AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2014

MgA. Jan Bartoš

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hra na klavír

DISERTAČNÍ PRÁCE

MILOSLAV KABELÁČ: KOMPLETNÍ KLAVÍRNÍ TVORBA A KOMORNÍ DÍLA PRO SMYČCOVÉ NÁSTROJE A KLAVÍR

MgA. Jan Bartoš

Vedoucí práce: Prof. Ivan Moravec

Oponent práce: Prof. Ivan Klánský

PhDr. Miloš Pokora

Datum obhajoby: 3. září 2014

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2014

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Piano

DOCTOR THESIS

MILOSLAV KABELÁČ: COMPLETE WORKS FOR PIANO AND CHAMBER MUSIC FOR STRINGS AND PIANO

MgA. Jan Bartoš

Head of the exam : Prof. Ivan Moravec

Opponents in the exam: Prof. Ivan Klánský

PhDr. Miloš Pokora

Day of rebuttal: September 3, 2014

DEGREE: Ph.D.

Prague, 2014

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

MILOSLAV KABELÁČ: KOMPLETNÍ KLAVÍRNÍ TVORBA A KOMORNÍ DÍLA PRO SMYČCOVÉ NÁSTROJE A KLAVÍR

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

Praha, dne 30. června 2014 .....

podpis diplomanta

Anotace:

Cílem této disertace je podat pokus o analytické uchopení Kabeláčova klavírního díla. Shromažďuje informace a odpovídá na otázky vztahující se k tomuto zaměření. Práce se také snaží najít konkrétní interpretační vodítka k jeho dvěma nejdůležitějším klavírním cyklům – Sedmi skladbám op. 14 a Osmi preludiím op. 30. Práce poukazuje na skutečnost, že je nutné zaobírat se Kabeláčem v širších souvislostech, pokud chceme správně prezentovat a pochopit jeho dílo.

Annotation:

The purpose of this dissertation is to analyse Miloslav Kabeláč's piano works. It collects informations and answers questions relating to this narrow focus. The dissertation also tries to find interpretative clues to his two most important piano cycles – Seven pieces op. 14 and Eight preludes op. 30. The dissertation points out the fact that if we want to present and understand his works correctly, it is necessary to study Kabeláč within a broader context.

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.

Evidenční list

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

OBSAH

1. ŽIVOT A TVORBA SKLADATELE ZA ŽELEZNOU OPONOU 2

2. MILOSLAV KABELÁČ A KLAVÍR 6

3. SOUPIS KLAVÍRNÍCH SKLADEB 8
3.1. SKLADBY PRO SÓLOVÝ KLAVÍR 8
3.2. KONCERTANTNÍ SKLADBY 11
3.3. SKLADBY PRO SMYČCE A KLAVÍR 12

4. PRVNÍ TVŮRČÍ OBDOBÍ MILOSLAVA KABELÁČE 13
4.1. TVORBA V PŘEDVÁLEČNÝCH A VÁLEČNÝCH LETECH 13
4.2. KABELÁČŮV VZTAH K ATONALITĚ, MODALITĚ A DODEKAFONII 17
4.3. PASSACAGLIA TGM OP. 3 19
4.3.1. Úvod 19
4.3.2. Analýza 20
4.4. SUITA op. 5 30
4.4.1 Úvod 30
4.4.2. Analýza 31
4.5. SEDM SKLADEB PRO KLAVÍR OP. 14 41
4.5.1. Úvod 41
4.5.2. Formální a interpretační analýza 43

5. DRUHÉ TVŮRČÍ OBDOBÍ MILOSLAVA KABELÁČE 50
5.1. TVORBA V POVÁLEČNÝCH LETECH 50
5.2. KABELÁČŮV VZTAH K MIMOEVROPSKÉ HUDBĚ 54
5.2.1. Cizokrajné motivy op. 38 55
5.2.2. Analýza 58
5.3. OSM PRELUDIÍ, OP. 30 63
5.3.1. Úvod 63
5.2.2. Formální a interpretační analýza 65

6. ZÁVĚR 83

7. JAN BARTOŠ – SEZNAM ŽIVÝCH PROVEDENÍ DÍLA MILOSLAVA KABELÁČE 85

1. ŽIVOT A TVORBA SKLADATELE ZA ŽELEZNOU OPONOU

Dílo **Miloslava Kabeláče** (1. srpna 1908, Praha – 17. září 1979, Praha) patří k největším hodnotám české hudby 20. století pro svou originalitu a silné humanistické zaměření. Kabeláč zasáhl svým dílem do mnoha oblastí hudební tvorby. Je autorem skladeb orchestrálních, koncertantních, vokálních a komorních .

Kabeláčova klavírní díla jsou svojí hudební řečí vzdálená směřování evropské klavírní tvorby na konci první poloviny 20. století. Přestože přijal některé podněty zahraniční avantgardy, jeho osobitý sloh, charakteristický svou úsporností a asketičností, je protipólem skladeb autorů, kteří byli a jsou považováni za klasiky moderní klavírní kompozice – Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen a další. Kabeláčův styl se narozdíl od evropské moderny a avantgardy vyvíjel směrem od složitého k jednoduchému. V rozhovoru z roku 1959 o své tvorbě říká:

„Sám pro sebe považuji za hlavní ve svém dalším vývoji cestu k jednoduchosti. Doslechl jsem se náhodou, že některým mladým lidem se zdála hudba mého posledního období jaksi konzervativní. Pro mne je to cesta dál, a ne zpátky. Dříve jsem tvořil hudbu harmonicky tvrdou, založenou převážně chromaticky, ale dnes směřuji čím dál více k diatonice, ovšem v nejširším smyslu. Není to však nic vnějšího ani přechodného v mém vývoji, nýbrž něco, co jsem hluboce prožil a co přímo cítím v hloubi své umělecké nutnosti. K takovéto organické a hluboce opravdové jednoduchosti nelze ovšem dospět snadno a lacino, je třeba se k ní probojovat."[1]

Na druhou stranu nelze nezmínit, že na Kabeláčův vývoj měla vliv nucená izolace. V českých zemích byla známa klavírní tvorba z meziválečného období, ta byla pro jeho vlastní tvorbu důležitou inspirací. Přímému kontaktu s pozdější klavírní tvorbou bránila okupace a po roce 1948 železná opona.

Tuto dlouhou izolaci občas přerušily Kabeláčovy krátké cesty do Holandska a Polska. V Holandsku byl poprvé v roce 1948 společně s Janem Kaprem, když měla být na festivalu ISCM provedena jeho *Symfonie č. 2 in C. op. 15* (k provedení nakonec nedošlo, provozovací materiály přišly se zpožděním).

Druhou návštěvu Holandska uskutečnil na podzim roku 1966, kde na koncertě, který byl zároveň diváckou soutěží, zvítězil se svými *Osmi invencemi op.*

[1] Hudební rozhledy XII/1959, s. 96-98

45 pro bicí nástroje. Jednalo se o odpolední abonentní koncert v amsterdamském Concertgebouw a skladba byla okamžitě po vyhlášení výsledků vysílána v rozhlase.[2]

V Polsku byl poprvé v roce 1956 na 1. mezinárodní soutěži H. Wieniawského v Poznani, kde byla oceněna jeho *Ballata pro housle a klavír op. 27.* Po tomto úspěchu následovala dvě pozvání na festival Varšavský podzim, kde měla dvě jeho díla světovou premiéru a kde navázal přátelský vztah s Witoldem Lutoslawským. V roce 1961 byl hostem interpretačních kurzů v Lagowě. Na 2. ročníku Wieniawského soutěže působil Kabeláč jako porotce. Zde ho jeden z francouzských kolegů Serge Nígg upozornil na štrasburskou skupinu Les Percussions de Strassbourg, jíž Kabeláč později věnoval dvě ze svých nejznámějších skladeb, *Osm invencí op. 45* a *Osm ricercarů op. 51 pro bicí nástroje*. Ve Štrasburku se také v roce 1971 konala světová premiéra *8. symfonie op. 54 „Antifony*" v rámci festivalu Hommage a Miloslav Kabeláč. Tehdejší režim Kabeláčovi účast na tomto koncertu nepovolil.

Doma se Kabeláčově hudbě dostávalo většinou jen zákazů a umlčování. 31. 3. 1942 dostal výpověď z Československého rozhlasu pro židovský původ své manželky Berty Rixové, se kterou se odmítl rozejít. Během doby totálního nasazení byl ukryt v nemocnici v Náchodě. Jeho díla se nesměla po dobu okupace provozovat, své skladby zveřejňoval pod pseudonymem Jaromír Bláha. V padesátých letech, kdy se k moci dostala komunistická strana, byla jeho tvorba také umlčována a kritizována. Během šedesátých let současně s mírným politickým uvolněním došlo i k oficiálnímu uznání jeho díla: v roce 1964 získal Cenu České hudební kritiky za nejlepší českou skladbu premiérovanou v roce 1964, v roce 1965 získal Státní cenu za *Hamletovskou improvizaci op. 46.* O dva roky později obdržel titul zasloužilý umělec a na podzim roku 1968 byl v Betlémské kapli uspořádán koncert k jeho šedesátinám.

V sedmdesátých letech byla Kabeláčova hudba z politických důvodů opět umlčována. Bylo zastaveno vydávání i oficiální premiéry skladeb. Svaz československých skladatelů, stejně jako jeho následník, Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, pečlivě střežily, aby z Kabeláčovy tvorby u nás veřejně nezazněla ani nota.

Přes úsilí vládní moci se Kabeláč dočkal až šest dní před svou smrtí triumfálního úspěchu při provedení *Osmi invencí op. 45 pro bicí nástroje*

[2] Nouza, Zdeněk, Tvůrčí profil skladatele, Praha 2010, s. 363

ve Smetanově divadle v baletním zpracování newyorského souboru Alvin Ailey American Dance Theater, který byl v roce 1979 s Kabeláčovými *Invencemi* na evropském turné.

Kabeláč navázal mezinárodní spolupráci i v oblasti elektroakustické hudby, a to při dvou seminářích, které vedl Pierre Schaeffer ze studia v Paříži (1968) a Gottfried Michael Koenig ze studia v Utrechtu (1969). Kabeláč se zajímal o elektroakustickou hudbu od roku 1956. Již tehdy se jako jeden z prvních snažil o to, aby u nás bylo založeno elektronické studio. Zvuková laboratoř vznikala od roku 1964 při rozhlasovém studiu v Plzni, dokončena byla v roce 1968. Od roku 1964 zde probíhaly odborné semináře o elektroakustické hudbě, na nichž Kabeláč působil jako jeden z přednášejících. Výsledkem jeho nadšení a snahy je monumentální elektroakustický opus *E fontibus Bohemicis op. 55 – Šest obrazů z českých letopisů.* Dílo vznikalo v letech 1965-1973 v plzeňském studiu. Existuje v latinské a české verzi – užívá slova Kosmovy kroniky, kázání Vojtěch Raňkova z Ježova a Řeči Jana Husa.

Těžištěm Kabeláčovy tvorby je řada osmi symfonií, komponovaných v rozmezí let 1941-1970. Každá ze symfonií je psána pro specifické nástrojové obsazení.

První symfonie in D op. 11 (1941-1942) pro smyčcový orchestr a bicí nástroje, získala první cenu v soutěži nakladatelství Melantrich. *Druhá symfonie in C op. 15* (1942-1944) byla první autorovou orchestrální skladbou provedenou v zahraničí (Palermo, Festival ISCM). *Třetí symfonie in F op. 33* (1948-1957) je zkomponována pro varhany, žesťové nástroje a tympány, Č*tvrtá symfonie in A „Camerata" op. 36* (1957-1958) pro komorní orchestr.

Pátá symfonie b moll „Drammatica" op. 41 pro soprán (bez textu) a velký orchestr vznikla v roce 1960, autor sám ji považoval za protiklad ke své starší skladbě *Mystérium času op. 31 („tam hledí člověk do vesmíru, zde, v symfonii, do svého nitra")*[3]. *Šestá symfonie „Concertante" op. 44* (1961) je psána pro sólový klarinet s orchestrem. *Sedmá symfonie op. 52* (1967-1968) je napsána pro recitátora a velký orchestr. V textu jsou použita biblická slova a autorův vlastní text. Symfonie je jeho *„hudebním a filozofickým krédem"*[4]. *Osmá symfonie „Antifony" op. 54* (1969-1970) pro soprán sólo, smíšený sbor, bicí nástroje a

[3] Hudební rozhledy XIV, 1961, s. 6
[4] Hudební věda XXXVI, 1999, s. 341, 353

varhany, je věnována městu Štrasburk. Z dalších významných orchestrálních skladeb je třeba zmínit dvě předehry pro velký orchestr a passacagliu pro velký orchestr *Mystérium času op. 31* (1956-1957).

Kabeláč je tvůrcem mnoha komorních skladeb. Jedná se jednak o skladby pro sólový nástroj a klavír, z nichž vynikají *Sonáta pro violoncello a klavír op. 9* (1946), *Sonatina pro hoboj a klavír op. 24* (1955) a *Ballata pro housle a klavír op. 27* (1955). Z komorní hudby pro větší nástrojové obsazení je třeba jmenovat *Dechový sextet op. 8* pro 10 dechových nástrojů (1940), svými kompozičními technikami významný pro další autorovo dílo, a Sonáta pro trubku, bicí nástroje, klavír a recitaci *Osudová dramata člověka op. 56* (1975-1976), shrnující náměty předešlých skladeb. Výjimečné postavení v Kabeláčových komorních skladbách zaujímají skladby pro samotné bicí nástroje. *Osm invencí op. 45* (1962) a *Osm ricercarů op. 51* (1966-1967). Sólovým varhanám věnoval Kabeláč dvě díla, jednak *Dvě fantazie op. 52* (1957-1958), a *Čtyři preludia pro varhany op. 48* (1963).

Kabeláčova vokální tvorba obsahuje kantáty, sbory, skladby s doprovodem klavíru, či menšího orchestru. Kantáty reprezentují tři opusy, *Hra s jesličkami op. 4* (1937), *Žalost* (1948), a především kantáta *Neustupujte! op. 7* (1939), reagující na aktuální politickou situaci. Ze sborové tvorby je potřeba zmínit *Šest mužských sborů na slova Jiřího Wolkera op. 10* (1939-1942). Jedna z částí se slovy *„Každý má někde srdce, i když je s sebou nenosí*" se stala mottem jeho tvorby a Kabeláč se k tomuto tématu vracel i v následující tvorbě.

2. MILOSLAV KABELÁČ A KLAVÍR

Hře na klavír se začal Kabeláč učit u staršího nevlastního bratra. Ten však zemřel krátce poté, co Miloslav začal chodit do školy. Přes občasné konzultace byl Kabeláč až do svých sedmnácti let v podstatě samoukem.

V roce 1925 ho profesor pražské konzervatoře Adolf Mikeš poslal ke své žačce L. Pokorné. Současně se studiem na ČVUT zahájil Kabeláč soukromá studia klavíru u samotného prof. Mikeše. Na jeho doporučení přerušil studia na ČVUT a přihlásil se na Státní konzervatoř hudby v Praze, kam byl roku 1928 přijat do kompozičního oddělení. S kompozicí studoval současně i dirigování.

Mezi roky 1931-34 pokračoval ve studiu klavíru na Mistrovské škole u Viléma Kurze. 22. 6. 1934 absolvoval se svou *Fantazií pro klavír a orchestr op. 1*. Během studií premiéroval dvě vlastní skladby - *Sonátu pro klavír* a *Quasi variace.* Po ukončení konzervatoře již premiéry svěřoval jiným klavíristům, v roli klavíristy při premiéře vlastní skladby se ocitl ještě dvakrát – v roce 1955 v Praze doprovázel Alenu Míkovou ve *Zpívánkách dětem op. 23*, v roce 1965 pak zastoupil za onemocnělého Alfréda Holečka při premiéře *Ohlasů dálav op. 47* s Věrou Soukupovou.

Kabeláčova manželka Berta Rixová byla profesionální klavíristkou, absolventka Mistrovské školy u Viléma Kurze. Celý život byla koncertně aktivní, na svých recitálech uváděla mnoho soudobé hudby. V letech 1946-75 působila jako profesorka konzervatoře. Několikrát se ujala klavírního partu v manželových skladbách *(Fantazie op. 1, Sonáta pro lesní roh a klavír op. 2, Passacaglia TGM op. 3, Sonatina pro hoboj a klavír op. 24*).

Ponecháme-li stranou tvorbu z dob studií a díla pro klavír s orchestrem, vznikaly Kabeláčovy klavírní skladby a komorní díla pro smyčce a klavír v rozmezí let 1936-1961. V padesátých letech počet klavírních skladeb rozšířily instruktivní skladby věnované dceři Kátě. Po roce 1961 seznam již žádnou další klavírní skladbu neuvádí (podobná situace je i u komorní tvorby pro sólový nástroj s doprovodem klavíru, kde je početná tvorba uzavřená rokem 1959). Veškerá Kabeláčova klavírní tvorba je tedy rozložena do autorových prvních dvou tvůrčích etap, vymezených lety 1934-48 a 1950-60.

Ve své závěrečné, třetí etapě (1961-79) se Kabeláč nevěnoval ani tvorbě klavírní, ani komorní pro sólový nástroj s klavírem. Jeho zájem se soustředil zejména na skladby pro bicí nástroje a vokální tvorbu. Třetí etapa je také přibližně od roku 1961 spojena s přechodem na novou proporční notaci, které Kabeláč v žádné ze svých sólových klavírních skladeb neužívá.

Autografy všech Kabeláčových klavírních a komorních skladeb jsou uloženy v Českém muzeu hudby. Ze sólových klavírních skladeb s opusovými čísly byla soukromě z blan rozmnožena *Suita op. 5* a tiskem vydáno *Sedm skladeb op. 14*[5] *a Preludia op. 30*[6]. Dále byla vydána *Snadná preludia op. 26*[7], *Malá suita pro klavír na čtyři ruce op. 42*[8], *Toccatina*[9], *Drobné skladby pro klavír*[10].

Od roku 1999 připravuje vydavatelství Editio Bärenreiter Praha souborné vydání Kabeláčova díla. V roce 2000 vyšlo CD[11] s velkou částí Kabeláčova klavírního díla v interpretaci Daniela Wiesnera (*Passacaglia TGM op. 3*, *Sedm skladeb op. 14*, *Preludia op. 30*, *Cizokrajné motivy op. 38*). V roce 2008 vyšlo CD Ivo Kahánka[12], na kterém je kromě děl Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů i *Osm preludií op. 30*.

[5] HMUB, Praha 1948, rev. Pavel Štěpán
[6] SNKLHU, Praha 1958, v koedici G. Schirmer, New York 1977
[7] SNKLHU, Praha 1957, Editio Supraphon Praha 1984, řev. B. Rixová
[8] SHV, Praha 1962, rev. B. Rixová
[9] Skladatelé dětem (antologie A. Dolinského, SNKLHU Praha 1958)
[10] Editio Bárenreiter Praha 2002, ed. Zdeněk Nouza
[11] Miloslav Kabeláč, *Piano Works*, Daniel Wiesner - klavír, Panton 2000
[12] Miloslav Kabeláč, 8 preludií op. 30, Ivo Kahánek – klavír, Supraphon 2008

3. SOUPIS KLAVÍRNÍCH SKLADEB

3.1. SKLADBY PRO SÓLOVÝ KLAVÍR

Podle seznamu skladeb Miloslava Kabeláče sestaveného Zdeňkem Nouzou zahrnuje Kabeláčova tvorba pro sólový klavír třicet šest dokončených děl.[13]

Díla jsou zde rozdělena na:

Skladby s opusovými čísly
Osm opusů (z toho tři opusy instruktivního charakteru) z let 1936-1961:

Passacaglia TGM op. 3 (1936-37)
Suita op. 5 (1939)
Sedm skladeb op. 14 (1944-46)
Dětem op. 22. Suita pro klavír na čtyři ruce (1955)
Snadná preludia op. 26. 16 malých preludií pro děti (1954)
Osm preludií op. 30 (1954-56)
Cizokrajné motivy op. 38 (1958-59)
Malá suita pro klavír na čtyři ruce op. 42 (1961)

Osm drobných příležitostných skladeb bez opusových čísel z let 1944-1960:

O broučkovi (1944)
Drobné skladby (1946-60)
(vyd. EBP 2002, Souborné kritické vydání: Drobné skladby pro klavír, editor: Zdeněk Nouza)
Allegro inquieto
Andante tranquillo
Meditace. Lento. Con espressione, ma semplice
Vzpomínání

[13] Údaje této kapitoly jsou podle seznamu Zdeňka Nouzy (Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele, 2010, s. 475 - 515)

Hádanka. Lento patetico
Moderato
Allegro

Osm drobných instruktivních skladeb bez opusových čísel z let 1945-1955:

Ze života malého chlapečka pro klavír na čtyři ruce (1945)
Drobná skladba pro klavír na tři ruce (1953-54)
Katušce pro radost pro klavír na tři ruce (1953)
Katušce na uvítanou pro klavír na tři ruce (1954)
Přání mamince (1954)
Vánoce (1954)
Toccatina (1955)
Vzpomínání (1955)

Skladby z dob studií
Pět skladeb bez opusových čísel z let 1922-1925:

Adolfu Mikešovi k šedesátinám (1924)
Skladba A dur/a moll (1924)
Skladba f moll (1924-1925)
Dvě skladby cis moll (1925)
Skladba g moll (1922)

Sedm skladeb bez opusových čísel z let 1928-1931(z dob studií na konzervatoři)

Malá suita d moll (1928-1929)
Sousedská (1929)
Scherzo (1929)
Dvě maličkosti (1929)
Sonata (1930)
Odchod (1930)
Quasi variace (1930-1931)

Kromě dokončených klavírních skladeb jsou v seznamu uvedena ještě dvě torza:

Etudy pro klavír (1939-1940)
Jemně, s veselou pohodou (1946)

Celkově se jedná převážně o skladby dvouruční, pouze v případě některých instruktivních skladeb o díla pro tři nebo čtyři ruce.

3.2. KONCERTANTNÍ SKLADBY

Kabeláč je též autorem dvou skladeb pro klavír a orchestr:

Fantazie pro klavír a orchestr, op. 1 (1934)
Proměny (Metamorfózy) II, op. 58 chorálu Hospodine, pomiluj ny (1972-1979)

3.3. SKLADBY PRO SMYČCE A KLAVÍR

Podle Nouzova seznamu skladeb zahrnuje Kabeláčova komorní tvorba pro smyčcové nástroje a klavír deset dokončených děl.

Skladby s opusovými čísly
Tři opusy z let 1941-1955:

Sonáta pro violoncello a klavír op. 9 (1941-1942)
Dvě skladby pro housle a klavír op. 12 (1942)
Ballata pro housle a klavír op. 27 (1955)

Skladby z dob studií
Tři skladby bez opusových čísel z let 1922-1926:

Skladba pro dvoje housle, violoncello a klavír A dur/a moll (1925)
Skladba pro housle a klavír (1926)
Skladba pro klavírní trio (1922)

Skladby z dob studií na konzervatoři
Jedna skladba bez opusového čísla z roku 1929:

Rondo doloroso pro housle a klavír (1929)

Tři příležitostné skladby bez opusových čísel z roku 1944 (komponováno během okupace v náchodské nemocnici):

Ukolébavka pro housle a klavír (1944)
Věta pro housle, violoncello a klavír (1944)
Věta pro housle a klavír (1944)

4. PRVNÍ TVŮRČÍ OBDOBÍ MILOSLAVA KABELÁČE

4.1. TVORBA V PŘEDVÁLEČNÝCH A VÁLEČNÝCH LETECH

Miloslav Kabeláč byl od roku 1932 zaměstnán jako hudební režisér, později jako vedoucí hudebních režisérů v pražském rozhlase. Do hudebního života vstoupil jako skladatel a dirigent vlastního vokálního souboru. V letech 1936-37 komponuje *Passacaglii TGM op. 3.* Souvislost s dobou se projevuje v názvu této skladby. Podtitulem jednak Kabeláč reaguje na úmrtí T. G. Masaryka, zároveň v situaci druhé poloviny 30. let získávají iniciály osobnosti spojované se svobodnou republikou a myšlenkami humanismu, další rovinu významu.

Šest let okupace je pro národ ve znamení duchovní nesvobody. Do hudebního života zasahuje cenzura, pořádané akce musejí být hlášeny a schvalovány. Přes kruté omezování je ze strany nacistů zároveň patrná snaha o částečné, kontrolované zachování hudebního života, která by světu ukázala, že v okupované zemi je vše v pořádku. Většina hudebních institucí pokračuje ve své činnosti i po začátku okupace, k pozastavení hudebního provozu dochází až v závěru války v důsledku totálního nasazení. Česká hudba je izolována od světového hudebního dění. Většina skladatelů navazuje na meziválečnou avantgardu. V popředí stojí příslušníci starší generace – L. Vycpálek, I. Krejčí, P. Bořkovec. Ve složitém období dozrává generace narozená mezi lety 1907-1910 (např. M. Kabeláč, J. Doubrava, K. Slavický, V. Trojan), prvními skladbami o sobě dávají vědět autoři nejmladší generace (např. J. Hanuš, J. Kapr, J. Rychlík). V době, kdy všechna odvětví českého umění podléhají cenzuře, je hudba vyjádřením odporu proti okupaci. Ke konci války vznikají skladby se silnou protifašistickou ideou, určené k provedení až po skončení okupace.[14]

Kabeláče se tato doba dotkla velmi citelně. Jeho díla se nesměla veřejně hrát, roku 1941 byl z rozhlasu vypovězen pro židovský původ své manželky, s níž se odmítl rozvést. Závěr války strávil v nemocnici v Náchodě, kde byl ukryt v době totálního nasazení. Do rozhlasu se vrátil až v květnu 1945. Jeho díla *Sonáta pro violoncello a klavír op. 9*, *Šest mužských sborů na slova Jiřího Wolkera op. 10* a *I. symfonie in D op. 11* získala během okupace ceny v hudebních soutěžích, muselo se však tak dít pod Kabeláčovým pseudonymem Jaromír Bláha. Kantáta

[14] Smolka, Jaroslav a kolektiv, *Dějiny hudby,* Praha 2001

Neustupujte! op. 7 patří k jednomu z nejvýznamnějších děl psaných v době okupace.

V prvních dvou poválečných se své premiéry dočkává řada skladeb neprovedených v době okupace. (kromě zmíněné kantáty *Neustupujte! op. 7* se jedná o *Šest mužských sborů na slova Jiřího Wolkera op. 10, První symfonii in D op. 11* a *Dvě skladby pro housle a klavír op. 12).*

Časový úsek zahrnující dobu vzniku pěti Kabeláčových opusů, *Passacaglie TGM op. 3, Suity op. 5, Sonáty pro violoncello a klavír op. 9*, *Dvou kusů pro housle a klavír op. 12* a *Sedmi skladeb pro klavír op. 14*, představuje v českých dějinách i v českém hudebním životě značně různorodé etapy. *Passacaglia TGM op. 3* a *Suita op. 5* spadá do let těsně před okupací (1936-39), *Sonáta pro violoncello a klavír op. 9, Dva kusy pro housle a klavír op. 12* a tři ze *Sedmi skladeb pro klavír op. 14* vznikly v době okupace (1941-44), čtyři části tohoto opusu byly napsány v prvním roce poválečném (1946). Zprávy o provedení Kabeláčovy *Passacaglie TGM op. 3* a *Sedmi skladbách op. 14* se nacházejí ve zpravodaji sdružení pro soudobou hudbu „Přítomnost". Obě zprávy hodnotí Kabeláčovy klavírní skladby opus 3 a 14 pozitivně.

V letech 1941-42 vznikla Kabeláčova dvě významná komorní díla pro smyčcové nástroje a klavír, ***Sonáta pro violoncello a klavír*** *op. 9* a ***Dvě skladby pro housle a klavír*** *op. 12*. Během roku 1941 a počátkem roku 1942 Kabeláč napsal *Sonátu pro violoncello a klavír.* Sonáta je čtyřvetá: Passacaglia, Fantasia, Scherzo, Allegro energico. Byla jednou ze tří skladeb, které autor poslal do soutěže vypsané na podzim 1941 nakladatelstvím Melantrich. V té době již Kabeláč nesměl kvůli smíšenému manželství pracovat pro rozhlas. Manželé byli ve špatné finanční situaci a tak měl Kabeláč velký zájem na získání ceny. Do soutěže se nemohl přihlásit pod svým jménem, skladby tedy poslal pod pseudonymem Jaromír Bláha. Jednou z podmínek přihlášení do soutěže bylo, že dílo nesmělo být ještě veřejně provedeno. Kabeláč nechtěl, aby *Sonáta* byla provedena, či vydána pod jiným jménem a tak s premiérou čekal až na konec války. V podmínkách soutěže bylo uvedeno: "Skladby cenami i odměnami poctěné přejímá nakladatelství Melantrich ihned do svého zastoupení a postará se o jejich provedení i případné vydání. Rukopisy si proto nakladatelství ponechává." Sonáta nakonec získala 2. cenu. Po válce bylo dílo provedeno na koncertě Přítomnosti dne 30.10. 1946 pod názvem

Tři kusy pro violoncello a klavír v pořadí 2., 3., 1. věta. Kabeláč byl totiž k poslední větě kritický a tak požádal interprety Františka Smetanu a Dolly Urbánkovou, aby vynechali finální 4. větu. Později toto své rozhodnutí přehodnotil a souhlasil s vydáním *Sonáty* jako čtyřvětého díla. V kompletní podobě dílo premiéroval Daniel a Helena Veisovi 19.1. 1989 ve Foersterově síni v Praze. Veisovi dílo v roce 1990 nahráli pro vydavatelství Panton. V roce 2007 dílo nahráli Tomáš Jamník a Ivo Kahánek pro vydavatelství Supraphon.

Do soutěže Melantrichu se Kabeláč přihlásil ještě se dvěma skladbami – *Šesti mužskými sbory na slova Jiřího Wolkera op. 10* a *Dvěma skladbami pro housle a klavír op. 12.* Dílo má dvě části: Baladu dokončenou 7.5. 1942 a Capriccio dokončené 22.5. 1942. Závěr Capriccia Kabeláč ještě pozměnil v roce 1974. Na autografu je dílo nazváno *Dva kusy*. Už na premiéře bylo dílo přejmenováno na česky vhodnější *Dvě skladby*. Název kus k nám přešel z němčiny a Kabeláč jej tehdy často používal. *Tři skladby pro klavír* také později po doplnění nazval *Sedm skladeb pro klavír op. 14. Dvě skladby pro housle a klavír* měly premiéru 21. 5. 1946 na mezinárodním festivalu Pražské jaro ve Dvořákově síni Rudolfina v interpretaci Spytihněva Šorma a Jana Panenky. V rozhlase potom ještě dvakrát dílo přednesli Spytihněv Šorm s Věrou Řepkovou a Marie Hlouňová s Janem Panenkou.

V souvislosti s autorovým prvním tvůrčím obdobím bývá zdůrazňován smysl pro tektoniku, dále využití racionálních principů a lineární myšlení. Sám Kabeláč se v pozdějších rozhovorech zmiňoval o dvou racionálních postupech, používaných již v tomto období, a to jednak o tzv. umělých tónorodech a o práci s intervaly**.** Oba postupy používal autor i ve své pozdější tvorbě, i když ne na tak velkých plochách jako v ranějších skladbách. „Umělý tónorod" je Kabeláčovo označení pro modus. Objevení „umělých tónorodů" klade autor do let 1939—40**.**

Dalším racionálním postupem, kterého Kabeláč v tomto období užívá, je pravidelná augmentace a diminuce intervalů. Pro takovéto racionální organizování intervalů byla Kabeláčovi dle vlastních slov inspirací orientální hudba. Intervaly jsou v ní dle skladatelových slov rozlišovány na malé a velké, a zároveň fixní a proměnlivé, přičemž pohyblivé je možno zvětšovat či zmenšovat, a to lineárně nebo nepravidelně.

J. Doubravová užívá pro tuto práci s intervaly termínů *augmentace a diminuce intervalů*. K těmto dvěma racionálním principům, zmiňovaným

skladatelem v pozdějších rozhovorech, přidává J. Doubravová ještě další.

Jedná se o kombinaci celotónového pohybu v jednom hlasu současně s půltónovým pohybem v hlasu dalším.[15]

Kabeláč sám však nezdůrazňoval ve své tvorbě pouze racionální principy. V rozhovoru pro Týdeník československého rozhlasu jako „průvodce po svém díle" poukazuje na dvě protikladné skladby z raného období, a sice na racionální techniky koncentrující *Passacagliu TGM op. 3,* a na emotivní *Hru s jesličkami op. 4.*[16]

„Passacaglia pro mne znamená koncentraci všech intelektuálních, reflexních sil k dosažení nové organizace tónového materiálu. V kantátě Hra s jesličkami je naopak koncentrace všech mých bezprostředních tvůrčích sil emotivních. Tyto skladby ve svém vzniku a ve svém účinku jsou protipóly. Z těchto dvou protipólních zdrojů čerpá pak celá další moje tvorba. Chceme-li dobývat něco nového, pak s převahou intelektuálních sil; chceme-li dobyté zlidštit, pak s převahou emotivních sil. Proto se snažím, abych hned od počátku přesně věděl, která složka má v tom kterém díle převažovat. Kdo by tedy chtěl mému dílu lépe porozumět, měl by porozumět této mé zásadě" [17]

---

[15] J. Doubravová, K hudebnímu myšlení Miloslava Kabeláče*, Hudební věda*, 1970, s. 7 - 19

[16] O vyvažování těchto dvou složek v umění se Kabeláč, u něhož byla zdůrazňována až vytýkána převaha racionálního uvažování, zmiňuje v několika dalších rozhovorech (např. *Hudební věda* XXXVI, 1999, str. 322, 355)

[17] *Hudební věda* XXX VI 1999, s. 353

4.2. KABELÁČŮV VZTAH K ATONALITĚ, MODALITĚ A DODEKAFONII

V kompozičních prostředcích a klavírním zvuku Kabeláčovy klavírní skladby z třicátých a čtyřicátých let plně korespondují se situací v klavírní tvorbě 1. poloviny 20. století. Kabeláčovy klavírní skladby z této doby charakterizuje značná míra konstruktivismu a nesporný vliv dodekafonie. Po první světové válce dochází v nově vzniklé Československé republice k rozvoji hudebního života a působí zde podněty evropské avantgardy. Nastupující generace skladatelů je početná, vedle mladších vystupují i skladatelé narození v letech devadesátých, jejichž vývoji zabránila 1. světová válka. Od začátku dvacátých let usiluje většina skladatelů o avantgardní hudební vyjadřování po vzoru světových autorů. V tvorbě B. Martinů a autorů hudební skupiny Mánesa (P. Bořkovec, I. Krejčí, J. Ježek, F. Bartoš) se výrazně projevuje orientace na dílo Igora Stravinského a skladatelů „Šestky"[18]

Druhý, méně početný proud avantgardy se formuje kolem Aloise Háby, který byl ve Vídni i v Berlíně v úzkém kontaktu s Arnoldem Schönbergem a jeho žáky. Díky Hábově výuce na konzervatoři se tak měl Kabeláč možnost ještě před válkou seznámit s atonalitou a dodekafonií. Přestože vliv 2. vídeňské školy byl nejsilnější až po druhé světové válce, dodekafonická technika a atonální hudba působila na kompozici již v meziválečném období, a to nejen na přímé žáky autorů 2. vídeňské školy, ale i na další skladatele, např. Luigi Dallapiccolu a Ernsta Křenka.

Tvorba Arnolda Schönberga, Albana Berga a Antona Weberna byla tehdy, narozdíl od dnešní doby, v Praze hojně uváděna. Václav Talich a Karel Ančerl v letech 1930 a 1935 uvedli Schönbergovu *Komorní symfonii op. 9.*

V roce 1935 na koncertě Přítomnosti k Schönbergovým šedesátinám zazněl jeho *Dechový kvintet op. 26*, *Suita op. 25*, tři písně z cyklu *Kniha visutých zahrad op. 15*.

V roce 1935 Karel Ančerl uvedl také komorní *Suitu pro sedm nástrojů op. 29* a píseň *Herzgewachse*. Ondříčkovo kvarteto hrálo již v roce 1929 Bergovu *Lyrickou suitu*, o šest let později uvedl Václav Talich s Českou filharmonií Bergovu *Suitu k opeře Lulu* a Kolischovo kvarteto hrálo v roce 1937 Schönbergův *IV. smyčcový kvartet*. Na koncertě v září 1935 pro změnu zazněl Webernův *Koncert pro devět nástrojů op. 24* a Schönbergovy *Variace op. 31.*

Dodekafonie v době studií Kabeláče velmi zaujala a touto technikou zkomponoval první větu své absolventské *Symfonietty pro velký orchestr* z roku 1931. Kabeláčovy skladby

[18] J. Smolka a kolektiv, *Dějiny hudby*, Praha 2001

nejsou dodekafonické, souvislost s druhou vídeňskou školou lze však spatřovat v lineárním hudebním myšlení, pevně organizovaném tónovém materiálu, způsobu kompozice, kdy každý tón lze dle určitého řádu odvodit z minimální struktury, užití inverze, račího postupu, častému systematickému vyčerpání dvanácti tónů. Tyto dodekafonní techniky najdeme např. ve druhém ze *Čtyř preludií pro varhany op. 48*, v páté části orchestrálního *Zrcadlení op. 49*, v části *Smír* ve vokální verzi *Proměn I chorálu Hospodine, pomiluj ny op. 57.*

V Kabeláčových klavírních skladbách 30. let se také začíná objevovat využití modů v podobě intervalových řad. Na přelomu století využívala modalitu řada skladatelů, např. Leoš Janáček, Béla Bartók, Claude Debussy, Maurice Ravel. Východiskem byly mody převzaté z folkloru, používány byly i tzv. církevní stupnice a uměle vytvořené mody. U Kabeláče se v klavírních skladbách 30. let jedná o uměle vytvořené mody, s kterými je pracováno výhradně lineárně.

4.3. PASSACAGLIA TGM OP. 3

4.3.1. Úvod

Na *Passacaglii TGM op. 3* Kabeláč pracoval v letech 1936-37. Poprvé ji provedla Berta Rixová 19. 3. 1938 ve Velkém sále Městské knihovny v Praze. O pět dní později skladba zazněla v živém vysílání pražského rozhlasu. *Passacaglia TGM op. 3* je věnována památce T. G. Masaryka, který zemřel během Kabeláčovy práce na skladbě (14. 9. 1937).

Zpráva o provedení *Passacaglie TGM op. 3* se nachází ve zpravodaji sdružení pro soudobou hudbu „Přítomnost". Zpráva hodnotí dílo pozitivně:

‚Kabeláčova Passacaglia TGM je dílo hluboce vážného rázu. Na základě husté ale průsvitné kontrapunktické sítě je vybudována forma svérázných proporcí. Závažné téma se rozvíjí v tragicky zakročené vrcholy, jet zaujímají svojí procítěnou melodikou a průbojnou zvukovostí. Hutná klavírní věta tvoří impozantní vnější rámec této neobyčejné skladby, již dokonale provedla Berta Bixová.'"[19]

Dílo dosud nevyšlo tiskem, proto není součástí repertoáru klavíristů. Sám Kabeláč ale tomuto dílu přisuzoval důležité místo a přál si, aby skladba zazněla např. v rámci slavnostního koncertu k jeho šedesátinám v Betlémské kapli. Tehdy byl jejím interpretem František Maxián ml. Dalšími interprety díla byli Otakar Vondrovic a Daniel Wiesner, který *Passacaglii* v roce 1999 nahrál na CD.

Kabeláč dobře znal Bachovu varhanní *Passacaglii c moll*, dále také nastudoval a dirigoval Brahmsovu *Symfonii e moll č. 4* a *Variace na Haydnovo téma* – obě tato díla jsou zakončena passacagliemi. I tato zkušenost se promítla do práce na jeho vlastním díle.[20]

---

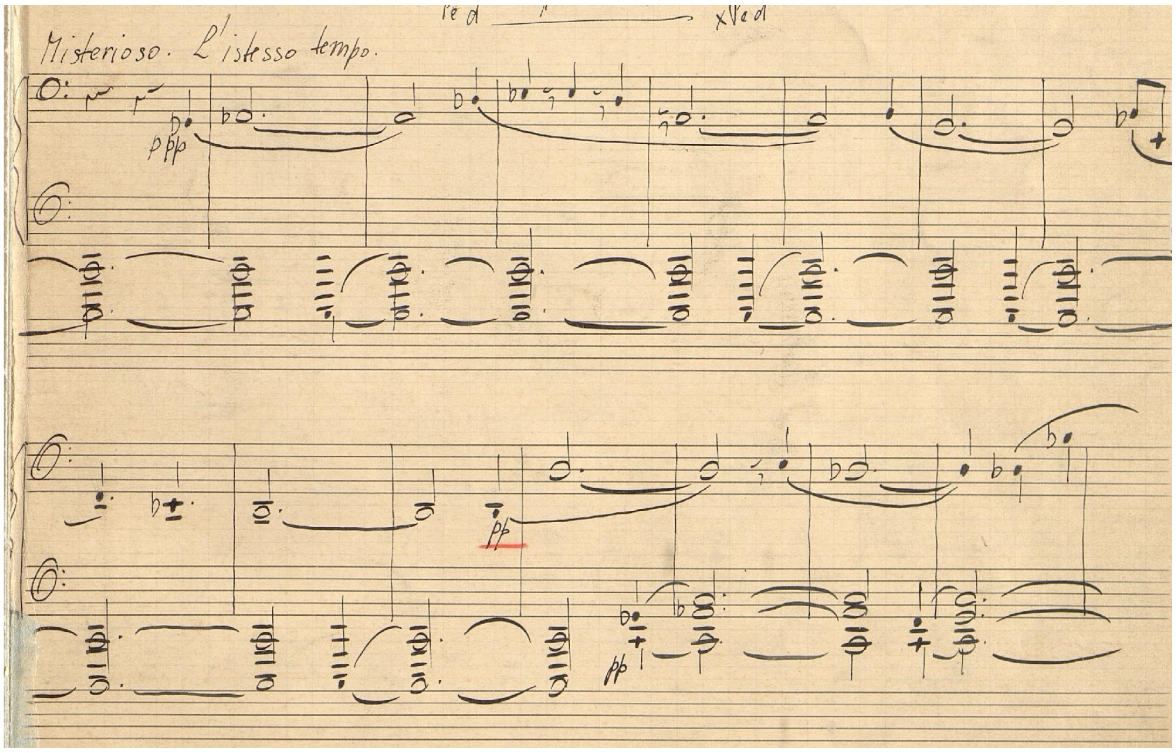
[19] Rytmus III, 1938, s.109
[20] Nouza, Zdeněk, Tvůrčí profil skladatele, str. 198

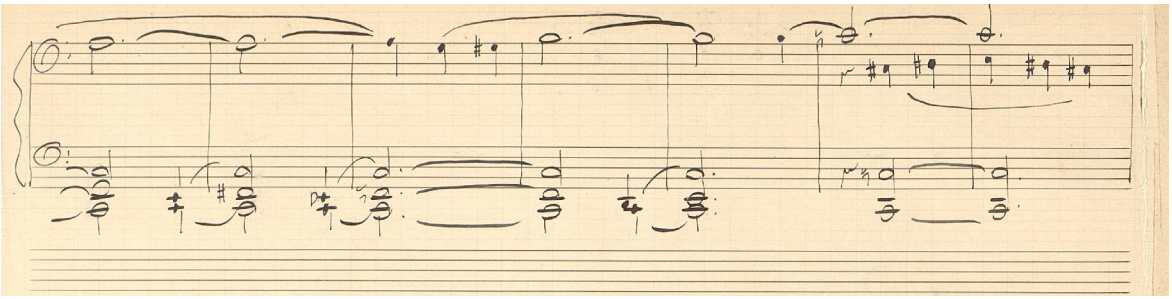
4.3.2. Analýza

Passacaglia TGM je řešena velmi netradičně. Nepoužívá jedno basové téma, jak bývá obvyklé, ale dvě hlavní témata a několik motivů z těchto témat odvozených. Passacaglia je tvořena deseti variacemi, uvedených krátkou introdukcí, třikrát přerušených mezivětou a zakončených kódou. *Passacaglia* je zahájena osmitaktovou introdukcí *Grave e molto lento* v dynamice *ff*. V prvních dvou taktech zaznívá v pravé ruce vzestupný krok velké sekundy *ges* - *as*, který je v dalším průběhu charakteristický pro nástup samotného tématu. V levé ruce je použit kvartový akord. V druhé polovině introdukce je v krajních hlasech potvrzeno tonální centrum skladby *in C.*

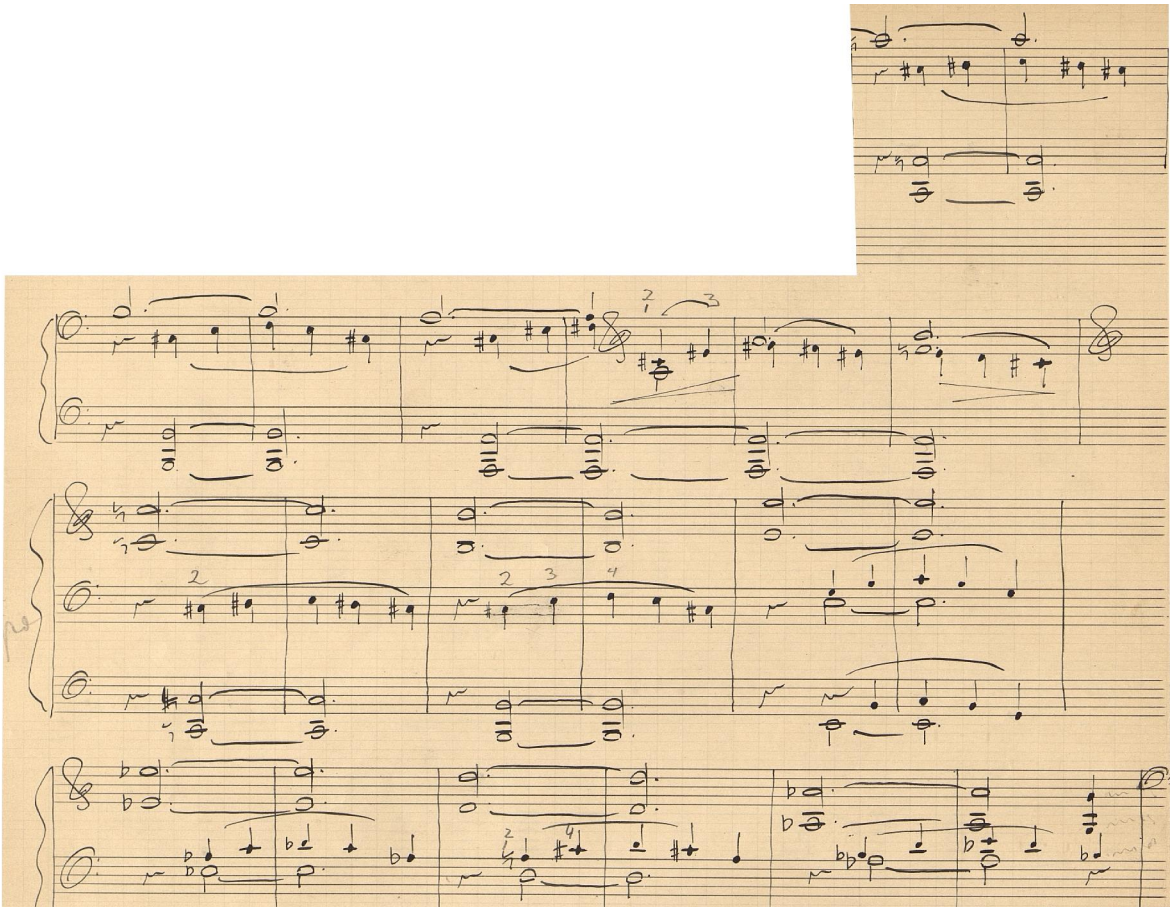
Následující první čtyři variace *Misterioso. L'istesso tempo* dohromady tvoří první velký díl passacaglie (t. 9-229). Tyto variace jsou vystavěny na stejném půdorysu. Všechny čtyři exponují téma, v dalších hlasech poté v první polovině tématu prodlevu na tónu *c* a chromatickou transpozici úvodní vzestupné sekundy tématu, v druhé polovině pak rozšiřování intervalového motivku 2-1.

Téma neupevňuje tonální centrum skladby *in C*. Jeho první a poslední tón je *fis,* tón v tritonovém vztahu k tonálnímu centru.





V tématu je použito všech dvanácti tónů chromatické stupnice. Pro utváření dalších hlasů je důležitý první interval tématu, vzestupná sekunda *ges - as*, a následující tři tóny *cis – dis - e*, tvořící krátký motivek s intervalovou strukturou *2 - 1.* Celkový rozsah tématu je velký, přes dvě oktávy. Téma je složeno ze dvou částí. První, pohyblivější (t. 9—28), užívá drobnější a bohatší rytmus a je i melodicky výraznější. Ve druhé časti (t. 29—53) se pohyb v tématu zpomaluje (přechází do ostatních hlasů). Ve své druhé části je téma v 1. — 4. variaci oktávově zdvojeno o dobu později po zaznění hlavního hlasu.



V 1.-4. variaci je přesně zachován melodický i rytmický obrys tématu, téma je vždy opakováno v původní výšce od tónu *ges.* Mění se oktávová poloha tématu, jeho znásobení v dalších oktávách a poloha těchto tematických hlasů vůči ostatním.

V první variaci (t. 9-54) je první část tématu ve vrchním hlase, druhá část je až zčtyřnásobena a tvoří krajní hlasy. Ve druhé variaci (t. 55-113) v první polovině je téma zdvojnásobeno až ztrojnásobeno ve vrchních hlasech, ve druhé polovině až zešestinásobeno, opět tvoří vrchní hlasy, mezi nimiž se proplétají doprovodně. Ve třetí (t. 114-171) a čtvrté variací (t. 172-229) přechází zdvojené téma do nejhlubších hlasů.

První polovina tématu se odehrává nad prodlevou *c* upevňující tonální centrum skladby. V první variací zní nepřetržité, oživována opakovaným úhozem v nejhlubším hlase. Od druhé variace je prodleva (stále ve spodním hlase) přerušována pomlkami. Ve třetí variací přechází do vrchních hlásá, od t. 124 jsou dlouhé hodnoty prodlevy rozdrobeny v osminový pohyb. Ve čtvrté variaci tvoří prodlevu vnitřní hlas, od t. 185 rozložený do osminového pohybu.

Druhým prvkem, který se v 1.-4. variaci objevuje vždy společně s první polovinou tématu a tónickou prodlevou, je úvodní vzestupný sekundový krok tématu *ges - as*, *který je* postupně transponován o malou sekundu níže až k tónům *d - e.* Ve druhé variaci je tato chromatická transpozice sekundového kroku provedena dvakrát, poprvé v původních osminových hodnotách, podruhé jsou tyto tóny vpleteny do osminových sledů ve středním hlase (taktéž ostatní tóny řad prodělávají stejnou operaci a jsou pravidelně transponovány o malou sekundu nahoru). Obdobná situace nastává ve druhé variaci, po první chromatické transpozici jsou dané tóny rozloženy do osminových hodnot, objevují se dvakrát za sebou. Na stejném principu je založena variace čtvrtá.

Zatímco v první polovině tématu tvořily co do rytmického pohybu netematické hlasy pouze doplněk tam, kde se pohyb tématu na chvíli zastavil, v druhé polovině tématu přechází převážná část pohybu na tyto doprovodné hlasy. Výchozím útvarem pro rozvoj vnitřních hlasů je v t. 29-30 motivek *cis - dis - e* (intervalová stavba 2-1, jedná se o třetí až pátý tón tématu - první a druhý již byl využit v doprovodném hlase v první polovině tématu.) S tímto motivkem jsou v první až třetí variaci prováděny následující operace: zvětšování ambitu motivku postupným rozšiřováním prvního, pohyblivého intervalu, přičemž první tón zůstává

stejný (t. 31-34, 39, 40), transpozice takto vzniklého odvozeného tvaru a jeho následné posouvání po půltónech nahoru (t. 42-50), rozšiřování motivku posouváním vrchních tónů o malou sekundu vzhůru a zároveň prvního tónu o velkou sekundu dolů (t. 51-54).

Následující druhá až čtvrtá variace zachovávají vždy danou intervalovou strukturu motivku z první variace. V druhé variaci (t. 75 a dále) je na tento výchozí motivek velkou sekundou napojena řada tónů s pravidelnou intervalovou strukturou 2 - 7. Ve třetí variaci se jedná o stejné intervalové řady jako ve druhé, tóny jsou však rozloženy do osminového pohybu.

Čtvrtá variace (t. 172-229) tvoří díky přidání nových pásem výjimku ve způsobu zpracování druhé poloviny tématu. Intervalová řada 2 - 7 se zde objevuje v triolovém pohybu v pravé ruce již s první polovinou tématu. V druhé polovině tématu od t. 191 probíhají namísto dosavadního jednoho pásma vycházejícího z motivku 2 - 7 pásma hned tři: první, ve kterém je v pravé ruce obměněn a na triolové hodnoty zrychlen postup objevující se v předcházejících variacích. Druhé vytváří v levé ruce vrchní hlas jednotlivých intervalů, podpořený akcenty a představující přesně onen motivek v takové podobě, jako v první variaci. Třetí ve spodním hlase je identické s postupy čtvrtek ve druhé variaci.

Z hlediska tektoniky tvoří první až čtvrtá variace dlouhou a plynulou gradaci. Ta je podpořena zrychlováním rytmického pohybu ve vnitřních hlasech, přibýváním pásem, nárůstem dynamiky. Zároveň se postupně téma rytmicky i polohou odděluje od doprovodných hlasů. Postupně je zkracována prodleva a znejasňováno tonální centrum skladby. Doprovodné hlasy kromě prodlevy zde vychází z prvních pěti tónů tématu. Zároveň se zde objevují kompoziční postupy, používané v dalším průběhu skladby (motivek *2-1* a jeho rozšiřování, chromatické transpozice motivků, intervalová řada 2 - 7, oktávové zdvojení tématu na druhou dobu v jeho druhé polovině.)

Mezivěta (t. 230-240) užívá delších notových hodnot a sazba upomíná na introdukci. Zatímco v levé ruce zaznívá vzestupný interval hlavy tématu *fis* - *gis*, v pravé ruce je již o takt dříve motivek s intervalovou strukturou 2 - 7. Mezi větu rámuje souzvuk *gis* - *c,* obsahující centrální tón skladby a citlivý tón k výchozímu akordu následující části. Tuto připravuje také dynamicky.

Obdobně, jako byly na stejném plánu vystavěny první až čtvrtá variace, tvoří dvojici i pátá a šestá variace, k šesté je pak plynule tematickou mezivětou

připojena variace sedmá. Šestá variace je komplikující variací páté. Obě variace jsou kontrastní k předcházející části. Je zde užito pomalejšího tempa, nižší dynamiky, téma již nezní ve své původní poloze od *gis,* je zdvojováno v jiných intervalech než oktáva. Celkový hudební proud zabírá menší tónový rozsah.

Téma v páté (t. 241-263) a šesté variaci (t. 264-285) začíná ve vrchním hlasu ve svém původním tvaru, ve spodním zároveň v inverzi. Výchozím tónem je v páté variaci pro oba hlasy tón *a,* téma je zde ještě navíc zdvojeno ve vrchním hlase malou tercií. V šesté variaci je pro základní tvar výchozí tón *c* a terciové zdvojení chybí.

Doprovod páté a šesté variace tvoří v první polovině tématu (t. 241-251 pátá, t. 264-273 šestá variace) hlas v osminovém pohybu. Tento doprovodný hlas je modální, střídá intervaly 2-1 (t. 241-246 transpozice od *c*, t. 247-285 od *des).* V druhé polovině tématu (t 252-263 pátá variace, t. 274-281 se ke stávajícím hlasům přidávají nová pásma: v páté variaci je to tercie zdvojující základní podobu tématu na druhé době, a nový hlas v osminových hodnotách. Spodní osminový hlas je tvořen tak, že se opět pohybuje v modu 2-1 od *des*^{4}, že počáteční tón motivku (druhá osmina v taktu) postupuje - tak, jak to modální terén umožňuje - paralelně se základním tvarem tématu. Vrchní hlas v pravé ruce (začíná na čtvrtou osminovou v taktu) je oktávovou imitací hlasu spodního, opožděnou o jednu čtvrťovou hodnotu. Další nový hlas je v páté variaci přidán v t. 259-263, třítunový útvar, se shodnou intervalovou stavbou 2-1*,* ovšem co do směru pohybu inverzní k výchozímu motivku v první variaci. První tón motivku vždy svírá s třetí osminovou notou doprovodného hlasu interval malé tercie. Také v druhé polovině páté variace je použito imitačního postupu. Spodní doprovodný hlas je zrychlen na osminové trioly, intervalová struktura je 2-1 (schází zde však paralelní postup s tématem). Vrchní doprovodný hlas je opět částečnou imitací spodního, ovšem v duolách.

Na šestou variaci plynule navazuje tematická mezivěta (t 286-299). Sazbou pokračuje v předcházejícím způsobu. V levé ruce se ve dvou hlasech současně objevuje melodický obrys prvních patnácti tónů tématu a jeho inverze (inverze se nachází v půlových hodnotách v basu od tónu *a,* základní tvar od tónu *fis* na druhou, akcentovanou dobu. Ostatní osminy mají v levé ruce pravidelnou intervalovou vzdálenost *6 - 1* k basovému tónu.) Je to jeden z mála úseků v celé kompozici, kdy je naprosto opuštěn původní rytmický průběh tématu a tématu je užito pouze jako

melodické řady. Také se zde v doprovodu poprvé neobjevuje intervalová řada *2-1*, vrchní hlas se posouvá převážné po půltónech.

Mezivěta přechází v sedmou variaci (t. 301-315). Ani v této variaci není již užito intervalové tady 2-1. doprovod tvoří akordické rozklady v pravé ruce. Objevuje se zde jednak základní tvar tématu *fis* v pravé ruce, přibližně v původních hodnotách, jednak v pravidelných celých notách v basu v inverzi od šestnáctého tónu tématu, jako pokračování basové linky předcházející mezivěty. V doprovodných osminových triolách v levé ruce ve vyskytuje obdobná práce s intervaly jako při rozšiřování motivku 2-1 v první variací (od t. 303, v třítónové figuře je tón *fis* stálý, druhý tón je posouván po velkých, třetí tón po malých sekundách dolů a nahoru).

V rámci celé skladby představuje úsek od páté variace po sedmou kontrastní část k předcházející části. Je zde užito pomalejšího tempa, nižší dynamiky. V páté a šesté variaci není téma ve své původní transpozici, od páté variace probíhá s tématem souběžně jeho inverze, téma je zdvojováno i v jiných než oktávových vzdálenostech. Pátá i šestá variace užívají intervalových řad 2-1 uvedených v předcházejících variacích, ovšem v odlišných souvislostech. Mezivěta a sedmá variace tuto intervalovou řadu opouští. V tektonice skladby představují pátá a Šestá variace s mezivětou mírnou gradaci k sedmé variaci, kde naopak následuje pokles dynamiky, zpomalení tempa. Celkově je v tomto úseku skladby užito menšího tónového rozsahu než v úvodních čtyřech variacích.

Osmá a devátá variace jsou postaveny na stejném harmonickém a akordickém základu. V obou je téma v jednak v krajním vrchním hlase v původní poloze od *fis,* jednak v inverzním tvaru od *a.* Paralelně se základní melodickou linií jsou vedeny mollové kvintakordy, jejichž mollová tercie tvoří vrchní hlas.

V osmé variaci (t. 316-332) až do t. 325 se neobjevují jiné než tyto „tematické" hlasy. Od t. 325 je druhá část tématu zdvojována na lehkou dobu, tak jak tomu bylo v první až šesté variaci. Představuje tedy zpomalení jednak v rytmických hodnotách, jednak též předpisem *meno mosso.* Od t. 326 začínají pravidelný průběh variace oživovat drobnější hodnoty na lehkých dobách. Takty 331 - 332 již tečkovaným rytmem a intervalovou řadou 2–1-1–2–2-1–2-1 anticipují následující variaci. V deváté variaci (t. 333-346) jsou výše zmíněné akordy rozloženy do triolového doprovodu. V basu se objevuje nový, závěrem předešlé variace anticipovaný tečkovaný rytmus v levé ruce (co do výšky je tento tón

vzdálen vždy o triton od první doby taktu v levé ruce.) Akordické rozklady v pravé ruce jsou doplňovány intervalovými řadami, jejichž struktura se mění podle počtu tónů (2-1–1–4-1 v případě šesti tónů, t. 333, 335, 338, 339, 341; 2-2 v případě tří tónů a již v t. 352 anticipovaná a také v dalším průběhu užívaná intervalová řada 2 –1–1–2–2–1–2-1 v případě, že se jedná o devět tónů.)

Finální variaci připravuje tonálně, rytmicky, rozsahově i dynamicky mezivěta (t. 347-355). V jejích krajních hlasech (v celých a půlových hodnotách, v sopránu v základním tvaru a v basu v inverzi) zaznívá třikrát třítónová hlava tématu (intervaly 2 - 5), je zde postupně rozšiřován tónový prostor. V pravé ruce je na první, popřípadě na třetí době taktu v osminových triolách rozložen mollový sextakord, ve stejném vztahu k sopránovému tónu jako v předchozích dvou variacích. Devítitónové intervalové řady (t. 337, 349, 351, 352) mají stejnou strukturu jako v předchozí variaci (2-1-1-2-2-1-2-1). Od t. 353 jsou v pravé ruce použity chromatické sledy mollových sextakordů, posouvaných v protipohybu k dění v levé ruce, čili dolů. V levé ruce se od začátku mezivěty uplatňuje rytmický prvek uvedený v závěru osmé variace, a sice v sestupném chromatickém sledu malých tercií (t. 347-349) a mollových sextakordů (t. 350-354). Od t. 353 je v obou upevňováno tonální centrum skladby *c* (přes veškeré chromatické dění), které zřetelně zazní v podobě *c moll* sextakordů na první době t. 355, těsně před nástupem finální variace.

V rámci celé skladby představuje osmá variace spodní vrchol celé skladby. Je zde celkově zpomaleno tempo, užito delších rytmických hodnot, nízké dynamiky. Téma zní naprosto zřetelné v sopránu a basu, nezastíráno žádným kontrapunktickým hlasem. Variace je postavena především na harmonii, nikoliv na intervalových řadách. Devátá variace je komplikací osmé, představuje mírnou gradaci. Na její závěr plynule navazuje mezivěta, která je dosti strmou gradací a přípravou k variaci finální. Také v celém tomto úseku je užito zároveň se základním tvarem tématu ve vrchním hlase je inverze ve spodním. Desátá, finální variace (t. 356 - 399), zpracovává dvakrát za sebou začátek tématu, poprvé v t. 355 - 362, podruhé od t. 363. V obou částech se vyskytuje dvojí vedení inverze a základního tvaru tématu, intervalové řady 2–1–1–2–2–1–2-1 a 2–1–2–1–2–1–2-1. V obou částech se navracejí prvky či postupy, užité v v přecházejícím průběhu, zvláště pak v druhé části od t. 363 je výrazný návrat k postupům první až čtvrté variace.

V t. 356-362 zaznívá od druhé doby t. 355 simultánně základní tvar tématu a jeho inverze (poprvé v celé skladbě je umístěn původní tvar od tónů *fis* nad inverzním tvarem od tónu *d').* Tento první nástup tématu v t. 355 je naprosto zřetelný, oddělený od předcházející variace, rytmicky a polohou pak od doprovodných hlasů. Po osminové pauze v t. 357 se k těmto hlasům přidává imitačně ještě jeden pár hlasů se stejným rozložením (základní tvar ve spodním hlase od *fis,* jeho inverze ve vrchním hlase od *d).* Kromě těchto tematických hlasů se vyskytují v tomto úseku ještě prvky z předcházející mezivěty a variací (tečkovaný rytmus, chromatický sestupný sled mollových sextakordů, intervalová řada 2–1–1–2–2–1–2-1*,* postupující v opačném směru k tomuto sledu). Méně výrazně, nenápadně je na tento úsek napojen opakovaný začátek tématu v t. 363 zde je téma vedeno ve dvou různých pásmech v tedy dvakrát v inverzi. Tyto hlasy již však narozdíl od předešlé části nejsou tak výrazně odděleny od ostatních hlasů a téma se stává obtížněji sluchem postřehnutelné. Podle dvou odlišných typů sazby lze v této variaci odlišit dva úseky, a sice první v t. 363-382 a druhý t. 382–závěr. Všechny tóny této variace jsou odvoditelné příslušnostmi přesně daným intervalovým vztahem k tématu.

V prvním úseku je základní tvar tématu od *ges* zpátky ve vrchním hlase jednak na první, popř. na třetí akcentované době v pravé ruce v prvním řádku, jednak opožděně („imitačně") jako oktáva s tečkovaným rytmem v prostřední lince. (Na první tón taktu je napojen sled šestnáctin, počínající mollovým sextakordem, a pokračující dále intervalovou řadou 2–1–2–1–2–1*).* Inverze tématu se zde objevuje na druhé, popřípadě čtvrté osmině v taktu v prostředním řádku. Před tento hlas je předsunuta třítónová šestnáctinová figura s neměnnou intervalovou stavbou a vzdáleností k tematickému tónu (kvarta tvoří s tónem tématu mollový sextakord, jako tomu bylo v osmé až deváté variaci). Kromě tematických hlasů a na ně navazující nebo je předcházejících šestnáctinových intervalových řad se v tomto úseku vyskytují prvky, které zaznívaly v první polovině tématu v 1. - 4. variaci. Jedná se jednak o prodlevu *c* a o postupnou chromatickou transpozici hlavy tématu. Obojí se vyskytuje v basu, v spodním řádku, v t. 365 — 373 v tečkovaném rytmu, v t. 374 - 381 v pravidelných šestnáctinách.

V t. 383 - 391 dochází ke změně sazby, k znásobování hlasů přinášejících téma, ke změně struktury intervalových řad z 2-1-1-2-2-1-2-1 na 2-1-2-1-2-1-2-1*.* Stejně jako v předcházejícím úseku i zde se objevují doprovodné prvky,

které společně s druhou polovinou tématu zaznívaly v 1.- 4. variaci. Objevují se zde čtyři různá pásma tematická. Kromě těchto čtyř tématických hlasů a třem šestnáctinám předsunutým inverzní podobě tématu se vyskytuje v této variaci ještě doprovodný hlas v šestnáctinových triolách. První tři tóny běhu v každém taktu jsou račím postupem motivku 2-7 a jeho příslušných obměn z 1. - 4. variace. (Takto odvozený počáteční tón běhu se objevuje v svrchním hlase, současně s základním tvarem tématu.) Čtvrtou šestnáctinou běhu je tón základního tvaru tématu, dále běh pokračuje vzestupnou intervalovou řadou 2-7, v závěru je zesílen oktávovým zdvojením.

Od t. 311 zůstávají tematické hlasy dík výchozím tónům tématu jednak na tónické prodle*vě c v* basu, jednak na antitonice *fis*, která byla v 1. - 4. variaci příznačná jako počáteční a závěrečný tón tématu. V t. 348 nad prodlevami zní naposledy intervalová řada 2-7, ústící do tóniky *c*.

*Kóda (*t. 400 - 402) je rytmickou diminucí introdukce, ukončuje skladbu *in c*.

Finální variace tvoří vrchol celé passacaglie. Je zde největší koncentrace racionálních postupů, samotné téma zde zní ve čtyřech pásmech. Vyskytuje se zde řada postupů, které se objevily již v předcházejícím průběhu skladby. Zvlášť patrný je návrat k rozvrhu 1. - 4. variace (prodleva, chromatická transpozice velké sekundy, práce s motivkem 2-7, intervalové řady), V této variaci je užito největšího rozsahu, silné dynamiky, nejdrobnějších notových hodnot.

Při zopakování celé tektoniky skladby shledáme, že 1. - 4. variace tvoří vstupní gradaci, docílenou zhušťováním rytmických hodnot, nárůstem dynamiky, znásobováním tématických hlasů. Téma se zde nemění, zaznívá stále *od fis.* Pro krátké mezivětě přichází kontrastní dvojice 5. a 6. variace. Kontrast se týká tempa, dynamiky, rozsahu, zdvojování tématu, sazby. Pátá variace je komplikací čtvrté, představuje společně s mezivětou gradaci k variaci šesté. Přitom však tato dvojice variací některými prvky navazuje na 1.- 4. variaci (intervalové řady, opožděné zdvojování tématu na druhé době v jeho druhé polovině.) Pokles dynamiky, napětí, opuštění intervalové řady představuje variace sedmá. Ta je přípravou k osmé variaci, reprezentující spodní vrchol celé skladby (minimální dynamika, delší rytmické hodnoty, rovněž opuštění intervalové řady 2-7). Devátá variace je komplikací osmé, přináší nové prvky, spolu s nadcházející mezivětou je gradací k finální, desáté variaci. Ta představuje vrchol celé skladby jak po stránce dynamické, rytmické, rozsahu, tak i vzhledem k nakupení racionálních

technik. Zároveň se v této variaci připomíná návrat (ovšem značně komplikovaný) k rozvrhu 1. - 4. variace.

Passacaglia má tonální centrum *c*, upevňované zejména v introdukci, kódě a v doprovodných hlasech 1. - 4. a desáté variace. Skladba je rozšířeně tonální, velký podíl tu má chromatika (viz časté chromatické posouvání motivkú, intervalů, akordů). Je zde užito akordů terciové stavby (kvintakord a obraty, zvláště pak mollový sextakord). S těmito akordy je pracováno lineárně. Často ve dvou pásmech, výsledkem bývají často i velmi disonantní kombinace. Pouze v introdukci, první mezivětě a kódě je užito kvartového akordu. Vzhledem k některým postupům (časté užití doslovné inverze, račí postup, přepojení témat v 10. variaci) stojí naopak za připomenutí Kabeláčův dřívější zájem o dodekafonii.

V této rané skladbě ve objevuje řada postupů, příznačných pro celou, nebo alespoň část pozdější Kabeláčovy tvorby. Je to jednak velký podíl racionálních technik, práce s intervalovými řadami, práce s intervaly, zrcadlení. Vzhledem k některým postupům (časté užití doslovné inverze, račí postup, přepojení témat v 10. variaci) stojí naopak za připomenutí Kabeláčův dřívější zájem o dodekafonii.

4.4. SUITA op. 5

4.4.1 Úvod

Suita byla v české klavírní literatuře 20. a 30. let velmi častý útvar. Mezi mnohými jmenujme např. *Malou klavírní suitu op. 4* Karla Janečka (1934), *Suitu* Jaroslava Doubravy (1937), *Suitu* Pavla Bořkovce (1929). *Suitu* Kabeláčova učitele kompozice K. B. Jiráka, která je věnována klavíristovi Janu Heřmanovi. Tato díla prvních poválečných let vychází z pozdně romantické tradice.

Zaměření Kabeláčovy *Suity op. 5* je odlišné. Skladba nejenže nesměřuje k předloze barokní suity, ale naopak je dílem experimentálním, hledajícím nové postupy ve formě, melodice i rytmu. Pouze jediná část cyklu má taneční charakter (5. Tempo di Valse), závěrečná věta je pochodová. Kabeláčova *Suita* není ani v případě krajních vět tonálně sepjatá, tóniny jednotlivých vět cyklu jsou vzdálené, někdy ne zcela jasně vyjádřené. Ačkoli ve všech větách Kabeláčovy Suity je užito tradičních forem (*ABA*', *passacaglia*), zůstávají tyto formy pouze v pozadí, obohacené a komplikované mnohými obměnami a konstrukčními principy.

Kabeláč komponoval *Suitu op. 5* v roce 1939 (dokončil ji v předvečer německé okupace) pro svou manželku Bertu Rixovou. Ta později měla kvůli svému židovskému původu zákaz veřejného vystupování, a tak dílo premiéroval František Maxián. Ten Bertu zastoupil i při provedeních Kabeláčovy *Sonáty pro lesní roh a klavír*. Maxián *Suitu* premiéroval v přímém přenosu z pražského rozhlasového studia. 14. 12. 1939. V roce 1945 Kabeláč provedl ve Suitě drobné úpravy a tuto definitivní verzi přednesl Jan Panenka na koncertě 8. 4. 1946. Dne 9. 1. 1960 *Suitu* na svůj sólový recitál v rámci Umělecké besedy zařadil František Maxián (společně s Jirákovým *Na rozhraní* a Novákovým *Panem*).

4.4.2. Analýza

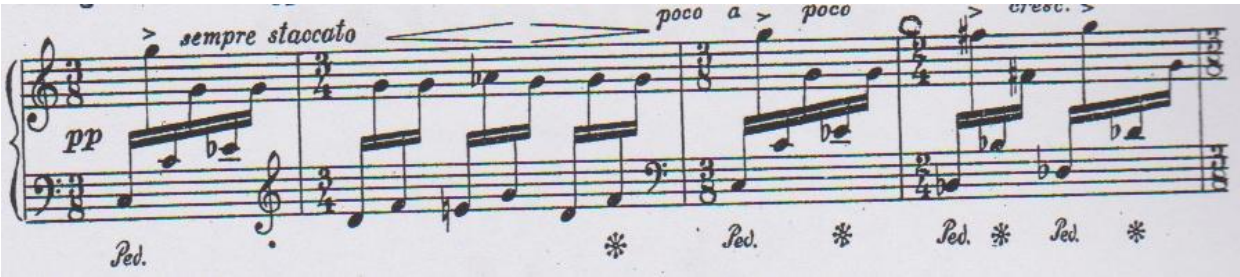
Allegro ma non troppo

V celé skladbě jsou prodlevami naznačena tonální centra, ale tónový terén je značně chromatický. Tradiční schéma třídílné formy *A B A'* s reprízou je v úvodní části pojato netradičním způsobem: střední část *B* je na jedné straně kontrastní k částem *A, A'* (především v tempu, dynamice, sazbě a metru), na druhé straně způsob rozvíjení části je totožné se způsobem utváření části *A.*

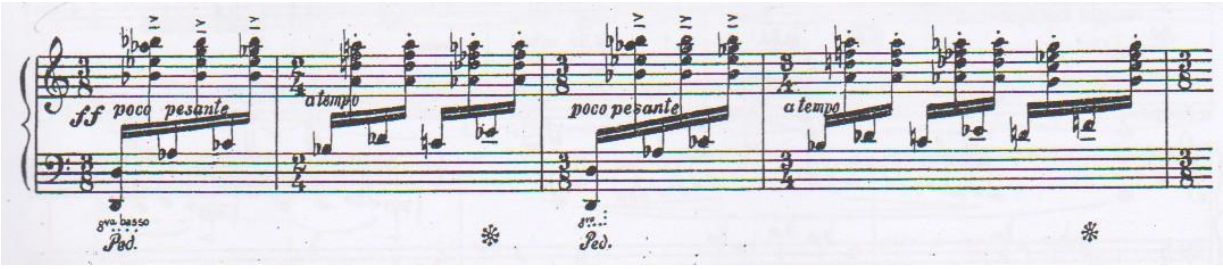
V celé skladbě jsou na malých i velkých plochách užity racionální principy v oblasti metra a tónových výšek (zvláště pravidelná augmentace intervalů po půltónech). Tyto principy vytvářejí jednoznačnou tektoniku věty.

V první části *A* je v t. 1 - 12 upevňováno tonální centrum *c,* doplněno malou tercií *es.* Od t. 21 pak centrum *d,* doplněné velkou tercií *fis.* V celé části je uplatněna toccatová sazba nepřetržitým tepem staccatových šestnáctin. Kabeláč si přeje staccato úhoz podložit pedalizací. V jednotlivých rukou je zpočátku užito jednohlasu, v průběhu části potom dvou- až čtyřhlasých souzvuků.

Základem celé části i celé věty je čtyřtaktová buňka, která je v průběhu částí neustále opakována a rozvíjena.



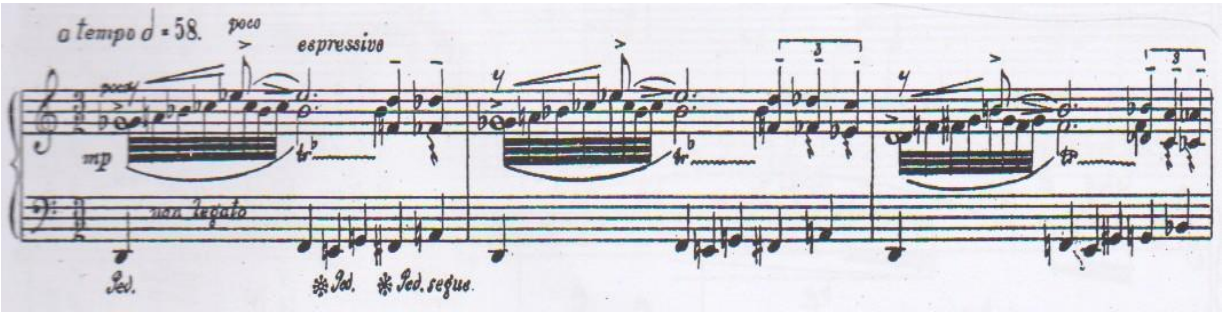
Opakování není nikdy doslovné, buňka prochází neustálými modifikacemi v oblasti metra, a délky. V t. 1 - 28 je její rozměr neustále zkracován ze čtyř taktů na jeden takt. S tím souvisí i její zhušťování a zkracování. Zároveň jsou po půltónech zvyšovány a snižovány tóny krajních hlasů. Dochází tím jednak k postupnému rozšiřování tónového prostoru oběma směry, jednak k rozpínání intervalů vůči stálým prodlevovým tónům. S tím souvisí dynamické narůstání, celou plochu hraji *poco a poco crescendo* a s fortissimem nastupuji *attaca*.



Tento styl rozvíjení je u Kabeláče vytvářen racionálními konstrukčními postupy velmi důsledně, každý tón je racionálně odůvodnitelný. Z toccatové sazby vystupuje do popředí motivek buňky, vytvořený při svém prvním zaznění pouze z intervalů malých tercií, v dalším průběhu však postupně chromatický rozšiřovaný.

Část *A* v t. 1 - 30 má povahu gradace, posílené kromě již zmiňovaného zkracování článků, zhušťování taktů, rozšiřování tónového prostoru nahoru i dolů a postupné augmentace intervalů motivu také dynamickým nárůstem a přidáváním vícezvuků v pravé ruce. Vrchol části tvoří t. 31 - 34, které délkou, metrem i podobou motivku v původních malých terciích silně upomínají na počáteční tvar buňky, ovšem zde ve fortissimu v rozpětí téměř čtyř oktáv a tonálním centrem *in D.* T. 35 - 41 navazují na toto čtyřtaktí a připravují následující část. Tato příprava nespočívá pouze v poklesu dynamiky, tempa, zúžení prostoru, ale též v přípravě konkrétních tónů, polohy a znění melodického motivku v následující části. I tato mezivěta navazuje a pokračuje v principech celé části *A*, zároveň vplývá do následující části.

Část *B* opouští toccatovou sazbu. Motivek z malých tercií z části *A* se zřetelně vyděluje v basu. V pravé ruce je novým prvkem trylek a chromatický běh v drobných hodnotách. Metronomický údaj části zůstává sice stejný, díky užití dvojnásobných rytmických hodnot se však tempo „terciového motivku" sníží na polovinu. Oproti části *A* dochází v části *B* ke změně metra, která má vliv na odlišné vyznění motivku. Rytmicky je část *B* podstatně rozmanitější.



Podle různých tonálních center, daných prodlevami, lze v části odlišit tři úseky. V prvním úseku (t. 42-51) jsou pevnými tóny v basu *D* a jeho malá tercie *F.* Vždy dvakrát opakovaný motivek v basu je rozšiřován pomocí pravidelné půltónové augmentace prostředního intervalu, od t. 49 též zkracován vynecháním třetího a čtvrtého tónu motivku. Současně s rozšiřováním motivku dochází k chromatickému sestupu doprovodné figury v pravé ruce

Centrem druhého úseku (t. 52 - 71) je tón *F* v basu, ke kterému se až do t. 68 přidává tón *as* v levé ruce a tón c v pravé ruce. Motivek se zde objevuje v původní podobě z části *A.* Jako v části *A* zabírá čtyři takty, avšak v prvních dvou taktech s odlišným metrem (těžká doba v části *B* tak přijde na nejvyšší tón motivku). Rozšiřování ambitu motivku a posléze vypouštění jeho tónů probíhá v t. 52 - 69 shodně jako v t. 1 - 18, v t. 70 - 71 na principu taktů 49 - 51. Od t. 67 jsou od sebe jednotlivé podobo motivku oddělovány pomlkami. Po stejných úsecích jako v levé ruce je postupně rozšiřován tónový prostor i v ruce pravé. Výchozím intervalem je zde čistá kvarta *c f* (t. 51-52), která je v dalších článcích zvyšováním vrchního tónu rozšířena směrem nahoru. Vzniklý interval je vždy vyplněn chromatickou pasáží. Směrem dolů je prostor vyplňován v pravé ruce v posledním taktu článku na stejném principu. Od t. 65 je v pravé ruce motivek rozšiřován dolů i nahoru, takže výsledným intervalem je v t. 71 velká kvartdecima.

Třetí úsek části *B* (t. 72 - 85) se celý odehrává nad nepřerušovanou prodlevou v basu *G* (dominantou hlavního centra skladby). Po třetí v části *B* je v tomto úseku motivek postupně rozšiřován z původní podoby malých tercií. Při svém prvním zaznění v tomto úseku (t. 73) však motivem poprvé zazní ve zhuštěné podobě, tj. jeho tercie jsou jako dvojhmaty hrány současně. V dalším rozvíjení je již motivek opakován opět melodicky. Usek je dovršením předchozí gradace. Vede k vrcholu části, jímž je tón *g*, ve vrchním hlase obohacený trylkem. Zeslabení trylku v následujících třech taktech je přípravou reprízy části *A*.

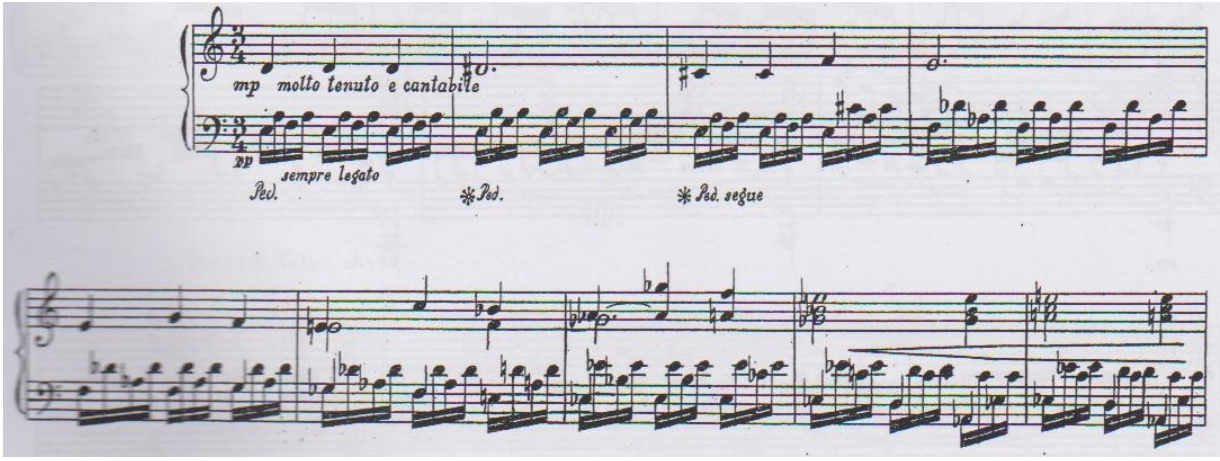
Repríza části *A* je částečně obměněná (t. 87 - 101), částečně doslovná (t. 102 - 109 jsou shodné s t. 30 - 37). V t. 87 navrací tónina i sazba první části. Mizí zde však melodický motivek malých tercií. Melodické intervaly původního motivku jsou zde totiž zhuštěny na současně znějící intervaly (stejně, jako tomu bylo v třetím úseku části *B* v t. 73). Rozdíl je pouze ve třetí tercii motivku, která je narozdíl od první části v repríze vždy velká. S touto harmonickou podobou motivku jsou prováděny stejné operace jako v první části skladby (t. 87 - 101 odpovídají

t. 1 - 29). V důsledku zkrácení motivku je urychlen melodický chromatický sestup sopránu a jeho postup je souvislejší. Oproti t. 1 - 29 je repríza jednak zvukově bohatší (dík užití dvojhmatů od začátku části), jednak gradace tohoto úseku je mnohem strmější, než byla v první části. Vrchol části (t. 103 - 106) je shodný s vrcholem první části, poprvé v repríze v něm opět zazní melodická podoba motivku. Následující takty jsou (stejně jako v první části) mezivětou, navazující na vrchol skladby, užívající stejných principů a připravující následující část. Narozdíl od mezivěty v první části zde však není dynamický pokles, pouze příprava nižší polohy kódy.

Kóda (t. 117-137) se celá odehrává nad neustále znějící prodlevou *c*. Je jedinou částí, ve které se neobjevuje ústřední terciový motivek ani v melodické ani v harmonické podobě. Její materiál je odvozen z doprovodných figur části *B* (trylek, chromatické běhy, opakované a chromatický posouvané sexty), tři úseky kódy (t. 117-120, 121-126 a 126-137) ve značně zkrácené podobě volně parafrázují tři úseky části *B. Kóda* je gradací vedoucí až do vrcholu v posledním taktu na základním tónu *c*.

Adagio

Druhá věta *Suity* je psána ve formě passacaglie *T vI vII vIII vIV*, skládající se z tématu a čtyř variací. Melodie tématu passacaglie je chromatická. V intervalové stavbě tématu převládají sekundy, výjimečně se zde objevují i širší intervaly. Téma zabírá poměrně široký ambitus, přesahující oktávu.



Při prvním uvedení (t. 1 - 10) je téma představeno zpočátku v jednohlasu, ke konci části je podpořeno intervaly a akordy. Téma v pravé ruce je doprovázeno figurativním šestnáctinovým doprovodem v levé ruce. Část nemá zcela jasné tonální centrum, obě ruce se pohybují v odlišných pásmech, dochází zde k častým střetům půltónů.

První variace (t. 11 - 22) představuje o stupeň intenzivnější opakování: jednohlasá melodie tématu je zde většinou podpořena akordy, téma se pohybuje ve vyšší poloze, zároveň je ve figurativním doprovodu levé ruky užito široké harmonie. Na několika místech dochází ke změně melodického obrysu tématu. Od počátku první variace přistupují k tématu a jeho figurativnímu doprovodu nové střední hlasy. V t. 11 - 14 se pohybují po chromatické sestupné stupnici, k této přibývá v t. 15 - 16 protisměrná vzestupná stupnice. V t. 17 - 22 jsou střídány postupy po tónech c–des–d–es-f a ges–as–a–b-h, tj. po inverzních intervalových řadách 1–1–1-2 a 2–1–1-1. Stejně jako téma je i první variace mírnou gradací a plynule přechází do variace druhé.

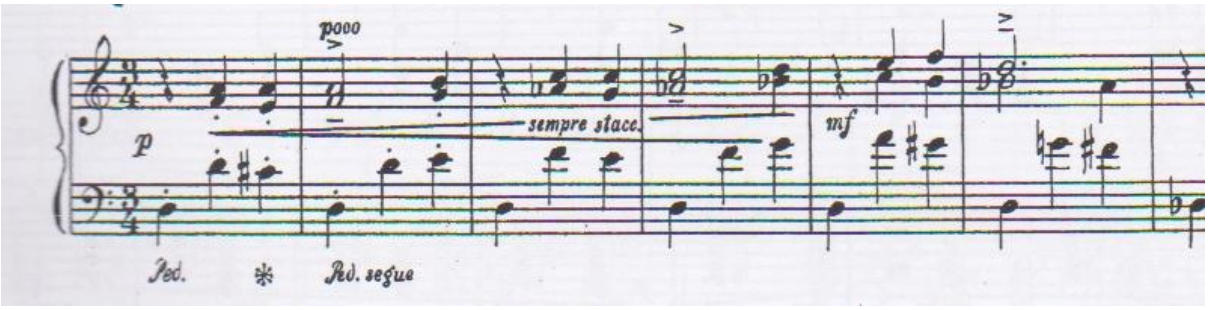
Sazba druhé variace je totožná se sazbou závěru předcházející variace. Skládá se ze čtyř pásem: dlouze znějící basové oktávy a šestnáctinová figurace v levé ruce, jednohlasá melodie ve středním hlase a akordy v krajním pásmu v pravé ruce, s tím rozdílem, že téma je zde umístěno do jednohlasé melodie ve středním hlase. Novým prvkem jsou v této variaci synkopy v akordech pravé ruky. V závěru variace jsou anticipovány doprovodné šestnáctinové trioly následující variace.

Třetí variace (t. 32 - 41) je nejintenzivnějším provedením a zároveň gradací k vrcholu ve svém závěru v t. 41. Novým prvkem jsou zde trioly ve středním doprovodném hlasu, krom toho je zde zrychleno tempo skladby. Z předchozí faktury zde zůstává dlouze znějící basová oktáva a šestnáctinová figurace v levé ruce, téma zde zní naprosto zřetelně, podpořené převážně čtyřhlasými akordy (většinou se jedná o durový či mollový kvintakord s obraty). Čtvrtá variace (t. 42 – 50) nastupuje po oddělení cezurou subito pianissimo a v téměř dvojnásobně zpomaleném tempu oproti prvnímu zaznění tématu. Variace spojuje nad sebou čtyři různá pásma, která se v průběhu passacaglie objevila: basovou prodlevu na kvintě *f-c*, stereotypní šestnáctinovou figuraci, téma v arpeggiovaných akordech (narozdíl od předcházející variace jsou však akordy zahušťovány sekundou), sestupné šestnáctinové běhy v tříčárkované oktávě. Celkově představuje téma s prvními

třemi variacemi jednolitou gradaci s vrcholem v závěru třetí variace, jako gradačních prostředků je zde užito rozšiřování tónového prostoru, nárůstu dynamiky, nárůstu tempa, zhušťování rytmických hodnot a přidávání nových pásem. Nového gradačního prostředku nebývá zpravidla užito s nástupem nové variace, ale již během závěru variace předcházející, takže variace na sebe plynule navazují.

Tempo di Valse

Tonálním centrem skladby je tónina *in D,* upevňovaná zejména v počátku a závěru basovou prodlevou. Je psána ve velké třídílné formy s reprízou *A B A'.* Ve svém průběhu projde věta mnoha tonálními centry, velmi důležitou roli zde hraje vztah tóniky a antitóniky. Všem třem částem je společný stejný způsob rozvíjení, ve skladbě je neustále opakována a obměňována a dvoutaktová buňka, přičemž její obměny se velmi často dějí prostřednictvím lineárních chromatických posunů jednotlivých hlasů. Základem části *A* (t. 1-70) je dvoutaktí:



Z něho jsou již zmíněným principem vystavěny čtyři další části (t. 1 - 18, 19 - 28, 29 - 42, 43 - 56; t. 56 - 70 jsou již mezivětou postupně připravující střední část). Celkově vytvářejí tyto čtyři části gradaci k poslední čtvrté části, docílenou kromě zmíněných chromatických posunů také rozšiřováním tónového prostoru, zdvojováním akordů a zmnožováním hlasů, dynamickým nárůstem, od t. 34 přidáváním zostřeného tečkovaného rytmu. Pro celou část je charakteristický rychlý harmonický pohyb a bohatá akordika. Melodika celé části je omezena na velké a malé sekundy.

Oproti první části je část *B* (t. 71 - 102) výrazně jednodušší v sazbě, akordice (nevyskytují se zde jako v části *A* často užívané septakordy), naopak je bohatší v

této části rytmus, melodika a artikulace. Stejně jako v části *A* je i zde základem rozvíjení dvoutaktí, pozměněné opakování však v pravé ruce této části nepracuje s pravidelným chromatickým posunem tónů, ale spíše se podobá tematicko-motivické práci. Složitější operace s chromatickým posunem tónů se v této části týkají spíše přiznávkového doprovodu levé ruky (např. t. 87). V t. 91 je opuštěn chromatický motivek v osminových hodnotách, jeho náznaky zůstávají pouze v přírazech, úsek je již přípravou reprízy.

Repríza *A'* začíná v tónině *in A*, vrací se k původní sazbě začátku části *A.* Repríza zahrnuje celkem pět úseků (t. 103 - 108, 109 - 116, 117 - 123, 124 - 127, 128 - 142). Ani jeden z těchto úseků však není doslovnou ani obměněnou reprízou některého z úseků části *A.* To co je zde reprízová- no, je základní dvoutaktová buňka, sazba a postupy využité v části *A.* Stejně jako část *A* je i repríza gradací, vedoucí až do samého závěru skladby. Oproti části *A* je zde využito množství komplikovaných akordů a větší množství disonantních střetů.

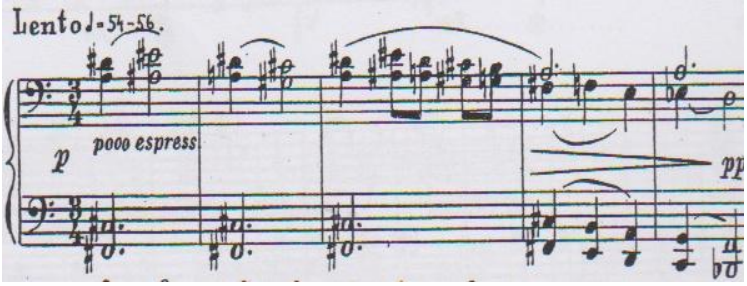
Technika a tektonika třetí věty *Suity* má mnoho společného s první větou. Obě mají stejný způsob rozvíjení: z dvoutaktové buňky je zde neustálým obměňováním vytvořena celá část skladby. V obou větách je ve velké míře využito racionálních postupů, týkajících se promyšleného, tektonice skladby podřízeného chromatického posouvání dílčích hlasů, které vytvářejí bohatou harmonii. Obě věty také spojuje stejný formový půdorys a téměř shodný tektonický průběh.

Lento

Čtvrtá věta *Suity* je psána v třídílné formě *A B a″* se zkrácenou reprízou. Jedná se o skladbu tonální, centrálním tónem, byť jen naznačeným v prodlevě v začátku a v závěru, je tón *fis.*

V částí *A* je zachován tříčtvrteční takt, hojná je zde práce s malými a velkými sekundami a prodlevami v jednotlivých hlasech. V části *a* je uvedena a dále rozpracována pětitaktová myšlenka. Těchto pět taktů je vytvořeno lineárními postupy malých a velkých sekund v jednotlivých hlasech, a to tak, že:

- vrchní melodický hlas se pohybuje výhradně po velkých sekundách
- druhý hlas se s ním pohybuje v rovném pohybu, ovšem po malých sekundách
- paralelní kvinty v levé ruce se pohybují pouze po velkých sekundách.



Tato pětitaktová myšlenka je v následujících taktech opakována. V dalším průběhu je zrušen původní motivek a objevuje se nová, méně výrazná plocha, vytvořená převážně tak, že některé hlasy jsou prodlevou, jiné se pohybují pravidelně po malých sekundách, a to i v paralelních terciích a kvíntakordech. Část *b* přináší nový pohyb v osminách, v melodickém hlase pak nový prvek tečkovaného rytmu. V prvním úseku je v této části zrušena práce s malými a velkým sekundami, návrat k nim se vyskytne až v t. 31 - 36, kde je i rytmem anticipována repríza *a.* Repríza představuje transpozici prvních pěti taktů části *a,* navíc je rytmicky obohacena tím, že vnitřní hlas v pravé ruce se přidává v opožděných osminových hodnotách.

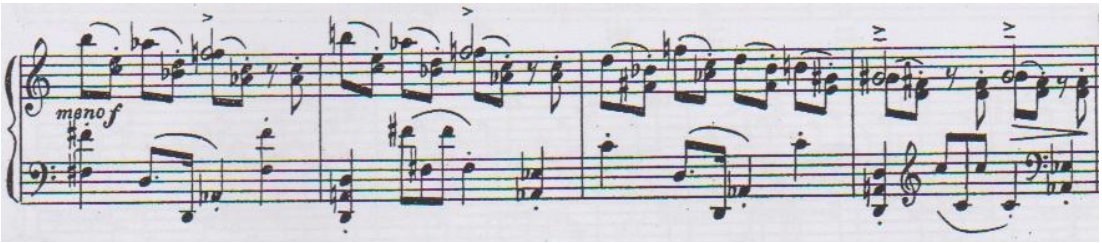
Rovněž část *B* je založena na lineárním vedení hlasů. Z intervalových řad se zde vyskytuje v pravé ruce model 1–3-3 (v osminách od *fis, cis, a)* a 2–1–1-2 v kvintách v levé ruce (od *g, cis).* V části *B* je změněno metrum na dvoučtvrteční takt, pro část je charakteristický pravidelný pohyb v osminách a oscilace mezi tóny *fis - g.* Oproti části *A* využívá část *B* větší melodický ambitus, sekundové kroky předcházející části jsou zde obohaceny malými terciemi. První úsek ***c*** obsahuje tři fráze, vytvořené jednak vzestupnými liniemi po výše zmíněných intervalových řadách, jednak setrváním na tónu *gis.* Úsek *c* opakuje předcházející úsek, s tím rozdílem, že po vzestupu je každá ze tří frází prodloužena o jeden takt, a to díky novému imitačnímu hlasu v levé ruce, který se přidává s odstupem jednoho taktu.

Repríza *a*″ přebírá z předcházející části ustavičný osminový pohyb, od t. 114 i oscilaci malé sekundy, tentokrát však *c - des.* T. 109 - 111 reprízují ve změněné podobě prvních pět taktů skladby.

Marciale

Pátá část je nejrozsáhlejší a nejkomplikovanější větou celého cyklu a představuje její vrchol. Je psána ve formě *A B M A′ k.* Tonální centrum části je *in E,* věta je psána ve čtyřčtvrtečním taktu. Celou větou prostupují rozmanité druhy racionálního nakládání s intervaly, intervalovými řadami a augmentacemi intervalů.

Skladbu zahajuje dvoutaktová introdukce, anticipující doprovodné pásmo následujících taktů. Část *A* se skládá ze tří úseků *a*, *b, c* (t. 3-14, 15-30, 31-40). V úseku *a* je třikrát za sebou opakován čtyřtaktová sestupná fráze.



Při opakování dochází k transpozici a drobení rytmických hodnot (první zaznění čtvrtky, první opakování osminy, druhé opakování šestnáctiny). Za zmínku stojí intervalové složení fráze ve tříhlasých akordech v pravé ruce: zatímco vrchní hlas akordů se pohybuje pouze po intervalech malé tercie, spodní dva hlasy postupují rovným pohybem s vrchním hlasem ve velkých sekundách. Výsledkem je střídání kvintakordů a jejich obratů a neúplných septakordů. V levé ruce je v tomto úseku kromě tóniky zvýrazňován též tón v tritonovém vztahu. Oproti úseku *a*, ve kterém je dynamika postupné snižována, představuje úsek *b* postupnou gradací. Úsek *b* přebírá všechny rytmické prvky užité v předcházející části, přetrvává zde i výše zmíněná práce s intervaly. Úsek *b* přináší v t. 20 nový motiv v delších rytmických hodnotách. Nástup úseku *c* je vrcholem části *A*, po které následuje pokles. V basu přetrvává prodleva *as.* Ostatní hlasy postupně klesají po velkých a malých sekundách.

Část *B* je kontrastní k předcházející části v sazbě i artikulaci (oproti staccatům hlavního motivu části *A* je u motivu části *B* v t. 42 předepsáno *sempre tenuto*). Sazba této částí je již částečné známa z úseku *b* předcházející části, ze které také v t. 57 přebírá motívek v delších notových hodnotách. Půdorysem částí *B* je malá třfdílná forma s reprízou (t. 43 - 56, 57 - 61, 62 - 77), v repríze se objevuje hlavní tenuto motívek celé částí v levé ruce v rytmické augmentací. I v

této části je ve všech hlasech pracováno především s malými a velkými sekundanti.

V mezivětě dochází k dalšímu zpomalení rytmického pohybu. V pravé ruce přetrvává zpočátku prodleva *g,* v druhé polovině částí se bas pohybuje směrem k hlavnímu tónu následující částí. V mezivětě jsou zpočátku zrušeny motivy uvedené v předcházejících částech, až v t. 89 je anticipován doprovodný rytmus částí 4, v t. 99 se v levé ruce objevuje *tenuto* motiv části *B.* Z práce s intervaly stojí v této částí za zmínku augmentace vzhledem k pevnému tónu v levé ruce v t. 95 - 98, v pravé i levé ruce pak sestupná intervalová řada 1-2–3–4-5 (tj. v pravé ruce *e - dis - cis – ais – fis - cis)* v t. 101. Mezivětu lze rozdělit na tři úseky z obdobným začátkem (t. 78 - 84, 85 – 98, 99 - 105), které dohromady vytvářejí gradaci k repríze.

Repríza *A'* zachovává původní polohu basového tónu (tj. v první frázi tóniku *e),* pravá ruka je však transponována o kvintu níže. Motiv částí *A* je navíc uveden v rytmické augmentaci, čili původní čtyřtaktová fráze zabírá nyní taktů osm. Tímto způsobem je reprízován celý úsek a původní části (t. 106 - 129). Na něj navazuje mezivěta, bohatě využívající chromatického terénu (t. 130 - 155). Po této mezivětě je v t. 156 ještě jednou zopakováno hlavní čtyřtaktí části *A*, tentokrát v původních rytmických hodnotách. Na toto čtyřtaktí navazuje v pravé ruce ve stejné sazbě hlavní motiv částí *B,* přičemž artikulační rozdíl obou motivků *(A* staccato, *B* tenuto) je zde zachován.

V kódě zní po celou dobu v basu v levé ruce prodleva *e,* vydržovaná přes několik taktů pedálem. V t. 167-174 zní v pravé ruce augmentace hlavního motivku části *A* v původní tónině, ale rozprostřená po několika oktávách, v t. 175 – 177 pak na ni stejným způsobem navazuje augmentace hlavního motivku části *B.* Závěr suity představuje virtuózní vrchol celé skladby.

4.5. SEDM SKLADEB PRO KLAVÍR OP. 14

4.5.1. Úvod

Po odtržení českého pohraničí v důsledku Mnichovské dohody se většina Čechů pokusila opustit své domovy. Nejhůře situaci pociťovali židovské rodiny. Rodiče Kabeláčovy manželky Berty Rixové se z pohraničí přestěhovali k dceři do Prahy. Otec B. Rixové zemřel nedlouho po okupaci při složité operaci prostaty. V létě 1942 byla matka Berty Rixové předvolána do transportu do koncentračního tábora v Terezíně, který přežila a po válce se vrátila do Prahy. Žila u Kabeláčů až do své smrti v roce 1948.

Na začátku okupace bylo Bertě Rixové jako židovce zakázáno koncertní vystupování a pedagogická činnost, živila se jako uklízečka. Kabeláč byl v té době zaměstnán v rozhlase a jeho skladby se občas objevily i ve vysílání. Po několika anonymních udáních, jak je možné, že se hraje hudba manžela židovky, musela být Kabeláčova hudba stažena z vysílání. Na Kabeláče začal být vyvíjen tlak v souvislosti s tzv. norimberskými rasovými zákony – rozvod s židovskou manželkou nebo odchod z rozhlasu. Kabeláč se odmítl rozvést a tak z rozhlasu dostal výpověď. Situace se pro smíšené manželství stávala nebezpečnější. Kabeláč měl chronicky nemocný žlučník (trpěl těžkými žlučníkovými záchvaty) a z tohoto důvodu se snažil vyhnout totálnímu nasazení do pracovního tábora. Při prohlídce na pracovním úřadu poprosil o přezkoumání svého zdravotního stavu a díky přímluvě svého přítele Václava Trojana byl okamžitě přijat do Vinohradské nemocnice. Ta ho později musela na příkaz německého vrchního dozoru propustit. Jeho přátelé Gabriel Vágner a Klement Slavický mu v této situaci pomohli a přes své přátelé mu zprostředkovali utajené místo v náchodské nemocnici.

Do této doby spadají skladby z tzv. náchodského období – *Adagio triste, Presto a Lento* pro sólové violoncello, *Allegro* pro violoncello a klavír, dále *Dvě skladby* pro housle, violoncello a klavír. V náchodské nemocnici také vznikly i tři ze *Sedmi skladeb pro klavír op. 14* (*Largo*, *Allegro capriccioso* a *Allegro diabolico*). Dále na cyklu nepracoval a nazval dílo *Tři skladby* pro klavír. Po návratu domů mu přišlo, že je cyklus krátký a začal na něm znovu pracovat. V roce 1946 ke třem skladbám přikomponoval další čtyři a dílo nazval *Sedm skladeb pro klavír*.

Cyklus měl premiéru 30. 10. 1946 v sále Slovanského ostrova v interpretaci Pavla Štěpána, který dílo o dva roky později revidoval pro vydavatelství Hudební matice Umělecké besedy. Zpráva o premiéře se nachází ve zpravodaji sdružení pro soudobou hudbu „Přítomnost". Je to kritika na „První manifestační koncert Přítomnosti", jehož první polovina byla věnována skladbám M. Kabeláče:

„Miloslav Kabeláč se účastní svými skladbami v poslední době velmi platně našeho hudebního života. Posledně svými Třemi kusy pro violoncello a klavír (1941), Zpívánkami pro děti (1946) a Sedmi kusy pro klavír (...) V Sedmi kusech pro klavír pak Kabeláč zabírá velmi hluboko. Vzdává se každého efektu a nechává proniknout do své invence citové zabarvení. Všem skladbám je společná naprostá osobitost a neobyčejná poutavost, založená na tom, že u něho v každém hudebním útvaru přináší každý nový tón vždy neočekávaný významový zvrat. U Kabeláče nenajde se jediný zbyteční tón, nenajde se tam také jediný konvenční, jenom vyplňující spoj."[21]

V roce 1947 skladba získala Čestné uznání v soutěži Přítomnosti o klavírní skladbu. Kromě Pavla Štěpána, který dílo na svých recitálech opakovaně uváděl, byl vynikajícím interpretem *Sedmi skladeb* i Jan Panenka. Daniel Wiesner cyklus natočil v roce 1999 na CD s názvem *Miloslav Kabeláč Piano Works.*

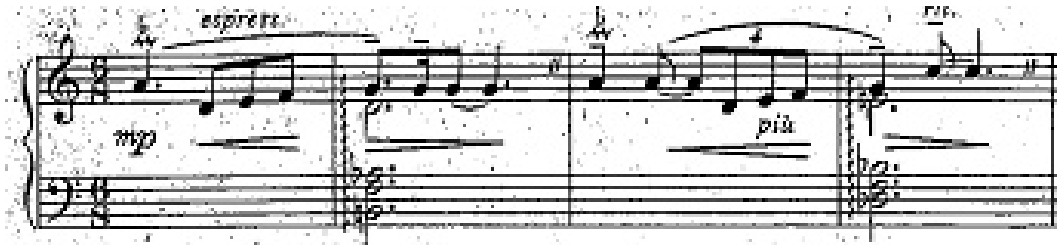
[21] Rytmus XI, 1947, s.14

4.5.2. Formální a interpretační analýza

Adagio inquieto

Cyklus je uveden introspektivním Adagiem. Skladba je psána ve formě *i a m b k.* Tvoří ji dvě části *a*, *b*. Skladba je *in a*, tonální centrum je vyjádřeno prvním tónem skladby a prodlevou na tónické kvintě v kódě.

Introdukce opakuje dvakrát dvoutaktový motiv, pro který je charakteristický nátryl na prvním tónu a následná sestupná kvinta.



Nátryl hraji v pomalejším tempu, abych podtrhl tragický ráz úvodní části. První pokračování motivu hraji přesně až klasicky, druhé pak vzrušeněji vzhledem k harmonii v levé ruce.

Část *a* motiv z introdukce rozvíjí. V prvním úseku (t. 5 – 11) je ve čtyřech taktech zachován melodický i rytmický obrys motivu. Téma deklamuji, snažím se mu dát co nejvíce času, hraji *cantabile* bez výraznější agogiky.

V druhém úseku (t. 12 - 18) mají první čtyři takty totožný harmonický základ jako v předcházejícím úseku, chybí zde však původní melodická podoba motivu, nezměněn je pouze tečkovaný rytmus v sudých taktech. Také druhé čtyři takty druhého úseku mají stejný harmonický základ jako v prvním, i zde dochází ke zrušení motivu. Daniel Wiesner na své nahrávce druhý úsek interpretuje s rozsáhlým rubatem a accelerandem. Já se naopak snažím „držet" původní tempo prvního úseku. Rytmicky bohatší modifikace motivu sice svádí k bohatší agogice, ale podle mého názoru to je v rozporu s *lamentoso* náladou díla.

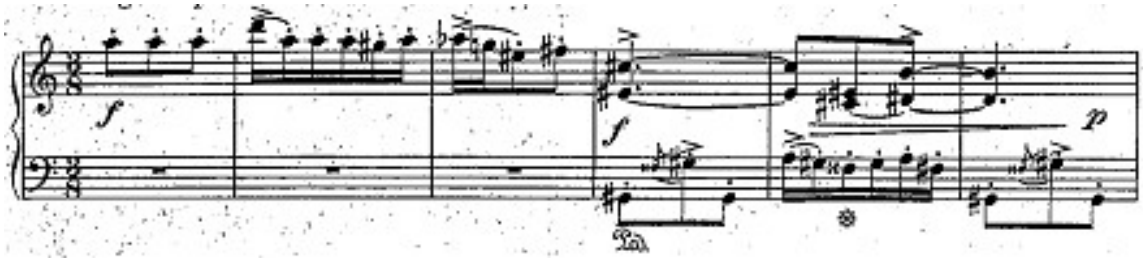
Část *b* nerozvíjí motivy z předešlé části, ani nepřináší motiv nový. V této části nalezneme racionální principy známé z Kabeláčových předchozích klavírních opusů (t. 31-40: pravidelné rozšiřování intervalů a s tím související dynamické narůstání,

chromatické posouvání akordů, technika zrcadlení, kdy je užito inverzních akordů vzhledem k předešlým taktům)

V části *b* můžeme mluvit o třech úsecích (t. 14-30, 31-34, 35-40), které jsou propojeny totožným akordickým materiálem. Část *b* představuje dvě gradace. První se shoduje s prvním úsekem části, druhá spojuje druhý a třetí úsek a vede k hlavnímu vrcholu díla. V *kódě* je pod prodlevou tónické kvinty připomenut původní melodický obrys motivu z introdukce.

Allegro capriccioso

Skladba je psána ve formě *i a b a' k*. Tonální centrum je *in a*. Je vytvořena především ze dvou motivků. První motivek se ve své základní podobě vyskytuje v úvodu *introdukce,* jeho obměnou je oktávová varianta s přírazem a akcentem na druhé době (např. t. 4). Druhý motivek je poprvé uveden v t. 2. Oba motivky by měly být hrány ostrým a pevným úhozem korespondujícím s groteskním rázem této části.



V části *a* jsou tyto motivky navázány na sebe a tvoří dvoutaktové dílky. Část a můžeme rozdělit na dva díly. V prvním (t. 4 - 12) se první motivek vyskytuje v oktávové podobě s akcentem a přírazem na druhé době, druhý motivek v rytmicky zkrácené verzi. V druhém dílu (t. 13 - 22) se první motivek objevuje v odlišné formě, z prvního dílu přebírá důraz a příraz na druhé době, druhý motivek se vrací k původní podobě z t. 2. Vrchol první části je v t. 12. Celou část *a* doporučuji hrát téměř *senza pedale* vzhledem k permanentnímu staccato úhozu.

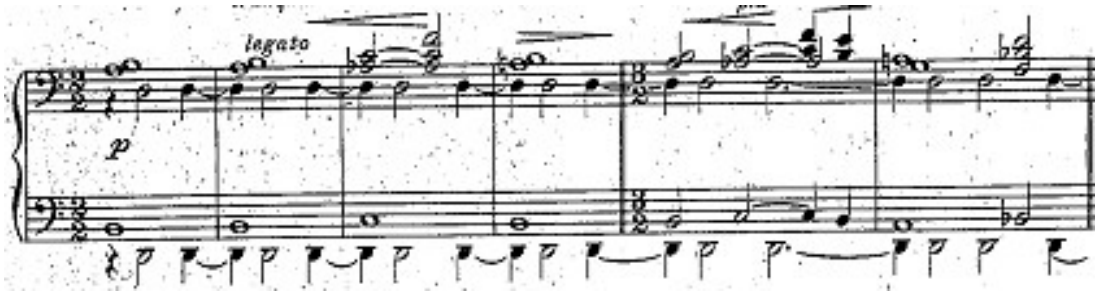
Část *b* také můžeme dle užití obou motivků rozdělit na dva díly. V prvním (t. 23 - 32) se již nevyskytují dvoutaktí složená z obou motivků, jednotlivé motivky zabírají více taktů. První motivek je užit víceméně v nezměněné podobě. V nových podobách se nachází druhý motivek: jednak vzestupnou kvartu vystřídá vzestupná

oktáva. T. 39 - 44 jsou přechodem k repríze, přináší oba motivky v původním pořadí. *Repríza a'* je do t. 58 transpozici první části o čistou kvartu výše a zároveň je převratem dvou pásem v jednotlivých rukou. Narozdíl od první části se repríza odehrává o oktávu výše a v tišší dynamice. Od t. 59 dochází k přechodu do hlubší polohy pomocí pasáže odvozené z druhého motivku.

Kóda je vystavěna na stejném principu jako přechod z části *b* do *a*.

Andante sostenuto

Třetí část má retrospektivní náladu, určitou příbuznost můžeme hledat v cyklu *V mlhách* Leoše Janáčka. Je psána ve formě *a b a'* a má tonální centrum *in d*. To je upevňováno prodlevou v obou rukou od samého začátku části *a*. Společně se synkopovanou prodlevou se v obou rukou objevuje melodie, podpořená akordy či dvojhmaty. Část ve svém závěru moduluje o kvartu níže in G. Synkopickou prodlevu hraji aktivně a živě, ale celkově v nejtišší možné dynamice. Melodii a akordy naopak hraji výraznějším zvukem v dynamice *mp-mf.*



Část *b* je k předchozí části až do t. 25 kontrastní sazbou, pravidelným tepem čtvrťových hodnot a vyšší polohou. V t. 16 - 20 nastupuje výrazný nový motiv, charakteristický sestupným tritónovým intervalem. V levé ruce se objevuje postupně, po malých a velkých sekundách dolů posouvaný interval čisté kvinty. Od t. 27 se část *b* vrací k podobě části *a* (prodleva *in d*). Je zde rozvíjen intervalově pozměněný (především tritonových intervalů zbavený) motiv z t. 16 - 20. V této části bych chtěl upozornit na polyfonickou sazbu. V t. 31 se přidává zdvojený střední hlas, imitující intervalově pozměněný motiv této části o kvartu výše. Krom toho se v t. 27 - 29 a 34 - 36 vyskytuje ještě sestupný chromatický kontrapunktický hlas. Vrchol této části a celé skladby je v t. 34. Od t. 37 dochází ke

zrušení motivu a přípravě reprízy.

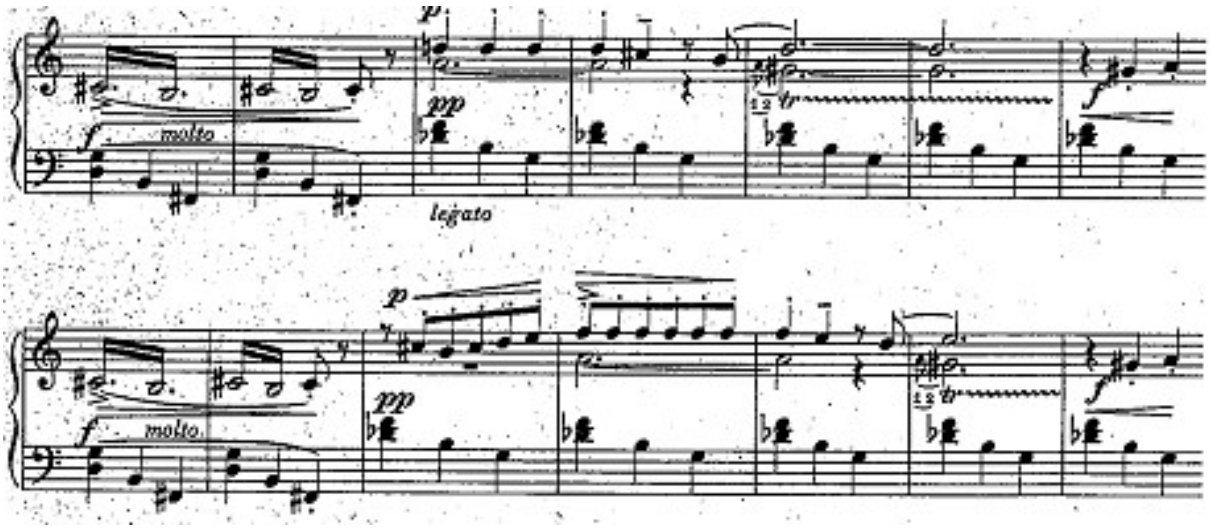
Repríza *a*' představuje o kvintu výše transponovanou část *a*, což znamená, že převážná část se odehrává nad prodlevou *a*.

Allegro

Čtvrtá skladba cyklu přináší kontrast. Po impresionistickém Adagiu přináší dramatický obraz válečných let připomínající tvorbu D. Šostakoviče. Tato část je psána ve formě *i A B A k*, tonální centrum *in Fis* je patrné z průběhu skladby, a to zejména z finální části celé skladby.

Skladbu zahajuje vzestupný sled čtvrťových hodnot, které lze analyzovat takto: tón *fis* jako hlavní centrum celé skladby, akord *h d g h* jako frygickou funkci, akord *cis eis gis* jako dominantní funkci. Tyto tři funkce tvoří harmonický materiál ostinátního doprovodu levé ruky v částech *A* a *A'* a zároveň harmonickou kombinaci užitou na vrcholu skladby v části *B* (t. 105 a dále).

V části *A* jsou střídány dva kontrastní motivky *a*, *b*. Tyto dva motivky jsou odlišeny dynamikou, polohou a doprovodem levé ruky. Motivek *a* je rytmicky a melodicky neustále obměňován. Motivek *b* je naopak opakován beze změny. Tyto dva motivky mají odlišný charakter (*cantabile* versus *marcato*) a interpret by měl změnami úhozu a pedalizace zvýraznit jejich dialog.



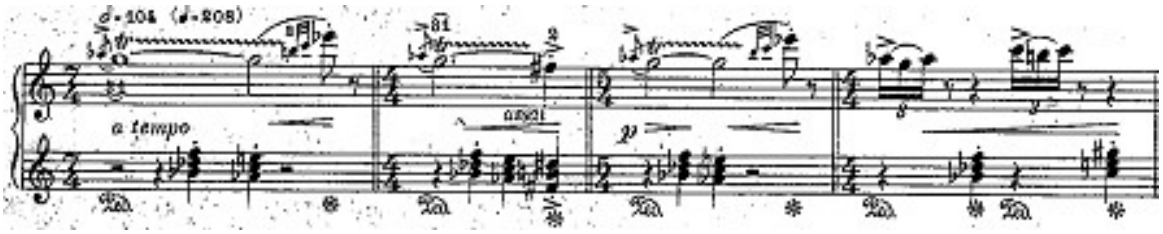
Část *B* zjednodušuje rytmický průběh na pravidelně tepající čtvrťové hodnoty, které hraji *alla marcato*. Melodiku této části frázuji podle jejího směru, tzn. při vzestupných intervalech dělám malé crescendo a při sestupných intervalech decrescendo. Komplikovanější akordy doprovodu (obraty septakordů, zahuštěné akordy) vznikají lineárním vedením jednotlivých hlasů. Zvukově vždy zdůrazňuji měnící se krajní hlasy po velkých či malých sekundách, neměnící se střední hlasy hraji stálé v dynamice *p-mp.*

Část *B* představuje gradaci s vrcholem v t. 105, na kterém zazní harmonie z úvodu a doprovodu levé ruky. Tónika však v tomto úseku skladby nezazní, naopak je v basu zdůrazňován basový „gong" v tritónovém vztahu vzhledem k tónice. Na tomto místě si dovolím malé *ritenuto* a *pesante*, abych podpořil první velký vrchol celého cyklu. T. 105 - 111 zároveň harmonicky připravuji reprízu části *A*.

T. 147 – 150 jsou doslovnou reprízou první části a začátku části *B*. Na takty opakující úvodní takty části *B* navazuje *kóda*, dvakrát opakující augmentaci těchto taktů.

Allegro giocoso

Skladba má čtyři části *i a b a'*. Tonální centrum je *in As.* Introdukci tvoří tónicky rozložený kvintakord s přidanými tóny *h*, *des*, *g* v dynamice *pp.* Od t. 4 nastupuje část *a* s trylkem doprovázeným akordy v levé ruce. Jejich pořadí podléhá pravidelnému lineárnímu vedení jednotlivých hlasů: dva vrchní hlasy jsou snižovány vždy o malou sekundu, spodní hlas o velkou. Celá první část probíhá ve vyšší poloze, od malého *a* do tříčárkovaného *as*. Takty 11 - 12 připravují následující část. Celou první část doporučuji hrát úhozem *leggiero* a *con pedale*, abych docílil lehké vzdušnosti celé úvodní části.

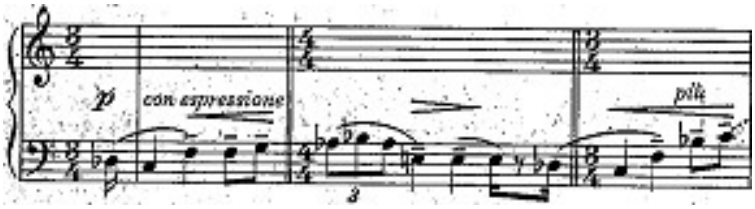


Část *b* tvoří dvě gradace. První gradace v t. 13 - 19 vyrůstá z malé tercie. S rozvíjením melodie dochází zároveň k prodlužování taktů. Druhá, delší gradace je zpočátku rozvíjena podobným způsobem, pouze o oktávu níže. Od t. 39 opět vyrůstá z intervalu malé tercie *a* vede až k hlavnímu vrcholu skladby v t. 43, ve kterém nastupuje repríza.

Repríza *a'* opakuje část *a* s pozměněnou dynamikou. Jinak je průběh reprízy doslovný. V t. 55 navazuje na tuto část *kóda.*

Largo

Šestá část je nejpomalejší z celého cyklu. Je psána ve formě *a b a'*. Tonální centrum je *in F.* Její části vyrůstají z jednoho motivku. Ten je poprvé uveden v jednohlasu v t. 1 - 2. Motivek je charakteristický vzestupným kvartovým skokem, sestupným šestnáctinovým předtaktím a osminovou triolou na svém vrcholu. Melodie má charakter violoncellového sóla, proto ji doporučuji hrát v legatu, *cantabile e quasi vibrato.*



Část *a* vzniká pro Kabeláče typickým postupným rozšiřováním a obohacováním tohoto quasi cellového motivku (pomocí transpozice, rozšiřování intervalů, přidávání doprovodných pásem). Zároveň je rozšiřován celkový tónový prostor směrem nahoru, od malé až do tříčárkované oktávy. Tímto je připravena poloha části *b*.

Narozdíl od předcházející části se část *b* pohybuje ve značně širokém rozsahu, od velké do tříčárkované oktávy. Část *b* tvoří dvě gradace. První navazuje sazbou na předcházející část, v prvních dvou taktech vychází v levé ruce z motivku části *a*. Pravá a levá ruka zde tvoří dvě na sobě harmonicky nezávislá pásma. V druhé a větší gradaci, vedoucí k vrcholu skladby (t. 24), dochází ke změně sazby, obě ruce jsou zde vedeny *unisono*. Materiál této gradace je také odvozen z části *a*. Na vrcholu druhé gradace se znovu objevuje motivek s osminovou triolou.

Repríza *a'* je o čtyři takty zkrácená a transponována o velkou sextu níže.

Allegro diabolico

Finální část cyklu je psána ve formě *A B A'*. Tonální centrum skladby je zpočátku nejasné, až v závěru směřuje skladba *in C*. Část *A* představuje malou třídílnou formu s reprízou (*aba'*). Její první díl zaujímá jeden dlouhý takt, čítající třicet šest osmin, bez udaného metrického členění. Zápis v obou rukou nabízí možné děleni po třech osminách, vypsané akcenty a frázování v levé ruce vzbuzujících dojem sudodobého členění. Přikláním se k druhé možností, kdy úvod pulsuje po dvou osminách.

Tento díl tvoří dvojhlas, jak v melodii, tak v doprovodu je použito výběru tónů (g-a-b-c-des-e-f). Po melodickém vrcholu c^2 je poklesem připravována poloha části *b*. Ta je již zapsána do devíti osminového taktu, přesto jsou v pravé ruce přeneseny důrazy na třetí, pátou a sedmou dobu (narozdíl od levé ruky, kde je důraz umístěn na očekávané čtvrté osminové). Narozdíl od dílu *a* se v tomto dílu pohybuje každá ruka ve vlastním harmonickém pásmu, bez zúženého výběru tónů. Při návratu úvodního dílu ***a'*** je opakován úvodní díl o oktávu níže, avšak v levé ruce jsou přesunuté akcenty o jednu osminovou hodnotu (sudodobé frázování přitom trvá).

Taktéž v části *B* jsou vystřídány dva kontrastní díly, které se dvakrát opakují. V první části se poprvé objevuje metrické členění po třech osminách. Druhá část opět působí dojmem sudodobého členění a sazbou připomínající střední díl předcházející části *b*. Opakování prvního dílu je při svém druhém zaznění přemístěn do vyšší oktávové polohy a zároveň je jeho prvních šest osmin transponováno o malou tercii výše. Také druhý díl je při svém druhém opakování přenesen o oktávu výše, přidáním tří osmin v naznačeném druhém taktu se dostává taktéž o tercii výše. Oproti prvnímu zaznění je zde bohatší akordický materiál. Tento díl je prodloužen o gradaci vytvořenou z motivu článku *c*. Celkově představuje střední část *B* gradaci, na jejímž vrcholu nastupuje repríza.

Repríza *A'* je ve srovnání s úvodní částí transponována o oktávu a malou tercii výše (podobně jako opakování článků v předchozí částí). Přibývá zde ještě jeden hlas zdvojující doprovodnou linku. Akcenty jsou rozmístěné jako při prvním zaznění. Třetí článek dílu *a'* je již opakován v původní poloze jako v začátku skladby a směřuje do závěrečné tóniny *in C*. Závěrečné akordy doporučuji hrát pesante a podpořit tak závěrečné energické a pozitivní vyznění celého cyklu.

5. DRUHÉ TVŮRČÍ OBDOBÍ MILOSLAVA KABELÁČE

5.1. TVORBA V POVÁLEČNÝCH LETECH

První polovina padesátých let je v české hudební kultuře poznamenána Ždanovovými tezemi z roku 1948. Hudba je v nich prostředkem nových „pokrokových" idejí, má napomáhat ke zdárnému splnění pětiletky a má být přístupná širokým masám. Důraz je kladen na hudbu vokální, z instrumentální hudby pak na hudbu programní. Styky se západními zeměmi byly silně omezeny, výrazná orientace byla na SSSR. Informace o soudobé západní hudbě byly zatajovány popř. „upravovány".[22]

K mírnému uvolnění tohoto kursu došlo v roce 1956 v souvislosti s XX. sjezdem KSSS, kde N. S. Chruščov odsoudil některé kroky stalinské politiky a vystoupil s kritikou kultu osobnosti. Tento sjezd vyvolal i v ČSR diskuse a pokus podívat na vlastní minulost kriticky. Týkalo se to i hudební oblasti. Zjištění současného stavu hudebního života bylo posláním Memoranda Svazu československých skladatelů kulturnímu výboru Národního shromáždění. Memorandum upozorňovalo na stagnaci českého kulturního života oproti předválečnému stavu a stavu v jiných zemích, požadovalo zvýšení nezávislosti při navazování zahraničních kontaktů, vytvoření podmínek pro zahraniční obchod s hudebními hodnotami.[23]

Od roku 1956 se prostřednictvím studií a statí měla mladší skladatelská generace možnost teoreticky se seznámit s dodekafonií, serialitou, elektroakustickou hudbou. (S dodekafonií se však Miloslav Kabeláč na konci padesátých let nesetkával poprvé.

Jako příslušník starší generace se s ní seznámil už před válkou a - podle vlastních slov - ji měl již za sebou[24.] Následující léta probíhala v české hudbě ve znamení pronikání Nové hudby a s tím souvisejících diskusí.

V oblasti klavírní tvorby vzniklo v padesátých letech zhruba 120 děl osmdesáti autorů. Jedná se o autory narozené přibližně mezi lety 1885 a 1935. Z tohoto širokého okruhu je třeba zmínit několik významných děl:[25]

---

[22] Havlík, Jaromír, *Česká symfonie 1945 -1980*, Praha 1989
[23] Lébl, Vladimír, O současném stavu nových skladebných směrů u nás, *Nové cesty hudby*, Praha 1964, s. 11 – 35
[24] *Hudební věda* XXXVI, 2 - 3/1999, s. 313
[25] Bajgara, S. Česká klavírní literatura po roce 1945, Praha 1987

O. F. Korte: *Sonáta*

B. Martinů: *Sonáta*

K. Slavický: *Sonáta „Zamyšlení nad životem* "

J. Doubrava: *Maličkosti*

P. Eben: *Suita giocosa*

Sonáta in Des

L. Fišer: *Sonáta č. 1*

K. B. Jirák: *Sonáta č. 2*

J. Kapr: *Domov*

J. Klusák: *3 Etudy*

L. Vycpálek: *Vzhůru srdce*

Léta 1950 - 1960 zhruba odpovídají druhé etapě skladatelova vývoje. Dle Kabeláčových slov tato etapa vrcholí *Mystériem času* (1953 - 57) a *5. symfonií* (1960). V rozmezí těchto let vzniklo přes třicet kompozic[26]. Velkou část z nich tvoří vokálně instrumentální díla, a to jak sbory, tak skladby pro sólový hlas s průvodem klavíru či orchestru.

Nejčastěji jsou psány na slova lidové poezie. Z rozsáhlejších (orchestrálních) skladeb vzniklo v tomto období *Mystérium času op. 31*, *3. symfonie in F op. 23* (práce na obou dílech přímo spadá do doby vzniku *Preludií* op. 30: *Mystérium* je z let 1953 – 57, *3. symfonie* z let 1948 - 1957), později *4. symfonie, in A op. 36* (1957 - 58). O dva roky mladší je *5. symfonie b moll op. 41* (1960). Z let 1956 a 57 se datují dvě kompozice určené jako hudba k divadelním hrám (*Hudba k Sofoklově tragédii Elektra op. 28*, *Hudba ke hře Mistr devíti písní op. 34*), z nichž obou upravil autor suitu, z op. 34 pak ještě *Tři melodramy pro recitátora a malý orchestr.*

V komorní hudbě se M. Kabeláč věnoval spíše dechovým nástrojům *(Sonatina pro hoboj a klavír* op. 24, 1956, *Improvizace pro flétnu sólo op. 29b*, 1956 a *Suita pro saxofon a klavír* op. 39 (1958 - 59).

Pro smyčcové nástroje a klavír vzniklo jediné, zato však významné dílo ***Ballata* op. 27 pro housle a klavír** (1955). V roce 1956 byla v Polsku vyhlášena skladatelská soutěž v rámci houslové soutěže Henryka Wieniawského. Kabeláč pro

[26] Údaje jsou uváděny podle seznamu Zdeňka Nouzy (Tvůrčí profil skladatele, Praha 2010)

tuto soutěž zkomponoval *Ballatu*. Dílo zprvu nazval *Sonata quasi Ballata*, potom se mu ale zdálo, že je pro označení Sonata příliš krátké (rozsah byl dán soutěžními podmínkami – jednovětá skladba virtuózního charakteru v rozsahu 8-12 minut) a z názvu nakonec zůstalo jen označení *Ballata*. Do soutěže bylo zadáno 128 skladeb z dvaceti zemí. Porotě skladatelské soutěže předsedala houslistka a skladatelka Grazyna Bacewicz, žačka Nadii Boulangerové. Dalšími členy poroty byli Witold Lutoslawski, Kazimierz Sikorski, Jean Absil, Pál Kadosa a Michael Tippet. První cena nebyla udělena, druhou získal Victor Legley z Belgie, třetí cenu Švýcar Julien F. Zbinden a o čtvrté místo se dělil Kabeláč s Maďarem Sándorem Szokolayem. Vyhlášení vítězů skladatelské soutěže a první provedení oceněných skladeb proběhlo 9. června 1956 ve Varšavě v sále Národní filharmonie. *Ballatu* premiéroval houslista Igor Iwanow a klavírista Jerzy Lefeld.[27] V Praze měla skladba českou premiéru 10. 4. 1957 na Komorním koncertě novinek. Interprety byli Karel Šroubek a Jan Panenka (Šroubek také připravil revizi houslového partu pro první vydání). Ballata se později stala součástí repertoáru mnoha významných českých houslistů – Václava Snítila, Petra Messiereura, Jiřího Tomáška, Ivana Štrause, Jana Sedláčka a Anny Veverkové.[28]

Z období vzniku houslové *Ballaty* také pocházejí rozsáhlejší kompozice pro varhany (*Dvě fantazie op. 32*, 1957, *3. symfonie*). Z klavírní tvorby napsal Kabeláč kromě níže pojednaných opusů 30 a 38 též četná díla instruktivního charakteru (suita pro klavír na čtyři ruce *Dětem op. 22a*, *Snadná preludia op. 26*, *Malá suita pro klavír na čtyři ruce op. 42*, sedm dvou- a tříručních skladeb pro dceru Káťu). Část díla tohoto období je věnována tvorbě pro děti (kromě výše zmíněných klavírních skladeb se jedná o pět sborů).

V Kabeláčově klavírní tvorbě 50. let lze pozorovat řád, úspornost, diatonický terén, a obecně výrazné zjednodušení ve všech rovinách. Těmito znaky Kabeláčova klavírní díla silně vybočují z dobové tvorby a kvůli nim byla obdobně jako další díla tohoto období kritikou přijímána zdrženlivě až velmi negativně. Představují-li *Preludia op. 30* vrchol Kabeláčovy klavírní tvorby, jsou *Cizokrajné motivy op. 38* samotným autorem označeny spíše jako studie. V *Cizokrajných motivech op. 38* z let 1958-59 se Kabeláč poprvé pokusil užít ve své vlastní tvorbě prvky mimoevropské hudby, kterou se zabýval již od třicátých let a která je důležitým

[27] Nouza, Zdeněk, *Tvůrčí profil skladatele*, Praha 2010, s. 86-87
[28] Nouza, Zdeněk, Tvůrčí profil skladatele, Praha 2010, s. 128

inspiračním zdrojem Kabeláčových skladeb 60. let. Nejen hudební podoba, ale především také tematický okruh tohoto opusu, dobově velmi výjimečný, narazil na ostré odmítnutí kritiky.

V porovnání se skladbami 30. let lze v klavírních skladbách 50. let pozorovat výrazný odklon od chromatiky. Některé skladby se pohybují v čistě diatonických tóninách nebo v modálním terénu. Modalita se přitom v těchto skladbách neprojevuje pouze v podobě intervalových řad, ale jako výchozí tónový materiál. Někdy se vyskytuje v celé skladbě, jindy pouze v části skladby. V akordickém materiálu *Preludií op. 30* a *Cizokrajných motivů op. 38* převažují stejně jako ve skladbách 30. let kvintakordy a jejich obraty, přičemž i zde je četnější mollový tónorod. Oproti skladbám 30. let je zde navíc častý prázdný kvintoktávový souzvuk. Výběr akordů v jednotlivých skladbách bývá omezen, v *Cizokrajných motivech op. 38* je někdy užito jediného akordu po celou skladbu. Časté je užívání prodlev.

Stejně jako ve skladbách 30. let užívá Kabeláč i ve skladbách 50. let nejčastěji třídílnou formu s reprízou. Narozdíl od skladeb 30. let je však zde forma vždy jasná, přehledná, na první poslech postřehnutelná, reprízy často doslovné či pouze transponované. Ačkoliv jak v *Preludiích op. 30*, tak v *Cizokrajných motivech op. 38* je znát autorovo silné racionální myšlení, přeci se v těchto skladbách nevyskytují komplikované principy 30. let (tyto principy by většinou nechromatický terén skladeb 50. let ani neumožňoval). Stejně jako skladeb 30. let se i skladeb 50. let týká úspornost hudebního materiálu, odvozování z krátké základní struktury. Ale zatímco ve skladbách 30. let bývá tato úspornost a sevřenost zřejmá až po hlubší analýze, ve skladbách z 50. let vystupuje do popředí již při prvním seznámění se s dílem.

5.2. KABELÁČŮV VZTAH K MIMOEVROPSKÉ HUDBĚ

Ještě jako student na konzervatoři se Kabeláč setkal s mimoevropskou hudbou. V roce 1932 se Alois Hába zúčastnil Kongresu arabské hudby v Káhiře. Přivezl si z této cesty několik nahrávek, které pak na konzervatoři přehrál.[29] O tři roky později v Praze hostovala taneční a hudební skupina slavného indického tanečníka Uday Shankara. Tento koncert patřil k jednomu z nejsilnějších zážitků, na který celý život Kabeláč vzpomínal jako na velké poučení. Jeho zájem o mimoevropskou hudbu byl tímto koncertem upevněn. Kabeláč o tom mluvil při mnoha příležitostech:

„Byl to pro mne zážitek doslova šokující. Pro mne jako člověka školeného výhradně evropskou hudbou znamenalo toto setkání objev…(…)….Hledal jsem v hudbě tohoto souboru pro sebe poučení, obohacení. Též v bohatství bicích nástrojů a v jejich hudebním, zvukovém a technickém využití. Najednou se mi zdálo naše používání bicích nástrojů barbarské…Stále více jsem si uvědomoval, že bicí nástroje nejsou jen pro hřmot, hluk nebo efekty. Že jim lze svěřit hudbu, že jsou hudebními nástroji."[30]

V roce 1969 o svém zájmu rozmlouval s Jaromírem Křížem v rozhovoru pro Hudební rozhledy: *„Vniknout do podstaty zákonů orientální hudby je úloha nesmírná, pro člověka žijícího v Evropě velmi obtížná. Po druhé světové válce jsem začal studovat tuto problematiku odborně a soustavně a setkával jsem se osobně s významnými představiteli mimoevropských hudebních kultur. Tehdy jsem si uvědomil, že evropská hudba je přece jen pouhá konvence místní i časová, i když míněno velmi široce a dlouhodobě. Evropská hudba se řídí jakýmsi psaným i nepsaným desaterem, na něž jsme si zvykli a které zachováváme s přesvědčením, že jinak hudebně myslet ani psát nelze. A náhle se člověk setká s něčím, co pracuje s principy úplně jinými a začne srovnávat….(….)…..Orientální hudba inspirovala celou řadu evropských skladatelů a pochopitelně i mne k využívání přehodnocených principů této hudby. Zdůrazňuji, že zde jde jen o tyto přehodnocené principy a že jsem z nich těžil inspiraci naprosto po svém."*[31]

---

[29] Nouza, Zdeněk, Tvůrčí profil skladatele, Praha 2010, s. 42
[30] Nouza, Zdeněk, Tvůrčí profil skladatele, Praha 2010, s. 335
[31] Hudební věda XXXVI, 1999, s. 360-361

Kabeláč se nejvíce zajímal o indickou a japonskou hudbu, o níž měl několik přednášek. Od roku 1962 byl aktivní také v Komisi pro studium mimoevropské hudby Československé společnosti orientalistické. Od roku 1964 až do jejího nuceného zániku v roce 1971 byl i jejím předsedou.

5.2.1. Cizokrajné motivy op. 38

Kabeláčův zájem o mimoevropskou hudbu ovlivnil i některá jeho díla, z klavírních pak nejvíce *Cizokrajné motivy op. 38*. Kabeláč napsal komentář pro tištěný program premiérového koncertu:

„Cizokrajné motivy vznikaly v letech 1958-59. Jejich kořeny jsou však daleko starší. Vyrůstají z dlouholetého zájmu a studia mimoevropských hudebních kultur. Toto studium vedlo mne mnohokrát ke skladatelskému vyrovnávání se v podstatě s jiným hudebním myšlením, odlišným od našeho. V Cizokrajných motivech chtěl jsem se s ním vyrovnat obsahově i v prostředcích ve všech složkách: v uspořádání tónového materiálu, v jeho melodickém použití, v metrické a rytmické struktuře, ve zvukovém koloritu a také v interpretaci. Zachytit zvukový kolorit této hudby (např. hluboké tam-tamy v č. 2, indonéské gamelány v č. 4, rytmické ostinato bicích a drnkacích nástrojů v č. 7, loutnu v č. 9, bubny v čísle 10) na klavíru – nástroji tak typicky evropském, bylo pro mne zajímavým úkolem.

Ve skladbě je použito jednak originálních prvků (č. 1, 4, 6, 8, 9) jednak samostatně tvořených (č. 2,3,5,7, 10). Některé motivy se dají zeměpisně přesně určit, některé zachycují jen přibližně celé velké oblasti.

Na Cizokrajné motivy navazuji v dalších dílech – 8 invencích pro bicí nástroje a v Ohlasech dálav pro střední hlas a klavír.“[32]

Dílo premiéroval František Maxián dne 27. 7. 1961 ve vysílání Československého rozhlasu. 26. 3. 1964 Maxián dílo uvedl ještě jednou v rámci koncertu Svazu československých skladatelů „Večer komorní tvorby“ ve Smetanově muzeu v Praze.

[32] Nouza, Zdeněk, Tvůrčí profil skladatele, Praha 2010, s. 364-365

V roce 1959 Kabeláč s *Cizokrajnými motivy* žádal Český hudební fond o tvůrčí stipendium. Ivan Řezáč ve svém posudku pro ČHF píše o *Cizokrajných motivech op. 38* toto*:*

„Ve vysvětlivkách, předeslaných tomuto cyklu, praví autor: „Cizokrajné motivy jsou spíše studiemi než čistě klavírními skladbami.“ Budu-li se přesto touto prací zabývat především jako klavírními skladbami, považuji za nutné uvést důvody. Předně - skladatel je předkládá hudební veřejnosti, byť zatím velmi úzké: je tedy nutně srozuměn s tím, že se při posuzování uplatní těžká kritéria. Za druhé - opatřit dílo opusovým číslem, to znamená, že i pro něj je něčím víc než pouhou studií. Cyklus přináší otázky několikerého druhu, týkající se jednak použitého folklorního materiálu, jednak autorova přístupu k němu, konečně pak, ale ne naposled, konkrétního uměleckého výsledku. Melodika zvoleného materiálu má převážně výrazně vokální charakter. Její přenos do klavírního zvuku vytváří už sám o sobě vážnou překážku zdaru věci. Avšak nejen tato vnější stránkuje problematická; pochybnosti ještě zesílí, položíme-li si otázku konfrontace tohoto materiálu s naší hudební tradicí a naší společenskou současností.

Pro způsob, jakým se Kabeláč vyrovnal se zvoleným úkolem, jsou charakteristické převládající kompoziční principy a postupy. Všeovládající a prakticky výhradní vyjádření harmonie stála se mu prodleva; tedy prostředek důsledně a podtržené statický. S harmonií se vytratila i polyfonie. Klavírní stylisace je záměrně strohá, nástroj je dobrý jen k tomu, aby oznamoval melodické a metro-rytmické údaje, svým životem nežije. Závěrečný dojem, který zanechá přehrávka, je dojem odcizení. Asketický přístup k materiálu praprostému, sebevědomá, svých prostředků dokonale znalá, zdůrazňovaná prostota zpracování, vítězící nad naivní prostotou předloh, musí tento pocit nutně vyvolati. Zamyslíme-li se nad Kabeláčovými skladbami z posledních let (Mystérium, tři symfonie), je zřejmé, že v nich převažují prvky dynamické a zvukové gradace nad projevy bezprostředně smyslovými, hudba je tu stále více definována jako průběh času, jemuž odpovídají přesně odhadnuté (zvukově dynamické) ekvivalenty. V tomto smyslu jsou Cizokrajné motivy pravděpodobně výrazem snahy natknout novou stopu - především v melodii. Musím však otevřeně říci, že nevěřím, že by takové okliky vedly k socialistickému umění. Pravdu o našich dnech nenajdeme v Grónsku ani na Borneu ani ve zpěvnících. Říkám to bez ironie a zlé vůle, protože věřím,

že Miloslavu Kabeláčovi o ni jde stejně jako nám ostatním." V obdobném duchu se nese rozsáhlejší posudek Josefa Stanislava:

„...Jakým nesmyslem je snaha rozmnožovat nějakými nesmělými objevnými tahy štětce bohatství i rozmanitost lidových tvarů, to jsme již přece vyzkoušeli i na naší písni a v naší »pomoci« lidové tvořivosti. Proč Kabeláč nedělá u nás objevné lidové písně v krajovém lidovém duchu? To myslí, že orientální národové to potřebují? Cožpak lze například tak jednoduše vystihnout vskutku umělecky javanskou hudbu, jak se o to zcela primitivně pokouší Kabeláč? Znám dosud jediný doklad umělecky úspěšný a ne exotisující ani etnografisující, a to je Slovenského Symfonie světa. Neříkám, že nelze přistoupit k tomuto problému i z jiné strany. Ale rozhodně nutno odmítnout pohodlný primitivismus. " ... " Cožpak černošské bubny, i když jsou laděné, mají tak výraznou tonalitu, že je ji možno zjednodušit na přerušovanou rytmizaci klavírního tónu? To přece dostáváme zcela jiný obraz A obraz černošského bubnového rytmu by se dal přece adekvátně vyjádřit jinými zvukově-harmonickými kombinacemi. Kupodivu, jak otázka naturalismu a realismu Je pro některé skladatele u nás stále nepohodlnou, ač snad proto, že ukazuje jim meze jejich umělecké profesionálnosti.

Každý ví, co to stála Janáčka práce s etnografickým materiálem, aby objevil intonace moravské písně a zesílil svojí hudbou. On skutečně upravil a snad i přetvořil to, co lid vytvořil. Ono je ovšem pohodlnější se Glinkovi za tuto pravdu posmívat. Ale objevit to, co žije v lidu a čím žije lid, je ovšem mnohem těžší, než objevovat svět ve mně, a kterým žiji, žiji-li totiž vůbec!

Neříkám, že by první kroky Kabeláčovy nebyly chvályhodné. Svědčí dokonce až o úzkostlivé pečlivosti stylizační.

Jistě každého skladatele může blažit, když skladateli druhého národa ukáže, že se zabývali písněmi a hudbou jeho lidu. Ale - aby se hudba takto vytvořená stala hudbou národa, z jehož písní a života byla vytvořena, musí být nejdříve vytvořena pro vlastní národ a ze života vlastního národa, viz Dvořákovy Slovanské tance. Jestliže Kabeláč objeví i jiné metody, takové práce, a soudím, že jsou možné, pak ovšem půjde o jinou věc. Se soudružským pozdravem Josef; Stanislav.

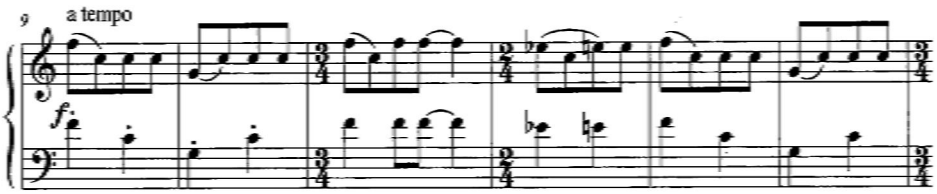
P.S. Či jde snad o důkaz, že z primitivních úryvků a halekaček se dá utvořit poctivá hudební věta? To snad je však málo pro hudební tvorbu."[33] (Oba posudky pocházejí z roku 1959)

5.2.2. Analýza

Indiánský (Válečná píseň)

Pramenem pro tento motiv byly zápisy dvou irokézských melodií, otištěných ve svazku *Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft*, XI/1909-1910, s. 161-162, zápis č. 20 a 21.

Skladba má formu ronda *A B A C A B A*. Jednotlivé díly spojuje společný motivicko-modální materiál. Díl *A* má tři fráze. Prosazuje se zde tonalita F (v evropském cítění). Bas zdůrazňuje latentní funkčnost melodie.



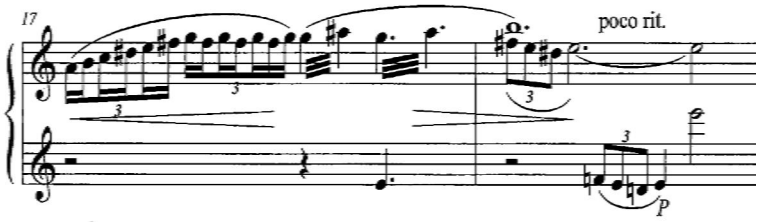
V dílu *B* je melodie obohacena o dosud nepřítomné tóny as, b, d, h; o dosud nepřítomný sestupný krok malé/velké sekundy (kontrast oproti dílu A). Díl *A* je doslovnou reprízou bez spojky. Díl *C* je malou trojdílnou formou. Repríza *A B A* je totožná s úvodem.

Maloasijský (Pastorale)

Je to jediná část tohoto cyklu, kde Kabeláč použil určitý svůj umělý tónorod. Rozvíjí stupnici opakující intervalové rozdělení po kvintách. Skladba má formu variací a a' a'' a'''. Každá variace má formu předvětí a závětí, z nichž každé má 3 takty. 2. a 3. variace se rytmicky zahušťují a zvětšují ambitus melodie směrem vzhůru vzhledem k předchozí. 4. variace je reprízou 1. variace o oktávu níže. Na krátké ploše 24 taktů lze ukázat jednoduchý způsob autorovy práce s umělým tónorodem. Základní model tvoří tóny *a-h-c-dis-e*, s oběma sousedními

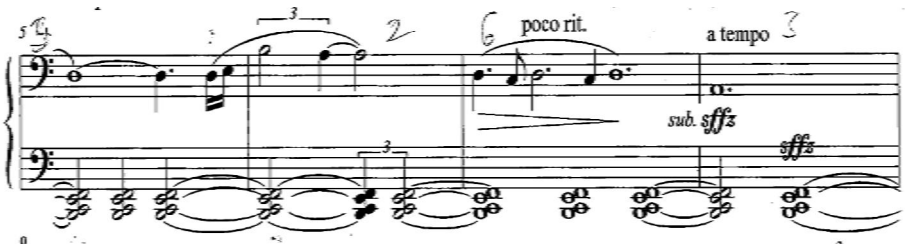
[33] Hudební vědě XXXVI, 1999, s. 541 – 543

transpozicemi (po kvintách) *a-h-c-dis-e* (*e-fis-g-ais-h/d-e-f-gis-a*). Část transpozice, která předchází základnímu tvaru, na nějž kontinuálně navazuje, zaznívá opakovaně v levé ruce (*f-e-d-e*) jako contrast k postupům v pravé ruce (s tóny dis, fis). Interval zvětšené sekundy mezi třetím a čtvrtým tónem modelu i jeho transpozic dodává skladbě určitý mimoevropský ráz.



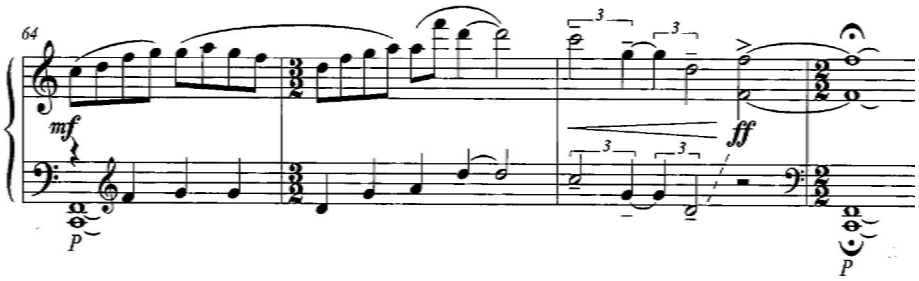
Tichomořský (Pohřební píseň)

Zde je použito bezpůltónové pentatoniky, vyhýbající se krokům malé tercie. Kabeláč zde použil melodii žalozpěvu z Nové Guineje, který v roce 1919 zaznamenal na fonograf R. Neuhausse a do evropské notace zapsal E. M. v. Hornbostel. Kabeláč tuto melodii podle svých slov „nosil v hlavě" přes dvacet let. V originální a úplné podobě ji použil ve druhé větě 7. symfonie, ale s jejími prvky pracoval i v jiných dílech. V tomto motivu jsou prvky této melodie zřetelné, ale její celková stavba je dílem Kabeláčovým. Melodie tu dostala třídílnou formu *A B A*, rozšířenou o mezihry (m): *m A m B m A m*. Melodie je tu použita také v inverzi. Podobnou úpravu této melodie Kabeláč použil i v *Ohlasech dálav* a *Osmi invencích pro bicí nástroje*.



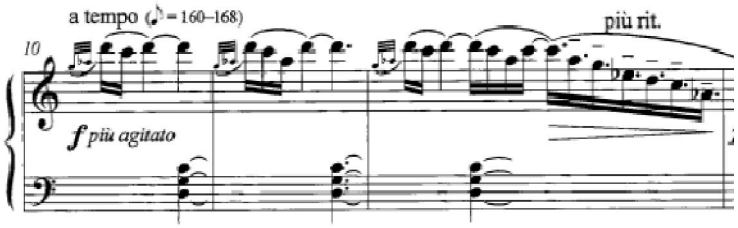
Javánský (Slavnost)

Čtvrtý motiv je vytvořen z napodobených originálních prvků, a to zejména ze zvukových snímků živého provedení. Kabeláč zde transkriboval zvuk gamelánského orchestru. Skladba má velkou trojdílnou formu *i A m B A c*.



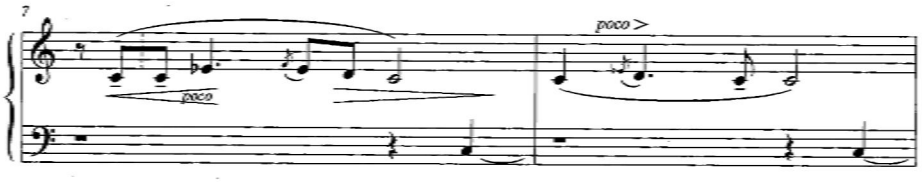
Východoasijský (Flétnová improvizace)

Zde Kabeláč používá vlastních prvků. Používá půltónové pentatoniky v duchu japonské hudby. Skladba má formu *i A B A k*. Díl *A* obsahuje předvětí a závětí *a b*, střední díl *B* je pak inverzí dílu *A*. Obřadní atmosféru podtrhuje monotónně opakovaný kvartový akord.



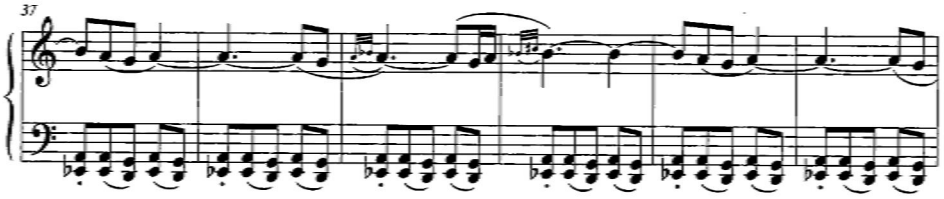
Eskymácký (Ukolébavka)

Pro tento motiv Kabeláč převzal prvky melodie z východního Grónska, otištěné v *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* XII/1910-1911, sešit 2, str. 36. K této melodii je uvedena tato informace: *„Tónový rozsah písní a počet užitých tónu je pevně vymezen, avšak i v tomto rámci používá, jak se zdá, každý zpěvák individuální tónový materiál. Pevný tónový systém se tu nevyvinul, což nepřekvapuje, protože obyvatelé východního Grónska nemají kromě bubnů žádné nástroje.*" Skladba je velmi fragmentární, má formu *A A'*.



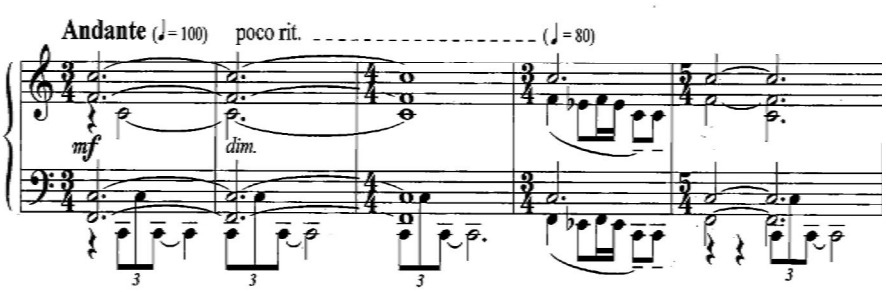
Arabský (Tanec)

V sedmém čísle vytvořeném z vlastních Kabeláčových prvků, používá autor tóny *d-es-fis-g-a-b-cis-d*, čtyři dvojice půltónů a mezi nimi dvě zvětšené sekundy. Skladba má formu *i A B m A´k*. V části *B* je čtyřtaktový melodický útvar, který se při každém druhém opakování mění a rozšiřuje.



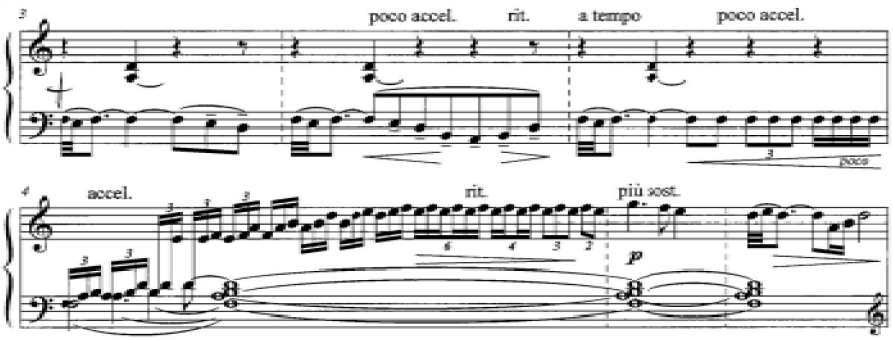
Brazilský (Zaklínání)

Osmý motiv je vytvořen z originálních prvků, převzatých z publikace R. Lachmanna *Die Musik der aussereuropaischen Natur- und Kulturvolker*, s. 5. Skladba je v tónině *f moll*, důležitou formu zde hraje dominanta *c*, která je prodlevou v celé skladbě



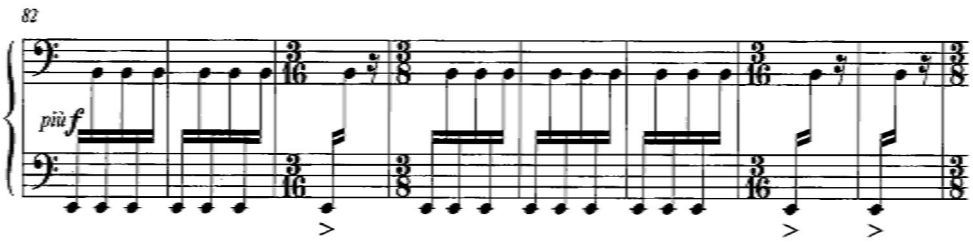
Indický (Loutnová improvizace)

Devátý motiv má formu *a a k*. Je vytvořen z převzatých originálních prvků, a to zejména ze zvukových snímků a z živého provedení. Stejné téma je použito i ve třetím zpěvu z Kabeláčových *Ohlasů dálav op. 47*. Autor v motivu používá výhradně tónu dórské stupnice. V celé skladbě je pracováno s nejrůznějšími nepravidelnými hodnotami i metrem, nachází se zde řada detailních agogických předpisů. Přesně zapsaná skladba tak působí improvizačním dojmem.



Středoafrický (Černošské bubny)

Poslední motiv je vytvořen z Kabeláčových vlastních prvků. Ve skladbě je použito velmi omezeného tónového materiálu, a to pouze pěti tónů *e, g, a, h, d*. Centrálním tónem skladby je tón *e*. Tóny *e, h* vytvářejí v rychlé toccatové technice prodlevu.



5.3. OSM PRELUDIÍ, OP. 30

5.3.1. Úvod

V letech 1954-56 Kabeláč komponoval své nejdůležitější a nejzávažnější klavírní dílo *Osm preludií pro klavír*, op. 30.

Cyklus měl premiéru 22. 7. 1957 v rámci IV. přehlídky nové tvorby československých skladatelů ve Dvořákově síni Rudolfina v interpretaci Jana Panenky. Mezi další významné interprety tohoto díla patří Eva Bernáthová, Martin Ballý, Daniel Wiesner a Ivo Kahánek. E. Bernáthová a M. Ballý dílo konzultovali se samotným autorem. M. Ballý, D. Wiesner a I. Kahánek *Preludia* natočili na CD.

Z ohlasů na *Preludia* se dochovala kritika z preméry díla. Autorem kritiky v Hudebních rozhledech je Josef Ceremuga[34], který se o skladbách vyjádřil takto:

„Kabeláčova Preludia pro klavír jsou zajímavá, nejvíce svou výrazovou vyhraněností. V pomalých částech vadí přílišná jednostrannost, jak v klavírní stylizaci tak i v exponovaných tématech. Je jistě záměrná, ale aby zde mohla hudba strhnout, musela by invence být rozhodně životnější, musela by být zpěvnější. Taktéž v rychlých částech, ty však přece jen imponují svou dravostí. Kabeláč je skladatelem, usilujícím o osobitost, ale jeho záběr v těchto preludiích, i když jsou svým způsobem působivá, je úzký, hudba je poněkud suchá a nepřináší tolik nového, kolik bychom od skladatele jeho schopností očekávali. Sympatická je však zde autorova málomluvnost, stručnost a snaha po jednotě slohu a stylizace..." a dále „...Kabeláčovy skladby hrál Jan Panenka opravdu s vůlí vytěžit z nich co nejvíce. Jeho provedení bylo skutečně zážitkem a zároveň jednou z vzorových ukázek, jak se má reprodukovat soudobá hudba.... "

Karel Šorm, který o díle referoval pro Český hudební fond, popsal Kabeláčovu prvotní ideu:

„Autor měl v úmyslu zkomponovat větší řadu drobných skladeb od zcela jednoduchých a instruktivních až po velmi náročné. Nakonec dílo rozdělil do dvou cyklů – z jednodušších čísel vznikla Snadná preludia pro klavír, op. 26, a z těch komplikovanějších cyklus Osm preludií, op. 30".

Sám autor k tomu dodává*: „Tato skladba je myšlena skutečně tak, že se tu chci vypořádat s klavírem jakožto virtuózním nástrojem. Klade to nesmírné nároky*

[34] *Josef Ceremuga, Druhé odpoledne komorní tvorby, Hudební rozhledy 1957, s. 231*

na techniku, muzikálnost i fyzickou výdrž pianisty. Preludia jsou míněna jako celek, ale lze je hrát jednotlivě nebo i v menších seskupeních."

Kabeláčův vztah k racionálním kompozičním postupům v *Preludiích* dochází v rámci jeho díla k jednomu ze svých vrcholů. Celým cyklem prostupuje několik hlavních motivů, které dílo vnitřně propojují a sjednocují. Stejně jako všude jinde u Kabeláče vychází struktura a forma z obsahu, z elementárního hudebního nápadu. Stejný směr musí při studiu těchto skladeb zvolit i interpret, pokud se chce přes závažnost a emotivní kontrastnost obsahů dobrat zvukově i tektonicky čistého tvaru. Tento „vybroušený tvar" je z notového zápisu záhy patrný a může svádět k nepochopení Kabeláčova díla jako jakéhosi inženýrského, ne však dramatického produktu.

Na *Preludia* můžeme vztáhnout slova Jaromíra Havlíka popisující hledání nových přístupů v Kabeláčově symfonické tvorbě:

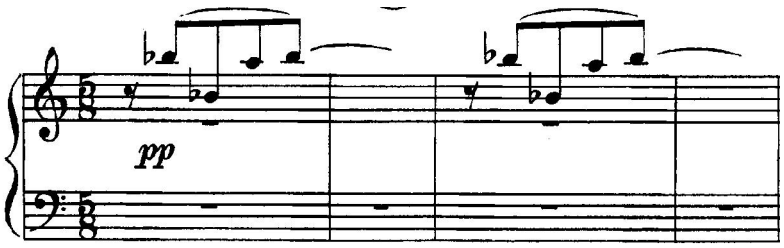
„Kabeláčův příznačný konstruktivismus dospívá ve 4. symfonii k dalšímu vývojovému stádiu: konstrukční zřetel poznamenává všechny složky hudebního projevu - metodiku, akordiku, metriku, rytmiku, fakturu, stylizaci i zvukovou barvu..." a dále, že „... Novum Kabeláčovy koncepce žánru, které reprezentují jeho 3. a 4. symfonie, spočívá jednak v důsledné cestě za novou zvukovostí (..,), jednak v osobitém a netradičním utváření a rozvíjení hudebního materiálu se zvýšeným podílem racionálního konstruktivního elementu v procesu hudebního myšlení a skladebné práce. K tomu přistupuje ještě mimořádná ekonomičnost při volbě výchozího hudebního materiálu a na ni vázaná vysoká intenzita jeho tvůrčího využití v díle..."[35]

[35] Česká symfonie 1945 -1980, Praha 1989, s. 165,171

5.2.2. Formální a interpretační analýza

Preludio ostinato. Con moto equale

Preludium je psáno v třídílné formě s reprízou *i A B A' k*. Má tonální centrum *B* a plyne v pětiosminovém taktu. Ostinatem je zde jednotaktová figura v pravé ruce s ostinátním melodickým obrysem oktáva dolů, velká septima a malá sekunda nahoru, který je změněn pouze v t. 63 a 75 (oktáva dolů, malá septima a velká sekunda nahoru).



Ostinátní figura je v průběhu jednotlivých dílů opakována ve stejné výšce, či v místech větší výrazové intenzity posouvána nahoru, posun dolů se vyskytuje jen třikrát

Ostinátní figurace by měla být v první polovině preludia hrána klidně a tento charakter by interpret neměl v průběhu první části měnit. Klavírista by podle mého názoru měl usilovat o vyrovnanost *quasi perpetum mobile.* Pět tónů základní figurace by mělo být hráno ve stejné dynamice (bez crescend a decrescend) a bez rubata.

Vnímáme zde tři zvuková pásma, tři oddělené světy; doporučuji hrát každé pásmo v odlišné dynamice a vytvořit tak iluzi několika „sfér". Pro ostinato v pravé ruce navrhuji dynamiku *pp. V* levé ruce je použito dvojzvuků a tradičních akordů: durového a mollového kvintakordu a měkce malého septakordu, navrhuji dynamiku *mp*. Posledním elementem je basový „gong", který by měl být hrán slabě, ale zněle v dynamice *p*.

Introdukce (t. 1 - 4) v *pp* poprvé představí s jednotaktovými pausami ostinátní figuru od tónu b^2. Ticho ve formě pomlk by mělo být hráno rytmicky přesně. Doporučuji tuto pauzu „nedeformovat" jejím zkracováním či prodlužováním, narušil by se tím pravidelný tep úvodu.

V první části *A* (t. 5 - 24, předepsané *p*) se ostinato pravé ruky pohybuje od b^2 po d^3. Jiný rytmický vzorec se objeví v levé ruce; model je pětitaktový a opakuje se čtyřikrát, pokaždé na jiném akordu. Propojuje je tón *ges*, který je všem čtyřem akordům společný.

Neexponoval bych tyto čtyři nástupy stejného modelu stejně. Mezi druhým a třetím nástupem je harmonické napětí, které bych podpořil téměř nepostřehnutelným crescendem tak, aby rozvod do *D dur* v dynamice *pp* vyjadřoval ukončení jednoho dílu a plynulý přechod do následující části.

Část *B* zahrnuje dva díly (t. 25 - 52, t. 53 - 81). První z nich je oproti předcházející části dynamicky odstíněn *mp*, ostinátní figura v něm zůstává na d^3. V levé ruce nastupuje výrazná melodie s autorovým pokynem *poco marcato*. Osmitaktový model je střídán jeho zkrácenou šestitaktovou variantou. Osmitaktový model s melodií hraji více *espressivo*, naproti tomu šestitaktovou reakci ostřeji s jemným akcentem v basové lince. Model i jeho varianta zazní celkem dvakrát [(8t. + 6t.) + (8t. + 6t.)], osmitaktový model při opakování i co do tónových výšek doslovně. Všem intervalům a akordům levé ruky je společný tón *d*. Podruhé bych model s variantou dynamicky podpořil, aby byl přechod do třetího dramatičtějšího dílu plynulý, v duchu autorova pozdějšího pokynu *poco a poco crescendo*.

Druhý díl (t. 53 - 81), je gradací k vrcholu v t. 78: dynamicky se z počátečního *mf* dostane až do *f*, ostinatem vystoupá od d^2 až k cis^4 s jasným *crescendem* a *accelerandem*. Pro základní ostinátní figuraci bych volil charakter *agitato* a až do vrcholu v t. 81 bych nenechal ani jedno její opakování „v klidu". V levé ruce jsou předchozí model i jeho varianta zkráceny, opět zazní dvakrát [(7t. + 5t) + (7t . + 5t.), všem souzvukům je společný tón *A*. Ruce se od sebe postupně vzdalují a ve vrcholu (t. 77 - 81) dosáhne vzdálenost mezi krajními tóny obou rukou největšího rozpětí - šesti oktáv. Ostinato je zde podobně jako v úvodu dvakrát na takt pomlkou přerušeno, dynamický vrchol preludia je přerván tichem.

Repríza *A'* (t. 82 - 101) se vrátí zlomem v původní dynamiku *p*. Celá je transponována o malou tercií výše, poslední akord levé ruky této části je tak dominantou v základní tónině.

V *kodě* (t. 102 - 125) se dynamika postupně vytrácí od *mp* do závěrečného *ppp*. Ostinato jíž neopustí tón b^3, v t. 119 a 121 je opět na takt přerušeno. Tónina B dur je potvrzena í v levé ruce, kvintakord zní od t. 117 až do konce. Zde je nejtěžším úkolem interpreta i v nejtišší dynamice neztratit kontrolu nad přesným

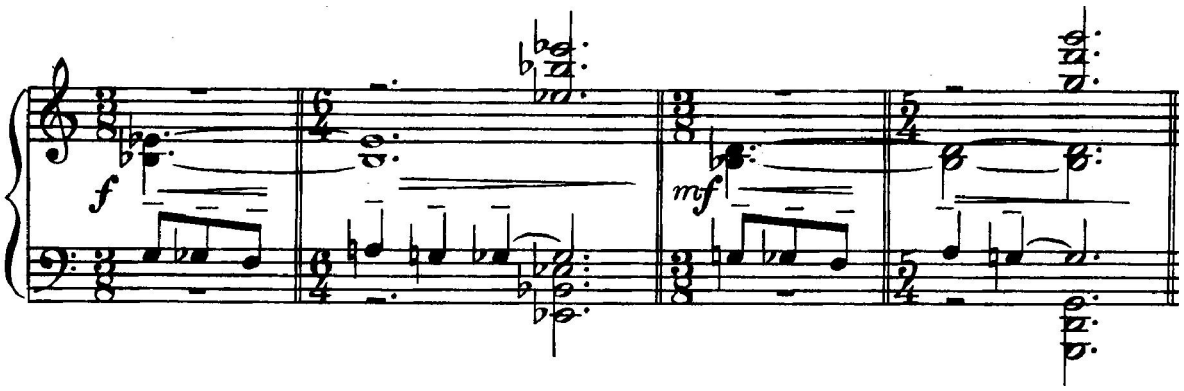
rytmem a zvukem. Na konci preludia doporučuji vyhnout se *ritardandu*, či jakémukoliv náznaku zpomalení. Konec by měl být hrán *in tempo.* Mezi prvním a druhým preludiem bych nedělal velkou pauzu a neztratil tak napětí. Preludia doporučuji hrát attacca.

Preludio meditativo. Moderato

Jedná se o jedno z nejzávažnějších Kabeláčových děl z rodu *Hamletovské improvizace pro orchestr op. 46*. Téma bytí a nebytí, života a smrti, tmy a světla symbolizuje:

- neustálá oscilace mezi *Es dur* a *es moll*
- kolísání mezi *g* a *ges* v hlavním tématu
- pravidelné střídání metra; základní dobou všech sudých taktů je čtvrtka, každý lichý takt je 3/8.

Hlavním tématem preludia jsou tři osminy sestupující po půltónech a sestupný motiv ve čtvrťových notách střídající malou a velkou sekundu.



..

Téma se v preludiu objevuje mnohokrát, doporučuji nehrát jej vždy stejně, ale modelovat jej podle charakteru harmonie, kterou je podloženo (*pesante, agitato, cantabile, espressivo, semplice* atd.) Prostřední díl první části je podložen prodlevou *B-A*, v pravé ruce jsou nejdříve použity dvojhmaty a později tříhlasé akordy. Prodlevu doporučuji hrát "v řádu" a vyvarovat se bohatší agogiky a tempových změn, ke kterým tato pasáž může „svádět". *S*tyl hry *rubato* nekoresponduje se závažným charakterem preludia.

Po velkém crescendu a accelerandu přichází vrchol první části, základní téma ve *ff.* Střední část *Meno mosso* (t.42-70) je zakotvená na prodlevě C. Kromě posledních deseti taktů je celý střední díl v dynamice *pp*. V prvním dílu (t. 42-66) se třikrát ozve v trojnásobně dlouhých rytmických hodnotách v různých transpozicích motiv první části. V první polovině motivu je melodie v pravé ruce, oktávová prodleva v levé, zatímco v druhé polovině motivu postupují obě ruce v unisonu. V této části jakoby chybí individuální „hamletovský" hlas, hudba zrcadlí „vesmírný řád". Unisono by mělo být proto hráno *senza rubato*, levá ruka v dynamice *ppp*, pravá v *pp*, tímto „mixem" dynamik interpret dosáhne klavírního zvuku, který je k vyjádření a umocnění této atmosféry nezbytný.

Od t. 67 ustává osminový pohyb v levé ruce, prodleva C je v dlouhých notových hodnotách občas obnovena novým úhozem. V pravé ruce už je sestupnými třítónovými "hamletovskými" figurami a celkovým dynamickým i tempovým nárůstem připravována repríza.

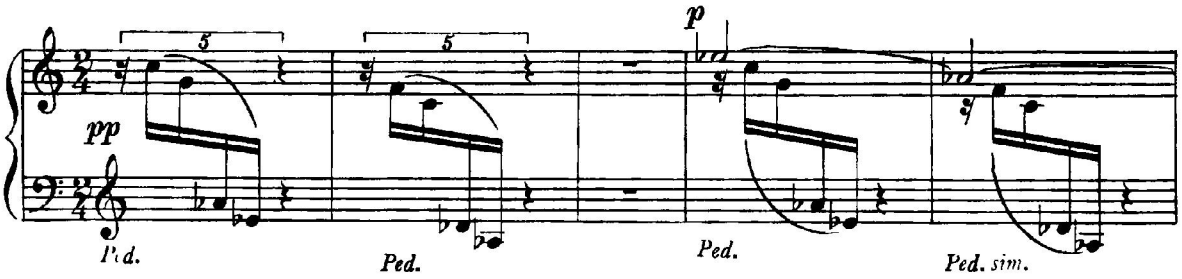
Ta nastoupí v t. 80 v původním tempu transponovaná o triton výše (přitom ještě osm taktů přeznívá v basu prodleva C ze střední části.) Repríza opakuje všechny tři díly první části, výrazně pozměněný je třetí díl, kde v dynamice *ff* zazní motiv už v původní netransponované podobě *g-ges-f* „podpořenému" akordy (následuje zde za sebou sled akordů *Es dur* a *es moll*) v unisonu. Toto místo je vrcholem celé skladby, a prvním vrcholem celého cyklu. Závěrečné vyznění preludia je otevřené do *Es dur*.

Preludio sognante. Moderato. Sfumato

Celé preludium se pohybuje v tiché dynamice od *pp* nejvýše k *mf*. Je z celého cyklu nejkratší a mezi druhým a čtvrtým preludiem působí jako mezihra. Preludium střídá dvoučtvrťový a tříčtvrťový takt, až na kódu pravidelně (každých šest taktů dvoučtvrťových vystřídá jeden tříčtvrťový, pouze v závěru obou částí jsou tříčtvrťové takty dva.). Je vystavěno pouze z tónů tóniny As dur. Je psáno v dvoudílné formě *A A'*, přičemž druhá část je „zrcadlením" části první.

V třítaktové introdukci se představí veškerý materiál doprovodu celého preludia: čtyřtónová figura v dynamice *pp*, ve které se uplatní dvě sestupné kvarty, a transpozici této figury od *c* o kvintu níže, od *f*. Celá figura má rytmickou podobu šestnáctinové kvintoly s pomlkou místo první doby, čímž je příbuzná s ostinátní

figurou preludia ostinato. Zde je patrný Kabeláčův záměr tematicky a motivicky celý cyklus provázat.



V průběhu preludia se obě varianty - od *c* a od *f* - pravidelně po jednom nebo po dvou zaznění střídají. Ve čtvrtém taktu se k doprovodnému pásmu přidá jednohlasá melodie v pravé ruce.

S touto melodií bych doporučoval opustit oblast slabé dynamiky a hrál ji *cantabile e semplice* v dynamice *mp* až *mf*, když melodie v t. 15 kulminuje k vrcholu části a celé skladby c. V t. 22 se zpomalí doprovodné pásmo na šestnáctinovou kvartolu (autorův pokyn *poco ritardando*). V t. 25 přichází opakování právě dozněvší části (až od t. 4, bez introdukce). Pořadí obou figur se v doprovodném pásmu prohodí, tzn. druhá je o kvartu nižší transpozicí první. Jednotlivé tóny melodie jsou oproti původní části posunuty o kvartu nebo o kvintu níže.

Po zpomalení pohybu doprovodu v t. 47 nastupuje *koda*. Přináší v melodii naposledy sestupnou kvintu *es-as* (rytmicky prodlouženou) a další postupné zpomalení doprovodného pásma: nejprve na osminové trioly, v posledních taktech na velké trioly ve čtvrtkách. Závěr doznívá v pianissimu na kvartsextakordu As dur. Kabeláč často vypisuje ritardanda, či acceleranda. Tento fakt by ale neměl vést k tomu, že tyto tempové změny vyzněly nepřirozeně, či strojově. Paradoxně by Kabeláčem do detailu vypsané změny tempa měly při provedení skladby působit dojmem *alla cadenza*.

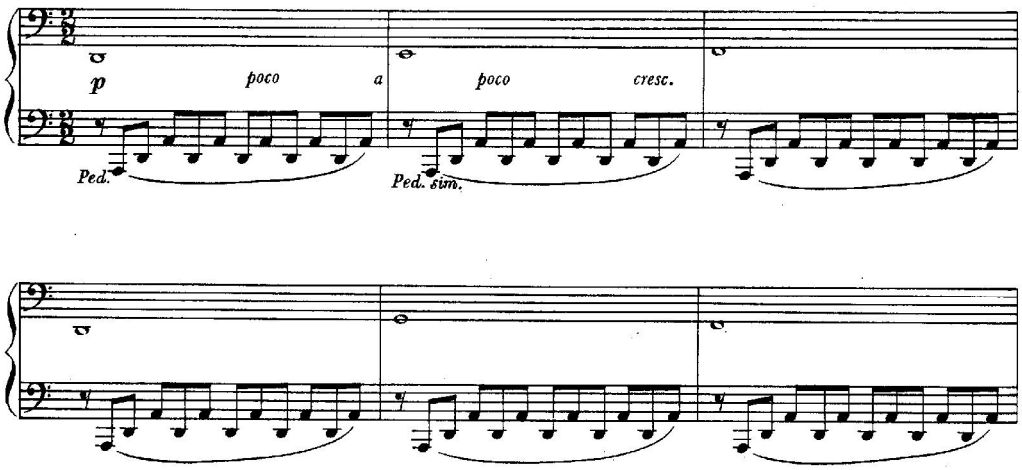
Preludio corale. Allegro

Kompozic inspirovaných středověkou hudbou u Kabeláče najdeme více. Patří k nim jednak skladby využívající konkrétní středověké písně jako kantáta

Neustupujte op. 7 („Ktož jsu Boží bojovníci), *E fontibus Bohemicis* („Hospodine pomiluj ny, „Povstaň povstaň veliké město pražské), *Proměny chorálu „Hospodine pomiluj ny" I, II*, jednak skladby chorálem inspirované bez původního nápěvu jako toto preludium, 1. věta *Osmi invencí* op. 45 z r. a jí blízká 5. věta z *Ohlasů dálav* op. 47. Název první věty Invencí se dokonce shoduje s názvem tohoto preludia.

Skladba má tonální centrum *d* a je psána v třídílné formě *i A B A' k* s reprízou. Kabeláč v preludiu využívá techniku „zrcadlení". Sám autor ji v rozhlasové debatě z roku 1970 popisuje takto: *„Zrcadlení v skladebné technice znamená, že si mohu postavit zrcadlo napříč jaksi tomu proudu horizontálnímu, čili že to zrcadlo dám vertikálně, anebo obráceně, že ho dávám paralelně s tím horizontálním děním, čili je postaveno horizontálně"*...dále...*"v praxi je to jednoduché: melodie je hrána normálně, pak se hraje obráceně odzadu kupředu, a zase to, co v melodii jde nahoru, jde v obraze podle horizontální osy dolů."*[36]

Introdukce (t. 1-10) tremoly na prázdných kvartách a kvintách navozuje atmosféru chorálu a vyzvánění zvonů. Introdukce probíhá nad prodlevou *a-d*, ústředním akordem je zde kvintakord d moll, k němuž je využito citlivých tónů gis, b, cis. Introdukci je možné hrát s plným využitím pravého pedálu, nebo pedál užívat velmi střídmě. Osobně se přikláním k první verzi, protože díky pedálu interpret může vytvořit iluzi zvuku zvonících zvonů. V t. 11 se v *p* začne nad



tremolovou prodlevou *a-d* odvíjet chorální melodie. Ta je zakotvena v dórské tónině, využívajíc pouze pohyblivého *b h*. Melodie se člení na dvě polověty po 14 a 15 taktech se shodnými začátky. Celý tento úsek až po t. 39 představuje první díl *A.* Během něj musí klavírista rozložit síly na dvoustránkové crescendo od *p* do *ff*,

[36] Hudebni věda

takže na první stránce by měl hrát pořád v dynamice *p* - *mp*, i když hudba „svádí" k opaku. S dynamikou *ff* naopak doporučuji přijít až v posledních čtyřech taktech. Charakter chorálu je spíše rytmicky až nervní *quasi marcato*, nikoliv *cantabile*.

Druhý díl *B* (t. 39 - 69) začíná "signálním" oktávovým přírazem k akordu *As dur*. Ostinátní tremolo střídá trylek v pravé ruce s tremolem v levé ruce. Pro tremolo i trylek volím dynamiku *p* a hraji je co nejlehčím úhozem. V tomto místě je dobré myslet na další tektonický průběh preludia, hlavní vrchol přijde až na konci střední části.

Základním materiálem druhého dílu je šestitaktový motiv, který je v tomto dílu dvakrát vystřídá svou rytmickou diminucí (diminuovaný motiv je odlišen i dynamicky: proti *f* původního motivu nastupuje v *p*). Oproti chorální melodii v části a používá tento motiv chromatických tónů, také rytmus je bohatší.

Střední část *B* (t. 70 - 125) zpracovává až do t. 97 první motiv *a*, využívá jak prvních taktů předvětí (t. 22 a dále), tak prvních taktů závětí (t. 85 a dále). Na kratších plochách střídá tóniny c moll a h moll. Kabeláč tuto část nadepisuje *sempre agitato*. Interpret by ji měl hrát ostřejším úhozem, ale zůstat ve stejném tempu. Od t. 98 zaznívá v pravé ruce motiv *b*, (který se v t. 104 setká s motivem a), v t. 107 jeho diminuce. Tento úsek se od t. 112 opakuje. Celá střední část probíhá v značně silnější dynamice, ještě o stupeň silněji (*ff*) přichází v t. 126 repríza.

V Repríze *a* (t. 126 - 159) dochází k *zrcadlení*, kdy je ostinátní tremolo *d a* v pravé ruce. Počáteční tón chorální melodie je o kvintu výše než původní a melodie je v inverzi. Repríza *b* (t. 160 - 190) je posunuta o kvartu výše, vynechává trylek při původním šestitaktovém zaznění motivu (jinak je beze změny). Jde o dynamický vrchol preludia a tektonicky o druhý vrchol celého cyklu. Tato část je příbuzná s kulminaci v orchestrální passacaglii *Mysterium času*. Dynamika *ff* a časté akcenty klavíristy svádí k divokému přednesu. Doporučuji chorálu nechat vážný, majestátní až obřadní charakter a nepřipustit náznak temperamentu.

Kóda (t. 191 - 204), celá nad tremolem *d a*, zopakuje ještě dvakrát hlavu diminuovaného motivu *b*, t. 196 - 204 odpovídají 5. -10. taktu introdukce (jsou pouze posunuty o dvě oktávy výše).

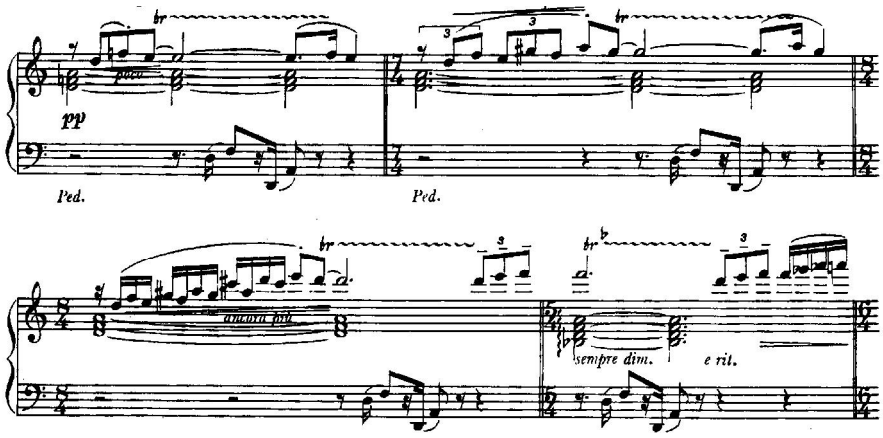
Preludio nottumo. Adagio. Delicamente

Jde o nejintimnější a dynamicky nejslabší skladbu cyklu. Forma preludia je opět třídílná s reprízou, tonální centrum je b moll. Metrum je proměnlivé, střídá se zde dvou- až osmičtvrteční takt. Dynamika preludia se pohybuje v rozmezí od *pp* do *mf*.

První část (t. 1 - 21) uvádí třítaktová introdukce, ve které skladatel používá vypsaného zrychlení a zpomalení trylku. Následující úsek se člení na dva díly (t. 4-11, 12 - 21). V obou probíhá ostinátní doprovod v levé ruce v dynamice pp. Melodie v pravé ruce upevňuje centrum b. Tónovým materiálem je tónina b moll využívající jak sníženého, tak zvýšeného VII. stupně as i a. Doporučuji melodii v pravé ruce hrát naléhavě v dynamice mp, dynamický rozdíl mezi melodií a ostinátním hlasem by měl být jasný.

V mezivětě (t. 22 - 28) přechází „ostinato" do pravé ruky, skladba je zde převáděna do *D dur*. Mezivěta připravuje rychlejší tempo.

Střední část (t. 29 - 34) nastoupí v Tempo I, až do t. 35 však část zrychluje. Kontrast k diatonickým krajním částem tvoří nástup chromatických tónů. Po sedm taktů převládá tónina *D dur*. Společně s tempovým zrychlením zde dochází ke zhušťování rytmických hodnot, objevuje se zde trylek, prvek známy z introdukce



V této části volím jen nepatrně rychlejší tempo, důležitější je podle mého názoru dát figuracím „čas", vyslovit je. Poslední dva takty ritardandem a diminuendem připravují reprízu.

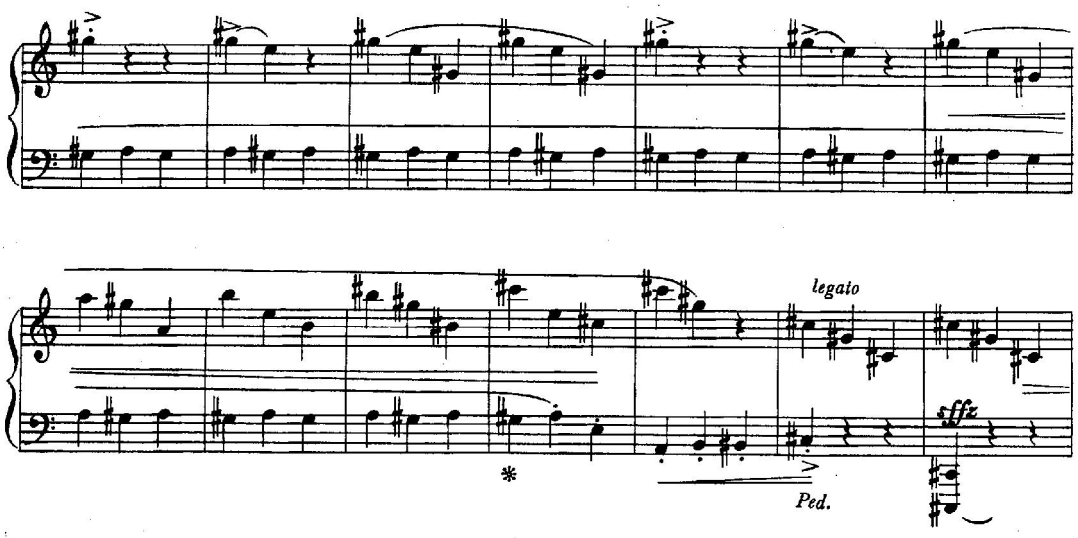
Repríza (t. 37 - 56) opakuje introdukci i oba úseky první části, drobné změny se vyskytují v ostinatu levé ruky, které je obohaceno osminovou triolou,

šestnáctkami a přírazy (které hraji v pomalejším tempu) V bodě (t. 57 - 64) je využito „ostinátního motivku" v obou rukou unisono. Takty 61 - 62 opakují o oktávu níže trylek introdukce. Celá skladba končí kvintakordem b moll.

Preludio volante. Prestissimo

Nejrychlejší preludium cyklu. Je zkomponováno *in Cis* v třídílné formě s reprízou. Celé je ve 3/4 taktu, od začátku do konce zde s výjimkou několika málo taktů pravidelně tepou čtvrtky. Preludium využívá bohaté dynamické škály od *p* do *ff*. V tomto preludiu bych klavíristům doporučil střídmé užívání pedálu, téměř *non pedale.*

První část (t. 1- 121) zahajuje introdukce (t. 1 - 36), která téměř celá probíhá nad doprovodem levé ruky střídající tóny *gis* a *a*. V pravé ruce se z minimálního množství materiálu postupně rozvíjí hlavní motiv preludia (sestupné tři tóny, krajní tóny jsou v rozsahu jedné oktávy.) Tuto introdukci je potřeba hrát vzdušným úhozem tzv. od klávesy, korespondujícím s turbulentním charakterem díla.



Od t. 37 až do t. 102 probíhá zpočátku v unisonu obou rukou v několika vlnách gradace. Prochází tóninami *cis*, *gis*, *e*. Tyto tóniny jsou potvrzovány lomeným postupem kvintoktávového souzvuku dané tóniny. Je zde využito obou prvků introdukce: sestupného třítónového motivu a střídání dvou tónů v rozsahu malé sekundy. V t. 103 je dosaženo dynamického i výškového vrcholu, v němž

nastoupí *koda* první části (t. 103 - 121). Ta je zhuštěnou podobou introdukce transponované o zmenšenou kvartu výše.

V střední části (t. 122 - 219) se po prvních padesát taktů ozývá v pravé ruce oktávová prodleva, která by měla být hrána v dynamice *pp-p*. Pod ní v levé ruce nastupuje výrazná melodie v delších hodnotách (zprvu podložená akordy, od t. 146 je čtyřikrát opakován postup *a–d–e-a*. Oproti úvodní části je tento úsek v tišší dynamice, (pouze v závěru zesiluje k druhému dílu střední části), a v hlubší poloze.

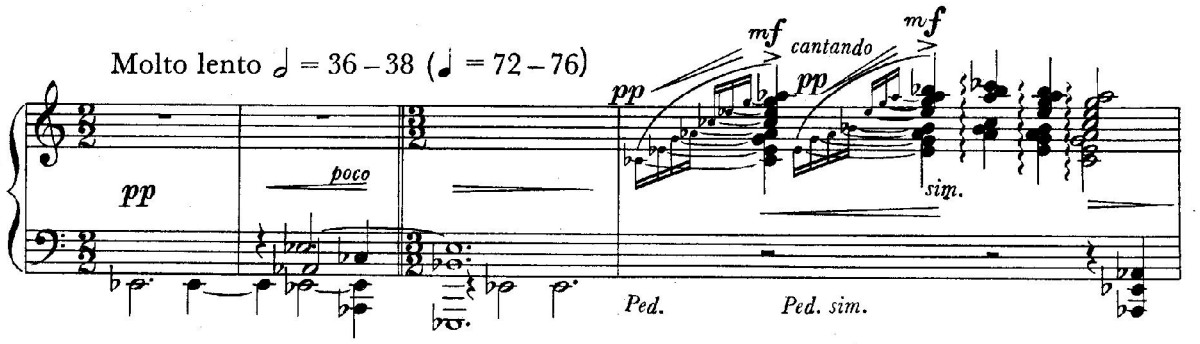
Druhý díl střední části (od t. 172) je již méně statický. Prodleva sice zůstává znít téměř 30 taktů, ale již nenápadněji v delších, doznívajících basových tónech v levé ruce. K tomu se přidávají dlouhé tóny v duchu chorálu. Tento druhý díl se dělí na dva shodné úseky (t. 172 - 197, 198 - 219), celý je dynamickou gradací k následující repríze. Ta v t. 220 - 247 přináší opakování introdukce ve vrchním hlase, doprovod a bas však přetrvávají ve střední části. (Bas napodobuje předtaktí a delší tón pravé ruky středního dílu). T. 248 sice začíná shodně s t. 37, nicméně v harmonickém průběhu se po několika taktech odchyluje, prochází tóninami *f, e*, *d*, *cis*. *Kóda* od t. 303 potvrzuje tóninu Cis dur, objeví se také reminiscence na střední díl (t. 303 - 309) a introdukci (t. 312 a dále).

Preludio arioso. Molto lento

Preludium má meditativní charakter, až na několik taktů ve středním díle by mělo být hráno v naprostém klidu a mělo by tak být dosaženo velkého kontrastu k následujícímu finálnímu preludiu.

Je psáno v třídílné formě s reprízou, využívá převážně tradičních harmonických spojů a spojů diatonické terciové příbuznosti. Skladba má tonální centrum *Es*, nepravidelně se zde střídá 2/2 a 3/2 takt. Shodou okolností stejně jako Aria v *Osmi invencích pro bicí nástroje op. 45* následuje i v *Preludiích* na předposledním místě „zpěvná" část.

Třítaktová introdukce upevňuje centrum *Es*, využívá plagální spoj mollové subdominanty s tónikou, která vynechává tercii. V prvním dílu (t. 4 -17) se střídají úseky ve vyšší poloze v arpeggiech v obou rukou s úseky v nižší poloze, využívající tří-, nanejvýš čtyřhlasé souzvuky.



Arpeggia ve vyšší poloze tvoří durové a mollové akordy zahuštěné sekundou a obraty septakordu. Tyto úseky vždy střídají akordy v kvintovém poměru. Úseky v hlubší poloze používají akordy nezahuštěné, mnohdy dokonce pouze kvintoktávový či kvartokotávový souzvuk. První část prochází tóninami *Es dur, As dur, c moll a C dur.* Arpeggia doporučuji hrát pomaleji, široce a vyrovnaně.

Ve středním díle (t. 18 - 25) se střídá nové, rychlejší tempo (*Piu mosso*) v silnější dynamice (*mf*, *f*) s tempem původním (*Tempo I - Molto lento*) v dynamice slabší (*p*). Oba takty v původním tempu jsou shodné, využívají unisona obou rukou. Celá část je gradací, v jejíž kulminaci přichází repríza první části (t. 26).

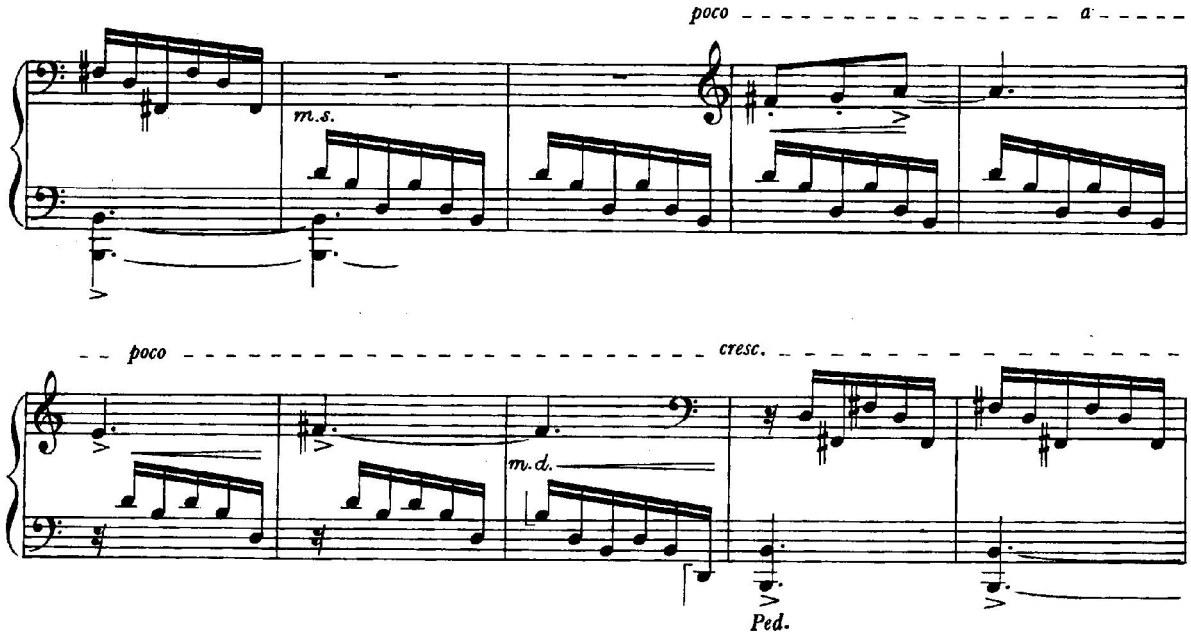
Třítaktová dílčí introdukce, obohacená o triolu ve čtvrtkách, (která se rychle zeslabí do původního pp), začíná sice jako poprvé na tónu *Es*, ale již během druhého taktu se dostává o malou tercii výše čili do *Ges dur*. V transpozici o malou tercii výše proběhne i celá repríza s tím rozdílem, že kde byl v první části akord c moll, nastupuje v repríze akord *Es dur*, díky čemuž se v závěru namísto v *c moll* ocitne preludium v hlavní tónině *Es dur*.

Preludio impetuoso. Maestoso

Je svou dynamičností a monumentalitou vrcholem celého cyklu. Má symetrickou formu *A B C B A.* Intenzivní dynamikou i razantní rytmickou sazbou nastupující díly *A* a *B* kontrastují s dílem *C*, pro nějž je typická zřetelná melodická linka a kontinuální pohyb. Postupná gradace dílu *C* však v středu preludia nekončí, nýbrž přes metro-rytmické obměny a hutnější sazbu pokračuje variací dílu *B* až do zřetelného návratu dílu *A*, který je výrazově spíše mohutnou kódou než klasickou reprízou. Posluchačsky i strukturálně přehledná forma je naplněna nikoli schematickým obsahem, ale nečekanou, k závěru spějící tektonikou.

Tentokrát analýzu zahájím dílem *C* (t. 36-138), který je jakýmsi „pulzujícím srdcem" závěrečné části cyklu. Vyznačuje se homofonní sazbou, kde vystupuje do popředí postupně gradující melodická linka. Nedílnou součástí kompozičního záměru je ovšem též „doprovod", jehož neutuchající pravidelný pohyb a rostoucí harmonické napětí je pro charakter středního dílu vlastně určující.

Melodie je vybudována velice úsporně. Její jádro spočívá ve třech stoupajících tónech následovaných po sestupném kroku dvěma tóny, které stoupají k tónu výchozímu.



Takto vzniklá půlfráze je následována druhou polovinou fráze, která rozšiřuje stupnici tří tónů na šest. Tento gradační princip je dotažen k pointě v t. 118-121, kde je stupnice rozšířena (pouze jednou) na deset tónů.

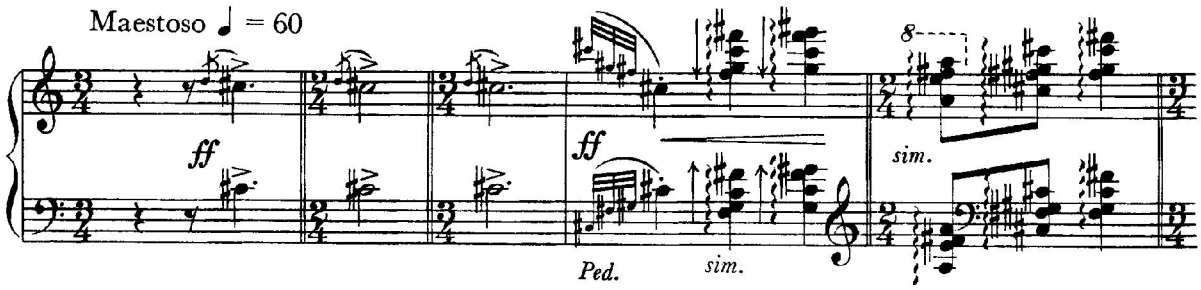
Jakousi interpunkci a zároveň druhou rovinu doprovodu tvoří basové tóny, které zazní po každé půlfrázi. Interpret by měl basy dostatečně "rozeznít", aby měla hudba dostatečně silný zvuk, ale zároveň aby mohl být dostatečně prokreslen puls šestnáctinových not. Dva tóny melodie uzavírající každou půlfrázi někdy přecházejí do hlubšího rejstříku, čímž dochází k stírání rozdílu mezi melodickou linií a kontrapunktujícím basem a zároveň k jejich propojení v jeden zvukový celek. Vstupy basových tónů také narušují pravidelné členění frází po čtyřtaktích, fráze jsou rozšířené. V rychlém tempu a při opakujících se frázích vzniká dojem volnosti, který je třeba interpretací podpořit.

Protikladem ke stoupajícím stupnicím v melodii je princip klesání. Melodie se objevuje v různých tóninách – první dvě fráze v *h moll*, dále v *B dur, d moll*, na vrcholu pak v *b moll*. Klesání se projevuje v třítónové „hlavě" tématu, kde je při každé další expozici snížen jeden tón o půl tónu (srov. *fis-g-a, f-g-a, f-g-gis, f-ges-as*). U šestitónových stupnic pak dva nejvyšší tóny zůstávají stejné (klesají až při poslední expozici), čímž se plynule zvětšuje ambitus melodie.

Pokles, zpravidla o půl tón, se v dílu *C* objevuje i jinde (změna tóniny z *h moll* do *B dur* v t. 79-80, postup basu v úvodních taktech). Zatímco stoupající stupnice melodie jsou všudypřítomně patrné, klesání se odehrává v druhém plánu (v harmonii, chromatických posunech). Vzlet melodie je tak doprovázen narůstajícím dramatickým napětím, ovšem ve smyslu blížící se katarze a uvolnění.

Tato gradace ústí do reprízy dílu *B* (dále *B´*), resp. do čtyřtaktové spojky, která repríze předchází a má stejnou texturu. Právě změna textury z dílu *C* do *B´* patří k interpretačně nejnáročnějším momentům preludia a celého cyklu). Než však vysvětlíme proč, je třeba se nejdříve podívat na zbývající díly, tedy *A* a *B*. Díl *A* přináší hlavní motivický materiál dílů *A* i *B* (a pouze v náznaku dílu *C*). Je možné jej vymezit třemi hledisky: textura, modus a melodie.

Textura spočívá v fortissimových arpeggiích rozdělených do obou rukou. Stejně jako jinde se i zde Kabeláč projevuje jako mistr nacházející nové možnosti ve starých prvcích. Arpeggio, zejména vzestupné, ale i sestupné, je jednou z nejcharakterističtějších klavírních stylizací; zde však autor volí arpeggia protichůdná, v klavírní literatuře se téměř nevyskytující.



Pasáž je ostatně napsána velmi „pianisticky" a mnohostranně odkazuje k žádoucímu způsobu interpretace bez nutnosti použití nadbytku interpretačních znamének. Každé ruce jsou přiděleny právě čtyři tóny arpeggia, a to v rozmezí oktávy, což umožňuje velmi pevné postavení ruky na klávesnici. Menší množství tónů a užší či větší rozpětí mezi krajními prsty by mohly způsobit pocit větší

vratkosti, zatímco takto je usnadněna jistota a vyrovnanost úhozu. Té pomáhá i umístění arpeggií téměř výhradně na černých klávesách, díky čemuž může klavírista jejich tvar snáze „nahmatat". Fortissimový úhoz je rovněž usnadněn tím, že při daném rozpětí arpeggií není třeba podhmatů (jako třeba v případě rozložených akordů přes několik oktáv). Právě skutečnost, že levé ruce jsou přidělena arpeggia stoupající a levé klesající, pak přímo vybízí k principu „hraní v kruzích".

Všechny tyto faktory směřují k jasnému kompozičně-interpretačnímu záměru: zvukově robustní akordy, v nichž je každý tón úhozově pevný a zřetelný. Skutečnost, že se zde způsob hry prolíná s hudební představou (navíc velmi originální), a činí ji tak téměř „fyzicky hmatatelnou", řadí Kabeláče k těm nejlepším autorům hudby pro klavír.

Další neméně důležitou charakteristikou dílu *A* je modus. Výběr tónů spočívá především na černých klávesách, s čímž koresponduje modus s centrem na tónu fis (zde fis moll, v repríze *Fis dur*). Součástí modu je vztah dominanta tónika vyjádřený „signály" tónu cis (t. 1-3) a kvartovými akordy, které jsou ovšem obměnou tonálních akordů *fis moll/ Fis dur*. Důvodem proč hovoříme o modální a nikoli tonální struktuře je vlastně to, že výskyt tónů *a-e* (v repríze *Ais-Eis*), které určují tónorod, je omezen na minimum; naopak velmi charakteristickým způsobem se prosazují intervaly velké sekundy a čisté kvarty, z nichž jsou takřka výhradně jednotlivé akordy utvářeny. Stojí za to podotknout, že se zde tedy nejedná o modus messiaenovského typu, čili neměnný výběr tónů, nýbrž intervalovou charakteristiku projevující se v různých hudebních útvarech a jejich transpozicích.

Teprve v třetí řadě se dotkněme melodie dílu *A*. Třebaže Kabeláč, jak je u něj zvykem, neponechává ani v tvarování melodie nic neuvědomělé nahodilosti, a možná byla dokonce právě melodie prvotním nápadem, v posluchačském vyznění bude převládat "zvony" evokující a modalitou charakterizovaná arpeggiová stylizace akordů, zatímco melodie sama se projeví především ve vzletném oblouku jejich směrování. Proti smyslu hudby by šel interpret, který by snad chtěl „v klasickém duchu" „vynášet melodii" a ostatní vrstvy hudebního dění potlačovat.

Z interpretačního hlediska stojí ještě za zmínku metrorytmické členění dílu *A*. Melodie v t. 4-6 výrazně tíhne k členění po 2/4, je však do taktů zapsána jako 3/4 + 2/4 + 3/4 (resp. 1/4 uvážíme-li, že v třetím taktu do ní patří pouze akord na první době). Tímto zápisem je vlastně interpretovi bráněno, aby melodii frázoval

po dvou dobách: působila by pak těžkopádně, zápis ve dvoučtvrtečním taktu by k takovému podání však vybízel. Ke stejně nevhodnému, tentokrát „valčíkovému" pojetí by sváděl zápis v 3/4 taktu; navíc by v obou případech došlo k oslabení závěrečného akordu. Ten je při zvoleném zápisu na první době a navíc označen akcentem, čímž je jasně vyjádřena jeho centrální role v dané frázi.

Stejnou metrorytmickou rafinovanost nalézáme i v prvních třech taktech preludia. Postupné prodlužování hodnot je zde vlastně vypsaným rubatem. Zároveň je však kladen důraz na jejich přesné dodržení, jak ukazuje jejich analogie v t. 6-7 a 9 a obdobně v taktech následujících. Již samotné tyto tři „údery zvonů" tak staví před interpreta tvůrčí výzvu. Pasáž nesmí působit mechanicky (rubato), ale ani příliš rozvolněně (přesný zápis). Interpret je takřka nucen, aby cítil rubato, ovšem zcela přesně v souladu se záměrem autora (srov. dramaticky vypjatý oblouk v Preludiu č. 1 při označení „Con moto eguale").

Díl *A* je velmi nápaditým a skladatelsky rafinovaným útvarem, v němž je kompoziční stránka včetně formy zápisu zcela srostlá se stránkou interpretační. Spolu se svou reprízou pak tvoří monumentální rámec preludia (a tím i celého cyklu), kdy nastoluje jeho tematickou problematiku a zároveň jeho vyústění.

Díl *B* je variací dílu *A,* rozváděním jeho myšlenek. Vidíme zde obměnu arpeggií (redukovaných výhradně na svoji sestupnou část), melodie je tvarovou obměnou melodického obrysu akordů dílu *A*. Svým vnitřně jednotným charakterem a kontrastností k sousedním částem však díl *B* tvoří výrazově samostatný útvar. Ten logicky ústí do středního dílu *C,* který je jakousi výrazovou (nikoli tematickou) obdobou sonátového provedení.

Díl *B* je vlastně variacemi na *arpeggio* téma, kde je třeba naplnit kontrast mezi jeho jednotlivými typy. První typ arpeggia je zapsán na způsob vypsaného acceleranda. Jedná je vlastně obdobu „vypsaného rubata" výše. Trioly a kvintoly na jednu stranu nabádají k dodržení metra (ve smyslu přesných nástupů dob až na úroveň osmin) a zároveň kontrastují s „rovnými" arpeggii v šestnáctkách. Další, třetí obměnou je typ v t. 21, kde akcentace arpeggia přechází na jejich jednotlivé tóny. Posledním, čtvrtým typem je dvaatřicetinové arpeggio v t. 22, jehož zápis je opět precizním vyjádřením jeho relativní rychlosti vůči ostatním.

„Proakcentované" a dvaatřicetinové arpeggio jsou výrazným členícím prvkem, který uzavírá, resp. ohraničuje fráze různé délky a samostatnosti.

Otázkou je, nakolik je dvaatřicetinové arpeggio v t. 35 „tečkou" a nakolik „přechodem" do dílu *C*. Pro druhý výklad svědčí to, že v repríze, kde hudební dění směřuje do středních a vyšších poloh nástroje, je tento prvek vynechán, zatímco v t. 35 témbrově navazuje na díl *C*. Je tedy jakýmsi přechodovým akcentem.

Melodie dílu *B* je se od melodie dílu *A* liší pouze tím, že nastupuje od tóniky (fis) a nikoli od dominanty (cis) a velikostí intervalových kroků mezi jednotlivými tóny. Počet tónů ve frázi stejně jako směřování intervalů je však důsledně dodrženo. První novou frází je tedy až dvojtaktí 28-29 a jeho rozvinutí 32-35.

Dynamická průraznost vynášené melodie bude pochopitelně menší než v akordické stylizaci dílu *A*, jednak kvůli dynamickému označení *f* („pouze" forte), jednak proto, že jednotlivé tóny nejsou nijak zdvojovány. Tóny melodie jsou vlastně integrální součástí arpeggií a jsou jimi zpětně rozezvučeny. Arpeggia rovněž není možno proti melodii kontrastně potlačit proto, že pro charakter dílu *B* mají stejně zásadní význam jako melodie sama.

Díl *B* je svojí dynamickou hladinou i pohybovým spádem přechodovým stupněm mezi dílem *A* (fortissimo, převažující hodnota čtvrtka) a dílem *C* (piano, převažující hodnota šestnáctina). Při jeho repríze (*B´*) se přechod odehrává opačným směrem, není však jeho přesným opakem, jak bude ukázáno níže.

Tím se vracíme k interpretačně obtížnému přechodu *C – B´.* Ten je rozšířen spojkou t. 139-142, která přináší návrat „úderů" taktů 1-3, modálních akordů složených ze sekund a kvart a tóniny fis. Interpretační problém spočívá v udržení, resp. přetvoření pohybové a dramatické energie vystavěné v dílu *C*.

Tempově je přechod z dílu *C* do spojky 139-142 plynulý: šestnáctiny dílu *C* odpovídají sextolám ve spojce. Metro-rytmicky zde však dochází ke změně. Zatímco ve střední části preludia existuje komplementární rytmus šestnáctin včetně pulzace prvních dob, ve spojce tomu tak není. Nejenže hned na druhé době zcela absentuje šestnáctinový rytmus, ale není ani vyjádřen nástup třetí doby. Kromě toho dochází k znepravidelnění metra (střídající se 3/4 a 2/4 takt).

Z druhé strany přechodu tu je enormní gradace dílu *C*, výjimečná i z hlediska celého cyklu (narůstající uvolnění). Poslední fráze (t. 126-138) je však vůči předchozímu vývoji příliš krátká, než aby mohla být sama o sobě jeho vrcholem. Hrozí, že se zde napětí „vytratí" a plocha bude působit jako předčasně ukončená.

Řešení spočívá v tom, že spojka 139-142 nesmí být ani v nejmenším metricky ani rytmicky zatěžkána (Kabeláč ostatně nic takového zápisem

nenaznačuje, pouze vyjadřuje přesný přechod z šestnáctin do sextol. Těžko věřit, že by na instrukci o změně tempa při jinak „projektantské" preciznosti zápisu „zapomněl"). K zatěžkání by mohly rovněž svádět akcenty na akordech, při bližším pohledu však ukazují na pravý opak: první doby jsou v taktech 139 a 141 označeny „stříškou" zatímco v taktech pouze „běžným" akcentem. Tím je naznačeno frázování po dvou taktech.

Kinetická energie dílu *C* tak přechází do dvou stejně dlouhých a stejně vnitřně členěných frází, které částečně přebírají rytmickou náplň dílu *C* (sextoly) a částečně jsou jí zbavovány; uvolňování je dále stupňováno. Výsledkem je pocitové zrychlení a vylehčení, které se „usadí" teprve příchodem monumentálně zatěžkaného, i když stále dynamického spádu dílu *B´*. Uvážíme-li technickou obtížnost tohoto místa, jeho obsahovou specifičnost a jedinečný metro-rytmický spád, jedná se o mimořádně náročný interpretační úkol.

Díl *B´*není prostou reprízou dílu *B*, ale syntézou materiálu dílů *B* a *A* (respektive jeho různých variací), půdorysně se nicméně shoduje s dílem *B* a zcela zachována zůstává i melodie. Arpeggiový charakter je částečně opuštěn, což je nevyhnutelné vhledem k integraci prvků z dílu *A* a z toho vyplývající změně stylizace. Melodie již není pouze jednohlasá, je zmnožena do akordů, v nichž převažují sekundy a kvarty podobně jako v úvodním dílu, ovšem bez arpeggií. Tóniku utvrzující oktávy gis-fis jsou pak obměnou přírazovaných tónů *cis* na dominantě.

Jak již bylo řečeno, díl *B´*je obdobou přechodu z *A* do *C*. Dynamická hladina je však vyšší, nikoli *pp - ff*, ale *fortissimo con tutta la forza*. Charakter použití materiálu, tj. jeho tvrdošíjné opakování, syntetičnost a neměnná zvuková hladina dodávají této části spíše charakter svébytné cody než přechodového dílu. Nejedná se o typický postupný dynamický nárůst (ten by ostatně kvůli již na počátku vysoké dynamice nebyl možný), ale utvrzování výsledku hudebního děje dílu C, které připravuje jeho vyústění do reprízy dílu *A (A´).*

Tento díl (*A´*) je pak jakousi druhou codou preludia. Vzhledem k mohutnosti a statičnosti dílu *B´* je nástup další cody nečekaný, avšak díky semknutosti hudebního materiálu a symetričnosti formy logický a nevyhnutelný. Umístění na konci celého cyklu takovéto řešení dokonce vyžaduje. (to jak obtížně je to dynamicky vystavět si už doplníš sám a lépe)

Nesmírně účinnou a klíčovou pointou je obměna oproti dílu *A:* změna tónorodu z moll na dur pomocí tónů *eis* a *ais*. Skladebně se jedná o nepatrný, jasně definovaný rozdíl, který má však obrovský vliv na závěrečně slavnostní vyznění díla.

6. ZÁVĚR

Ve shodě s většinou klavírních skladeb 20. století nalezneme ve všech Kabeláčových klavírních skladbách přesný a pevně daný zápis dynamiky, artikulace, frázování, pedalizace, do podrobností dovedený zejména ve skladbách padesátých let.

Klavírní skladby třicátých a čtyřicátých let užívají tradičních hudebních forem. Ve skladbách třicátých let je však tato forma natolik obohacována a komplikována, že zůstává pouze v pozadí skladby, často rozpoznatelném až po hlubší analýze. Oproti tomu je forma skladeb čtyřicátých a padesátých let většinou jasná a zřetelná již při poslechu, i když se zejména u některých skladeb padesátých let nemusí jednat o běžná schémata.

Akordika klavírních skladeb třicátých let je podstatně bohatší než u skladeb pozdějších. Užíváno je kvintakordů s obraty, septakordů i kvartových akordů, výjimkou nejsou ani akordické kombinace, vzniklé lineárním vedením jednotlivých pásem. Obdobný akordický materiál je užit ve skladbách čtyřicátých let. Ve skladbách padesátých let je akordický materiál omezen na kvintakord s obraty (opět převažuje mollový tónorod), častý je kvintoktávový souzvuk. Počet akordů užitých v jednotlivých skladbách bývá často velmi omezen.

Ve většině skladeb hraje důležitou roli tón v tritonovém vztahu. V klavírních skladbách 30. - 50. let let je preferován mollový tónorod. To, co skladby jednotlivých desetiletí výrazně odlišuje, je tónový terén. Zatímco ve skladbách třicátých let je silně chromatický, v dílech čtyřicátých let už se spíše blíží diatonice a v opusech padesátých let již zcela převládá diatonika či modalita. V Kabeláčově díle se proměňuje i význam prodlevy. Zatímco v chromatickém terénu skladeb třicátých let je zdrojem disonantních střetů a vytváří napětí, ve skladbách s omezeným výběrem tónů vytváří spíše statický a obřadní dojem.

Pojem „modalita" získává v průběhu dvaceti let u Kabeláče nový význam. Zatímco v dílech třicátých letech se jedná o „intervalové řady", určující výběr a pořadí intervalů, které jsou často užity i v rámci silně chromatického tónového terénu, ve skladbách padesátých let se setkáme s modalitou v podobě úzkého výběru tónů pro celou skladbu či úsek, které teprve sekundárně ovlivňují melodiku.

Rozdílný je rozsah klavírních skladeb. Zatímco Passacaglia op. 3 i jednotlivé věty Suity op. 5 představují značně rozsáhlé skladby, skladby čtyřicátých

i padesátých let jsou v porovnání s nimi podstatně kratší, zejména u Cizokrajných motivů op. 38 se často jedná o miniatury.

Rozdíly mezi tvorbou třicátých let na jedné straně a padesátých let na straně druhé nemají povahu prudkých zlomů, ale spíš navazujícího pokračování. Toto pokračování lze nazvat cestou od složitějšího ke zřetelnějšímu. Kabeláčovo klavírní dílo ve svém celku charakterizuje pevná tektonika, velký podíl intelektuální složky, lineární myšlení, úspornost až strohost hudebního materiálu a příklon k tonalitě. Kabeláč často dával v úvahu paralelu hudby s kosmologií:

„Všechno na světě i ve vesmíru má centrum, kolem něhož cirkuluje: Měsíc, Země, sluneční soustava, galaxie. Je to například i v lidském životě, v rodině, ve společnosti. Existuje sice odtržení od centra, ale proto, aby se vytvořilo nové centrum (např. dítě odchází od rodiny, aby založilo novou). Všude jsou vztahy – vztahy mezi nadřazeností a podřízeností, mezi závislostí a nezávislostí. V hudbě tento princip pro mne reprezentuje tonalita."

Kabeláč ve svém díle přinesl nové pohledy a čerpal z podnětů moderny. Jeho hudba zároveň rozvíjí bohatou českou tradici. Svým humanistickým a nutno říci i vlasteneckým zaměřením navazuje na tvorbu Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Josefa Suka, Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů. Jméno a odkaz Miloslava Kabeláče je nutno zařadit do této největší linie a jeho dílo chápat jako jeden z dalších pilířů české hudby.

7. JAN BARTOŠ – SEZNAM ŽIVÝCH PROVEDENÍ DÍLA MILOSLAVA KABELÁČE

V rámci svého doktorandského studia jsem na každém koncertu prezentoval dílo Miloslava Kabeláče. V České republice jsem Kabeláče představil v rámci sedmi sólových recitálů. Uvedl jsem jeho klavírní dílo v amerických a italských premiérách, vždy s mluveným úvodem představujícím Kabeláčovo dílo v kontextu české hudby 20. století.

9.10. 2012	Osm preludií, op. 30	Yamaha Salon New York
26.12. 2012	Osm preludií, op. 30	sál Martinů HAMU 2. dr. recitál
3.12. 2012	Osm preludií, op. 30 Sedm skladeb, op. 14	Bohemian National Hall New York AMERICKÁ PREMIÉRA
22.3. 2013	Cizokrajné motivy, op. 38	kostel Milosrdných bratří Brno
18.4. 2013	Osm preludií, op. 30 (výběr)	Senát České republiky Festival spisovatelů Praha
12. 6. 2013	Osm preludií, op. 30 Cizokrajné motivy, op. 38 Sedm skladeb, op. 14 (výběr) Malá suita pro čtyři ruce Suita, op. 5 (výběr)	sál Martinů HAMU Absolventský dr. recitál
20.2. 2014	Passacaglia TGM Suita, op. 5	Dům kultury Kolín
25.3. 2014	Osm preludií, op. 30 (výběr) Cizokrajné motivy, op. 38	Galerie moderního umění Roudnice nad Labem

6. 5. 2014	Cizokrajné motivy, op. 38	kostel Šimona a Judy Prague Music Performance Praha
12. 6. 2014	Osm preludií, op. 30	Villa Pignatelli Maggio della Musica¨ Neapol, Itálie ITALSKÁ PREMIÉRA
13. 6. 2014	Osm preludií, op. 30	Circolo Canotieri Neapol, Itálie

LITERATURA

Hudební věda, roč. XXXVI, rok 1999, dvojčíslo 2-3

Hudební věda, roč. XXXVI, rok 1999, číslo 4

Kabeláč. Suchoň, *Sborník příspěvků z mezinárodní muzikologické konference k 100. výročí narození*, Praha 2010, nakladatelství AMU

BRADSHAW, Susan, Keyboard music, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 22, London, 2002, str. 544-547

DOUBRAVOVÁ, Jarmila, K hudebnímu myšlení Miloslava Kabeláče, in*: Hudební věda*, rok 1970, č. 1, s. 7-19

DOUBRAVOVÁ, Jarmila, K dílu Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, roč. XXXVI, rok 1983, č. 2, s. 80-2

HAVLÍK, Jarmomír, *Česká symfonie 1945-1980*, Praha 1989

HAVLÍK, Jaromír, Druhá symfonie Miloslava Kabeláče, in: *Hudební věda*, 1983, č. 2

HERZOG, Eduard, Tvůrčí profil Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, 1958

KOHOUTEK, Ctirad: *Novodobé skladebné směry v hudbě*, Praha, 1965

LÉBL, Vladimír, Životopis Miloslava Kabeláče, in: *Hudební věda*, roč.XXV (rok 1988), č. 1, s. 8-63

LÉBL, Vladimír, K tvůrčímu profilu Miloslava Kabeláče, in: *Hudební věda*, roč. XXV (rok 1988), č. 1, s. 64-9

NOUZA, Zdeněk, *Tvůrčí profil skladatele*, Etnologický ústav Akademie věd ČR-Kabinet hudební historie, Praha 2010

SMOLKA, Jaroslav, Stínová česká hudba 1968-69, in: *Hudební věda*, 1991, č. 2, s. 153-87

SMOLKA, Jaroslav a kolektiv, Dějiny hudby, Praha 2001