretem.

V roce 1953 díky přátelské pomoci Kalabis získá zaměstnání v Českém rozhlase, které stabilizuje finanční situaci mladého páru. Stal se redaktorem a režisérem hlavní redakce pro děti a mládež. Původní plán třech let v rozhlase se nakonec kvůli výhodám, které poskytoval, prodloužil na devatenáct let. Okamžitý ohlas od posluchačů, kontakt s interprety, dobrý kolektiv spolupracovníků, to vše bylo zajímavé pro mladého skladatele.

Nová pracovní náplň byla samozřejmě velmi náročná, měl na starosti vše od dramaturgie, přes organizaci natáčení až po hudební režii. Široké znalosti a pevný estetický názor mu pomohly zorientovat se v novém terénu a brzo si vybudoval respekt i v této oblasti. V pořadech pro děti přirozeně přišel do kontaktu s lidovou písní, která korespondovala s krátkým obdobím neofolklorismu. Inspirovala ho také k písňové tvorbě.

Zásadním počinem, který má význam i v dnešní době, bylo založení mezinárodní rozhlasové soutěže Concertino Praga. Stál u zrodu soutěže, názvu, mezinárodního charakteru, techniky výběru soutěžících podle audio nahrávek a také umístění přehlídkové části do jižních Čech – převážně Jindřichova Hradce.

Mnoho kontaktů s interprety, které postupně budoval a ke kterým pomáhala i jeho práce v rozhlase se zajímavou možností uvedení interpreta ve vysílání, pomohlo na svět dvaceti čtyřem instrumentálním dílům pro nejrůznější obsazení. Z klavírního díla to jsou *1. Klavírní koncert*, který zkomponoval pro manželku Z. Růžičkovou zpočátku svého působení v rozhlase, v době, kdy se ještě věnovala také klavíru a *Akcenty pro klavír*.

3.4. Na „volné noze" (1973 – 1983)

Padesáté narozeniny v roce 1973 znamenaly významný předěl nejen coby významné jubileum, ale také jako změna pracovního stylu. Odešel z Českého rozhlasu, stal se z něj svobodný umělec, který se věnuje výlučně skladbě. Uvolnění ze zaměstnání mu dalo mnohem více časového prostoru pro kompozici, což se projevilo ve zhruba dvojnásobném počtu skladeb během stejného období. Neměnil ovšem nic na zvyku skicovat a připravovat v Praze a většina práce byla dokončována v Jindřichově Hradci, kde měl ideální podmínky na práci, obklopen klidem a přírodními krásami. Jako skladatel byl již dost známý u nás i v zahraničí, řada přicházejících objednávek jen věhlas zvyšovala. Klavíru jsou v daném období věnovány tyto dvě kompozice: *Entrata, aria e toccata* a *Tři polky pro klavír*.

3.5. Potřeba rekapitulace (1983 – 1989)

Šedesáté narozeniny znamenají vstup do myšlení etapy vrcholné zralosti. Přihlásily se zdravotní problémy (amputace levé ledviny), které přinášely myšlenky na závěrečný charakter životního cyklu a potřebu rekapitulace v hudbě i publikováním vlastních úvah. Mezi ně patří rozhovorové eseje „Umělecká pravda neleží na povrchu"[18], „Hudební přemýšlení Viktora Kalabise"[19], o české skladatelské škole a o vlastních hudebních studiích v odpovědích na otázky ústavu teorie a dějin umění ČSAV týkajících se „české skladatelské školy"[20],

[18] Hudební rozhledy 40, 1987, č. 3, s. 100–103
[19] Lidová demokracie, 27.2.1988
[20] In: Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 83

„Dopis Bohuslavu Martinů“[21]. Nejrozsáhlejší byla práce na monografii s Jiřím Šedou, zde často citovanou, která trvala mezi lety 1986-1990 v třiceti mnohahodinových dialozích, přehrávkách skladeb, jejich komentářích a komentářích okolností vzniku. Skladatel se o této spolupráci vyjádřil, že: *„by se k takové sebepitvě sám nedonutil, že je však po jejich absolvování považuje za ‚zkoušku státníkovu', za zrcadlo pravdy, v němž díky vyvstalým souvislostem a zároveň díky celku své životní tvůrčí práce vidí řadu detailů v novém světle.“*[22] Počet dokončených děl se v tomto období výrazně snižuje, to je ovšem dáno jejich zvýšenou obsahovou závažností.

Z klavírních děl vznikla *3. klavírní sonáta*, svým obsazením ojedinělý *Koncert pro klavír a dechové nástroje op. 64* (prof. Růžičková se v rozhovoru se mnou k výjimečné instrumentaci vyjádřila s úsměvem „to se Viktor rozšoupl…“) a *Four Enigmas for Graham op. 71*. Enigmas – skrývačky byly věnovány k narozeninám rodinnému příteli Grahamu Melville-Masonovi, propagátorovi české hudby, předsedovi Dvořákovy společnosti ve Velké Británii, poradci festivalu Pražské jaro a skrývá se v nich jméno obdarovaného.

3.6. Návrat demokracie (1989 – 2006)

Změna politických poměrů v roce 1989 přinesla konečně svobodu projevu a uznání Viktora Kalabise se projevila pozváním do řady funkcí. Skladatel se ale rozhodl nepřijmout je a věnovat se vlastní tvorbě. Zaujal ovšem pozici, která vyjadřovala lásku k obdivovanému skladateli, inspiračnímu zdroji a spřízněné skladatelské duši – k Bohuslavu Martinů. Stal se prezidentem Nadace Bohuslava Martinů a v této funkci setrval v celém období let 1990 – 2003. Cítil jako velký dluh naší společnosti vůči B. Martinů, že bylo zabráněno jeho návratu do vlasti a uvádění jeho skladeb byly u nás dlouho kladeny překážky. Pro nápravu během svého působení inicioval zřízení Institutu Bohuslava Martinů (centrum poskytující úplný informační servis pro zájemce o život a dílo Bohuslava Martinů), založení festivalu Dny Bohuslava Martinů a o rok později také Interpretační soutěže

[21] Hudební rozhledy, Praha, 1/1990

[22] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 1. díl: Život a dílo, str. 83-84

Bohuslava Martinů, které slouží k intenzivní propagaci našeho předního skladatele.

Rychlost kompozice se poněkud zpomalila, krize v gramofonovém průmyslu zkomplikovala vydávání děl a angažovanost v nadaci B. Martinů zabírala hodně času. Na druhou stranu tu stále byly impulzy zadavatelů děl, například Mezinárodní klavírní soutěž Carl Czerny si vyžádala kratší virtuózní skladbu – *Allegro impetuoso*. Ve stejném roce vzniklo dílo ve velmi podobném virtuózním duchu, které uzavírá Kalabisovu klavírní tvorbu - *2 toccaty pro klavír*.

4. Klavírní sonáta č. 1, op. 2 (12.7. – 15.9.1947)

4.1. Styl kompozice

Kalabisovi bylo v době kompozice 24 let a jedná se tedy o jednu z jeho raných kompozic. Stylově jde skladbu zařadit zcela jasně do neoklasicismu. Skladba je typickou ukázkou tohoto stylu, chápeme-li neoklasicismus jako směr, který kombinuje určité prvky staré hudby (rozumějme tím hudbu konce 18. století a 19.) s moderními prvky, které s sebou přineslo 20. století. Jsou zde patrné vlivy Prokofieva, Šostakoviče i Bartóka.

Podrobnosti o jednotlivých aspektech kompozice budou rozebrány v následujících podkapitolách, ale obecně lze říci, že co se týče formální koncepce, tak skladba vychází poměrně jasně z klasických schémat. Naproti tomu harmonie jsou progresivnější.

4.2. Forma

Jak již bylo zmíněno v předchozím odstavci, tak po formální stránce se jedná o tradičnější práci a skladba je věrná svému názvu. Rozdělení sonáty do tří vět v pořadí 1. Allegro agitato (rychlá) – 2. Grave – Moderato Tempo di marcia funebre (pomalá) – 3. Allegro feroce e vivacissimo (rychlá) vychází přímo z klasického schématu.

4.2.1. I. věta - Allegro agitato

První věta je psaná v sonátové formě. Autor však s touto formou nepracuje klasicky. Nicméně věta je jasně členěna na sonátovou expozici (s krátkou introdukcí), provedení, reprízu a kodu.

Expozice:

Věta začíná krátkou introdukcí (takty 1-3). Tu ale vzhledem k její délce a příbuznosti s ostatní expoziční hudbou nelze považovat za samostatný útvar. I přes prchavý dojem, který napoprvé zanechá, bude mít tato hudba roli v dalším pokračování první věty.
Za úvodem bezprostředně následuje uvedení hlavního tématu (od taktu 4 s předtaktím v taktu 3).

Téma se po krátké mezivětě (takt 15) hned opakuje (od taktu 18). Toto druhé uvedení tématu je však zkombinováno s obměněnou hudbou z úvodu (takty 20 a 21), která nyní na chvíli slouží jako doprovod. O dva takty později je opakování hlavního tématu přerušeno a následuje další mezivěta (takty 22 – 26). Po mezivětě následuje plocha, která je typická v sonátách tohoto stylu a tohoto období. Tuto část lze označit jako dílčí provedení hlavního tématu (takty 27 - 34). (Je to jeden z prostředků, jak tehdejší autoři chtěli inovovat klasickou sonátovou formu. V zásadě ale nejde o nic převratného ani nového. Toto řešení známe i dřívějších období, i když nebylo tak běžné).

Dále přichází druhé (vedlejší) téma (takt 35 – Quieto ma in tempo). Obě témata jsou stylizačně, tempově a harmonicky velmi příbuzná. Stylizace zůstává v podstatě stejná, jako u tématu hlavního tzn. pravá ruka hraje jednohlasou melodii a levá hraje rozložené akordy jako doprovod. Hudba je zde kontrastní především v dynamice a v metrickém členění.

Po doznění tématu následuje stejně jako u hlavního tématu jeho drobné provedení (takty 47-58).

Provedení:

V provedení (od taktu 59) je nejdříve hlavní téma uvedeno skoro ve stejné podobě jako v expozici. Je však jakoby transponováno do paralelní tóniny (řečeno klasickou terminologií), což je jasný odkaz na klasickou tóninovou stavbu sonáty. Vzhledem k použitému harmonickému jazyku, který není jasně tonálně zakotvený a vyhýbá se dur-mollovému vyznění, je přesnější říci, že je téma

transponováno o malou sextu. Autor si dále vybírá pouze část tématu a úplně vynechává jeho hlavu. Nezačíná tak téma od začátku.

Další provádění spočívá ve změně doprovodu. Rozložené akordy nahradí souzvuky. Nad proměnlivým doprovodem však stále zní variace hlavního tématu. Následující částí provedení je variace na hudbu z prvního dílčího provedení hlavního tématu a je dále rozvíjeno (od taktu 73).

Repríza:

Konec provedení a začátek reprízy není jasně ohraničen. Nejdříve se vrací hlavní téma v basu (takt 101) v původní tónině. Do původní stylizace však přechází až v taktu 104. V repríze je plynutí tématu narušeno krátkou takt a půl dlouhou epizodou (105-106) jinak je téma opakováno v téměř nezměněné podobě o oktávu níže. Změny se týkají pouze prodlužování délek některých not (takt 111 nota g2) a je zde hodně enharmonických záměn (co bylo v expozici např. zapsáno jako gis je nyní zapsáno jako as apod.).

Následuje krátká mezivěta stejného charakteru, jako v expozici tzn. tvořená opět hudbou z úvodu (takt 117).

Kóda:

Kóda začíná v taktu 121 a graduje do vrcholu v taktu 131. Následuje uklidnění a celá věta končí v pianissimu.

4.2.2. II. věta - Grave – Moderato Tempo di marcia funebre

Má formu, která se dá zjednodušeně chápat jako třídílná ABA. Střední část B je však narušena krátkou epizodou. Formální schéma věty by se tedy přesněji mělo zapsat jako ABcB´A´. Forma je to velmi symetrická. Epizoda se nachází přímo uprostřed věty.

Díly A a B jsou si rytmicky velmi podobné. Oba jsou psané na 7 dob rozdělených do taktů 4+3, provází je neustálý tečkovaný rytmus.

Hlavní kontrast mezi jednotlivými díly tkví v pohyblivosti basu a ve stylizaci.

Díl A: Začíná basovou figurou charakteristickou velkými intervalovými skoky. Bas je pohyblivý a výška tónu se mění na každé době. Po třech taktech se přidává melodie v pravé ruce. Jsou zde náznaky imitační techniky (nejedná se však o kontrapunkt neboť hlasy jdou syrytmicky), kdy výrazný tečkovaný rytmus přechází mezi jednotlivými hlasy a na chvíli ho přejímá i bas.

Díl B (od taktu 17): má basovou linku více statickou a používá malé intervaly, i když po čtyřech taktech je do basu dán jakýsi náznak úvodní figury z dílu A. Ovšem intervaly nejsou striktně dodrženy.

Díl c (od taktu 27): Následuje pěti taktová epizoda umístěná doprostřed věty. Hudba v této krátké ploše je odlišná od ostatní hudby v celé první sonátě. V kontextu celé kompozice pak tato epizoda působí jako hudba z jiného světa. Nejzásadnější rozdíl je v harmonii. Jedná se o jediné diatonické místo v celé sonátě. Druhá výrazná věc je stylizace. V celé sonátě nenajdeme jiné místo, kde by bylo využito unisona, všude převládá schéma melodie + doprovod (harmonie). Epizoda je jednohlasou melodií nad prodlevou. Barevně zajímavý nápad je zdvojení melodie přes 3 oktávy ve slabé dynamice.

Po epizodě přichází opět díl B avšak obohacený o prodlevu v basu.

Díl A´(od taktu 36): Návrat taktu A je zajímavý tím, že se nejdříve téměř doslova vrací část tohoto dílu (takty 11-14) transponovány o celý tón níž a teprve poté začíná díl A od začátku v původní tónině avšak s basem v oktávách. Takto je zopakováno 7 úvodních taktů. Dále až ke konci je hudba již harmonicky upravena a vedena ke konci věty.

4.3.3. III. věta - Allegro feroce e vivacissimo

Je psaná ve formě velkého ronda. Ovšem opět je tato forma modifikována a obohacena o určité prvky, které se u původního ronda nevyskytovali.

Určení přesného schématu věty je obtížné, neboť tok hudby jde neustále dopředu. Intervalové a harmonické postupy jsou v průběhu celé věty velmi

podobné. Protože se od sebe jednotlivé plochy vzájemně příliš neliší, lze je vykládat různými způsoby a nelze tak jednoznačně určit vztahy mezi nimi, tzn. co k čemu patří. Zejména obtížné je určit zda lze plochu brát jako nový díl nebo zda se jedná o variaci předešlého.

Schéma jsem určil následovně: A, B, c, A´, B´, epizoda d, E, A´´, Kóda

Díl A: Vnitřní struktura dílu stejně jako struktura všech vnitřních dílů by mohla být schematicky zapsána následovně – a (takt 1), a´ (takt 12), a´´ (takt 23), a´´´ Hlavní téma třetí věty nastupuje hned v prvním taktu a je intervalově příbuzné s hlavním tématem první věty a v rámci celého dílu A je variováno různými způsoby. Charakteristické jsou velké intervalové skoky a značný výškový rozptyl melodie (obdobně jako doprovod ve druhé větě).

První variace a´ spočívá v převedení melodie do spodního hlasu, druhá variace a´´ obměňuje téma harmonicky a rytmicky (augmentací určitých pasáží), třetí pododdíl a´´´je v podstatě návrat tématu v původním znění avšak i zde se nacházejí drobné odchylky v harmonii a rytmu.

Následuje část (takty 60-65), kterou je těžké zařadit, k čemu patří. Já jsem jí označil jako jakousi mezivětu, ale svým vyzněním může být řazena do dílu Aa´´´ neboť je tvořena naprosto stejným hudebním materiálem. Nenese však již žádnou výraznější hudební myšlenku. Pasáž je v silné dynamice a je tak přípravou na následující hudební část, která je v dynamice slabé.

Díl B (od taktu 66): Rozdíl oproti předcházejícímu je opět podobně jako ve druhé větě v zastavení melodie a doprovodu v menším tónovém výškovém rozptylu, tzn. není zde rychlé střídání velkých intervalů. Melodie a doprovod se zastaví a spočine na jednom tónu i přes takt a půl. Při změně výšky tónu jsou poté voleny převážně malé intervaly (sekundy). Druhý rozdíl je v rytmice. Melodie v celé pasáži je synkopovaná. I když je nutné podotknout, že tento rozdíl posluchač nebude tolik vnímat, neboť jeho efekt je oslaben tím, že hlava hlavního tématu dílu A je také synkopovaná.

S dílem B se pracuje podobně jako s dílem A, jen je tento díl kratší. Vnitřně ho lze rozdělit na pododdíly a, a´. V díle a´(takt 77) variace spočívá ve změně

doprovodu, kdy se doprovod zrychlí ze čtvrťových hodnot na osminový motorický pohyb. Celý díl je tak jakousi gradací. I melodie je postupně posilována přidáváním hlasů, přesněji řečeno oktavizováním a terciováním.

Díl c (od taktu 95): Vychází z doprovodu dílu Ba´. Mohl by být opět považován za mezivětu, neboť nepřináší zásadní novou hudební myšlenku a má podobu klesající sekvence, nicméně je stylizačně odlišný od okolní hudby.

Díl A´(od taktu 109): Začíná zkráceným téměř doslovným návratem dílu Aa. V taktu 117 přichází hudba, která může být přiřazena jak k dílu A tak k dílu B neboť obsahuje prvky, které jsou charakteristické pro obě z nich. Melodie je celou dobu synkopovaná a doprovází ji motorický osminový pohyb, avšak v melodii jsou patrné větší intervalové skoky. Dá se tedy říci, že se jedná o kombinaci dílů A a B.

Díl B´(od taktu123): Je variací a prodloužením dílu Ba. Variace spočívá v harmonických obměnách. V tomto díle opět zazní připomínky hlavního tématu věty, když zde několikrát zaznívá náznak hlavy tohoto tématu (takty 126, 131, 142).

Epizoda d (od taktu 156): Krátký návrat hudby z druhé věty. I zde se nejedná o doslovnou citaci, ačkoli změny jsou pouze v detailech.

Díl E (od taktu 160): Opět se jedná o hudbu, která je velmi příbuzná zbytku věty. Nejpřesněji by se snad dalo mluvit o jakési variaci (provedení) variace oddílu Aa´´. Jsou zde však lehce nové prvky v doprovodu. Např. decimové skoky (v taktech 166-170) nebo rozpohybování doprovodných akordů (od taktu 171).

Díl A´´ (od taktu 186): Další zkrácený návrat dílu Aa ve variaci. V taktu 194 následuje téměř totožné zopakování specifického těžko zařaditelného úseku z dílu A´(začínající v taktu 117).

Kóda (od taktu 200): Pokračuje ve stejném duchu až do konce.

4.3. Harmonie a melodika

Charakteristické prvky: kvartové akordy, bitonalita, rychlé střídání intervalů.

Podstata harmonie v této sonátě je bitonalita. Akordy samy o sobě vychází z klasické harmonie plus je občas využito jejich kvartové stavby. Autor zde téměř vůbec neuplatňuje zahuštěné akordy.

Vedení hlasů je většinou homofonní a není zde využito kontrapunktických kompozičních metod. V celé skladbě je použito kontrapunktického vedení hlasů pouze náznakově v části druhé věty. Hlavní převládající způsob práce je přísně rytmicky pravidelné (homofonní) kladení harmonických funkcí.

Doprovodné akordy jsou hrané klasicky buď v rozkladech, nebo souzvucích.

Melodika je příznačná používáním velikých intervalových skoků, rychlým měněním intervalových výšek, jejím lomením a výraznou rytmizací, což je čistě instrumentálně cítěná melodika.

4.4. Rytmus a pulzace

Charakteristické prvky: motorický pohyb, nepravidelná pulzace, střídání taktů.

Celá sonáta se nese v monotónním motorickém pohybu. Na začátku každé věty je nastaveno tempo, které se po celou dobu věty nezmění. V krajních rychlých větách nejsou (až na jednu výjimku) téměř žádná „odpočinková" místa, kde by se hudební tok zastavil. Naopak druhá věta je kontrastní pomalá. Patrná je snaha někde tento jednolitý tok hudby ozvláštnit občasným překvapivým přenesením důrazů z těžkých dob. Na určitých místech se tedy rychle za sebou střídají délky taktů.

4.4.1. I. věta

Je značně rytmicky pravidelná a schematická. I když dochází ke změně délek taktů, jedná se v podstatě stále o třídobé (šestidobé) schéma. V první větě se hudba osvobodí od lichého schématu pouze na dvou místech a to poprvé při uvedení druhého tématu (od taktu 35) - zde je hudba psaná jasně v celém taktu. A podruhé v krátkém úseku v provedení (takty 74-80), kde je hudba psaná sice v taktu dvanácti osminovém, ale za použití duol a redukce osminového pohybu je dosaženo pocitu čtyřdobého taktu.

4.4.2. II. věta

Je psaná na 7 dob, které jsou rozepsány na 4/4 + 3/4 takt. Občas dojde ke změně délky taktu, ale pulzace je po celou dobu věty nenarušena.

4.4.3. III. věta

Je rytmicky nejčlenitější. Schéma je třídobé (šestidobé), ale běžně dochází k „náhodnému (nahodilému)" přidávání nebo ubírání jednotlivých dob, takže v rychlém sledu následují takty pětidobé nebo osmidobé. Dále jsou použity akcenty na lehké doby a některé pasáže jsou synkopovány.

4.5. Klavírní technika – stylizace (využití poloh a barev nástroje)

Stylizace je celkově velmi tradiční. Nenalezneme zde nic z techniky hry na klavír, která by se dala označit za moderní (myšleno vzniklé ve 20. století). Veškerá klavírní technika vychází z klasicismu a romantismu.

Už uvedení témat převážně jako jednohlasých melodií podložených doprovodem dokládá toto tvrzení.

Stavba akordů: Ve třetí větě sonáty je často užíváno oktáv s přidanou tercií, což je velmi tradiční způsob tvoření souzvuků, používaná již v romantismu (např. A. Dvořákem).

Co se týče využití nástrojových možností, je v sonátě využíváno i krajní polohy nástroje avšak pouze na jedné straně. Zajímavé je, že zatímco nejspodnější hraniční polohy je občas využito (v závěru všech vět), nejvyšších poloh klavíru není využito téměř vůbec. Tímto měl možná autor na mysli nějaké mimohudební vyjádření, ale zjistit to s jistotou dnes již nelze.

Spodního, středního a vyššího rejstříku je jinak využíváno poměrně ve stejné míře.

4.6. Tektonika

Tektonikou je myšlen popis toho, jaký účinek má skladba na posluchače z hlediska využití kontrastu, gradace, propojení nebo naopak segregace jednotlivých pasáží. Při popsání tektoniky je nutné vyjít z kombinace celkového uchopení formy, harmonie, rytmu, melodiky a stylizace nástroje.

Jednotlivé věty jsou převážně vystavěné jako jednolitý, neustávající a intenzivní proud hudby, který jde stále dál a nikdy se doslova nevrací tam, kde již byl. Pokud se již nějaká myšlenka, která má skoro vždy formu jednohlasé melodie, opakuje, je vždy podložena trochu jinými harmoniemi, čímž vzniká pocit neukotvenosti. Harmonické a rytmické změny někdy působí až nahodile.

Uvnitř jednotlivých vět nedochází k zásadním kontrastům ani v jiných ohledech. Všechny věty jsou naprostou většinu ve stejném tempu a metru. Jedinou výraznou změnou tempa uvnitř věty je návrat smutečního pochodu z druhé věty před závěrem věty třetí.

5. Klavírní sonáta č.2, op. 4 (13.11. – 7.12. 1948)

5.1. Styl kompozice

Druhá klavírní sonáta vznikla pouze o rok později než první. V některých ohledech dochází v této nové sonátě ke kompozičnímu posunu, v jiných aspektech jsou si obě díla podobná. Když chceme druhou sonátu někam stylově zařadit, tak si již nevystačíme se škatulkou neoklasicismu. Rozhodně zde můžeme vypozorovat romantizující prvky, hlavně co se týče první věty.

5.2. Forma

Sonáta je dvouvětá. Obě věty jsou navzájem v mnoha ohledech protikladné. Tématicky jsou ale výrazně propojené. Zejména zajímavý je fakt, že první téma první věty je prováděno v provedení druhé věty. S přihlédnutím k tomuto řešení by se celá první věta rovněž dala považovat jako pomalý úvod druhé věty.

Celkově forma doznala určitého zpřehlednění oproti předchozí sonátě.

5.2.1. I. věta – Largo

Na první poslech věta působí jako volné preludium nebo fantazie. Forma této věty je však pouze rozvolněná a zjednodušeně jí můžeme určit jako velkou třídílnou formu ABA´. Přičemž tyto díly jsou tvořeny menšími pododdíly. Celé schéma tak může být zapsáno následovně: A (i-a-i´-a´), B (a-b-a´), A´.

Díl Ai (takty 1-12): Symbol "i" jsem zvolil pro označení introdukce a zahrnul jí hudebně k prvnímu velkému dílu. Introdukce zde není svébytnou částí, jako tomu bývalo u klasických sonát. Svým tónovým výběrem, rytmem a stylizací je propojená s následující částí Aa.

Introdukce nepřináší žádný zásadní tematický materiál. Jedná se o jakési preludium - jednohlasé rozklady akordů. Struktura těchto 12 taktů je překvapivě přehledná a dá se snadno určit její vnitřní forma, která je opět třídílná. Prvních

5 a půl taktu jsou akordy hrány vzestupně (jakoby díl a), další 4 a půl taktu sestupně (b) a poslední tři takty opět vzestupně (a´).
Díl Aa (takty 13-20): Nyní dochází k přidání paralelních sext a občas septim k některým tónům jednohlasých postupů a přidávání melodických tónů k původně čistě akordickým rozkladům. Přidáním sext a septim se vybrané tóny zvýrazní a takto zvýrazněné tóny tvoří první téma.

Díl Ai´ (takty 21-28): Návrat výhradně jednohlasé hudby z úvodu s minimem melodických tónů.

Díl Aa´ (takty 29-37): Druhé uvedení prvního tématu. Nyní už jsou melodie a doprovod odděleny. Lze konstatovat, že se jedná o variaci tématu. Přičemž variovány jsou (jako je tomu u tohoto autora často) základní hudební složky: intervalové skoky, posun metra a konkrétně vedení melodie výhradně v paralelních sextách. Při bližším průzkumu také zjistíme jednu zajímavou skutečnost. Tou je podoba, v jaké je téma opakováno. Druhé uvedení tématu jsou v podstatě útržky z jeho prvního uvedení. Takty 29-31 vychází z taktů 13-15 a takty 32-33 vychází až z taktů 18-19.

Malým závěrem dílu A a zároveň přípravou pro další velký díl jsou takty 36 a 37, kde se předjímá nový doprovod a dochází ke zklidnění.

Díl Ba (38-55): Díl je kontrastní statičností doprovodu. Zatímco předtím rozklady zabíraly velký výškový rozptyl, nyní zůstává na jednom místě. Struktura doprovodu je oproti předchozí části pravidelnější a je převážně v lichém metru.
Téma je jednohlasé, zní ve spodním hlase a doprovod je tedy nahoře.

Díl Bb (56-75): Zařazení a pojmenování tohoto dílu je problematické. Je otázkou zda ho řadit pod B nebo zda se jedná o samostatnou novou část a tedy teoreticky díl C. Obě možnosti jsou při určitém zdůvodnění patrně správné. Na jednu stranu jsou zde společné znaky patřící k B, což je především figurace doprovodu (i když jinak intervalově řešeného) v pravé ruce. Na druhou stranu tu ale zní i úplně nové prvky jako jsou basové oktávy s přiznávkami a tvoří tak vlastně doprovod k původní doprovodné figuraci v pravé ruce z dílu Ba, který se tak stává vedoucím. Proto dle mého mínění tyto prvky nejsou natolik hudebně výrazné, aby se místo dalo považovat za svébytný díl.

Díl Ba´ (takty 76-89): Návrat druhého tématu je téměř doslovný. Jeho variování spočívá občas v drobných rytmických a melodických odchylkách. Jediný zásadní, ale také zjevný rozdíl je, že je nyní téma zdvojené v oktávách.

Díl B končí malým závěrem (takty 90 a 91). Hudba příbuzná s dílem A, příprava k návratu.

Díl A´ (takty 92-99): Nejdříve krátké připomenutí akordických postupů z úvodu v inverzi ve vysoké poloze zabarvené plnými drženými akordy (takty 92-96). V posledních 3 taktech je opuštěna vysoká poloha a závěr je opět v nejspodnější poloze podobně, jako tomu bylo i u všech vět první sonáty.

5.2.2. II. věta – Allegro

Je psaná ve velké sonátové formě, která je v provedení zkombinována s fugou. De facto se proto jedná o formu kombinovanou. Nalezneme v ní výrazné odkazy na první větu.

Expozice:

Věta začíná rovnou uvedením energického hlavního tématu. Téma je 6 taktů dlouhé, poté se zopakuje v pozměněné formě 8 taktů. Následuje mezivěta (takty 15-20). Část, která přijde potom (takty 21-43) je dílčím provedením hlavního tématu. Najdeme zde například téma v augmentaci (takty 25 a 26), což je jeden ze základních příkladů prováděcí práce s tématem. Taktem 43 končí oblast hlavního tématu.

Před uvedením druhého (lyrického) tématu přichází ještě krátká osmitaktová mezivěta. V této mezivětě zazní jakýsi náznak prvního tématu první věty (takty 48-49).

Druhé téma (takty 52-62) je oproti hlavnímu plynulejší a méně rytmicky výrazné. Tady upoutá pozornost doprovod, který je úzce příbuzný s doprovodem druhého tématu v první větě (Díl Ba). Dále je téma zopakováno ve zkrácené podobě (takty 63-68) a přichází dílčí mezivěta (takty 69-76) vycházející z předcházejícího doprovodu. Kvůli tomu co následuje, můžeme říci, že celá oblast

druhého tématu je parafrází na Díl B z první věty. Protože takty 77-85 mají zase myšlenkovou příbuznost s Dílem Bb první věty a formální zařazení těchto taktů je stejně problematické právě jako v případě první věty. Mohla by tato část být považována za nové (třetí) téma? Z určitého úhlu pohledu ano, ale jejím hudebním vyzněním jí řadím do oblasti druhého tématu. Dalším důvodem je i to, že věta dál pokračuje právě dílčím provedením druhého tématu, což také logicky spadá do stejné oblasti.

V tomto krátkém dílčím provedení (takty 86-93) je v doprovodu použit "nový" prvek, který zatím skladatel jinde moc nevyužíval a tím prvkem ostinátní opakování basového tónu. Takty 94-107 jsou opět jakousi mezivětou. Myšlenkově patří předchozímu, pouze se zde již neprovádí druhé téma, ale ostinato změní úlohu doprovodného na vedoucí prvek. Přípravou k provedení je další mezivěta, kde v závěru zazní připomínka hlavního tématu (takty 116-118).

Provedení (od taktu 120):

je od expozice odděleno generální pauzou a začíná 4 taktovým uvedením hlavního tématu v plném znění v homofonních souzvucích a o malou tercii výš než v expozici. Po těchto taktech úvodu následuje jakási čtyřhlasá polyfonie vystavěná na fugovém principu. Nejedná se však o celou fugu, ale pouze o fugovou expozici, která je pojata více méně tradičně. Fugovým tématem je hlavní téma expozice. Začíná se rovnou se dvěma hlasy (takt 124): hlavní téma v levé ruce a protihlas v pravé. Postupně téma zazní ve všech hlasech. Nástupy tématu nastupují přesně podle pravidel na tónice (dux) a na dominantě (comés). Expozice končí v taktu 135. Mezi takty 136 a 147 můžeme mluvit o fugové mezivětě, neboť tu nezní téma v žádném hlase.

Takty 148-160 jsou v kontextu druhé věty epizodou. Je tu uvedena a vzápětí provedena hudba z první věty, konkrétně první téma, které zazní s novým pravidelným doprovodem. Od taktu 156 se doprovodem stává již jednou v jiném kontextu použitý ostinátní opakovaný tón v basu.

Takty 161-166 jsou úvodem k provedení druhého tématu druhé věty. Toto provedení (takty 167-178) spočívá ve změně doprovodu tématu. Opakované tóny se přesouvají do středních hlasů do přiznávek.

Následuje 4 taktový předěl (takty 179-182). Hudebně se jedná v podstatě pouze o rozložený akord, který uzavírá celé velké provedení.

Repríza:

Začíná rychlou dvoutaktovou pasáží (takty 183 a 184) po které se vrací hlavní téma. Opakovaní, jako obyčejně, není doslovné. Jsou zde drobné odchylky ve vedení melodie, harmonii, stylizaci, délce atd. Součástí reprízy je rozšířené dílčí provedení (takty 196-238).
Věta končí pomalým krátkým závěrem ve slabé dynamice (takty 239-245). Zvláštností přitom je, že takty 239-243 jsou hudebně mezivětou (stejnou jako ta od taktu 44) a vlastním závěrem jsou tedy pouze dva poslední takty.

5.3. Harmonie a melodika

Harmonická struktura se oproti první sonátě vyjasnila. Obě věty jsou vnitřně harmonicky kontrastní a různorodé. Už nelze říci, že hlavním harmonickým principem je všude i nadále polytonalita i když tento princip stále převládá - především v druhé větě. V první větě o polytonalitě mnohdy mluvit nelze už jen vzhledem k tomu, že je na mnoha místech stylizována do jednohlasu. Spíše se dá hovořit o uvolněné tonalitě s častým využíváním alterací akordů. Autor se tu někdy již nevyhýbá dokonce ani čistým kvintakordům a septakordům. Kvartové úpravy akordů se objevují minimálně.

V melodické invenci nepřichází autor s výrazně novými prvky. Podíváme-li se na intervalovou strukturu melodie v hlavním tématu druhé věty, nalezneme dokonce i příbuznost s některými hlavními tématy první klavírní sonáty.

Příklady:

Proč nelze hovořit čistě o polytonalitě si můžeme ukázat na několika příkladech z první věty. Úvod věty (takty 1-12) je harmonicky jasný. Pod pedálem zní vždy jeden akord, který lze klasicky harmonicky vysvětlit. Pouze občas je přidán tón, který do akordické struktury nepatří. Ten se však nejlépe vysvětlí jako alterace nebo melodický tón.

Závěr první věty (takty 92-97) - Toto místo je stylizováno tak, že pokud by to byl autorův záměr, mohl by zde jednoduše polytonalitu použít. V levé ruce jsou akordy drženy a v pravé zní akordy rozloženě. Základní tónový výběr je ale u obou stejný a odchylky se dají vysvětlit jako melodické tóny nebo alterace.

5.4. Rytmus a pulzace

5.4.1. I. věta

Podobně jako v první sonátě je rytmickým základem jednoduchá pulzace jdoucí po celou dobu ve stejných hodnotách (v tomto případě osminách) v pomalém tempu.

Zajímavé je řešení zápisu taktů (taktových čar). Celá věta je psaná v celém (čtyřdobém) taktu, ale tento zápis je v některých místech "nelogický" neodpovídá skutečnému rozdělení dob v taktech. Skladatel uplatňuje k zvýrazňování těžkých dob značku pro akcent nebo tenuto. K frázování používá hlavně pedál a také je rytmické schéma naznačeno trámečky přes taktové čáry, které tak v konečném důsledku nemají pro určování těžkých a lehkých dob žádný smysl a slouží pouze pro orientaci.

Rytmus samotný je v této větě schválně zastřený a není příliš jasné rozdělení dob, neboť často jdou proti sobě akcentované noty, pedalizace, trámcování, ale také basová linka. A toto vše jde (v souvislosti s tím co jsem psal o odstavec výše) proti rozdělení taktových čar, které jsem se proto v dalším rytmickém rozboru, vzhledem k jejich diskutabilnímu smyslu v této větě, rozhodl ignorovat.

Příklady: Sled akordů hned v úvodu (takty 1-6). Je problematické určit jak je zde přesně hudba myšlena. Celkem se tu vyskytuje 48 osminových not. Pokud bychom brali jako směrodatnou pedalizaci, tak je rytmické rozdělení těchto dob následující:
8-8-8-8-7-9. V případě, že bychom ale brali jako směrodatné rozklady jednotlivých akordů od basu směrem nahoru (naznačeno trámečky), tak je schéma 6-8-9-7-8-6-4. Navíc akcentované noty jsou umístěny většinou mimo obě tato schémata.

V podobném nepravidelném rytmu hudba pokračuje i dále a nemá smysl ho více podrobně analyzovat, neboť téměř každý takt je po této stránce jiný, nepravidelnosti se objevují více méně náhodně a neshledal jsem v nich žádný generální principiální systém.

Uvedení prvního tématu (takty 13-20) je jediné pravidelnější místo v celé větě. Je celé na 8 dob, rytmické odchylky jsou pouze drobné.

5.4.2. II. věta

Po rytmické stránce je daleko přehlednější než první věta. Rytmus je zde výrazný a jasný. Věta je rytmicky členitá. V rychlém sledu jsou za sebe řazeny akordické pasáže s dlouhými rytmickými hodnotami, pasáže, které využívají rychlý pohyb v tečkovaném rytmu a části, kde je využito pohybu dvou proti třem. Toto vše se děje na pozadí velmi pravidelného čtyřdobého schématu. Délky taktů se příliš často nemění. Když už k nějaké změně dojde, tak se jedná o jednorázovou záležitost, kterou lze považovat pouze za ozvláštnění, nikoli za princip.

Oproti první větě a první Sonátě začíná být rytmus komplexnější. Nacházíme zde prvky, které i když jsou velmi časté a tradiční, nebyly dříve v analyzovaných kompozicích autorem využity. Např. pohyb dvou proti třem, pěti proti osmi nebo třem proti čtyřem. Ovšem jedná se pouze o nahodilá použití v několika místech a opět nelze mluvit o principu.

5.5. Klavírní technika – stylizace (využití poloh a barev nástroje)

Ve stylizaci jsou také markantní rozdíly mezi první a druhou větou.

I. věta

Začíná ve spodní poloze.
Svým zpracováním trochu připomíná známou první větu Klavírní sonáty č. 14 (Sonata quasi una fantasia) Ludwiga van Beethovena. Autor se nebojí jednohlasé stylizace, což velmi odlehčuje fakturu.

II. věta

Více technicky náročné. Použití kontrapunktické techniky, místy až virtuosní skoky (přes oktávu a v rychlém tempu).

5.6. Tektonika

Tektonické cítění je bohatší než v předchozím klavírním opusu. Je zde více používáno přípravných a předělových ploch a nepracuje se tedy střihově, což je skladatelsky zajímavější. Větší formální úseky jsou vždy vnitřně jasně vystaveny a mají logické hudební fráze.

Celková koncepce sonáty je řekněme excentrická, neboť si věty nejsou závažností rovny. Větší tíha leží na větě druhé, která je po všech stránkách výraznější (má také více náladových poloh, které se rychle střídají) a první funguje pouze jako její rozsáhlá introdukce, která jde celou dobu v jedné náladě.

6. Akcenty pro klavír op.26 (1966-67)

6.1. Styl

Autor sám tento cyklus zamýšlel jako instruktivní kusy (něco na způsob etud). Neusiloval však o tradiční pojetí, kdy jsou jednotlivé skladby zaměřeny na určité většinou technické problémy.
V tomto případě se jedná o zaměření se na rozdílné výrazové hudební aspekty a jde tedy spíše o zachycení nálad a charakterů jednotlivých částí.

6.2. Forma

Jde soubor osmi drobnějších skladeb psaných v jednoduchých formách.

6.2.1. I.

Forma by mohla být "a-b-a´-kóda", kdy se díly "a" a "a´" od "b" v podstatě odlišují pouze stylizací levé ruky (oktávy x sekundy). Kodou je poslední řádek.

Jinak je ale věta monotematická a dala by se považovat za jeden volně se vyvíjející celek.

Výrazným prvkem jsou předražené tóny v pravé ruce.

6.2.2. II.

Velmi kratičká ani ne minutu dlouhá věta. Forma je obdobná jako v první větě. Plocha je vystavěná na jediné proměnlivé hudební myšlence. Je zde sice problematické mluvit o nějaké dílčí části "b", ale jasně zde nalezneme návrat začátku (poslední takt na straně 4)[23], který přichází po dynamické gradační vlně.

[23] Pozn. ve vydáni Editio Supraphon H 4612, Praha 1968

Na konci můžeme opět označit krátkou kódu, která je k předešlému kontrastní hlavně použitím pedálu.

Výrazným prvkem je nepravidelnost a "zakopávání" rytmu. Tyto rytmické posuny jsou velmi náročné na pozornost a na počítání.

6.2.3. III.

Forma je oproti předchozímu rozsáhlejší. Nyní je však díky použití tempových změn naprosto přehledná a jasně pojmenovatelná. Jedná se o tří pětidílnou formu "a - b - a´- b - a´´". Díly "a" jsou v pomalém tempu Andantino a díly "b" jsou rychlejší Poch. piú mosso. Návraty dílů "a" nepřicházejí střihem, ale za použití hudebních spojek a kratičkých mezivět jsou přechody plynulé. K přechodům na "b" dochází náhle.

Výrazným prvkem je jasně převládající "barokní" dvojhlas.

6.2.4. IV.

Forma je opět "a - b - a´- kóda"

Efekt věty je založen na co nejprudším kontrastu první části s výraznou kantabilní melodií a prudké úsečné akordické pasáži. Kóda přichází od druhého taktu posledního řádku této věty (strana 11).

7.2.5. V.

Jedná se o volné rozvíjení jednohlasé myšlenky. Myšlenka je poté opakována od svého začátku. Opakování začíná na posledním řádku strany 12. Toto její druhé uvedení je přerušováno vpády akordů. Formální schéma by mohlo být jednoduše napsáno jako "a -a´".

Výrazovým prvkem je tokátovost.

6.2.6. VI.

Forma není pevně sevřená. Hudba kráčí stále dál. Sjednocujícími prvky jsou jednoduchý pravidelný rytmus vedený v těžkopádných souzvucích a tedy i klavírní sazba a celkově volba hluboké polohy.

6.2.7. VII.

Podobně jako v případě třetí věty se jedná o jakousi dvojhlasou invenci. Forma je v celkovém pohledu zase dosti podobná předchozímu (začátek, střední díl, návrat a kóda).

Při bližším pohledu odhalíme dva druhy výrazových poloh. První poloha je klidnější a vychází ze zpěvného tématu, které přichází hned na začátku. Druhá poloha je běhavý pohyb v šestnáctinových hodnotách. Tyto polohy se v rychlém sledu vzájemně střídají. Ve čtvrtém taktu v prvním řádku na straně 17 přichází jakýsi vrchol, který je tvořený z tematicky nového materiálu. je tedy otázkou zda ho máme označit jako svébytný díl. Myslím, že vzhledem ke jeho proporcím, které jsou dostatečně velké to můžeme učinit. Poté přichází krátký návrat melodie ze začátku, který je po pěti taktech (poslední řádek strany 17) přerušen vpádem závěru.

6.2.8. VIII.

Nejrozsáhlejší věta celého cyklu a nejsložitěji formálně řešená. Záchytným bodem je návrat hudby ze začátku (první takt na stránce 21). Proměnlivost hudebního vývoje je ale jinak velmi komplexní a střídá se zde mnoho klavírních poloh, na rozdíl od předešlých vět, které se výhradně věnovaly maximálně dvěma polohám.

Výrazovým prvkem je patrně efektnost.

6.3. Rytmus

Rytmus je jednoduchý. Není použito složitých rytmických schémat.

6.4. Harmonie

Klasická Kalabisovská, pátá část založena na tématu složeného z dvanácti - tónové řady.

7. Entrata, aria e toccata pro klavír op.41 (8.1. – 24.3. 1975)

7.1. Styl kompozice

Skladba vznikla v polovině 70. let. Jedná se o neoklasicismus, ale práce s tématem a hudebním obsahem je progresivnější a jde o jakýsi mezistupeň mezi druhou a třetí klavírní sonátou.

7.2. Forma

Nalezneme zde tendence postupného rozvolňování formy. Jedná se o jakýsi mezistupeň na cestě k dotažení určité skladatelovy formální koncepce do extrémní podoby v pozdějších skladbách.

Pro skladatele postupně začíná být důležitější práce s prvkem než práce s tématem. Začíná se však projevovat zkratkovitost. Vnitřní struktura témat začíná být hodně jednoduchá a pravidelná. Na druhou stranu tím, že začínají být určité hudební prvky společné více formálním dílům, začínají být nejasné hranice mezi jednotlivými díly a forma se postupně začíná zastírat.

Určování formálního schématu tak opět začíná být poměrně subjektivní záležitostí a je na člověku provádějícím analýzu, které prvky bude považovat za důležité a které za podružné.

Skladba je členěna do tří náladově a tempově kontrastních vět, které všechny vycházejí ze starých barokních forem. I. Entrata (Allegro moderato) - II. Aria (Molto moderato) - III. Toccata (Allegro impetuoso)

7.2.1. I. Entrata

Forma Entraty by se dala určit jako netradičně řešená tří - pětidílná s formálním schématem: A (a-b-a) - B - A´ - B´ - A´´.

A (1-26): Entrata začíná rovnou hlavním tématem bez úvodu. Vnitřní členění dílu je nepravidelné. Téma zazní dvakrát. Poprvé je dlouhé 5 taktů a podruhé je prodlouženo na 6. Samotné téma se skládá ze dvou částí. První tvoří kvartové a kvintové souzvuky v tečkovaném rytmu a druhou tvoří figura střídavé tercie v basu. Těchto prvních 11 taktů je formálně "Aa".

Následuje plocha "Ab" (takty 12-16) ve stejném rytmu ale s kontrastní melodickou myšlenkou používající septimové skoky. Plocha je uzavřena basovou figurou jako končí hlavní téma.

Poté přichází návrat tématu "Aa´" (takty 17-26) v okleštěné dvojhlasé stylizaci. Zde již můžeme pozorovat úkaz, který bude do důsledků využit ve třetí klavírní sonátě. Jedná se o detailní práci s jednotlivými prvky, kdy je vedoucí prvek některé plochy dán do jiného kontextu v odlišném místě. Konkrétně si můžeme ukázat příklad z taktů 21-26, kde je použito septimových kroků náznak střídavých tercií (nyní však ve vrchním hlasu). Zde jsou tedy tyto prvky použity v jiné souvislosti než při jejich prvním uvedení a jsou vzájemně míchány.

B (27-34): Přichází s novým prvkem v basu, který je výrazný svým odlišným rytmem a intervalovou stavbou. V pravé ruce zní kvarty jako doprovod.

A´(35-39): Krátký návrat variovaného hlavního tématu.

B´ (40-56): Plocha je označena jako B´, ale vlastně je v ní použita kombinace hudebních prvků jak z dílu A, tak z dílu B, což je pokračování v kompoziční metodě zaměřující se na kombinaci jednotlivých detailů.

A´´(57-83): Hudba se obloukem dostává zpět k původnímu tématu. Nejdříve se v taktech 57-65 vrací hlavní téma v jednoduché stylizaci dvojhlasu a v taktu 66 se navrací téměř v původním znění.

Forma věty je tedy poměrně symetrická.

7.2.2. II. Aria

Forma vychází z árie da capo a opravdu v tomto případě můžeme napsat formu jednoduše jako: A - B - A´. Forma je ale v určitých ohledech inovativní. Jedná se v podstatě o "nekonečnou" melodii, která plyne stále dál a téma se vrátí až těsně před závěrem, čímž se věta zarámuje.

A (1-14): Jak již bylo naznačeno, melodie není pravidelná a bez jakéhokoliv opakování některého svého úseku plyne stále pryč. Je tedy problém určit, kde přesně začíná a končí který díl. Délka dílu A (14 taktů) byla určena tak, aby pasovala na délku úseku na konci, ve kterém se vrací začátek melodie. Jinak je předěl mezi dílem A a B nejasný.

Věta začíná úplně prostě jako jednohlas, ke kterému se později přidává druhý. Tato prostá sazba byla v baroku, kterým je tato skladba bezesporu inspirována, velmi běžný.

B (15-61): Dvojhlas kráčí stále dál a pouze na několika místech zazní něco jako odkaz na fanfáry z první věty (takty 24-25).

A´(62-77): Stručný návrat začátku skladby. Jako obvykle není doslovný.

7.2.3. III. Toccata

Forma toccaty není jasně členěná. Jedná se o evoluční typ formy (něco na způsob fugy, i když zde není použito kontrapunktu). Jedná se o nepřetržitý vývoj, hudba se neustále plynule transformuje. Ke změnám v této větě většinou nedochází skokem, občas ale dojde k náhlému vložení krátkých kontrastních vstupů, což ještě více komplikuje formu. Rozdíl oproti Kalabisovým pozdějším skladbám, jako např. "Dvě tokáty pro klavír", kde byly tyto kontrastní střihy dovedeny do krajní polohy, však je, že tyto vstupy stále vycházejí z předchozího souvislého hudebního materiálu podobného charakteru.

Přesto jsem se pokusil pro zpřehlednění rozdělit větu na formální celky. Formální schéma ale nelze brát definitivně. Pouze se jím snažím poukázat na souvislosti mezi jednotlivými hudebními prvky.

Schéma je tedy následující: A - B - C - A´ - B´ - (A) - B´ - (A) - B´´ - Kóda (A´´)

A (1-11): Začíná se výrazným bohatě rytmizovaným dlouhodechým tématem v jednoduché dvojhlasé sazbě. Je harmonicky neukotvené. Melodie má velký rozsah, přechází mezi jednotlivými oktávovými polohami, čímž vytvoří dva melodické oblouky.

B (12-34): Díl začíná kontrastní a melodií v hlubší poloze. Melodie je statická a v podstatě modální. Doprovod je ostinátní. Celý díl B je vystaven z této hudby, která se začíná pomalými plynulými změnami proměňovat.

C (35-39): Melodie vychází z krátké figury z dílu B z taktu 18. V doprovodu jsou použity kvintoly. Protože ani melodická figura ani kvintolový pohyb již ve zbytku věty nikde nezazní má tento díl epizodický charakter.

A´(40-45): Krátký šestitaktový návrat prvního tématu ve variaci. Použití oblíbeného doprovodu v tónině posunuté o půl tónu vůči melodii.

B´(46-83): V taktech 46-48 návrat dílu B ale jakoby od poloviny (prvkem, který se objevuje v taktu 26). Výchozí melodie dílu B přichází až později v taktech 49-51.

Tento díl je rovněž několikrát přerušen krátkými návraty dílu A (takty 67-69 a 77-83). Tyto plochy však nejsou dostatečně rozvinuty, aby mohly být považovány za svébytný díl.

Toto jsou jasné náznaky fragmentace formy, což později bude přísněji uplatňováno v autorových pozdějších skladbách.

B´´(84-93): Poměrně věrný návrat výchozí melodie dílu B.

Kóda (94-105): Závěr se navrací k tématu z A. Faktura je plnější a ve velké intenzitě hudba směřuje k závěru.

7.3. Harmonie a melodika

Cílem autora je vyvolávat po celou dobu co největší napětí. Oblíbené intervaly jsou kvarty a kvinty. Konsonancím v klasickém smyslu, tedy kvintakordům nebo co se týče intervalů tak terciím a sextám, se skladatel snaží všemožně vyhnout, i když záměrně ne úplně. Čistého kvintakordu v souzvuku skutečně není použito nikde. Pouze ve třetí větě na některých místech zazní rozloženě (konkrétně třeba takty 17-18). Je to ale vždy s doprovodem v jiné tónině. Pouze v první větě je použito čisté konsonance a to konkrétně motivu střídavé tercie v base, který zakončuje první téma. Taková hudba na sebe svojí odlišností okamžitě strhne pozornost.

7.4. Rytmus a pulzace

Všechny tři věty jsou velmi pravidelně členěny na takty. Najdeme zde pouze málo změn délek taktu. Věty jsou vůči sobě metricky kontrastní. První věta je na dvě doby (alla breve), druhá je psaná v šestiosminovém taktu a třetí věta je na čtyři doby v celém taktu. Toto řešení se zřetelně inspiruje barokními suitami, pro které byl jasný metrický kontrast také podstatný.

V melodice je zejména v árii cítit přítomnost vlivu druhé vídeňské školy a punktualismu. Typické je časté střídání poloh melodie, kdy náhlými skoky přeskakuje mezi jednotlivými oktávami. Melodie ale na rozdíl od ortodoxního punktualismu pokračuje plynule dál a nejedná se tak o izolované tóny.

7.5. Klavírní technika – stylizace (využití poloh a barev nástroje)

Stylizace je v každé větě jiná. Zatímco v první je patrné používání kvintových a kvartových souzvuků přesně v duchu jakési fanfáry. Druhá aria je vedena většinu času v jednoduchém dvojhlase, což opět poměrně věrně vychází

z tradice. Třetí věta je svojí klavírní sazbou nejprogresivnější ze všech vět a je také technicky nejnáročnější.

7.6. Tektonika

Zvyšování a povolování napětí je dosahováno klasickými prostředky. Tzn. změnou harmonie, dynamiky, faktury nebo stylizací doprovodu. Síly jsou rozloženy rovnoměrně a skladba působí vyváženě. Plochy s velkou intenzitou jsou střídány odpočinkovými plochami v rozumném poměru. Dílo není po žádné stránce "extremistické". Všechny formotvorné prvky jsou použity v úměrné míře.

8. Tři polky op. 52 (30.3. – 5.7. 1979)

8.1. Styl kompozice

Skladby stylově zapadají do kontextu ostatních skladatelových děl pro klavír. O stylu by šlo psát obdobně jako u předešlých skladeb. Na rozdíl od nich je tady do jisté míry cítit inspirace folklorem, což samozřejmě vyplývá z toho, že autor zhudebňoval lidový tanec. Pojetí této formy je velmi volné. Skladatel ale spíše, než by si bral hudební vzory například z lidové harmonie a melodiky, podobně jako to dělali Smetana, Dvořák a Martinů, vychází přísně z vlastní hudební estetiky a tak i když používá některé tradičnější hudební prostředky, tak je to stále pouze prostředek, kterým chce dosáhnout svých cílů.

8.2. Forma

Polky jsou uchopeny naprosto originálně a mají s původní formou málo společného. Původní polka byla taneční forma s jasnou melodií, rytmem, doprovodem a formálním členěním. Zde ani jedno z toho běžně nenajdeme. Rytmus a forma se neustále mění. Jediné co se občas vrátí, je stylizace některých ploch. Vždy však s odlišným melodickým a harmonickým řešením.

Formu ani v jedné polce snad ani není možné za pomoci tradičního schématu rozumně rozepsat. Dostali bychom se do podobného bludiště, kterým jsme demonstrativně prošli při analýze Dvou Tokát op.88, kdy jsme každou z obou tokát mohli rozdělit na skoro na dvě desítky oddělených úseků. To znamená, že bychom dostali formální schéma na způsob: a - b - c - d - e - f.....x (s krátkými několikataktovými návraty některých dílů).

8.2.1. I. Polka

Skoro by se dalo říci, že tato polka nemá formu téměř žádnou. Hudba plyne neustále vpřed, a i když se dá vypozorovat něco, co připomíná dílčí návraty určitých krátkých ploch, tak stejně v celkové roztříštěnosti formy zaniknou. Jedním příkladem za všechny mohou být úseky mezi takty 94-107 a 151-158.

Druhý jmenovaný úsek je sice jasným opakováním prvně jmenované (snad nejvíce nápadným opakováním v celé skladbě), ale pokud bychom chtěli jejich roli a umístění vysvětlit v rámci většího celku a za pomoci klasických forem, tak pohoříme. Není totiž vůbec jasné, proč se opakuje zrovna tento nápad a proč zrovna na těchto místech. A jako vždy tady navíc doslova není zopakováno nic. Přibližný melodický obrys je dodržen pouze v prvních dvou taktech a rytmický model vydrží jen o dva takty déle.

8.2.2. II. Polka

Formálně je napsána ve stejném duchu jako polka první. Jediné co formu uzavírá je zarámování skladby krátkým úvodem a závěrem se shodnou hudbou. Úvod mezi takty 1-13 a závěr přichází v taktech 137-151.

8.2.3. III. Polka

Je psaná ve stejném tempu jako první polka a používá stejné rytmické hodnoty. Formálně tedy můžeme (i když nemusíme) brát tyto tři polky jako uzavřený celek.

Mezi takty 149-266 je vložena pomalá část, která začíná akordickým úvodem, ale následuje pro formu poměrně netypicky (v kontextu taneční formy) kánon, jenž je přísně dodržován.

Návrat rychlé části na chvíli připomene začátek skladby, hudební vývoj ale velmi rychle opět nabere jiný směr.

8.3. Harmonie a melodika

Nyní už je zřejmé, že autor má svoje oblíbené harmonické postupy, které používá v téměř každé skladbě. Dalo by se říci, že autor nalezl sobě blízký hudební jazyk.

Možná proto, že sám autor tyto skladby sám považuje za nenáročné, zde můžeme nalézt jednodušší hudební prostředky. Například časté využití pohybu

v paralelních kvintakordech nebo v sextách a vůbec obecné používání tradičních souzvuků (terciových akordů).
Základem harmonického myšlení je však polytonalita a používání ostrých disonancí. V praxi to znamená, že v každé ruce zvlášť zní konsonantní souzvuky, ale jejich spojením vznikají příčnosti.

Melodické nápady se rovněž mnohdy opakují. Některé motivy, které nalezneme zde, byly v podobném duchu použity mnohokrát i v jiných jeho skladbách. Například prvek z taktů 75-78 z druhé polky můžeme nalézt snad ve všech analyzovaných skladbách.

8.4. Rytmus a pulzace

Polky jsou psané přesně podle svého názvu všechny v čtyřčtvrťovém taktu. Rytmus je ale sám o sobě velmi nepravidelný a pestrý. Typické je střídavé umisťování těžkých a lehkých přízvuků na různé doby v taktu. Opět je zřejmá inspirace Martinů.

Všechny tři polky jsou většinou v rychlém neměnném tempu. Koncepčně by se to dalo naznačit následovně: I. rychlá - II. rychlejší - III. rychlá (s vloženou pomalou částí). Zajímavé postřehy jsou, že v první větě je použito pouze čtvrťových a osminových hodnot. Dále, že druhá věta ač je psána v pomalejším tempu, tak je použitím pohybu v šestnáctinových hodnotách rychlejší než zbylé dvě.

Třetí věta se vrací k tempu první věty stejně tak používá převážně čtvrťové a osminové hodnoty (kromě pomalé části).

8.5. Klavírní technika – stylizace (využití poloh a barev nástroje)

Polky svojí stylizací připomínají nejvíce klavírní skladby Bohuslava Martinů. Jedná se o časté používání holých terciových souzvuků a úpravy akordů se zdvojenou oktávou a vynechanou kvintou. Klasický polkový doprovod v podobě basu s přiznávkami v těchto třech skladbách nenalezneme.

Jinak je zde používáno prvků, které si skladatel oblíbil i v jiných skladbách. Patrná je virtuosní stylizace inspirovaná Bedřichem Smetanou, k čemuž se autor i sám přiznává. Podle jeho vlastních slov bylo doslova jeho záměrem napsat: "*....tři krátké, obsahově neproblematické, virtuosní kusy*."[24]

8.6. Tektonika

Veškeré změny kontrastů se odehrávají na malých plochách uvnitř jednotlivých polek. Jinak jsou si všechny tři tance stylizačně, tempově, formálně a harmonicky nápadně podobné. Především první a třetí polka. Druhá přece jen určitý zvukový kontrast vytváří. Je možno všechny tři skladby brát jako cyklus a provozovat najednou. Ale na druhou stranu je možno bez větších problémů uvádět každou z nich zvlášť.
Jediným vybočením ze zaběhnutých kolejí je umístění rozsáhlejší kontrastní pomalé části Teneramente ma in tempo do třetí polky, která je po všech stránkách jiná. Faktura je v pročištěná, rytmus se uklidní a je více pravidelný. I přes svou značnou délku plocha stále drží v jedné náladě a nedochází k prudkým přechodům.

[24] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 2. díl: Katalog skladeb, str. 304

9. Klavírní sonáta č.3, op.57 (17.10. 1981 – 15.1. 1982)

9.1. Styl kompozice

Třetí dílo, jež autor věnovalo sólovému klavíru a pojmenoval jej sonáta, se od jeho dvou předchozích příspěvků do klavírní sonátové literatury v mnohém odlišuje. Je znát značný časový rozestup, který je mezi těmito kompozicemi. Sonáta vznikala na začátku 80. let, což je přibližně o 33 let později. Zatímco tedy předchozí dvě sonáty vznikly ve skladatelově nejranějším tvůrčím období a teprve se s danou formou seznamoval a pokoušel uchopit po vzoru svých tehdejších skladatelských vzorů, ve třetí sonátě je znatelná již větší osobitost a sebejistota.

Patrný je stylový posun od čistého neoklasicismu. Některé vlivy neoklasicismu zůstaly i nadále patrné, ale škála inspiračních zdrojů je rozmanitější. Skladatel se nechává ovlivnit stejně tak starou hudbou jako novými kompozičními postupy. Ve skladbě se tak mísí vlivy Debussyho nebo např. druhé vídeňské školy (Weberna) s vlivy barokní hudby.

Nejedná se však o polystylovost jakou ve stejné době nejznáměji prosazoval asi Alfred Schnittke, kdy v rámci jedné skladby zní více hudebních stylů vedle sebe. V Kalabisově případě je mícháním jednotlivých stylů dohromady naopak vytvořen poměrně stylově konzistentní celek.

9.2. Forma

Formální rozbor obou vět sonáty může být uchopen z více úhlů pohledu. Vnitřní členění hudby je vystaveno na prudkých kontrastech a neustále evoluci. Příznačná je práce s drobnými hudebními buňkami a jednotlivými prvky spíše než práce s celými tematickými celky.

I přesto, že skladba nese název sonáta, tak s původní formou sonáty má jen společného poměrně málo a podobá se jí pouze v hrubých obrysech. Těmito hrubými obrysy je myšleno hlavně rozčlenění druhé věty, ve které jasně můžeme nalézt jakousi reprízu začátku druhé věty, což by mohlo být v klasickém výkladu

pokládáno za reprízu expozice. Bližší formální podobnost se sonátovou formou ale nenalezneme. Skladba je tak patrně nazvána sonátou spíše než pro její formu kvůli její myšlenkové závažnosti a rozměrnosti.

V následující analýze jsem se rozhodl na rozdíl od předchozích sonát změnit poněkud terminologii a spíše než oblastech tématu a velkých a malých dílů budu více používat pojmy, jako jsou motivy, prvky a plochy.

9.2.1. I. věta - Adagio

Jako celek připomíná formálně i stylizačně barokní preludium. Věta nemá žádnou z pevných klasických sevřených forem. Je to hudba neustálých proměn, která evolučně míří stále dál a příliš se nevrací.

Při extrémní interpretaci by se celkové formální schéma dalo napsat následovně: A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-A´-K (velkými písmeny jsou označeny plochy). Skutečně každá plocha je v něčem vždy nově pojatá a hudba se tématicky vůbec neopakuje. Samozřejmě by tato forma byla nestabilní, pokud by neměla něco, co by jednotlivé plochy stmelovalo k sobě. Při bližším zkoumání tedy vyjde najevo, že to, co drží větu pohromadě, je neustálá přítomnost určitých prvků jednotlivých motivů, které jsou vzájemně kombinovány.

Pro formální vyjasnění je tedy ještě důležité určit hlavní motivy s jejich charakteristickými prvky. Hlavní motivy, s jejichž charakteristickými znaky je pracováno ve více plochách, jsem určil 3. Jejich konkrétní rozmístění a práce s nimi bude popsána konkrétně v podrobném rozboru. Obecně však lze napsat následující schéma, které zpřesňuje předchozí: A(a)-B(b)-C(c)-D(c´)-E(b´)-F(c´´)-G(a´+b´´)- H(a´´+b´´´)-I(a´´´)-J-A´(a´´´´)-K (malými písmenky jsou označeny jednotlivé motivy)

Plocha A (takty 1-6) :
Snaha popsat proč nelze příliš mluvit o prvním tématu a tedy o ploše tématu, ale spíše o motivu "a".

Jedná o časově velmi krátký hudební úsek, se kterým není pracováno jako s tématem. Věta začíná prodlevou v basu. Na poslední době prvního a v druhém

taktu zazní motiv, který má podobu velkého skoku nahoru (přes dvě oktávy) do velké tercie, která je následně rozvedena do velké sekundy. Ve třetím taktu je motiv zopakován v obměně. Je zde skok dvě oktávy, avšak do kvarty a není rozveden, místo toho je zde přidán sled intervalů v nižší poloze. Ve čtvrtém taktu zase naopak schází skok a je zde pouze rozvedení do velké sekundy (avšak z kvinty). V pátém taktu je zase nejdříve velká sekunda naopak rozvedena do kvarty a následně zazní kvinta a velká tercie. Tímto podrobným rozborem úvodních taktů sonáty se chci dostat k podstatě skladatelské práce v této kompozici. Pokud bychom hledali mimohudební přirovnání, dalo by se hovořit o práci pod mikroskopem, kdy jsou různě přehazovány a kombinovány drobné elementy (jako třeba jen jeden souzvuk nebo sled dvou či více souzvuků na miniaturním prostoru) na celé plochy nebo rozsáhlé myšlenky.

Plocha B (takty 7-13): Objevuje se nový hlavní motiv, který jsem si označil jako motiv "b". Tento motiv přináší nový výrazný prvek, jímž je plná akordická sazba a vedení akordů v paralelních postupech.

Plocha C (takty 14-19): Hudba evolučně pokračuje, vzápětí po druhém motivu přichází poslední hlavní motiv "c". Ten obsahuje charakteristickou rytmickou figuru rychlých 4 plus jedna dlouhá. Hudba není svým vyzněním zcela jiná. Je zde záchytný prvek, kterým je ostinátní bas nebo lépe řečeno jednoduše rytmizovaná prodleva. Již v této ploše se ale také nenápadně začíná kombinovat. Do mezer mezi jednotlivým zazněním motivu "c" se objevuje prvek z plochy A. Konkrétně v taktech 16-18 vychází hudba na posledních třech osminách z posledních třech osmin taktu 3.

Plocha D (takty 20-23): Tady dochází k fragmentaci motivu "c". Zní pouze figura čtyřech rychlých bez jedné dlouhé. Stavba akordů v doprovodu zase připomíná sazbu akordů v ploše B v levé ruce.

Plocha E (takty 24-27): Akordická sazba vychází z motivu "b". V taktu 27 zazní v basu v oktávách figura "c" (4+1).

Plocha F (takty 28-33): Jasným východiskem pro tuto plochu je opět motiv "c". Změna spočívá v tom, že je svázána poslední krátká hodnota s následující dlouhou, tím je schéma 4+1 změněno na 3+1. Další zásadnější změnou je to, že

nyní již tato výrazná figura nemá funkci vedoucí, ale spíše doprovodnou k melodii, která se objeví v protihlasu. Toto je však také otázka pro interpreta, jak myšlenku pojmout. Na jednu stranu tedy můžeme, jak již bylo řečeno, chápat levou ruku jako melodii a pravou jako doprovod. Na druhou stranu ta melodie není také moc výrazná a podíváme-li se na rozložení akcentů, jak jej napsal autor, můžeme dojít k závěru, že obě ruce jsou si spíše rovnocenné.

Plocha G (takty 34-37): Plocha zpracovává hlavně hudbu motivu "a" ovšem kombinuje ho také s hudbou motivu "b". Vybranými prvky z motivu "a" jsou rytmus z taktu 4, který v tomto místě opakováním vytváří tečkovaný rytmus, a směr pohybu obou hlasů v pravé ruce směrem k sobě. Prvky motivu "b" jsou opět akordická sazba a paralelní pohyb.

Plocha H (takty 37-50): Hudba v levé ruce vzdáleně vychází z motivu "a". Společným výrazným znakem jsou velké intervalové skoky. V pravé ruce je hudba blízká ploše A v rytmice doprovodu. Pravá ruka má ale sazbou akordů příbuznost i s motivem "b".

Takty 48-50 jsem neoznačil jako samostatnou plochu z důvodu jejích rozměrů (pouhé tři takty). A zařadil jí jako ukončení plochy H, protože s ní sdílí podobný výrazný materiál velikých intervalových skoků, ovšem bez akordického doprovodu.

Plocha I (takty 51-57): Opět je zde jasná příbuznost s úvodním motivem. Vybraným zpracovaným prvkem ze začátku je pohyb hlasů v pravé ruce směrem dovnitř (k sobě) a následně od sebe. Je zajímavé podívat se podrobněji, jak autor v tomto případě pracoval. Prvek pohybu hlasů směrem k sobě je na začátku v taktech 2 a 4. Pohyb od sebe je v taktu 5. Zde jsou oba fragmenty spojeny do jednoho v jednom okamžiku za použití čtyřiašedesátinových hodnot, jejichž použití zase odkazuje k motivu "c". Jedná se tedy opět o kombinace dvou prvků z motivu "a" a motivu "c". Doprovodem je stále ostinátní bas.

Plocha J (takty 58-65): Hudba je sice odlišná od zbytku věty. Nezpracovává žádný ze tří hlavních motivů. Odlišnostmi jsou: zpomalení hodnot (přerušení osminové pulzace v doprovodu), akordická sazba (zatím ve větě nepoužitá). Plocha zapadá svým charakterem do hudebního proudu první věty a nedá se o ní

tedy hovořit jako o mezivětě nebo epizodě. Je na stejné úrovni významnosti jako okolní části.

Plocha A´(takty 66-71): Skutečný návrat některé z předešlých ploch. Jde téměř o citaci plochy A.

Plocha K (takty 72-83): Závěr věty přichází také jako plochy J se zcela novou hudbou, která nezpracovává ani jeden z motivů. Je však na rozdíl od hudby plochy J dosti kontrastní. Jsou zde použita arpeggia. Typy akordů a jejich stavba je taky jiná.

9.2.2. II. věta - Allegro dramatico

Je velmi rozsáhlá a obsahuje velmi mnoho rychle se střídající ploch. Hlavní hudební faktor, který je nejproměnlivější a ve kterém je dosaženo největších kontrastů je zvuková barva a dynamika (zřetelný vliv sonické hudby). Ostatní složky jsou méně významné.

Věta je vystavena na pozadí jakéhosi náznaku sonátové formy. O žádné hlavním nebo vedlejším tématu nelze mluvit. Spíše je přesnější hovořit o určitých skladatelských principech, které jsou typické pro jednotlivé úseky.

Následující dělení odstavců podle taktů a bez názvů jednotlivých kapitol je zvoleno kvůli značné fragmentaci, segregaci a zkratkovitosti hudebních částí. Místa, která "provádějí" nebo spíše zvukově obměňují některou z nosných myšlenek, se střídají jedna přes druhou a mnohdy v rychlých sledech.

Takty 1-10: Hudba, kterou věta začíná, je spíše nežli tématem určitou výchozí myšlenkou. Pro následující analýzu si jí označíme jako myšlenku "A". Myšlenka zazní hned v prvním taktu v pravé ruce a jedná se o jev, co by se dalo nazvat "rozpadem dvojhlasu". Přesnějším popisem je, že jde o pohyb dvou hlasů směrem od sebe! Zde je přímá souvislost s první větou, ve které bylo charakteristickým znakem prvního motivu směřování hlasů směrem k sobě. Hlavní myšlenka druhé věty je tedy inverzí hlavní myšlenky první věty.
Podstatné je všimnout si rovněž výběru tónů. Začíná se na tónu "a", který se "rozpadá" na tóny "g#" a "a#" a následně na "h" a "e#". Tento výběr tónů je

východiskem pro rozvoj ploch pracujících s hlavní myšlenkou v dalším pokračování věty.

Takty 11-18: Řídí se principem myšlenky A. Začíná stejným tónovým výběrem "a","g#" a "b" (enharmonická záměna za "a#").

Zvukové pojetí je však jiné, kontrastní. Skoky v oktávách v silné dynamice a zmenšená tercie "g#","b" nezní zároveň, ale je rozložená. Tento oddíl dále pokračuje v principu vzájemného oddalování hlasů. Střídání zvukových barev je velmi rychlé a příkré. Sazba se obměňuje každých několik taktů (taky 15-18 jsou hned trochu jiné).

Takty 19-21: Přichází druhá výchozí myšlenka (dále označována jako myšlenka "B"). Tou jsou intervalově velké skoky v převážně v oktávách. Toto je rovněž příbuzné tematickému materiálu prvního motivu první věty, kde byly také použity skoky přes více oktáv.

Takty 22-26: Návrat k první výchozí myšlence. Melodický postup ve vrchním hlasu "a" =>"a#" => "h"). Melodie je oktavizována. Melodický postup ve spodním hlasu "a" => "g#" => "g"

Takty 27-36: Akordická pasáž, která svým paralelním vedením hlasů připomíná druhý motiv z první věty. Jedná se o další myšlenku, se kterou se dále bude nějakým způsobem více pracovat. Označíme si jí tedy jako myšlenku "C". V tomto momentě je již naprosto jisté, že se nejedná o nahodilé podobnosti, ale že jsou obě věty myšlenkově velmi úzce propojeny. Obě věty mají 3 výrazné myšlenky (v první větě nazvané "motivy"), které jsou si navzájem dosti podobné.

V taktu 31 je opět připomenuta první výchozí myšlenka.

Takty 36-40: Variace myšlenky B (oktávy v různých polohách)

Takty 40-56: Variace myšlenky C (souzvuky vedené paralelním pohybem)

Takty 56-82: Zde lze dobře pozorovat prchavost většiny momentů. Stylizačně a zvukově se hudba v krátkých úsecích neustále proměňuje. Úsek mezi takty 62-68 jde stylizačně zase o něco dál, než úsek 56-62. Hned po té následuje znovu změna v taktech 69-74 a takty 75-82 jsou opět jinak řešené. Volba tónů se však v celé ploše nemění, základem jsou tóny "a", "a#", "h", "g#", což je odkaz na myšlenku A. Díky tomu celá část působí uceleně, jako jeden větší díl.

Takty 83-86: Do hudebního proudu náhle vstupuje hudba B. Toto místo nás znova utvrzuje v tom, že v této skladbě nelze mluvit o těchto krátkých hudebních úsecích jako o mezivětách. Výstižnější by mohlo být pojmenovat je třeba jako "narušení" nebo "náhlé vstupy".

Takty 87-100: Hudba pokračuje ve obdobném pohybu jako mezi takty 56-82. Přidává se k ní však prvek z motivu "a" z první věty. Tato plochy by v rámci tradiční sonátové formy byla rovněž obtížně vysvětlitelná.

Takty 101-124: Zde dochází ke kumulaci a zkracování ploch. Předěly přichází vždy zhruba po 4 taktech a střídají se variace všech tří výchozích myšlenek.

Takty 124-136: Kóda prvního většího formálního celku. Obsahuje nový hudební materiál.

Takty 137-166 (Adagio): Vložená pomalá část. Je prvním rozsáhlejším a ucelenějším zpracováním myšlenky A. Mohli bychom tedy připustit, že se jedná o sonátové provedení. Problémem však je, že tak nepůsobí. To kvůli neustálému obdobnému provádění v předchozích částech věty, kterým je tak účinek této části oslaben. Tónový výběr je opět stejný. ("a", "g#", "a#", "h"), takže ani náznak nějaké snahy po modulaci, což je však pochopitelné vzhledem k zvolenému hudebnímu jazyku, který stojí více na zvukovém než na harmonickém plánu.

Takty 167-176 (Piú mosso): Plocha se stylizačně vrací ke kodě prvního velkého dílu. (124-136). Jedná se o velmi zahuštěnou plochu a objevuje se zde množství nejrůznějších motivických prvků z obou vět.

Takty 176-199: Rozsáhlejší plocha vycházející z myšlenek B a C.

Takty 200-247: Znova rozsáhlejší díl s pravidelným šestidobým pohybem myšlenkově souvisejícím s myšlenkou A (vzdalování hlasů od sebe). Zde již ale v různých tónových polohách.

Plocha od taktu 232 je jedním z mála odpočinkových míst, kde se hudební tok zastaví. Je to příprava na návrat pomalé části.

Takty 248-269 (Andante): Začíná jakousi dodekafonní epizodou. V prvních čtyřech taktech (248-251) zazní všechny tóny z dvanáctitónové řady alespoň jednou. Některé se však opakují a tak se nejedná o přísnou dodekafonii. Úvodní motiv této epizody znovu vychází z myšlenky A. Nyní se ale vychází z tónu "g" a tón se nerozpadá do velké sekundy, ale do malé septimy. Takže hudba je stále dosti podobná předcházející části Adagio. Některé plochy jsou více rozvinuté např. akordické preludium, které bylo pouze naznačeno ve dvou taktech 147 a 148 je nyní rozšířeno na délku 9 taktů mezi takty 255-263.

Od taktu 270-376 (Poco piú mosso): V podstatě velmi věrný návrat prvního velkého dílu pouze občas je některá plocha přidaná nebo vynechaná, přičemž přidané plochy nepřináší zásadně novou hudbu a jsou ze stejného hudebního materiálu.

Takty 377-405: Závěrečná plocha tvořená třemi kodovými částmi. První kóda (do taktu 384) je podobná hudba jako ta v závěru prvního celku (před příchodem Adagia). Druhá kóda je variací akordického preludia (z části Andante) a třetí kóda přináší novou kombinaci hudebních prvků z dílčích závěrů. Klastrové akordy podobně jako na konci první věty a kvintolový pohyb z předělových míst druhé věty uzavírají celou kompozici.

Vzhledem ke složitosti předcházející analýzy se pokusím na závěr přece jen formu poněkud zjednodušit a dát jí do větších celků.

Formální schéma bych určil následovně: A (1-136), B (137-166), A´´(167-247),B´(248-269), A´(270-405). Díly A označují rychlé části a díly B pomalé. Umístění A´´ doprostřed a A´ jsem zvolil proto, abych zdůraznil podobnost obou dílu s původním dílem A (A´ je podobnější než A´´). Toto rozdělení se možná

jeví velmi hrubě a v poměru jednotlivých dílů je disproporční (některé díly jsou podstatně delší než jiné). Volba tohoto rozdělení ale úzce souvisí (nebo je alespoň snaha o dání do souvislosti) s tím, jak je daná hudba napsána a jak působí na posluchače, poněvadž v této větě, plné rychlých kontrastů, jsou pro běžného posluchače tempové změny základním záchytným bodem, který mu pomáhá orientovat se ve formě.

9.3. Harmonie a melodika

Na rozdíl od předcházejících dvou klavírních sonát, kde byly většinou vždy jasně odděleny melodie a harmonie, v tomto díle obě složky nabývají stejné důležitosti a spojují se do jednoho komplexního celku. A tak přestože na některých místech můžeme na papíře melodii a harmonii rozpoznat a rozdělit, v reálu je zvukový efekt jiný a je logičtější vnímat hudbu jako sled souzvuků.

Už tedy nelze říci, že například toto je oblast hlavního nebo druhého tématu. Důležitější než nějaké téma v melodii se stává zvukomalba a tématickým materiálem jsou tak už samotné souzvuky.

Vzhledem k tomu ve skladbě není nic, co by se dalo označit tóninovým plánem, jenž je pro sonáty klasického typu nesmírně důležitý. Významný harmonický princip je paralelismus, který hodně nabourává pocit ukotvenosti v konkrétní tónině.

Často používané intervaly, jenž se stávají jakousi "značkou" této sonáty jsou zmenšené a zvětšené oktávy. Stále je rovněž používáno zvětšené kvarty (zmenšené kvinty). Tento interval však byl již hojně používán v předchozích dílech a není proto tak typický.

Vlivy tehdy nejmodernějších hudebních směrů jsou také znatelné například použitím klastrových akordů (vždy jsou ale konkrétní tóny vypsány na rozdíl od čistých klastrů). V takovéto konkrétní podobě se zde objevují jako v jediné z analyzovaných.

9.4. Rytmus a pulzace

V kontrastu s používáním neotřelé a v některých momentech skoro experimentální harmonie, je rytmická složka velice tradičně cítěná a nenalezneme zde nic nového, co by nebylo v předchozích dvou sonátách. Žádné náznaky polyrytmiky. Hudba je většinou podřízena pravidelné rytmické pulzaci.

Na první pohled pouze zaujme, že první věta je psána převážně lichém nepravidelném taktu (7/8).

9.5. Klavírní technika – stylizace (využití poloh a barev nástroje)

Na interpreta jsou v této skladbě kladeny enormní nároky na techniku, a pokud by měla být sonáta hrána zpaměti, tak také na zapamatování. Hlavně v druhé větě se to jen hemží virtuosními pasážemi tokátového charakteru. Hráč musí velice rychle střídat techniku hry a musí být neustále připraven na přicházející změny. Musí si také rozvrhnout síly v dlouhých gradačních plochách především na konci druhé věty.
Co se týče využití možností nástroje, ty jsou využity beze zbytku. Nalezneme zde celou dynamickou škálu od nejtišší po nejsilnější. Stejně tak k dosažení maximálního zvukového efektu skladatel používá tóny v celém klavírním rozsahu.

9.6. Tektonika

K tektonice byla většina řečena v předchozích podrobněji rozebraných kapitolách. Hlavní je práce se zvukovým kontrastem, kterého je dosaženo fragmentací možná až atomizací jednotlivých hudebních motivů a kombinace jejich prvků.

10. Dvě tokáty pro klavír op. 88 (1999)

10. 1. Styl kompozice

Tyto dvě klavírní tokáty byly napsány ve stejném roce jako Allegro impetuoso (dále v této kapitole pouze Allegra). Soudě podle opusového čísla skladby následovaly těsně po sobě. Mají s ním velmi mnoho společných rysů. Především ve druhé tokátě dochází k recyklaci hudebních nápadů. V podstatě lze ke stylu, stejně tak jako ke všem ostatním podkapitolám (forma, harmonie, melodika, atd...), napsat to samé, jako u předešlé analyzované skladby.

Můžeme tedy zopakovat, že i zde jsou inspirační kořeny v neoklasicismu a patrné je rovněž časté používání modality. Stejně jako u Allegra pokud se někde v následující analýze bude hovořit o melodii nebo doprovodu, je to v mnoha případech pouze z důvodu lepší orientace v notovém zápisu, protože v notovém zápisu to tak působí. Nelze to sice brát úplně do důsledku, ale daleko důležitější je z formálního a stavebního hlediska většinou zvuková barva jako celek. Melodie jsou pro formální výstavbu vedlejší.

V použití hudebních prostředků jsou obě tokáty celkově hodně tradiční. Dochází zde k syntéze různých inspiračních vlivů. Můžeme pozorovat, jak skladatel, dalo by se říci, balancuje mezi jednotlivými kompozičními styly, kterými si za své tvůrčí období prošel.

10.2. Forma

Obě tokáty (stejně jako Allegro) vycházejí z velmi podobného a téměř totožného motivického materiálu a jsou vystavěné na příbuzném harmonickém a formálním principu. Jsou tak psané v hodně podobném duchu a netvoří tak vůči sobě výrazný kontrast. Spíše se tedy jedná o samostatné skladby, které spolu netvoří uzavřený formální celek. Je tedy teoreticky možné uvádět každou z nich zvlášť, aniž by došlo k zásadnímu narušení vyznění celku.

Jejich forma je poměrně rozdrobená na velké množství krátkých ploch epizodického charakteru. Jednotlivé plochy jsou poslepovány a umísťovány za

sebe v náhodném pořadí. Kvůli oddělenosti a prchavosti jednotlivých hudebních myšlenek posluchač nemá záchytné body, kterých by se chytil, aby se v celkové formě zorientoval. Největší příbuznosti se jim dostává v melodice a stylizaci. Vycházejí ze stejných hudebních myšlenek a je v nich hodně obdobných zvukových prvků a vzájemných citací sebe sama.
Pokud počítáme i Allegro, dostaneme trojici skladeb vzájemně si velmi podobnoých. Důsledkem je, že běžný posluchač může všechny tři skladby snadno zaměnit mezi sebou.

Epizodický charakter formy je opět přiveden do krajní podoby. Nenalezneme zde mnoho dlouhých hudebně souvislých ploch, jednotlivé části jsou rozdrobené vedle sebe.

Drobný rozdíl oproti Allegru tu však můžeme nalézt. Je ukryt ve vnitřní stavbě samotných ploch. Zatímco v Allegru nešlo vůbec mluvit o tématech, ale spíše o motivech, které byly hodně statické a nejevily větší směřování od určitého bodu k jinému. Tady již s jistou mírou tolerance někde o jednoduchých tématech můžeme hovořit. Některé myšlenky totiž mají svůj vnitřní průběh a vrchol. To s sebou také přináší větší diferencovanost hudebního materiálu.

10.2.1. Tokáta 1

Forma se z počátku jeví jako naprosto tradiční. Začíná se úvodem, po kterém přichází první větší díl A, který lze dále vnitřně rozdělit na menší oddíly "a" a "b". Po skončení tohoto jasně schematicky členitelného dílu začínají přicházet plochy epizodického charakteru, které pocit ukotvenosti naprosto narušují a to i přesto, že se na některých místech hudba vycházející z A vrací. Navíc aby tento formální princip byl doveden do důsledku, tak se hudba z A, která se na první pohled jeví jako hlavní téma celé skladby, již nikde ve skladbě v plném znění nezopakuje a opět se vrací právě jen jednotlivé útržky a prvky tohoto tématu.

Formální schéma je tedy při klasickém zápisu poměrně složité a mohlo by být napsáno následovně: introdukce - A - B - C - D - E - F - G - H - A´ - F´ - A´ - introdukce´ - Kóda 1 – Kóda 2 – Kóda 3 – Kóda 4.

Introdukce (Takty 1-8): Nejde o samostatný ucelený díl. Je na stejné úrovni důležitosti jako všechny ostatní plochy. Je ve stejném tempu jako zbytek věty a jde o jakousi sekvenci, která nejdříve klesá a posléze stoupá. Ale tečkovaný rytmus a použití vysokých intervalových skoků jej charakterově asi nejvíce odlišuje od zbytku věty. Během celé skladby se v krátkých úsecích tečkovaný rytmus navrací.

A (9-41): Vnitřně by se tento díl dal ještě rozdělit na "a - b - a´ - b´"
Hlavní téma "a" zní v taktech 9-12. Je melodicky velmi jednoduché, ale rytmicky jasné a výrazné.

Následuje jakýsi díl "b" (takty13-20), zde na chvíli objevuje tečkovaný rytmus z úvodu. Hudební myšlenky dílu "b" nejsou tak výrazné. Jedná se o opakovaný tón v pravé ruce a stupnicový běh v levé.

Návrat tématu "a´" (takty 21-24). Téma se neopakuje doslova celé. Je opakována pouze jeho první polovina. V taktech 25-29 pokračuje hlavní téma ve variaci. V taktech 30-41 se vrací díl "b" v jakési inverzi a tedy "b´".

B (42-58): Tento díl začíná čtyřtaktím, které by se dalo označit jako mezivěta, ale abychom nekomplikovali schéma, zařadíme jí do dílu B jako její úvod. Je to typický příklad prchavosti formy. Tato hudba ve skladbě dále nezazní. Zařadit tyto takty do kontextu, by šlo snad jedině jako variace introdukce, jelikož s ní má společný prvek velkých intervalových skoků.

Díl B potom pokračuje novou melodií částečně vycházející z introdukce. Podložená je doprovodem v paralelních septimách, což je jeden z více používaných hudebních prvků.

C (59-70): Přichází nová hudba pouze v náznaku příbuzná s hlavním tématem v dílu A (použití přírazů). Tok hudby je střihem přerušen stupnicovým během, jehož formální význam může být mnohoznačný, stejně jako v řadě dalších případů. Zřetelně je to prvek použitý v díle "Ab". Je ale tak krátký, že ho zařadíme do stavby dílu C.

D (71-82): Opět hudba obsahující nový prvek - kvintoly. Ty budou přesně v duchu formy využity jenom v následujících několika taktech a více již nezazní. Patrná práce se zvukovým kontrastem. Předchozí část byla ve vysoké poloze a nyní je využito nižší polohy. Ke kontrastu nedochází střihově, ale je použito plynulého přechodu.

E (83-95): Opět epizoda s novými prvky v tomto místě střídanými s těmi již použitými (nové paralelní sexty se změní v paralelní septimy).

F (95-110): Znova dochází k hudebnímu posunu. S použitím synkop přichází výraznější změna jinak neměnného rytmu.

G (111-119): Další nový díl. Spíše jde o další novou hudbu. Hlas v levé ruce připomíná svým pohybem střídavé sekundy hlavní téma dílu A. Prvek je to ale velmi prostý, tak je otázka jestli to takto na posluchače skutečně působí.

H (120-139): První čtyři takty připomínají inverzi stupnicového běhu z dílu "Ab". Pohyb ale není v triolách ale v osminách. Jak je vidět autor pracuje celkově s hudebně velmi základními prvky a jejich variace se omezují pouze na změnu některého ze základních parametrů.

Další vývoj této plochy přináší novou melodii v pravé ruce.

A´(140-143): Další sporné místo, které se formálně těžko zařazuje. Akordickou sazbou, která používá plného znění akordů a synkopovaným rytmem by mohlo jít o variaci na díl F.

Na druhou stranu hudba také nápadně připomíná hlavu hlavního tématu dílu A. Tento znak mi přijde významnější, proto jsem se rozhodl označit tyto tři takty za A´. Rozhodně to ale není definitivně správné označení.

F´(144-159): Obdobný problém jako u předchozího dílu. Nicméně v tomto momentě mi připadá, že více argumentů mluví pro příbuznost s F. Nejvýraznějšími prvky jsou opět synkopy a akordická sazba. Hlavně zde ale chybí hlava tématu z A.

Je zde ještě průnik s dílem B. Jako doprovod jsou opět použity paralelní septimy.
A´(160-187): Pokračování návratu A, které bylo přerušeno vpádem dílu F´.

V taktech 172-186 je použit v kontextu okolní hudby cizorodý prvek, který i přesto že je velmi tradiční, tak protože přichází z jiného harmonického světa, na sebe upoutá logicky velkou pozornost. Jedná se o mollový kvartsextakord v doprovodu a uzavírá se jím jeden velký oddíl skladby, který je ukončen dlouhou pauzou. To, co následuje, už by se dalo označit jako apendix.

Introdukce´(188-193): Návratem introdukce nejprve dochází k dojmu, že se začíná opět od začátku a jako by mělo dojít k nějaké větší repríze. Po chvíli dojde k přerušovanému zastavování hudebního toku. Hudba se zastavuje po jednotlivých taktech. Tím dochází ještě k větší fragmentaci a nejistotě toho co bude následovat.

Kóda1 (194-211): Navazuje nejprve na zopakovanou introdukci. Fragmentace. Vstupy sestupné stupnice přináší náhlé náladové změny => nejasnost dalšího vývoje.

Kóda2 (212-223): Prvek trilkování. Statická plocha působí jako uklidnění.

Kóda3 (224-234): Pročišťování faktury (dvojhlas). Pokračuje do úplného zklidnění.

Kóda4 (235-245): Poslední apendix. Zní již pouze jednohlas. Je však v silnější dynamice. Zakončený je akordem.

10.2.2. Tokáta 2

Je podobně nebo možná ještě více formálně rozdrobená na více ploch (hlavně ke konci).
Schéma je opět složité a mohlo by být napsáno třeba následovně: A - B - C - A´ - D - B´ - E - A´´ - F - G - H - D´ - F´ - D´´ - F´´ - G´ - F´´´ - Kóda (přičemž písmena označují jednotlivé plochy s různou hudební náplní. Některé z nich jsou vnitřně členěny ještě na drobnější kusy. Délky jednotlivých ploch jsou tedy výrazně rozdílné)

To je celkem 18 částí, které sice nejsou všechny úplně různé, a je mezi nimi mnoho společných pojítek, ale jsou umístěny separovaně jedna přes druhou. To přináší do 220 taktů dlouhou skladby poměrně hodně změn.

A (1-9): Díl se dá rozdělit na dvě kratší části pět a čtyři takty. Skladba začíná výrazným tématem v paralelních souzvucích. Zajímavé je intervalové složení paralelních souzvuků. Pokud se na ně podíváme odspoda, tak první tři hlasy vytváří čistý kvartsextakord a vrchní hlas je přidanou nonou. Téma je, jako je tomu u Kalabise ve skladbách z tohoto roku běžné, vnitřně strukturováno velmi jednoduše. Skládá se z jednoho motivu "a", který se doslova zopakuje pouze s drobnou tónovou obměnou. Motiv je šestidobý (pokud jako dobu počítáme půlovou hodnotu), což strukturou neodpovídá dvou půlovému (alla breve) taktu.

Druhý motiv "b" dílu A přichází v taktu 6. Jedná se o kontrastní motiv, který je výrazný svým synkopovaným rytmem. Na rozdíl od předchozího, který stojí na melodickém nápadu. Rytmický model posluchače okamžitě zaujme svojí odlišností od zbylého jednoduše pravidelného rytmu. Práce s rytmem tu nápadně připomíná Bohuslava Martinů.

Forma dílu a je tedy a - b

B (10-15): Nový motiv, který přichází v této části v pravé ruce je skoro totožný s úvodním motivem Allegra impetuosa. Má totožný melodický obrys a je zapsán ve shodných rytmických hodnotách. Mírně rozdílné je pouze intervalové schéma, kdy zatímco v Allegru jsou použity sekundové kroky v malých sekundách a vzdáleny od sebe o tercii, v tomto případě se jedná o velké sekundy vzdálené o kvartu (e=>f# + h=>a). Také doprovod v levé ruce, i přes svoji zjevně odlišnou rytmickou úpravu v triolách, je po melodické stránce nápadně podobný stejnému místu v Allegru.

Hudba v levé a v pravé ruce je modálně posunutá o půl tón (známý princip c+c#).

C (16-33): Motiv v pravé ruce v taktech 16-19 je použit velice nahodile. Nikde jinde ve skladbě se s ním už potom nepracuje. Nejvíce může být tento motiv

snad dán do souvislosti s introdukcí první tokáty použitím stejných intervalových skoků.
V taktech 20-21 následuje další nahodilost, která již nenabízí srovnání s ničím jiným, čeho by bylo použito jinde.

Nejdůležitějším prvkem celé plochy C se tak paradoxně stává doprovod v levé ruce, který se objevuje i v dalším průběhu v jiných souvislostech.

A´(34-60): Návrat k prvnímu dílu. Nejdříve se v taktech 34-43 vrací motiv "b" v prodloužené verzi a kombinovaný s doprovodem C v o půltón posunutých tóninách (c+c#). Motiv "a" se vrací v téměř nezměněné podobě v taktech (46-51) a následuje opět druhý motiv v další variaci.

Vnitřní struktura dílu je tedy b´ - a - b´´.

D (61-78): Tento díl začíná také epizodou, která svým použitím paralelních kvintakordů není podobná ničemu v této skladbě. Nejblíže to může připomínat místo v předchozí tokátě, kde bylo použito čistých mollových kvartsextakordů. Harmonicky se to již tolik nevymyká a nevyniká. To je z důvodu použití zahuštěných paralelních kvartsextakordů v úvodním tématu.

Ve zbytku dílu (takty 65-78) zní hudba, která v určitých ohledech připomíná mnoho prvků z první tokáty. Takty 65-68 melodickým obrysem vzdáleně vychází hlavního tématu první tokáty, ale svojí akordickou strukturou odkazují stejně tak na díl F. Pohyb v paralelních septimách zase připomene doprovod dílů označených jako E a F´.

B´(79-82): Návrat dílu B. Změny jsou pouze malé, týkají se pouze změny polohy a změny rytmu doprovodu z triol na šestnáctiny.

E (83-90): Přichází hudba, která se jeví, že úplně nepasuje do kontextu okolní hudby. Má sice společný rytmický základ jako hudba v dílu "Ab", ale přichází úplně z jiného harmonického světa. (Opět připomínající Bohuslava Martinů).

A´´(91-98): Rytmický model z "Ab" je kombinován s doprovodem z dílu C.

F (99-117): Vnitřní forma dílu F je "a - b - a´"
Část "a" se vrací v čisté podobě výrazného harmonického schématu c+c#. Její sazba je tokátová.

Část "b" má podobu melodie s doprovodem. Její melodický obrys je velmi podobný jako u melodie dílu H v první tokátě.

Po krátkém vrcholu (takty 111-12) se pokračuje díl částí "a´".

G (118-125): Nový prvek v pravé ruce. Doprovodný prvek v levé.

H (126-138): Poslední nový výrazný motiv. Následují již pouze variace předešlých dílů, které nijak zásadně nevybočují z charakteru skladby a nepřicházejí s žádným zásadně novým kompozičním principem. Není potřeba je podrobněji rozebírat, všechny obměny jsou zřetelné.

D´(139-142): Variace D.

F´(143-155): Variace F.

D´´(156-160): Variace D.

F´´(161-167): Variace F.

G´(168-179): Variace G.

F´´´(180-195): Variace F.

Kóda (196-220): Hudebně je sice v některých ohledech nová, ale nepřináší nic hudebně zásadního. Sekvence sestupných tetrachordů (do taktu 203) je typickým příkladem závěrové hudby. Mezi takty 204-207 krátce zazní připomenutí motivu z dílu B a následuje stoupající tetrachord opakující se staticky v jedné poloze kombinovaný se stoupajícím triolovým pohybem v levé ruce.

Skladba končí stupnicovým během, po kterém zazní figura totožná s figurou ukončující též skladbu Allegro impetuoso.

10.3. Harmonie a melodika

V ohledu harmonie a melodiky je skladba stejná jako Allegro.
Nejdůležitější příklady:

Časté používání kombinace stupnic posunutých o půl tón (c+c#).

Časté je používání paralelních postupů v septimách. Další oblíbené intervaly jsou zde sekundy a kvarty. Naopak terciím se autor snaží co nejvíce vyhnout. Už vůbec například nepoužívá terciových akordů v plném znění a v čisté nezahuštěné podobě. Až tedy na dvě krátké výjimky potvrzující pravidlo, z nichž jedna se nachází v první tokátě (takty 172-186) a druhá v druhé tokátě (takty 61-64). Stejně se ale i na těchto dvou místech terciové akordy objevují pouze v kombinaci s melodií nebo doprovodem. Pokud někde zní akordy v plném znění, jsou to tak zvané kvart-sekundové akordy.

Malý intervalový rozsah melodií motivů je příznačný.

10.4.Rytmus a pulzace

Stejný případ jako v kapitole harmonie a melodie. Velmi úzká příbuznost s Allegrem.

Společné všem skladbám je neměnnost délek taktů. Obě tokáty jsou v celé své délce komponovány v celém taktu. Rytmické obměny jsou záměrně dosti jednoduché a týkají se v podstatě pouze občasného zařazení synkopovaného rytmu a změny délek hodnot rovného pohybu (tzn. jedna plocha je v rovných triolách, další je v rovných čtvrťových notách, jiná je v rovných osminových nebo šestnáctinových hodnotách). Přičemž tyto hodnoty se v rámci jednoho hlasu vzájemně téměř nekombinují. Většinou je určitý formální úsek celý v jedněch konkrétních hodnotách (např. díl G v první tokátě je celý v triolách a následující

díl H je celý v osminových). Ke střídání délkových hodnot v rámci jednoho dílu dochází méně.

V druhé tokátě je ovšem použit zajímavý tempový princip. Většina z krátkých formálních úseků je nadepsána trochu jiným tempovým označením. Tím je (patrně záměrně) skladba ještě více formálně roztrhána.

10.5. Klavírní technika – stylizace (využití poloh a barev nástroje)

Viz. Allegro.
Rozdílem u obou tokát je ale proti Allegru menší zatěžkanost klavírní sazby. Akordické plochy jsou vyvažovány jednoduchým dvojhlasem. V tomto ohledu je hodně patrná inspirace (neo)klasicismem. Podobnou úspornou klavírní sazbu často využíval ve svých klavírních skladbách třeba Josef Mysliveček.

10.6.Tektonika

Viz. Allegro.
Rozdílem snad může být pouze mírně nižší míra statičnosti v některých plochách.

11. Allegro Impetuoso op. 89 per pianoforte (1999)

11.1. Styl kompozice

Tato skladba pochází z pozdního období skladatelova života. Skladba vznikla na konci devadesátých let, což je doba kdy už ve světě celkově došlo k útlumu tendencí přílišného experimentování v hudbě, jaký byl nejvíce rozšířen v 50., 60. a 70. letech. Navíc již toto období bylo již delší dobu pryč a bylo možné se na něj podívat s odstupem. Skladba svojí jednoduchou fakturou a přehledností formy naprosto rezignuje na jakoukoliv snahu o experimentování s formou nebo se zvukem. Jedná se spíše o jakousi exkursi do hudební historie časově zhruba někdy do 30. let minulého století. Stylově se jedná o návrat k jisté formě neoklasicismu. Nejedná se však o krok zpět ve skladatelově tvůrčím vývoji. Lze zde vypozorovat i vlivy jiných kompozičních stylů, kterými si prošel v předchozích dílech.

Název skladby v překladu znamená "Rychle zbrkle" (nebo také prudce, impulzivně), což nejspíše vychází z volby a uchopení formy.

11.2. Forma a harmonie

11.2.1. Obecně

Jedná se o jednovětou skladbu. Formální stavba je v základě velmi jednoduchá a přehledně a jasně členěná, ale na druhou poměrně svébytná. Podobně jako ve třetí klavírní sonátě je plynulý hudební tok rozdělen do několika proudů, které existují vedle sebe a jsou rychle střídány. Dochází k fragmentaci do malých úseků a spíše než o práci s tématy se jedná o práci s krátkými motivy. Na rozdíl od třetí klavírní tady ale nenajdeme tak kombinačně důmyslnou a detailní práci s hudebními prvky. Motivy jsou rozvinuty na krátkých plochách, které jsou jasně odděleny, stojí tak vedle sebe nedochází k jejich prolínání. V ohledech práce s motivem a formálního členění jsou patrné vlivy Leoše Janáčka. Práce s motivy je ty obecně velmi jednoduché. V podstatě se jedná jen o opakování a posouvání motivů.

11.2.2. Harmonie

Důvodem proč jsem v tomto případě rozhodl tyto dvě kapitoly spojit je, že určitý harmonický princip je také jednou ze základních myšlenek celé skladby. Jedná se o kombinaci dvou tónin (tedy bitonalitu) posunutých vzájemně o půl tónu (např. C-dur proti C#-dur). Tento harmonický princip je velmi výrazný a použili ho rovněž v některých svých skladbách i jiní autoři.

Důsledně tento princip použil například Béla Bartók v jedné skladbě z Mikrokosmu (sešit VI, skladba s anglickým názvem "From the Diary of a Fly"). Ještě dříve jsme mohli zaslechnout použití stejné věci u Igora Stravinského už v jeho raných baletech jako např. v Petruškovi. Později dokonce ve slavném Svěcení jara.

Dokonce když se podíváme na hudební vývoj celé skladby tak zjistíme, že motivy nejsou hlavním stavebním prvkem této skladby. To co hudbu drží pohromadě je jednota a pravidelnost rytmu a výrazný harmonický princip. Když bychom chtěli nějak generálně formu popsat tak by se možná hodilo označení "modální preludium". Přirovnat by se to dalo například k preludování v celotónové stupnici. Celotónová stupnice je stupnicí omezených transpozic. To znamená, že se dá pouze omezeně transponovat. Konkrétně v případě celotónové stupnice existuje jenom jediná možnost transpozice. V souvislosti s tím je tato stupnice velmi výrazná a pokud je některá skladba psaná v této tónině, tak si motivy a melodie s sebou nutně ponesou charakter dané tóniny a nebudou moci vystoupit z nálady, která je pro ní typická. V takovýchto modech nelze harmonicky ani melodicky dělat zásadní kontrast a veškeré změny se většinou orientují na zvukovost. To je podle mého mínění i případ této skladby. Princip dvou stupnic posunutých o půl tónu je natolik výrazný, že je základním scelujícím prvkem princip celé skladby a je hlavním důvodem proč ve skladbě může existovat velké množství motivických změn a je přitom stále kompaktní.

11.3. Podrobný rozbor

Díváme-li se na formu klasickým úhlem pohledu (sledujeme-li jednotlivé motivy), tak jde o vícedílnou formu a formální schéma by v tom případě bylo A-B-C-D-E- atd.... Některé díly jsou hudebně výraznější než jiné. Nelze ale říci, že by

některý z nich byl nějak stavebně důležitější. Plochy se po celou dobu přicházejí v rychlých střizích hned po sobě. V podstatě v celé skladbě nenalezneme žádná odpočinková místa, která by sloužila jako spojka. Hudba jde bez jakéhokoliv zastavení nebo tempové změny neustále vpřed.

Všechno vychází z několika málo základních hudebních myšlenek, čímž je dodána skladbě celistvost. Kromě již v předchozím odstavci zmíněné podstatné roli výběru tónů a modu je to dále neměnnost metra a rovný pohyb v kontrastu se synkopami.

První motiv nastupuje hned na začátku bez žádného úvodu. Odehrává se v pravé ruce a je sestaven ze 4 tónů, které jsou uvedeny v rychlém rovném pohybu v šestnáctinových hodnotách. Základní intervalová struktura motivu se skládá ze stoupající sekundy a z klesající sekundy umístěné o malou tercii výše. Dění v levé ruce spíše než za doprovod můžeme považovat, podobně jako ve 3. klavírní sonátě, za rovnocennou melodii, které tak spolu tvoří jeden zvukový celek.

Z tohoto motivu je vystavena krátká úvodní tří taktová plocha A. Motiv ale nazveme "b", protože ve značení chci upřednostnit výraznost jednotlivých myšlenek a ne jejich pořadí při prvním uvedení.

Motiv, který zazní v následující ploše B (takty 4-7) jsem tedy nazval "a". Motiv vyniká svojí rytmičností, kdy svým synkopickým rytmem tvoří kontrast oproti předchozímu rovnému pohybu. Synkopa je jeden z prvků, který bude přítomný po celou dobu skladby. Rozsah melodie motivu je hodně malý (pouze tercie). Doprovod v levé ruce se skládá ze čtyř klesajících tónů. Také bude později použit v jiných souvislostech.

Následuje plocha C (takty 8-12) ve které se vrací motiv "b". Formální koncept spočívající ve střídání ploch s různou hudební náplní je od začátku do konce důsledně dodržován.

V následující ploše D (takty 13-21) se objevuje řekněme motiv "c" jen málo odlišný od motivu "b" jinou intervalovou strukturou (obsahuje větší intervalové kroky), ale rytmicky je téměř stejný. Otázkou tedy je zda se jedná o nový motiv

nebo pouze o upravený předchozí. Na tomto místě je opravdu potřeba zvažovat. Pokud bychom ho opravdu označili jako svébytný motiv, tak bychom to měli brát jako precedent a v dalším vývoji bychom takhle objevili a museli pojmenovat množství nových motivů. Pokud tedy tento motiv budeme nazývat "c" musíme nazvat motiv, který do něj krátce vstupuje (v taktech 14 a 15) motivem "d", protože ačkoliv má některé společné rysy s motivem "a" (synkopování), je to nová myšlenka.

Zbytek skladby se nese ve stejném duchu a podrobnější formální analýza není potřeba. Z jakého motivu ta která hudba vychází, je většinou zjevné. Za zmínku ještě možná stojí fakt, že se délka jednotlivých ploch v druhé polovině prodlužuje. Nejdelší je svými rozměry 34 taktů dlouhá část mezi takty 132-166. Ke konci posléze dochází opět ke zhušťování kontrastů a větší proměnlivosti. Forma je uzavřena tím, že motiv "a" se těsně před koncem vrací třikrát skoro ve své původní podobě (takty 187-190 ,196-197 a 201-202). Pak následuje něco na způsob kódy. Až tady na úplném konci je použitím triol trochu pozměněn rytmus. Ovšem harmonický princip zůstává až do konce stejný.

11.4. Melodika

Melodie v této skladbě nehraje nejzásadnější roli. Podstatně důležitější je zvukový efekt. Podstatnou změnou oproti předešlým analyzovaným skladbám je eliminace vysokých intervalových skoků. Jednotlivé motivy jsou intervalově velmi úsporné a skoky přes oktávu zde nenalezneme prakticky vůbec.

11.5. Rytmus a pulzace

Po rytmické stránce je kompozice velmi jednoduchá dalo by se říci velmi jednoduchá, což ovšem není myšleno špatně. Spíše to můžeme považovat jako jistou přednost než hendikep. Autor se oprošťuje od všech rytmických nepravidelností a ve skladbě tak nenalezneme jedinou změnu metra. Od začátku do konce běží hudba v celém taktu a rytmické zvláštnosti v rámci jednotlivých taktů se omezují maximálně na použití synkop. Pulzace jde bez přestání v sudém metru. Pouze těsně před koncem se použije na ozvláštnění triolový pohyb.

11.3. Klavírní technika – stylizace (využití poloh a barev nástroje)

Skladba se zřetelně inspiruje Bartókem. Klavír je zde vnímán dost jako perkusní nástroj.
Autor používá výrazně klávesovou (tokátovou) sazbu. Dílo je napsáno na jednu stranu hodně efektně, ale rovněž velmi klavíristicky. Většina pasáží se svým malým rozsahem „vejde do prstů". Nenachází se zde obtížné virtuosní skoky.
Není zde náznak jakékoliv kontrapunktické práce.

11.4. Tektonika

Dílo je moderní v tom ohledu, že je oproštěno od jakýchkoliv emočních výkyvů. Hudba se úplně distancuje od romantického střídání nálad. Nejsou zde využity žádné gradační vlny. Dynamika se mění nárazově. Není zde hudba, která by se dala označit jako přípravová. Hudební tok tepe, ale nikam výrazně nesměřuje, nalezneme zde hodně statičnosti.
Skladba není myšlenkově příliš závažná. Byla by vhodná například jako úvodová skladba koncertu.

12. Koncert pro klavír a orchestr č.1 op. 12 (1953-54)

12.1. Styl

Autor chtěl tímto koncertem vzdát hold W. A. Mozartovi a Mozartův vliv je v tomto díle skutečně patrný.

Už jen samotná volba instrumentace napovídá, že se bude jednat o komornější zvukově uhlazenou skladbu. Úplně zde chybí žestě a naopak je použita harfa. Dřevěné nástroje jsou použity po dvojicích.

V klavírních a vůbec instrumentálních sólistických koncertech obecně je vždy důležité vzít v úvahu postavení sólisty vůči orchestru. V různých obdobích byla tato role vnímána různě a také samotná úloha koncertů nebyla pořád stejná.

Autorovi jde konkrétně o vymezení se vůči romantické tradici, kdy byl v mnohých případech dáván až příliš velký důraz na virtuozitu a efekt. Na jedné straně se tedy vymezuje vůči přílišné symfoničnosti a hlučnosti orchestrálního doprovodu. A na straně druhé klavírista není hnán do extrémních poloh, kde by virtuozita a klavírní technika byla upřednostněna před samotným hudebním sdělením. Faktura klavírního partu je tedy co nejvíce pročištěna, což rovněž odkazuje na klasicistní tradici.

Z analyzovaných skladeb se proto dá tato nejvíce zařadit do škatulky neoklasicimus. Nejedná se jen o nějakou vzdálenou inspiraci, kdy si skladatel vybere pouze určité prvky, které se mu hodí. Tady se autor snaží podchytit celého ducha klasicistního klavírního koncertu.

Dalším zřetelným v inspiračním zdrojem je vliv českého prostředí. Ať už jsou to vlivy lidové hudby nebo čelních představitelů naší hudební historie jako byl Dvořák anebo nejvýznamnější zástupce tehdy soudobé hudby, kterým byl, v době vzniku skladby, stále ještě žijící Martinů.

12.2. Forma

Je v tomto případě hodně tradiční. Snad nejvíce se tady dají pozorovat vlivy klasického hudebního myšlení, kdy se nejdříve uvedou jednotlivá témata a motivy s nimiž se později dále pracuje. Jsou zde logicky uzavřené hudební fráze. Prováděcí práce je rovněž hodně tradiční (zkracování, prodlužování, transponování, augmentace, diminuce, variace melodie a rytmu...) Po koncepční stránce toho zde opravdu není mnoho, co by nikdy nepoužil třeba již zmíněný W. A. Mozart, který byl Kalabisovi pro tento případ největším vzorem.

Asi největší neotřelostí je fakt, že všechny tři věty jsou napsány v totožné tónině a to v C dur. To si autor mohl dovolit proto, že jeho hudební jazyk nebo obecně hudební jazyk 20. století si na rozdíl od hudební řeči klasicismu, který byl v jistých ohledech omezený, mohl dovolit delší exkurze do vzdálenějších tónin, protože nebyl již tak pevně ovládán klasickými funkčními vztahy mezi jednotlivými tóninami. Harmonický vývoj uvnitř samotných vět je tudíž sám o sobě tak košatý, že ke spočinutí na základní tónině nedochází příliš často a nevzniká tak pocit monotónnosti.

Koncert je třívětý.

12.2. I. Allegro moderato

Forma je sonátová. Hlavní téma se naznačí v prvních houslích a hned se exponuje v klavíru v půvabném a lehkém dvojhlasu decim. Hned se rozvíjí jeho rozvedení v hravé stylizaci běhavých pasáží. Orchestr glosuje Martinůovskou synkopací.

Harfa se smyčci zklidní atmosféru a připraví nástup vedlejšího tématu v klavíru na dominantě. Opět legatový dvojhlas doprovázený rytmizací osminového pohybu v pravé a čtvrťových přiznávek v levé ruce. Okamžitě se objevuje jeho malé rozvedení, po kterém se připomene téma v orchestru. Další dvojhlas přináší závěrečné téma.

V provedení převládá práce s hlavním tématem. Bohatě ho obměňuje a mění stylizaci a rozvíjí v lehkonoze virtuózním duchu.

Repríza vyústí v zastavení na držených notách a vyprchání do pianissima.

12.3. II. Andante, molto quieto e semplice

Forma třídílná písňová. První díl uvádí jakoby sborový zpěv lidové písně, s velmi procítěnou kantilénou. Časový odstup od původního klasicismu autorovi umožňuje naplnit jej lyrikou a velkým citem. Střední díl se vzedme do dramatického vrcholu forte fortissimu, který je velmi kontrastní proti návratu úvodního dílu v piano pianissimu.

12.4. III. Allegro vivo

Rondo kombinované se sonátovou formou.

V expozici se objevují čtyři myšlenky, které si jsou svým osminovým pohybem ve staccatu a užitím tercií příbuzné, ale každé je přeci jen jinak stylizované, aby působily ve vývoji hudby zajímavě.

V provedení jsou vynalézavě rozváděny a kombinovány s dvěma dalšími myšlenkami. První jakoby vycházela z kantilény první věty, druhá je nová střídáním houpavých odtahů s tečkovaným rytmem.

Repríza je zkratkovitě zestručněna, jak je typické pro Kalabise a ukončena efektní kódou.

12.3. Rytmus a klavírní stylizace

O těchto dvou složkách nelze napsat nic, co by se nedalo napsat o nejen koncertní hudbě 18. století. Snad kromě občasného vyhnání klavíru

do nejkrajnějších poloh, které se dříve opravdu nepoužívali. To ale bylo dáno tím, že se dříve kvůli menšímu rozsahu klaviatury ani používat nemohli.
V sazbě některých ploch jsou však cítit i vlivy novějších autorů. Nejvíce snad Martinů.

12.4. Harmonie

Zde již nové prvky jsou. Vlastně to čím se skladba odlišuje od klasicismu nejvíce je použití nových harmonických prostředků.

Typické je střídání ploch vyloženě konsonantních, kde jsou použity harmonie a harmonické spoje úplně tradiční s disonantnějšími plochami, které posluchače nenechává na pochybách, do kterého století skladba skutečně patří a je jasné, že se nejedná pouze o jakousi stylovou studii, ale že skladatelské ambice jsou v tomto případě jinde. Autor chce dosáhnout svébytného vlastního vyjádření.

13. Koncert pro klavír a dechové nástroje op. 64

13.1. Okolnosti vzniku

Druhý Koncert pro klavír a orchestr, tentokrát s doprovodem pouze dechových nástrojů, napsal Kalabis ve svém vrcholném období. Po dosažené šedesátce se stále více obrací k ohlédnutí za svou tvorbou a k jejímu hodnocení. Častější je přítomnost mimohudebních inspirací, ať už je to „Podzim", symbolika závěrečně části lidského života, „Canticum canticorum", biblická metaforická obraznost lásky muže a ženy nebo „Kolotoč života", filozofie lidského údělu. Společensky neutěšená situace před nástupem Gorbačova, kdy Kalabis zahajoval práci na koncertu, která neukazovala na změnu k lepšímu, i pocit krizového stavu přijímání hudby ve společnosti, přispívaly k potřebě vyrovnávat se základními otázkami života a jejich smyslu. Začal také spolupracovat na monografii Jaroslava Šedy, kde musel formulovat řadu hodnocení vlastního díla a vyjadřovat se k jejich obsahové výpovědi.

V průběhu práce na koncertu ho postihly závažné zdravotní problémy. Musel poměrně náhle podstoupit amputaci ledviny. Úzkost provázející podstatný zásah do těla se odrazila i do znění koncertu. Užití citace Svatováclavského chorálu inspirovaly pravděpodobně oba prvky, jak společenská situace tak stav duše autora při prožívání blízkosti ohrožení života. Přímé vyjádření autora k dispozici bohužel není. Odkazuje k němu ale zmínka autora, který J. Šedovi zmínil, že je v koncertu „určitý inspirativní podnět, o němž si blíže nechce vyslovit"[25].

Přesto nemá druhý klavírní koncert známky odevzdanosti, slabošství nebo naříkání. Vitální naturel skladatele, který se přimykal ke krásám života, se obracel k pozitivním impulzům. Ať už to bylo dobré přijímání jeho skladeb v mezinárodním měřítku, nové zakázky ke kompozicím, či úspěšná koncertní kariéra manželky Zuzany Růžičkové (koncert dokončil při koncertní cestě

[25] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 2. díl: Katalog skladeb, část 2, str. 381

manželky ve Švýcarsku), výsledkem je hudba plná energie, boje s osudem a nadhledu nad problémy.

Premiéra se měla původně konat na 31. Týdnu nové tvorby Svazu českých skladatelů a hudebních umělců. Interpretem sólového partu měl být Milan Langer, který mi v rozhovoru sdělil okolnosti tehdejší situace. Kalabisově díle předcházela skladba prominenta režimu, které se při jediné zkoušce muselo věnovat příliš mnoho prostoru. S tím, jak se zkracoval čas vyhrazený pro klavírní koncert, zvyšovala se nervozita autora. Když viděl, že nezbývá více času než na jedno prosté přehrání tohoto instrumentálně velmi obtížného koncertu, navíc chyběly některé nástroje, rozhodl se premiéru zrušit.

Ke skutečné premiéře došlo 8.4.1988 na koncertu SČSKU v Rudolfinu v Praze, sólistou opět Milan Langer, Symfonický orchestr Českého rozhlasu pod vedením Petra Vronského. Studiovou nahrávku pořídil tentýž sólista a orchestr, tentokrát pod vedením Tomáše Koutníka v prosinci 1991. Další a zatím poslední provedení tohoto koncertu se uskutečnila 15. a 16. března 2012 na abonentních koncertech České filharmonie, sólista autor tohoto textu, dirigent Jakub Hrůša.

13.2. Stručná charakteristika

První klavírní koncert, neoklasicky zaměřený, dýchá lehkostí, vzdušností, přesně v duchu Mozarta a hravého Martinů. Oproti němu je druhý klavírní koncert vyjádřením mužné síly. Vyzývá k tomu témbr a síla bohatě obsazených žesťových nástrojů. Jejich zahuštěná barevnost, kresba jakoby širokým štětcem s výraznými barvami vtiskne posluchači do uší plný a mocný dojem. „Měl jsem na mysli hudbu barevnou, veselou, i když také s kontrastní zamyšlenou částí", takto popsal Kalabis v programové brožuře TNT[26] z roku 1987 náladu skladby. Dřevěné nástroje, zvláště pichlavost hoboje a jasná barva fléten, tvoří protipól směřující k tanečnosti a radostným plochám. Klavír osciluje mezi oběma póly – zahuštěnými souzvuky až klastry pod pedálem konkuruje akordům žesťů a

[26] Odkaz v: Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 2. díl: Katalog skladeb, část 2, str. 382

brilantními artikulacemi v diskantu se přibližuje povaze dřevěných dechů. V kontrastu proti mužným, rychlým, silným a případně tanečním částem stojí pomalá část se svými několika návraty, o které se autor ve svém komentáři nezmiňuje. Předpokládám, že úmyslně. Provází ji totiž citace chorálu „Svatý Václave", ke které si uchylovalo více autorů v době politického útlaku a vyvolalo by to nevoli oficiálních míst. Právě tuto konotaci použití chorálu můžeme přisuzovat, v době, kterou jsem popsal výše, byla pro skladatele jistě uvolněním vnitřního napětí, prosbou i vyjádřením naděje, že se časy změní.

Koncert je jednovětý, jsou v něm jasně rozlišitelné tři části, ty ale nejsou plně rozvinuty do ukončených větných celků. Jsou jakoby nedopovězeny a podřízeny spádu hudebního proudu. První část má charakter úvodní věty koncertu, energického a rytmem tepajícího toku. Je přerušená plochou s funkcí jakou má kontrastní vedlejší téma, po kterém se vrací rytmizující hudba, která kulminuje do vrcholu. Prudkým pádem drama dojde k uklidnění a přichází druhá část.

Ta je velmi pomalá s častými citacemi a obměnami svatováclavského chorálu, meditativní, s jedním výrazným zrychlením k vrcholu, který připraví kadenci klavíru, kde se rozvádí materiál právě této volné části. Uzavírá se návratem úvodní myšlenky části, rozvedené ještě jedním sólovým vstupem klavíru.

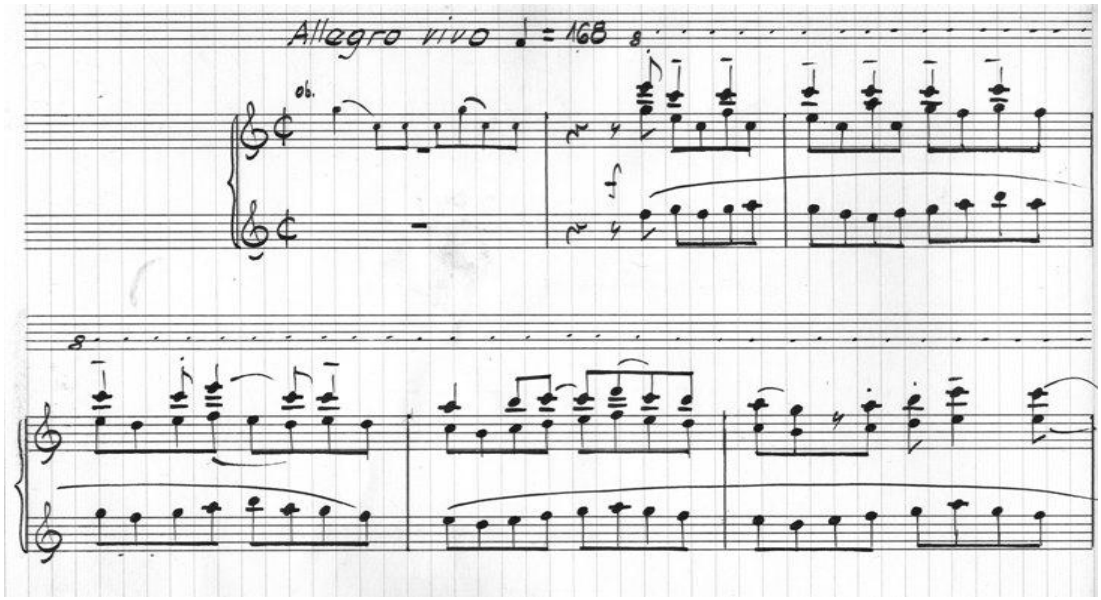
Plynule na něj naváže třetí část, převážně v tanečním třídobém taktu. Není již ve znamení energického toku, charakterizují ji tanečnost a lehkost spolu s koncertantní brilancí, ke konci je přerušená návratem hudby druhé části s druhou kadencí, která je jakoby dovětkem kadence první. Opět se vrátí živý taneční hudební proud, ještě jednou je přerušený citací svatováclavského chorálu, po které se rozběhne k závěrečnému víření a vytrysknutí ve fortissimu celého orchestru s klavírem.

13.3. Analýza koncertu

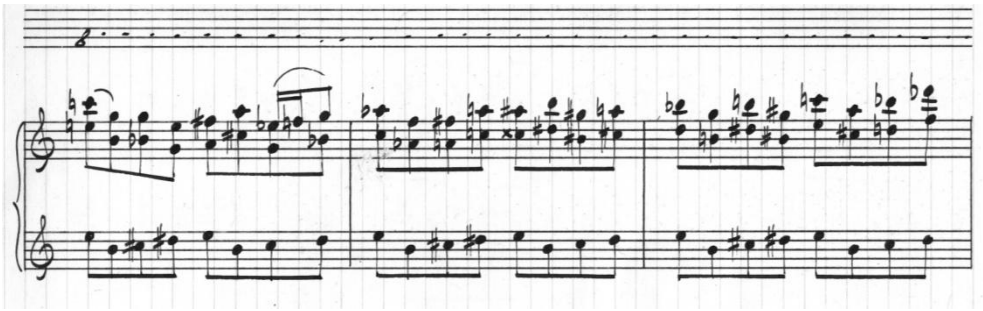
13.3.1. První část

Koncert začíná výrazným a stručným vpádem orchestru ve forte. Otevírá jasnou

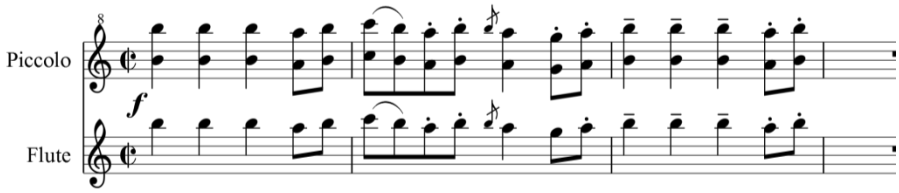
náladu plnou energie, rytmickou a pevnou. Není ale těžkopádná, zhoupnutí od delší noty ke staccatům ji vylehčuje, vybízí k tanečnímu pohybu, rytmická nepravidelnost naznačuje hravý prvek koncertu. Právě ten rozvíjí navazující vstup klavíru. Pokračuje ve forte, opakované „C" utvrzuje pevný a energický charakter, který nastolil orchestr.



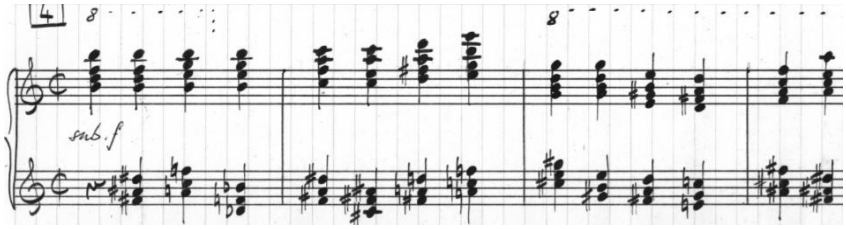
Hravost naopak rozvíjí nepravidelná synkopace, pokaždé překvapující a také pohyb dvou spodních hlasů, chvíli paralelně, chvíli v protipohybu. Víří 6 taktů v poskoku, pichlavém v artikulaci i v posluchačem neuchopitelném střídání konsonancí s disonancemi. K vedení se na 4 takty vrací orchestr, rozvíjí první vstup. Klavír proti jeho nepravidelné synkopaci udává rytmus úsečnými údery po půl taktech. Klavír si opět na 6 taktů vezme slovo, jakoby pokračoval ve svém prvním vstupu.



Tentokrát je pohyb pravidelnější, bez synkop, ale mnohem pichlavější ve stále stejné krátké artikulaci rozházených sext a kvint v pravé ruce proti ostinátnímu vzestupnému pohybu 4 osmin v levé ruce. Obě ruce tak na každé osmině vytváří jiný souzvuk – princip, který se opakuje v celém koncertu i v dalších Kalabisových dílech. Pravidelnost jednoho principu, v tomto případě stálého osminového pohybu a opakovaných not v levé ruce, tvoří jednotící prvek. Rozházenost intervalů v pravé zajišťuje neustálou proměnlivost, nepravidelnost, provokující posluchačovu pozornost. První díl uzavře pětitaktová společná část sólisty s orchestrem. Jedna část orchestru se ustálí na stejnoměrném pravidelném pohybu na stejných tónech, zatímco klavír s druhou částí orchestru jej přerušuje sestupným krokem dvou akordů, jakoby se porouchané monstrózní kukačkové hodiny marně snažily připomenout nutnost vrátit se k pravidelnému řádu času. Orchestr si dá říci a sjednotí se na ostinátním pohybu dvou akordů v pianu. Nechá tím prostor klavíru k pasážové akrobacii v Šostakovičovsky laděných běžích stoupajících do výšek, odkud se tokátovou technikou řítí zpět do hloubek. Odsud se obdobnou metodou jako před chvílí (ostinátní motiv v levé ruce, rozházené akordy v pravé ruce) vyšplhá do diskantu a předává sólo flétně s pikolou, klarinetem a s hobojem.

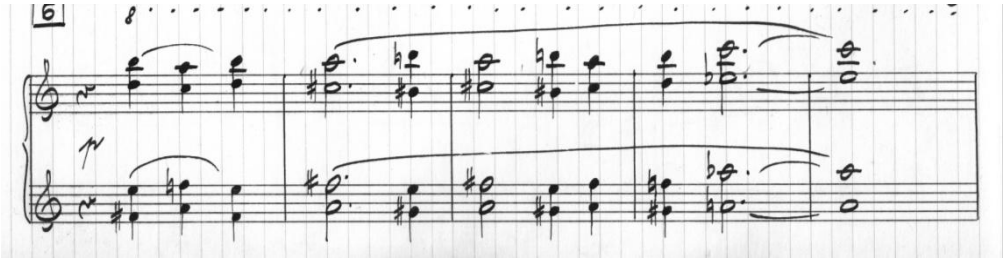


Ty imitují melodický obrys prvního klavírního sóla. Jejich diatonickou melodičnost klavír sarkasticky komentuje čtvrťovými akordickými disonantními souzvuky nebo spíše klastry.

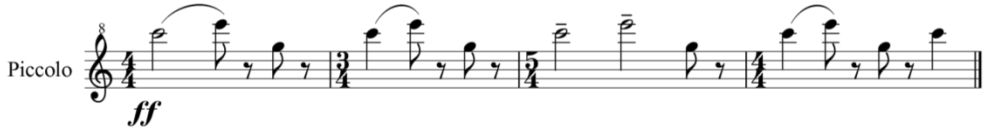


Poté opět přebírá vedení v osminovém staccatovém pohybu, výrazně rytmizovaném po půl taktech. Orchestr doplňuje dlouhým akordem, který se zesiluje do krátkého akcentu na těžké době, hrozivého mocného štěknutí, střídavě v dřevech, střídavě v žestích.

Takt generální pauzy utne celý díl rytmizovaného pohybu osmin, střídání koncertantních vstupů mezi klavírem a orchestrem. Takt ticha smete soutěživost, změní scénu, ztlumí světla. Čtyřhlas klidné klavírní melodie v malém rozsahu uvede lehce disonantní ukolébavku, bez náznaku banality, vemlouvavě konejšivou, s jemným dobarvením pianissimových žesťů.

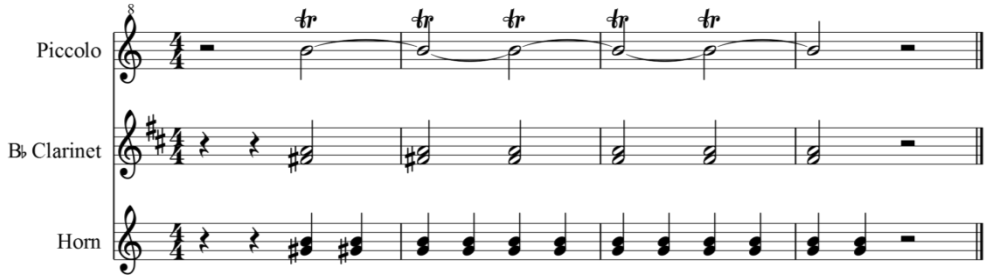


Přidává se flétna protihlasem v nízké poloze. Přenese se výše a přebírá iniciativu, klavír si ponechává kolébavý sekundový pohyb a to už v rychlejším tempu, pravá ruka dvojnásob rychlý pohyb, který připravuje návrat vesele tanečně laděné hudby jako na začátku – přece jen je ještě brzo na ponoření do meditace, ta přijde až později, ještě zbylo mnoho energie k vydání. Tutti se rozezní v plné barevnosti, přináší zároveň nový motiv A^5, i když v duchu úvodní hudby,



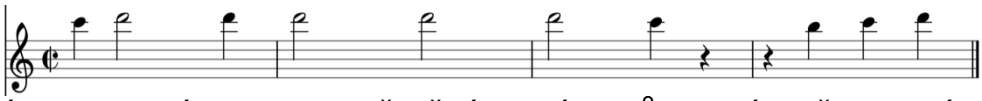
rytmizovaný krok nahoru, následovaný krokem dolů a opět dvěma kroky vzhůru. Jako doposud i tato rychlá plocha je krátká, pět taktů, následovaných čtyřtaktovým sestupem v sólovém klavíru.

Potřeba kontrastu přináší klidnější plochu pravidelného pohybu na repetovaném akordu, ustálenou barvu rozvibrovávají trylky ve flétnách.



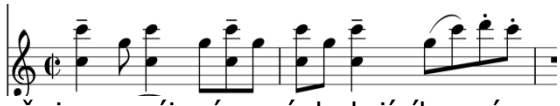
Barevné vlnění oživuje klavír sestupnými pasážemi lomených intervalů, tentokrát v legatu a v pianissimu.

Plochu vlnění ukončí motiv A^5 v trubkách a trombonech rytmizovaný lesními rohy, fagoty a klarinety, obnovený návrat energie, mužné síly. Vyústí v tutti, motiv A^5 augmentovaný do plné šíře barevné škály dechových nástrojů. Krátký úsek rytmizované melodie přeruší ruch a pohyb, klavír rozvíjí motiv tří vzestupných akordů, pravá ruka v prudkém protipohybu, orchestr rytmické vpády. Vyústí v přepracované znění úvodního vstupu klavíru,

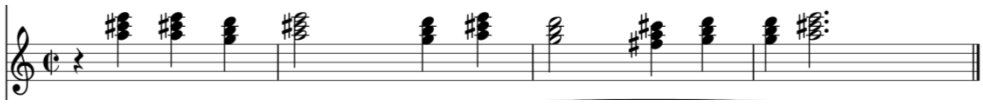


tentokrát energické ve forte dřevěných nástrojů, klavír s žesti vzájemně se doplňující rytmizace.

Další čtyřtaktovou virtuózní spojku v klavíru ukončí návrat kvartového motivu za



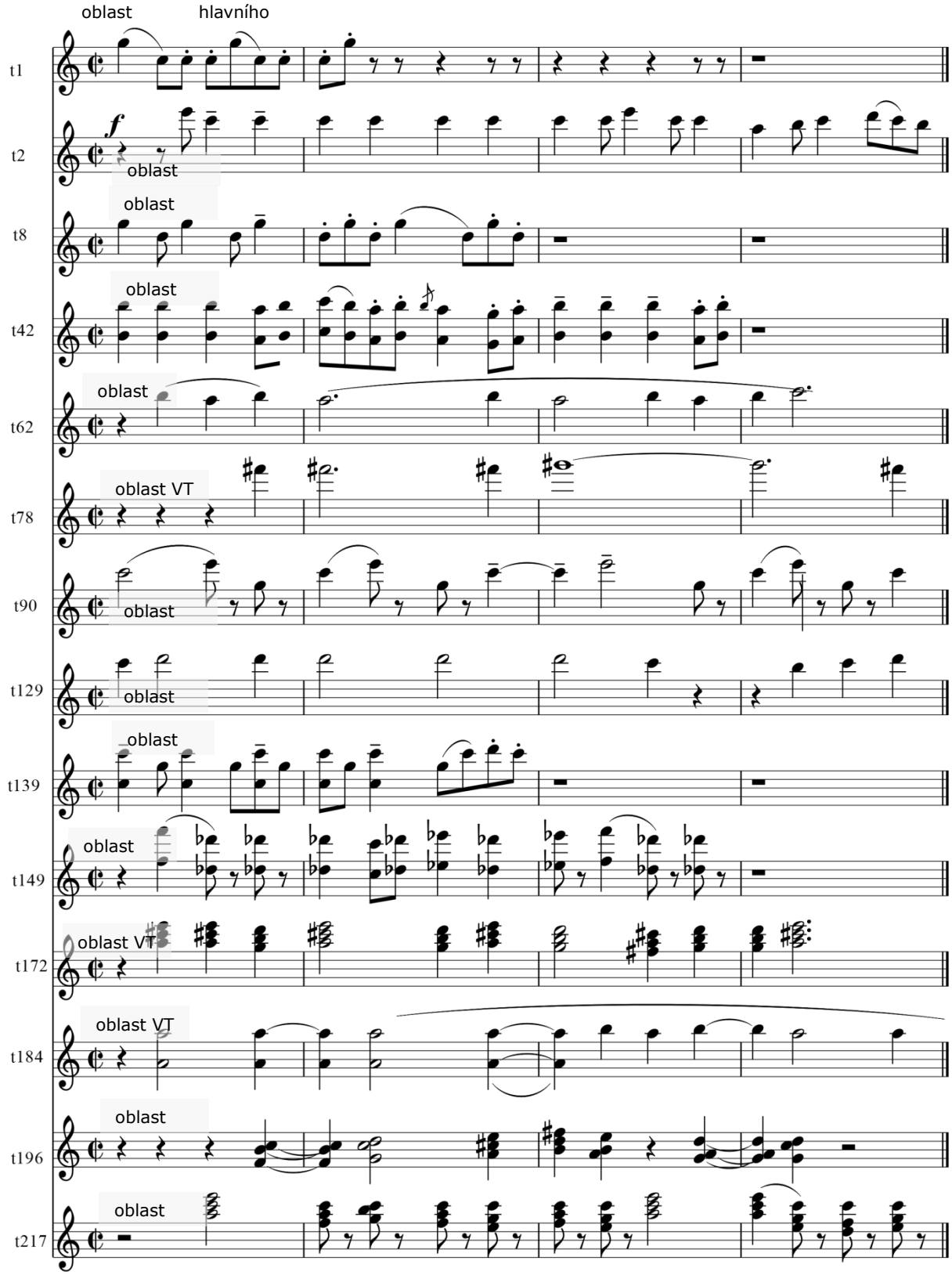
začátku, pokračuje rozvíjením následujícího výrazného motivu, vše v orchestru. Klavír přináší další obměny svých virtuózních pasáží – sestupné lomené běhy, mřížovou tokátovou techniku. Sólista si s orchestrem dvakrát vymění role ve zrychlujícím se tempu, které podporuje gradaci čím dál úsečnějších vpádů obou aktérů. Usmíří se v návratu motivu ukolébavky v dřevech,



klavír doprovází vlněním osminového pohybu.

Přichází nová gradace, orchestr podává téma v ostré barvě fortissima, klavír kontruje rozzlobenými klastry v rozsahu celé klaviatury. Vrcholí provedení hudby první části, která jakoby chtěla být první větou, ale pro svůj dravý spád nemá čas na dokončenost běžnou reprízou. Tempo se zrychluje, roste podíl klavírních sól ve forte a fortissimu, orchestr návrat témat už jen naznačuje obrysem či rytmem. Klavír zůstane sám a strmým sestupem z diskantu padá do sforzatového akordu ve velké oktávě. Náhlým zastavením na hlubokém akordu se zastaví všechen ruch a vzruch, překotná energie se zastaví, dostáváme se do světa niterné meditace v nekonečnosti zpomaleného času.

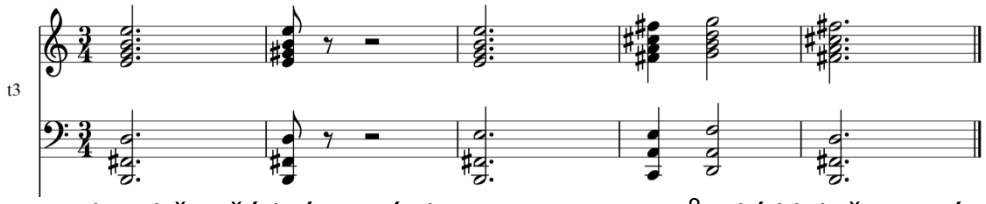
13.3.2. Seznam témat 1. část



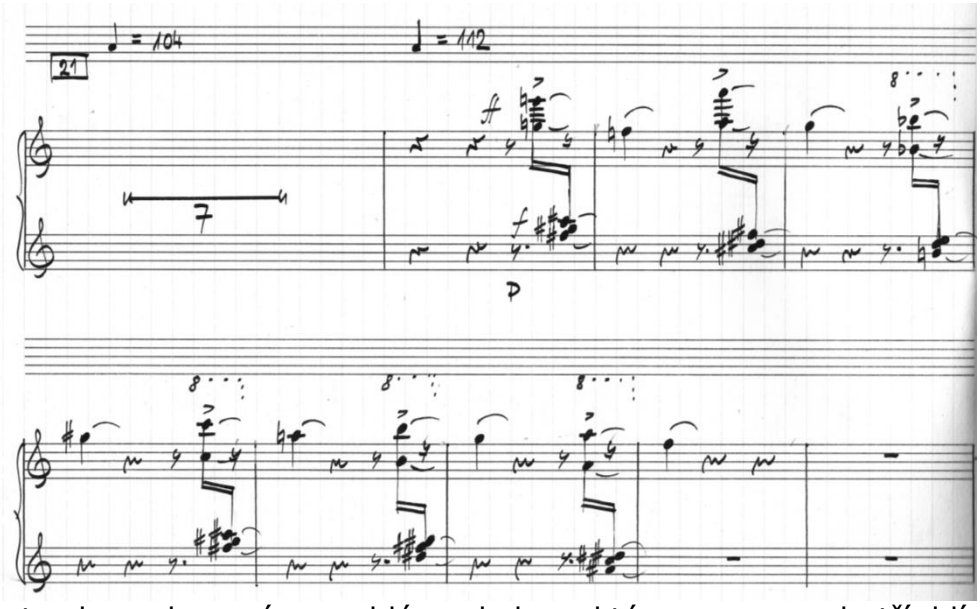
13.3.3. Druhá část

Následuje část, která by mohla být druhou, volnou větou. Je obsahově nejzávažnější, v pomalém tempu spočine v pohroužení do rozjímání o věcech přesahujících člověka. V této době nemocný autor se opírá o symbol českého národa – svatováclavský chorál a hledá v něm pravděpodobně posilu v situaci obav o své zdraví i o stav společnosti, která nejevila známky konce vlády nedemokratického režimu. Touha po svobodě, tolik potřebné pro tvořivého ducha skladatele, zrovna tak jako pro jeho družku, žádanou interpretku, potřebovala oporu a ujištění v symbolech přesahujících jedno historické období. Svatováclavský chorál mu tak posloužil jako i jiným umělcům v Kalabisově době i v dřívějších časech.

Chorál se neozývá v přesné citaci, ale jen v náznacích melodie. Na klid klavírního akordu v hluboké poloze navazují bitonální akordy v orchestru.



Nejsou k sobě v žádné ostré disonanci, proto působí klidně. První akord zní přes celý takt, zastaví se do ticha v druhém taktu, v třetím opět zazní ten samý souzvuk, aby se v následujících taktech paralelně posunul o dva stupně výše a ustoupil o krok zpátky. Melodický pohyb v minimální amplitudě, pomalý chorální zvuk působí velmi tajemně. Úryvkovitost napodobuje deklamaci textu se zastaveními k doznění tónů v chrámové akustice. Po dvou melodických obloucích v orchestru nastupuje klavír se svou citací.

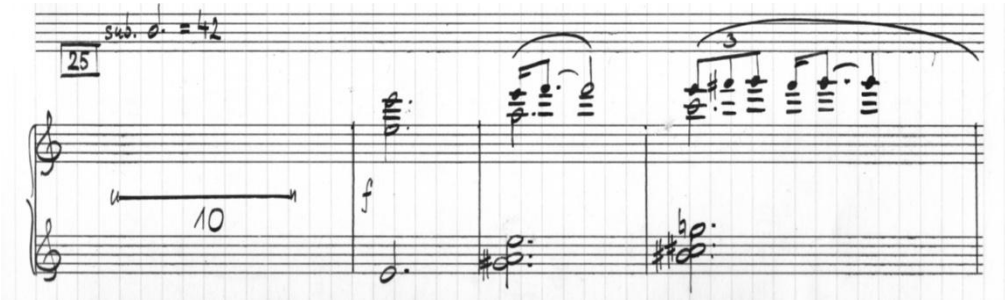


Je trochu schovaná v rychlém sledu „oktáva – souzvuk tří blízkých tónů – jednoho dlouhého tónu", na kterém se zastaví. Ozývá se na první šestnáctinové oktávě s akcentem, která nastupuje na třetí době ve fortissimu. Tvoří barevné skvrny vystřikující do prostoru, kontrastní náladu ve stále stejně klidném tempu, svou prudkostí a nástupem na lehkých dobách narušuje majestátnost podání dechovými nástroji, přináší zvláštně expresivní přetvoření významu chorálu. Po nádechu pokračuje orchestr ve svých dlouhých akordech v pianu, čím dál volněji pracující s obrysy předlohy. Naváže klavír, tentokrát již jen skupinkami dvou zvuků. Spojí se s orchestrem a spočine na oscilaci mezi dvěma harmoniemi. Po každých asi deseti taktech se tempo nepatrně zrychlí.

Po taktu ticha generální pauzy klavír přednáší jednohlasou melodii. Tato představuje pianisticky obtížný úkol, pouhý jednohlas ve vyšší poloze, kde tóny rychle umlkají a odmítají se spojovat v legátu. Pravděpodobně i přes psané legatové oblouky měl skladatel na mysli zvuk zvonivý, který odpovídá i charakteru první citace tématu. Orchestr naopak barví dlouhými akordy, které se nemění přes několik taktů.

Melodie klavíru se přemění v ostinátní pohyb – klesající triola, která začíná přírazem, se zastaví na nižším tónu na druhé době, třetí doba ticho. Zvonivý pohyb v diskantu vychází z úvodního charakteru deklamace chorálu v klavíru a doprovází melodii, kterou přednáší lesní roh. Ta je opět obměnou melodického obrysu zpěvu, který byl inspiračním zdrojem této části a ukončuje část s meditativním pohroužením.

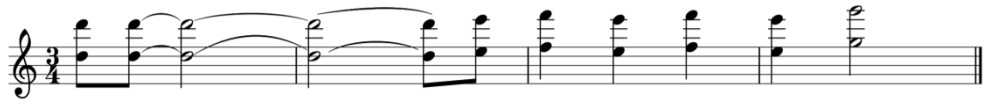
Vystřídá ji plocha s evolučním rázem, přináší gradaci, která je obsahově natolik významná, že si vyžádá dvě kadence v klavíru. Začíná klavírním sólem ve forte. Pomalý krok akordů podbarvuje melodii, opět obdobný obrys, jaký už známe. Nyní se snaží rozběhnout na dvou, třech rychlých tónech, ale vždy se stejně zastaví na dlouhých tónech.



Sólo se ukončí nástupem orchestru ve fortissimu, přináší variantu akordů, kterými zahajoval druhou část, proti zklidňujícímu prvnímu podání tentokrát v plné síle a spolu s klavírem, všichni v jednom rytmickém unisonu.

Doposud byla zrychlení tempa málo znatelná, celkově se udržovala klidná nálada. Nyní začíná být výraz vypjatý a směrem k vrcholu je zrychlování neustálé, na 56 taktech se objeví pokyn accelerando nebo šipka dopředu se stejným významem sedmkrát. Klavír začíná úvodní stylizací - sled tří rychlých padajících souzvuků. Tentokrát necituje chorál, ale má dravý charakter. Flétna s klarinetem doplňuje přepracovanou vstupní melodii not přes celý takt, rytmizovanou a rychlým krokem z poslední osminy k první době. Trubky s lesními rohy přednáší pronikavě znějící kvintolu. Šeda[27] ji označuje jako kvintolu smrti, pravděpodobně vychází z pocitů ohrožení skladatele v době vážné nemoci. Opakovaný paralelní pohyb kvintolových akordů se střídá mezi trubkami s lesními rohy a dřevěnými nástroji, graduje s přibývající dynamikou a zrychlujícím se tempem. Klavír přispívá ke stupňování napětí kvartolovými pasážemi vzhůru přes celou klaviaturu. Pozouny udržují řád dlouhými souzvuky přes celý takt.

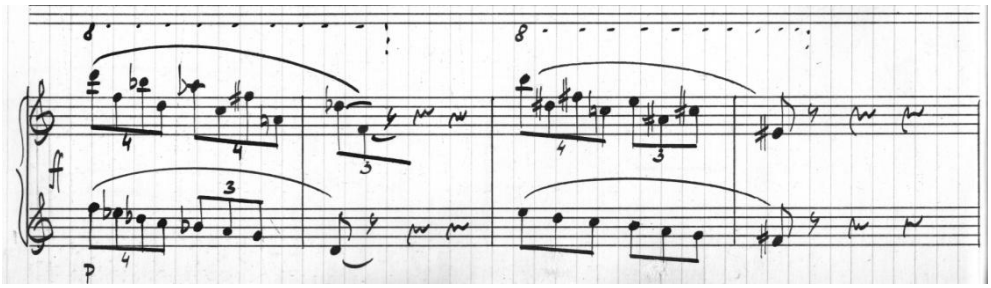
Přichází vrchol druhé části. Flétny s hobojem přednášejí melodii v duchu melodií



[27] Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, 2. díl: Katalog skladeb, část 2, str. 387

tohoto celku - dlouhé tóny v malé amplitudě, melodický rozsah nepřesáhne vzdálenost kvinty.

Expresivita výrazu se kromě silné dynamiky projevuje náhlými rychlými pohyby vpřed na několika notách. Klarinety udržují vzruch trylky, které zní bez přerušení, jenom se posunuje výška. Žestě opět udržují řád, rytmickými přírazy pozouny → lesní rohy sjednocují rytmus. Klavír hraje sestupné běhy ve fortissimo, pravá ruka lomené intervaly, levá stupnicové běhy, pokaždé jiné, ale v pulzaci takt běhu - takt zastavení.



Celkově je nálada vypjatá, dění horečnaté a ještě se zrychlující, dlouhá expresivní melodie bez zastavení táhne vpřed, žestě neúprosně tepají mocnými impulzy. Klid meditace se mění v drama boje s elementy, které vyvolaly její potřebu. Zde je dramatický vrchol koncertu, který je jinak převážně hravý, tady skladatel bojuje s vážnými problémy, které přináší život.

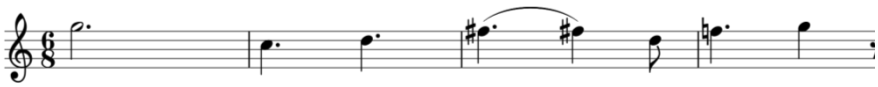
Podobně jako v první části, gradace se utne náhle, orchestr zmlkne a v klavíru padá dvojhlasá pasáž strmě dolů. Nevyústí v dlouhý akord, jako při přechodu z první do druhé části, ale v první klavírní kadenci. Zpracovává doposud uvedené prvky. Ačkoli jsou pianisticky virtuózně laděné, není instrumentální exhibice hlavním cílem. Přepracování a ještě jedno prožití dramatu je vůdčí silou hudební náplně kadence. Šplhá se z hluboké polohy kvintolou smrti nahoru, spočine na dlouhé notě a melodickým obloukem se zhoupne kousek výše. Stejný postup se ještě jednou zopakuje. Napětí se zvyšuje, další stoupání jsou už bez melodického dovětku. Ještě třikrát kvintola zahrozí, až se zastaví na vrcholu. Smršť tónů se vysype v pasáži přes celou klaviaturu ve fortissimu. Pokračuje nejvýznamnější klavírní motiv, který provází druhou část, padající shluk třech souzvuků, který známe z úvodu části. Nyní již necituje chorál, nechává si jen prudkost artikulace, klikatě padá do hloubek. Zvuk se vyšplhá akordy vzhůru, spočine na tremolu v pianu, znovu se shluky proběhnou po klaviatuře a drama se vybouří v posledním výkřiku sforzatem.

Drama bylo dlouho připravované a přišlo s velkým vzedmutím a mocnou energií. Nyní potřebuje dlouhou plochu ke katarznímu účinku, k úplnému odeznění dramatických momentů. Orchestr přednáší melodii na obrysech chorálu. Rozezní se na rozsahu velké septimy, doposud je to nejrozezpívanější melodie. Klavír doprovází arpeggiovanými harmoniemi, uklidňujícími a barevnými. Vyústí v padající shluky, které již ztratily svou prudkost a jsou utišující.

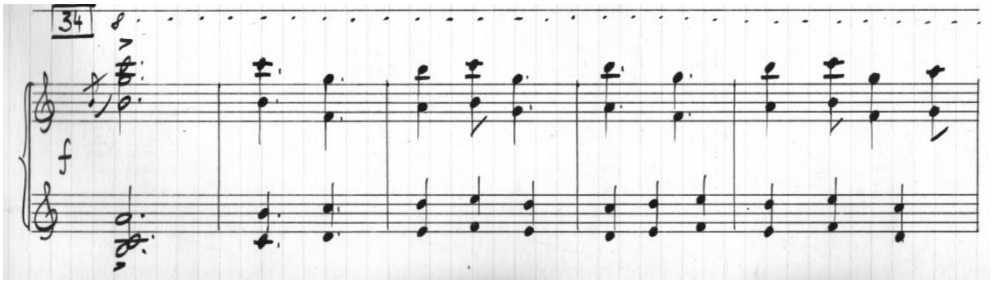
Orchestr přináší obměnu akordů z úvodu části, tempo je celkově plynulejší. Klavír svou odpověď rozšiřuje do rozsáhlejšího sóla, které je založeno pouze na opakování padajícího shluku. Tento motiv, který v počátku citoval svatováclavský chorál, začne v impulzivních rázech v diskantu, opakováním postupuje níže, zastávky na dlouhých notách se prodlužují. Dynamika klesá, zbytky dramatu, které v nás zůstávají, postupně vyprchávají. Dojde k úplnému smíru s problémy, které přinesla druhá část, skladatel se vrací k radostem, které mu přináší život.

13.3.4. Třetí část

Attacca nastupuje třetí závěrečná část. Šestiosminový takt vyzývá k taneční hravosti, která část skutečně provází. Melodie v pikole se pohupuje



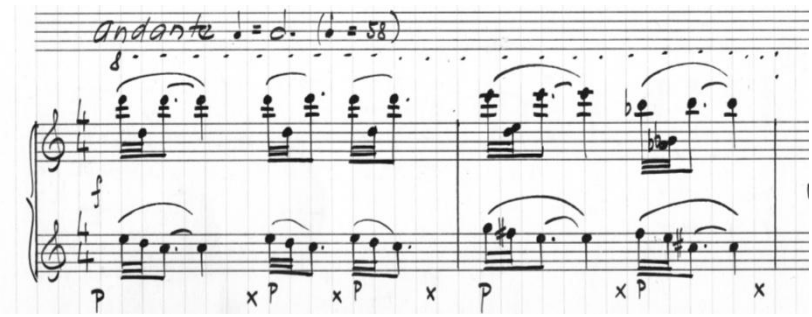
v bezstarostné náladě, přidávají se další dva hlasy v klarinetech, napodobují se a proplétají se v rozhovoru. Přistupuje klavír ve dvou liniích, každá ruka hraje v oktávách, metrum se mezi nimi střídá mezi 2x3 a 3x2 osminy, chvíli spolu, chvíli proti sobě.



Orchestr navazuje na tuto rytmickou hru, klavír využívá prostor k brilantní akrobacii s běhy, synkopami, rytmickými překvapeními, skoky. Všechny nástroje se sjednotí ve 4/4 taktu, klavír hraje výrazný synkopovaný motiv proti čtvrťovým krokům. Poté se synkopování převezme orchestr, v klavíru se objeví typický model z první věty – lomené intervaly v pravé ruce, proti horizontálnímu diatonickému pohybu v levé, je ale zpracovaný v šestiosminovém taktu.

Tento úsek s tématem (melodie na 6-ti osminovém taktu v dřevěných nástrojích, klavír je dobarvuje trylky) a virtuózní úsek s rytmickou hrou 2x3 a 3x2 se zopakuje. Oblast se rozvine do zhruba dvojnásobné délky, autor si užívá hravosti a radosti z pohybu, po mohutné první části, závažné části druhé mu přijde vhod díl vitální lehkosti. Víří v pohybu, v rytmickém bohatství změn a barev kombinací nástrojů.

Energie trochu pohasne, proud se zpomalí, připraví změnu – návrat hudby



z druhé části. V klavíru se opět objeví shluky třech souzvuků.

Zde má pravá ruka lomenou oktávu a sestupný pohyb se děje v ruce levé. Orchestr opakuje opět rytmizované tajemné akordy. Pohyb je pomalý, ale po stupínkách se zrychluje. Orchestr rozvine melodii v unisonu, klavír vstupuje zastavovanými kvintolovými běhy, další připomenutí předchozích dějů. Vše umlkne a sólový klavír cituje opět svatováclavský chorál. V utichnutích orchestr jako v rozhovoru doplňuje svými akordy a rozvinutím melodie. Význam citace s typickým sestupem tří tónů potvrzuje devatenáct taktů zpracování tohoto motivu v sólovém klavíru. Sestupuje ve výšce i dynamice, až dojde do druhé kadence. Ta není dlouhá, pouhých 9 taktů ve velmi pomalém taktu, přesto úseku označením kadence skladatel potvrzuje velký význam, který mu dává. Je jakýmsi druhým vyrovnáním se s otázkami, které ho sužují v druhé větě. Teď není tak dynamická s výraznými zvraty, jako první kadence. Naopak se zastaví na pomalých vzdeších jednou dolů, jednou nahoru, jakoby otázky s odpověďmi, před každým vzdechem arpeggiovaná harmonie. Úplný smír přináší melodie v paralelních akordech, kterou předtím mnohokrát hrál orchestr.

Ta klesá do klavírních trylků, pod kterým potřetí nastoupí šestiosminový taneční trojhlas. Ten opět předchází brilantní hře, předvádění se klavíru i orchestru ve virtuózní radostné hře. První uvedení tématu a brilantního úseku se odehrálo na 49 taktech, druhé na 78, třetí na podobných 77 taktech. Poslední je pochopitelně nejbrilantnější, většinou ve fortissimu, připravuje se blížící konec.

Jeho dramatický efekt posílí ještě jedním náhlým taktovým zastavením. Rozložený žesťový akord nás dostane mimo pojem času. Další taktová pauza a poslední dvě citace chorálu v klavíru. Orchestr naváže deklamací svých akordů, aby i on naposled citoval chorál.

Subito presto naskočí kóda, brilantní víření v klavíru, dechové nástroje se po taktech přidávají do mocného akordu. Orchestr vyústí ve skandování na prvních dobách a klavír končí virtuózní Rachmaninovskou mřížovou pasáží akordů do efektního konce.

14. Závěr

Kalabis vytvořil rozměrné klavírní dílo, které odráží jeho skladatelský vývoj i životní peripetie.

Inspiraci čerpal z velkých zjevů dvacátého století (Stravinskij, Bartók, Hindemith, Prokofjev, Janáček a Martinů), které považuje za své největší učitele. Prošel obdobím neoklasicismu, neofolklorismu, přijal určité postupy dodekafonické práce a celým svým úsilím směřoval k neromantické směrové syntéze, jako vlastnímu hudebnímu jazyku.

Celková zkratkovitost hudebních myšlenek u Kalabisových skladeb přináší pro klasického posluchače větší náročnost orientace uvnitř skladeb. K poslechu proto nelze přistupovat klasickým způsobem a sledovat tak věci, na které je posluchač zvyklý u klasických děl a přijmout docela jiná časová měřítka. Skladatel sám charakterizoval svá díla jako „vyvřeliny". Zatímco u klasických děl posluchač nejvíce sleduje jednotlivé hudební nápady, jejich umístění v rámci většího celku a jejich vzájemného střídání a kombinaci. Zde se musí posluchač více zaměřit na detail a na proměnlivost zvuku jako takového, jeho proudění a tepání. Dále se musí adaptovat na tyto změny v rychlých sledech a malých úsecích.

Zvukovost, kombinace témbrů a barev, jejich proměnlivost v hudebním toku, schopnost tvořit nové architektonické a překvapivé celky jsou silnou stránkou skladatele.

Klavírní dílo obsahuje různé formy, od závažných sonát, přes taneční nebo výrazové či virtuózní skladby po zábavné v nejvyšším uměleckém smyslu. Rámují jej dva velmi kontrastní koncerty z obou konců hudebního vývoje. Díky svému bohatství si zaslouží pozornost posluchačů a věřím, že zájem interpretů jen poroste.

15. Seznam děl pro sólový klavír

Akcenty (výrazové studie pro klavír), 8 částí, 16' - 18', Editio Bärenreiter Praha
Entrata, aria e toccata pro klavír, 3 v., Editio Bärenreiter Praha
3 polky pro klavír, 11', Editio Bärenreiter Praha
4 Enigmas for Graham (4 skrývačky pro G.), 11' - 12'
2 toccaty pro klavír, Schott Music Panton
Allegro impetuoso pro klavír, Schott Music Panton
I. sonáta, 3 v., 13'30'' - 15' Schott Music Panton
II. sonáta, 2 v., 17' - 19' Schott Music Panton
III. sonáta, 2 v., 16' - 19' Editio Bärenreiter Praha

Koncerty

I. Koncert pro klavír a orchestr, 3 v., 20' - 22', Schott Music Panton
II. Koncert pro klavír a dechové nástroje, 1 v., 19' - 21', ČHF

16. CD s nahrávkami děl Viktora Kalabise

Koncert pro klavír a dechové nástroje	21:08

Záznam z generální zkoušky České filharmonie 15.3.2012,
dirigent - Jakub Hrůša, klavír - Jiří Kollert

Allegro Impetuoso op. 89	5:40
Tři polky op. 52	
Allegro	3:06
Allegro ma non troppo	3:07
Vivo	5:27
Klavírní sonáta č. 3	
Adagio	7:09
Allegro dramatico	10:48

Záznam z koncertu věnovanému výročí Viktora Kalabise 7.12.2011,
Jiří Kollert - klavír

17. Literatura

17.1. Knihy

Československý hudební slovník. I. díl, Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, s. 629, heslo V. Kalabis napsal Bohumír Štědroň

Jiří Borkovec: Zuzana Růžičková, Supraphon, Praha 1972

Malá Encyklopedie hudby. Jaroslav Smolka, Editio Supraphon 1983, heslo V. Kalabis, s. 312

Čeští skladatelé současnosti, Panton, Praha 1985, heslo V. K. napsal Jiří Pilka

Ludmila Vrkočová: Domovem hudby, Panton, Praha 1988, s. 318 (o Jindřichově Hradci)

Jaromír Havlík: Česká symfonie 1945-1980, Knižnice Hudebních rozhledů, Praha 1989

Jaroslav Šeda: Viktor Kalabis, Praha 1990-1992, rukopis v HIS. 1. díl: Život a dílo; 2. díl: 1. část Katalog skladeb; 2. část Katalog skladeb; 3. díl Dokumenty

Váňová, H., Skopal, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice.* Praha: Nakladatelství Karolinum, 2002

Jiří Pilka: Viktor Kalabis – portrét skladatele, Praha 2003

17.2. Zahraniční slovníky

New Groove Music Dictionary (sv.9,1980, s. 773 – Brian Large)

Reimann: Musiklexikon (1972, s. 611-Carl Dalhaus)

17.3. Články

Jiří Macek: Nad Klavírním koncertem Viktora Kalabise, Hudební rozhledy 1957, s. 407 „Budou posluchači spokojenější?" Hudební rozhledy 1965/13

Rozhovor Jiřího Macka s V. K. o jeho skladatelské práci, Hudební rozhledy 15, 1962, č. 11

V. Kalabis: „Debussy, Szymanowski, Honegger, Stravinskij a současná česká hudba" . Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.

„O dnešní hudbě a snobizmu", rozhovor J. Paclta s V. Kalabisem. Mladá fronta, 26.4.1964

„Mám rád Solženicyna", rozhovor J. Lederera s V. Kalabisem. Svět sovětů 1966/16, strana 7

Sedmička pionýrů, IV. Ročník 1971, strana 9

V. Kalabis: Igor Stravinskij a jeho Svěcení jara. Lidová demokracie, 4.4.1981

„Skladatel a posluchač dnes", rozhovor P. Skály s V. Kalabisem. Hudební rozhledy 1981/9, strana 418-421

Umělecká pravda neleží na povrchu. S Viktorem Kalabisem hovořil Jan Šmolík (Hudební rozhledy 40, 1987, č. 3, s. 100–103)

Rozhovor Olgy Jelínkové s V. K.: „hudební přemýšlení Viktora Kalabise", Lidová demokracie 27.2.2988

Viktor Kalabis: „Dopis Bohuslavu Martinů", Hudební rozhledy 43,1990,č.1

„Pět půlhodinek s hudbou a o hudbě". Cyklus rozhlasových úvah V. Kalabise, doplněných jeho skladbami. Přelom let 1990-91

17.4. Zdroje na internetu

Heslo Viktor Kalabis na stránkách HIS http://www.musica.cz/kalabis/index.htm

Heslo Viktor Kalabis na stránkách Wikipedie
http://cs.wikipedia.org/wiki/Viktor_Kalabis

Stránky Nadace Viktora kalabise a Zuzany Růžičkové
http://www.kalabismusic.org/