

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Eva Kočovská

Pozůstalost Viktora Kalabise v ČMH

Viktor Kalabis's bequest in the Czech Museum of Music

Praha 2012

vedoucí práce: Mgr. Tereza Havelková

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem, kteří mi byli jakkoliv nápomocni při vzniku této diplomové práce a věnovali mi svůj čas, cenné rady a informace. Upřímně děkuji paní Zuzaně Růžičkové, která mě vždy ochotně přijala a poskytla mi řadu důležitých vzpomínek a vzácných materiálů z manželovy pozůstalosti. Zvláštní poděkování patří Hanuši Bartoňovi za pomoc při řešení analytických problémů. Dále děkuji vedoucí mé práce Tereze Havelkové, vedoucí hudebně-historického oddělení Českého muzea hudby Markétě Kabelkové a pracovnícím studovny Českého muzea hudby Marii Šťastné a Olze Krumpholzové.

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. 1. 2012

Eva Kočovská

Anotace

První část diplomové práce se věnuje notové pozůstalosti Viktora Kalabise uložené v Českém muzeu hudby a problematickým okruhům, které z této pozůstalosti vyplývají. Cílem je informovat o stavu a rozsahu pozůstalosti a vyřešit problémy, které s těmito prameny souvisí. Druhá část práce se zaměřuje na dílčí analytickou sondu do Kalabisovy rané a pozdější tvorby na základě materiálů tří klavírních sonát, které jsou dostupné v pozůstalosti. Úkolem je dospět k charakteristice posunu v Kalabisově chápání klavírní sonáty jako klasického druhu komorní hudby, zejména pak v naplňování schématu sonátové formy. Závěrečnou částí diplomové práce je katalog Kalabisovy notové pozůstalosti v Českém muzeu hudby obsahující podrobný popis jednotlivých notových pramenů.

Klíčová slova

Viktor Kalabis, pozůstalost, klavírní sonáta

Abstract

The first part of the diploma thesis deals with the musical bequest of Viktor Kalabis kept in the Czech Museum of Music and identifies several areas of interest that ensue from this bequest. The objective is to inform of the state and the extent of this bequest and to solve problems related to these sources. The second part of the thesis is an analytical probe into the composer's early and later creative output on the basis of his three piano sonatas the sources of which form part of the bequest. My aim is to characterize the shift in Kalabis's approach to piano sonata as a classical genre of chamber music, and especially in his take on the sonata form. The final part of the diploma thesis presents the catalogue of Kalabis's music bequest in the Czech Museum of Music and contains a detailed description of the individual sources.

Key words

Viktor Kalabis, bequest, piano sonata

Obsah

Seznam zkratk	8
Citační norma	9
Úvod	10
1. Stav bádání	12
2. Popis jednotlivých položek katalogizační tabulky notové pozůstalosti Viktora Kalabise v Českém muzeu hudby	18
3. Problematické okruhy notové pozůstalosti Viktora Kalabise v Českém muzeu hudby	23
3. 1 Problematika Kalabisových skladeb a opusových čísel.....	25
3. 2 Problematika datací Kalabisových děl.....	29
3. 3 Skica – autograf – tisk.....	33
3. 4 Podrobné srovnání skici a autografu skladby „Kolotoč života“ /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70.....	39
4. Vývoj Kalabisova klavírního stylu na příkladu klavírních sonát	50
4. 1 Kalabisovy klavírní sonáty v literatuře.....	51
4. 2 Analýzy Kalabisových klavírních sonát.....	61
4. 3 Závěr: Vývoj Kalabisova hudebního myšlení na poli hudebního druhu klavírní sonáty.....	88

Závěr	92
Seznam notových příkladů	94
Literatura	98
Příloha	101
Katalog notové pozůstalosti Viktora Kalabise v Českém muzeu hudby.....	101

Seznam zkratk

ČHF Český hudební fond

ČMH České muzeum hudby

např. například

s. a. sine anno = bez datace

s. l. sine loco = bez určení místa

SNKLHU Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění

Citační norma

Ve své diplomové práci postupuji podle citační normy ČSN ISO 690, přičemž v průběhu textu používám její varianty citací s číselnými odkazy a průběžnými poznámkami pod čarou. Vycházím z manuálu Petra Boldiše.¹

¹ BOLDIŠ, P. Bibliografické citace dokumentů podle ČSN ISO 690 a ČSN ISO 690-2 (01 0197).

Úvod

V diplomové práci se zabývám notovou pozůstalostí Viktora Kalabise (1923-2006), která je uložena v Českém muzeu hudby v Praze. Celkem zahrnuje 229 položek, ze kterých 25 položek obsahuje skladby bez opusového čísla (skladby z doby Kalabisových studií a jiné). Kalabisova notová pozůstalost je pro mou práci zdrojem základních informací, na jejichž základě se snažím podat zprávu o stavu a rozsahu notové pozůstalosti, obsahu notového materiálu a postupu katalogizace. Dalším úkolem je vymezení základních okruhů problematiky pozůstalosti.

V úvodní kapitole uvádím stav bádání dostupných literárních pramenů týkajících se osobnosti Viktora Kalabise jako výchozí bod pro další uvažování o tomto skladateli. V další kapitole se zabývám popisem jednotlivých položek katalogizační tabulky Kalabisovy notové pozůstalosti v Českém muzeu hudby a tím, co je možné z těchto položek odvodit za důležité informace. V následující rozsáhlejší části práce vymezuji základní problematické okruhy notové pozůstalosti v Českém muzeu hudby a podrobněji se jim pak věnuji v jednotlivých zvláštních kapitolách. Za velmi podstatnou součást této problematiky považuji linii skica – autograf – tisk, na které lze ukázat skladatelův kompoziční postup a ke které tedy dále přiřazuji i podrobné srovnání skici a autografu skladby „*Kolotoč života*“ /*pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka, op. 70*.

V další části práce se pokusím charakterizovat vývoj Kalabisova klavírního stylu na příkladu tří klavírních sonát. Ke každé sonátě pro klavír uvádím názory dvou Kalabisových monografistů, Jaroslava Šedy a Jiřího Pilky, doplněné názory samotného skladatele, které jsou mimo jiné základem pro mé vlastní úvahy a závěry o zmíněných dílech. Pro zajímavost dále předkládám vzorek ze souvisejících kritik jako odraz a reflexi těchto skladeb v tisku a informace o provedení díla a případných nahrávkách jako doklad životnosti kompozic v hudebním světě. Na konci kapitoly uvádím analýzy Kalabisových dvou raných a pozdějších klavírních sonát, na kterých pak zakládám své závěry ohledně Kalabisova posunu v rámci klavírního stylu, protože tyto skladby dělí od sebe téměř 34 let.

Na závěr práce přikládám Katalog notové pozůstalosti Viktora Kalabise v Českém muzeu hudby jako zdroj řady informací o dostupných notových pramenech, o jejich typech, stavu a rozsahu.

Na konec úvodu bych si dovolila citovat z rozhovoru Jana Šmolíka s Viktorem Kalabisem „Umělecká pravda neleží na povrchu...“, uveřejněného v Hudebních rozhledech 40, 1987, č. 3, s. 100 – 103, kde Kalabis takto zdůvodňuje, proč píše tzv. vážnou hudbu: *„Já píši tzv. vážnou hudbu, říkáme raději krásnou nebo náročnou hudbu, protože mi pomáhá žít. Nemohu bez ní být. Obohacuje můj život, ba ještě více – je mi smyslem života. Vážná hudba – a nejen hudba, ale krásná umění vůbec – jsou pro inteligentního, citlivého člověka naprosto nezastupitelná. Jako by vytvářela nový svět v tomto světě. Svět organizovaný podle lidských představ, svět, který je nám blízký a snesitelný.“*²

² ŠMOLÍK, J. Umělecká pravda neleží na povrchu...(rozhovor). *Hudební rozhledy*, 1987, roč. 40, č. 3, s. 100.

1. Stav bádání

Slovníkové heslo Viktor Kalabis lze nalézt v knižních a internetových slovnících.³ Slovníky vesměs obsahují informace o životě Viktora Kalabise a jeho díle. Datum úmrtí je uvedeno pouze v on-line slovnících. Životopisné údaje, až na jedinou výjimku, Čeští skladatelé současnosti, nezahrnují Kalabisovo studium dirigování u P. Dědečka a ze studií na FFUK jsou uváděny pouze obory hudební věda, popřípadě psychologie. Teprve ve slovníkovém heslu uváděném v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* z roku 2003 se lze poprvé setkat i s dalšími obory Kalabisova studia, které Kalabis navštěvoval - estetika a filozofie. V soupisu skladeb často chybí příslušná opusová čísla, což způsobuje složitější orientaci v chronologickém pořadí skladeb. Za hlavního vydavatele Kalabisových kompozic je označován ve starších vydáních slovníků Český hudební fond. Jiří Macek v *New Grove Dictionary of Music and Musicians* rozšiřuje výčet vydavatelů o Panton, Schott, Supraphon, Zimmermann a také doplňuje vydavatele nahrávek: Panton, Supraphon. Postupně přibývá i výčet skladatelských osobností, které Kalabise ovlivnily. Ve slovníku *Malá encyklopedie hudby* z roku 1983 je uveden B. Bartók a A. Honneger, Jiří Pilka v *Českých skladatelích současnosti* z roku 1985 jmenuje navíc P. Hindemitha, I. Stravinského a S. Prokofjeva. Jiří Vysloužil ve II. dílu *Hudebního slovníku pro každého* z roku 1998 přidává L. Janáčka a B. Martinů a v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* z roku 2003 Petra Kvasničková doplňuje i skladatele starších historických období J. Brahmsa, J. Haydna a W. A. Mozarta. Jako skladatel je Viktor Kalabis celkově řazen mezi ty, kteří navazují na autory předchozích období (konkrétně na neoklasiky). Setkáváme se s takovými charakteristikami jeho kompozičního stylu jako: „*nová vzájemná vztáhnost tradičních hudebních prostředků*“⁴ nebo

³ *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha, 1963, sv. 1, s. 629. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980, sv. 9, s. 773. *Malá encyklopedie hudby*, Praha, 1983, s. 312-313. *Čeští skladatelé současnosti*, Praha, 1985, s. 125-126. *Hudební slovník pro každého*, Vizovice, 1998, II. díl, s. 245-246. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Oxford, 2001 sv. 13. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, 2003, sv. 9 (Personenteil). Viktor Kalabis. *Wikipedie* [online], last revision 14. 8. 2008, dostupné na World Wide Web: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Viktor_Kalabis>. Viktor Kalabis. *Wikipedie* [online], dostupné na World Wide Web: <<http://www.answers.com/topic/viktor-kalabis-1>>.

⁴ VYSLOUŽIL, J. Kalabis, Viktor. *Hudební slovník pro každého*, Vizovice, 1998, II. díl, s. 246.

„dokonalý smysl pro vnitřní logiku a řád díla...“.⁵ Kalabis je též označen jako první ze své generace, který byl znám svou hudbou v cizině⁶ a jeho 2. symfonie „Sinfonia pacis“, op. 18 je shledána nejčastěji hraným dílem české soudobé hudby.⁷

O Viktoru Kalabisovi byly napsány dvě monografie mapující jeho život a tvorbu. Jedná se o rukopis ČHF Jaroslava Šedy „*Viktor Kalabis*“⁸, který bohužel dosud nevyšel v knižní podobě, ale je k dispozici k nahlédnutí ve formě strojopisu např. ve studovně Českého muzea hudby. Druhou prací je mladší monografie Jiřího Pilky s názvem „*Viktor Kalabis. Portrét skladatele*“⁹, která navazuje na předchozí publikaci Jaroslava Šedy převzetím některých informací. Na závěr uvádím biografii Kalabisovy manželky Zuzany Růžičkové „*Královna cembala (Životní osudy Zuzany Růžičkové a její vzpomínky na osobnosti hudebního života)*“¹⁰, kterou sepsala společně s Marií Kulijevičovou, a která sice není přímou monografií Viktora Kalabise, je mu zde však věnována celá kapitola osobních vzpomínek, a proto považuji za vhodné tuto publikaci na okraj zmínit.

Podnětem pro vznik Šedova strojopisného Kalabisova životopisu byla, dle slov autorových v úvodu textu, skladatelova žádost z roku 1980, kdy už se vzájemně znali 30 let. Samotný text vznikl v rozmezí února 1990 až března 1992 na základě předchozích mnohahodinových schůzek probíhajících od října 1986 do ledna 1990, které byly založeny nejen na vzájemném

⁵ PILKA, J. Kalabis Viktor. *Čeští skladatelé současnosti*, Praha, 1985, s. 126.

⁶ MACEK, J. Kalabis, Viktor. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Oxford 2001, sv. 13, s. 319.

⁷ MACEK, J. Kalabis, Viktor. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Oxford 2001, sv. 13, s. 319.

⁸ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. Praha, 1990-1992, rukopis ČHF.

⁹ PILKA, J. *Viktor Kalabis. Portrét skladatele*. Praha, 1999.

¹⁰ KULIJEVIČOVÁ, M. - RŮŽIČKOVÁ, Z. Zářivá hvězda života Viktor Kalabis. In *Královna cembala (Životní osudy Zuzany Růžičkové a její vzpomínky na osobnosti hudebního života)*, Praha 2004 (2005), s. 43-49.

dialogu obou zúčastněných stran, ale i na poslechu zvukových záznamů téměř všech skladatelových skladeb.¹¹

I napsání druhé Kalabisovy monografie Jiřím Pilkou inicioval sám skladatel: „*Rozsah Šedova díla i jeho koncepce má podobu, jež nedává naději na vydání. Viktor Kalabis mne proto požádal o vypracování nové monografie. Prameny jsem pochopitelně studoval samostatně znovu, v názorech na jednotlivé skladby vycházím ze svých závěrů, stejně tak hodnocení autorova života a jeho myšlenek zůstalo nezávislé na Šedově textu.*“¹² I tato monografie nutně obnášela Pilkovu úzkou spolupráci se samotným skladatelem, která zahrnovala poslech nahrávek a rozhovory o hudbě a Kalabisových osobních osudech a názorech, což je opět dokladem Kalabisova pečlivého a zodpovědného přístupu nejen k jeho dílu hudebnímu, ale i k veřejné prezentaci jeho skladatelské osobnosti.

Výše zmiňované monografie Jaroslava Šedy a Jiřího Pilky se odlišují už na první pohled svým rozsahem. Strojopisná verze monografie Jaroslava Šedy je rozdělena do tří mnohostránkových svazků: 1. *Viktor Kalabis, Život a dílo /1990-1992/* (232 s.), 2. *Komentovaný katalog* (456 s.), *Dokumenty, komentáře, ilustrace* (141 s.), zatímco Pilkova jednosvazková životopisná publikace (206 s.) je, co se rozsahu a počtu stran týká, mnohem „útlejší“. To se pochopitelně odráží i v obsahu obou životopisů, především pak v podrobnosti podávaných informací. Nahlédneme-li např. do Šedova heslovitého přehledu důležitých dat druhého oddílu monografie v časové tabulce uváděného na stranách 86-115 a porovnáme je s Pilkovým soupisem dat (Skladatelův život v datech, s. 179-192), je dobře patrné, že Šedův přehled je podrobnější a uvádí více dat rozličných událostí Kalabisova života, přičemž nelze přehlédnout skutečnost, že Pilka některá data s komentářem téměř doslova přebírá, což dokládá fakt, že Pilka z Šedova strojopisu nepopíratelně v mnohém vycházel (např. rok 1990 – Šeda: 7. 1. - Druhá repríza televizního filmu „Alenka v říši divů“, 16. 1. - V Moskvě se uskutečnil autorský komorní večer V. Kalabise, připravený Svazem moskevských skladatelů, Březen – Talichovo kvarteto hrálo III. smyčcový kvartet v Londýně, SU vydal III. klavírní sonátu; oproti tomu Pilka ke stejnému roku 1990 uvádí: 16. 1. Autorský večer v Moskvě,

¹¹ ŠEDA, J. *Viktor Kalabis*. Praha, 1990-1992, rukopis ČHF, s. 7.

¹² PILKA, J. *Viktor Kalabis. Portrét skladatele*. Praha, 1999, s. 6.

březen: Talichovo kvarteto uvedlo III. smyčcový kvartet v Londýně, 16. 7. dokončil skladbu Podivní pištci). Tuto skutečnost ostatně uvádí i sám Pilka hned v úvodu své knihy: „*Neméně velký dík patří in memoriam Jaroslavu Šedovi, který napsal v letech 1990-1992 o Viktoru Kalabisovi čtyřsvazkovou monografií [!] pro český hudební fond. Toto dílo mne v mnohém inspirovalo a značně usnadnilo mou práci. Je to dokonalý a pečlivý souhrn všeho materiálu, rozborů a statistik na ploše více než 820 stran.*“¹³ Podobné odlišnosti lze dohledat i v textové části obou monografií. V případě strojopisu Jaroslava Šedy je věnováno jednotlivým událostem Kalabisova života i následné problematice z nich vyplývající více prostoru, zatímco Pilkův text působí spíše dojmem stručnější kompilace, obsahující však všechny důležité informace související s Kalabisovou osobností. Poměrně velký rozsah je s největší pravděpodobností i příčinou toho (jak ostatně dokládá i sám Pilka, viz výše), proč zůstal Šedův podrobný text nevydán a je pouze v podobě strojopisu, ačkoliv jeho autor v úvodu textu uvádí, že „*V souladu s jeho přáním (míněn Viktor Kalabis) i mým úmyslem je kniha psána a vysvětlujícími poznámkami doplněna tak, aby ji z převážné části mohl s prospěchem číst i posluchačsky vzdělaný laik*“¹⁴. Pilkova publikace je však běžnému čtenáři nepopíratelně svým zestručňujícím textem i menším rozsahem přístupnější „*Chci svůj text zaměřit srozumitelně a jednoduše, směřovat ho k laikům a milovníkům hudby navštěvujícím koncertní sítě nebo operní domy.*“¹⁵ Šedova monografie pak sleduje v životopisné části vývoj autora do roku 1990, zatímco Pilkova publikace do roku 1998. Další rozdíly lze dohledat i v soupisech skladeb s opusovými čísly. Jiří Pilka rozšiřuje soupis děl o dalších jedenáct opusových čísel (Jaroslav Šeda končí svůj soupis op. 72, Jiří Pilka op. 83). Jednotlivé skladby se v monografiích někdy mírně liší svými názvy. Konkrétně se jedná o tyto skladby: Sonáta pro pozoun a klavír, op. 32, Šeda uvádí Sonátu pro trombón a klavír; Trio pro housle, violoncello a klavír, op. 39, Šeda označuje jako Klavírní trio; IV. smyčcový kvartet, op. 62 nazývá Šeda jako bachovský; V. smyčcový kvartet op. 63 jako chagallovský. V případě skladby Jarní rondeaux z roku 1961 Pilka toto dílo zaznamenává do seznamu bez opusového čísla, Šeda tuto skladbu ze soupisu vynechává. Přesto ani jedna z výše jmenovaných monografií

¹³ PILKA, J. *Viktor Kalabis. Portrét skladatel.* Praha, 1999, s. 5.

¹⁴ ŠEDA, J. 1. Život a dílo. *Viktor Kalabis*, Praha, 1990-1992, rukopis ČHF, s. 7.

¹⁵ PILKA, J. *Viktor Kalabis. Portrét skladatele.* Praha, 1999, s. 5.

nepojímá Kalabisovo dílo celé. Konkrétně chybí posledních 9 opusových čísel (celkem 92 opusů) z let 1997-2003. V současné době však v zahraničí vzniká nová monografie Grahama Melvilla Masona, která má vyjít v rámci Dvořákovy společnosti v Británii a která by měla obsahovat, mimo jiné, i tato Kalabisova poslední díla.

Stěžejní syntetickou prací zabývající se tvorbou Viktora Kalabise je publikace Jaromíra Havlíka *Česká symfonie 1945-1980*.¹⁶ Symfonická tvorba Viktora Kalabise je v této knize Jaromírem Havlíkem celkově charakterizována takto: „*Kalabisovo tvůrčí směřování v žánru symfonie provází od samého počátku snaha o intenzifikaci problémově pravidelně velice složité výpovědi dramatického charakteru. Příznačným průvodním zjevem této snahy je stavebné zhušťování formy, zkracování časového rozsahu i zmenšování počtu vět symfonického cyklu. Zatímco první dvě Kalabisovy symfonie jsou čtyřvěté, III. Symfonie je třívětá a tato tendence jde důsledně dál ke IV. Symfonii (1973), která má pouze dvě věty a k V. Symfonii (1975-1976) s podtitulem Fragment, která je jednovětá. Tato pozoruhodná tendence je nesporně též odrazem působení objektivních faktorů, především zhušťování a zrychlování přílivu informací a nezbytnosti jejich úspornějších rozmístění v časoprostoru. Vědomí této objektivní danosti má v případě Kalabisových symfonií blahodárny vliv na průkaznost jejich výpovědi.*“¹⁷

O Viktoru Kalabisovi neexistují téměř žádné odborné stati a studie. To co lze k této hudební osobnosti dohledat jsou především rozhovory v podobě novinových článků¹⁸ a pojednání

¹⁶ HAVLÍK, J. *Česká symfonie 1945-1980*. Praha, 1989.

¹⁷ HAVLÍK, J. *Česká symfonie 1945-1980*. Praha, 1989, s. 269-270.

¹⁸ MACEK, J. Nad klavírním koncertem Viktora Kalabise. *Hudební rozhledy*, 1957, roč. 10, s. 407-409. MACEK, J. S Viktorem Kalabisem (rozhovor). *Hudební rozhledy*, 1962, roč. 15, č. 11, s. 456-457. Budou posluchači spokojenější (rozhovor). *Hudební rozhledy*, 1965, roč. 18, č. 13, s. 531-535. Anketa (mezinárodní anketa o otázce vztahu lidí k hudbě). *Hudební rozhledy*, 1966, roč. 19, č. 1, s. 35-36. SKÁLA, P. Skladatel a posluchač dnes (rozhovor). *Hudební rozhledy*, 1981, roč. 34, č. 9, s. 418-421. ŠMOLÍK, J. Umělecká pravda neleží na povrchu (rozhovor). *Hudební rozhledy*, 1987, roč. 40, č. 3, s. 100-103. KALABIS, V. Odpověď Marku Kopelentovi. *Hudební rozhledy*, 1988, roč. 41, č. 3, s. 142-143. KALABIS, V. Dopis Bohuslavu Martinů. *Hudební rozhledy*, 1990, roč. 43, č. 1, s. 1-3. ŠMOLÍK, J. Viktora Kalabise VII. kvartet v souvislostech. *Hudební rozhledy*, 1995, roč. 48, č. 10, s. 2-4. ŘÍHA, J. Viktor Kalabis: Vždy mě hráli víc v cizině (rozhovor k osmdesátinám Viktora Kalabise). [online], 26. 2. 2003, dostupné na World Wide Web: <<http://www.novinky.cz/kultura/3187>>.

dostupná v elektronické podobě na internetu, které se zabývají buď rozsáhlejšími díly Viktora Kalabise (klavírní koncert, houslový koncert, symfonie, VII. kvartet), jeho osobností, nebo v nich skladatel prezentuje své názory na různé otázky. Skutečnost, že se v článcích setkáváme spíše s Kalabisovými díly většího rozsahu, je možná do značné míry zapříčiněna tím, že Kalabis byl ve své době vnímán převážně jako autor symfonií, koncertů a smyčcových kvartetů. Zcela stranou tak zůstává jeho tvorba komorní zvláště pak písňová. Celkově je Kalabis v těchto článcích hodnocen jako vzdělaný skladatel, který byl dobře obeznámen s díly mistrů minulé doby i současných skladatelů, což mu umožňovalo dobrý základ pro vlastní tvorbu. Opět se opakovaně můžeme setkat s názorem, že patří mezi skladatele, kteří navazují na tradici a rozvíjí ji dále, konkrétně na hudbu neoklasicismu.

Z vlastních Kalabisových názorů je v článcích nejvíce řešena a Kalabisem velmi zdůrazňována potřeba výchovy mladých lidí k hudbě již od dětství jako základ pro pochopení vyšší náročnosti klasické hudby. Dále skladatel v několika článcích zdůrazňuje potřebu opakovaných provedení skladeb soudobé hudby, aby neupadly v zapomnění. Z nejpodstatnějších informací získaných na základě prostudování příslušných statí a článků o skladateli lze uvést, že: 1. nikdy nedělal dodatečné opravy ve svých skladbách, 2. za důležité považoval prověření díla časem, 3. interpretaci shledával druhou polovinou díla, 4. za nejvyšší útvar v komorní hudbě označoval formu smyčcového kvarteta, 5. skladba mu byla smyslem života, 6. nejpodstatnější pro něho byla forma díla (umožňovala dle jeho názoru pojmut největší část člověka, což dle Kalabise splňovaly symfonie, orchestrální koncerty a smyčcová kvarteta). Kalabis měl poměrně záporný postoj k termínům jako avantgarda a experimentální hudba, které shledával mechanickými aplikacemi vědeckých metodik na umělecký tvůrčí proces, což někdy vyvolávalo polemiky s jinými skladateli.¹⁹

FALTÝNEK, V. Neoklasik Viktor Kalabis, mezi skladbou a rozhlasem (článek k úmrtí V. K.). [online], 4. 10. 2006, dostupné na World Wide Web: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/83847>>. VAUGHAN, D. Czech Music – Viktor Kalabis 1923-2006: a well-tempered composer with dramatic musical voice. [online], 29. 10. 2006, dostupné na World Wide Web: <<http://www.radio.cz/en/article/884693>>. Zemřel Viktor Kalabis. [online], 5. 12. 2006, dostupné na World Wide Web: <<http://novehudebnilisty.nepise.cz/10102>>.

¹⁹ KOPELANT, M. Na okraj jednoho interview. *Hudební rozhledy*, 1988, roč. 41, č. 3, s. 140-142.

2. Popis jednotlivých položek katalogizační tabulky notové pozůstalosti

Viktora Kalabise v Českém muzeu hudby

Notová pozůstalost Viktora Kalabise v Českém muzeu hudby zahrnuje výše zmíněných 92 opusů a také kompozice, které nebyly označeny opusovými čísly. Jedná se o rané skladby pocházející z let 1943-1949, kompozice složené pro určité specifikované využití z let 1950-1954, Kalabisovy úpravy písní a sborníky, v nichž je obsaženo pouze několik skladatelových skladeb nebo se na jejich vzniku Kalabis nějakým způsobem podílel. V pozůstalosti se vyskytlo i několik notových materiálů od jiných autorů, které s Viktorem Kalabisem jako skladatelem nesouvisí a do pozůstalosti se s největší pravděpodobností připletly omylem, skryty mezi svazky Kalabisových skladeb. Těmito hudebninami se z důvodu zaměření mé práce na Kalabisovy notové materiály dále zabývat nebudu.

Kalabisovy rané kompozice lze dále rozdělit do dvou skupin: 1. kompozice z let 1943-1945 ještě před skladatelovými studiemi na konzervatoři v Praze, 2. skladby z let 1945-1949, tedy z období jeho studií na pražské konzervatoři a prvního roku na Akademii múzických umění v Praze. Kalabisovu pozůstalost předala muzeu po jeho smrti v roce 2006 jeho manželka, známá česká cembalistka Zuzana Růžičková, a to v poměrně dobrém stavu. Vesměs se jedná o autografy (s výjimkou sedmi skladeb, u nichž autografy chybí: *Dětské písně*, op. 15 - v ČMH pouze 2x tisk, *Album lidových písní pro školy*, op. 23 - 2x tisk, *Dialogy pro violoncello a cembalo*, op. 77 - 1x tisk, *Vábnička pro flétnu sólo*, op. 80 - 2x xerox autografu, *Rondo drammatico per violoncello solo*, op. 86 - 1x xerox autografu, *Ukolébavka pro dětský sbor na slova Václava Čtvrtka*, bez op. č. - 1x tisk, *Tři jihočeské lidové písně v úpravě V. Kalabise*, bez op. č. - 1x tisk) tisky, popřípadě kopie autografu, kterých je ale minimum a několik skic (dva šanony – op. 62-74, s výjimkou op. 68). V autografech nelze dohledat zásadní dodatečné změny, neboť Kalabis se podle vlastních slov k hotovým skladbám již nevracel: „...Nikdy jsem nedělal žádné dodatečné opravy ve svých skladbách. A to ne snad proto, že bych je byl s odstupem času shledal dokonalými, jako spíš proto, že jsem nepocítoval potřebu vnějších oprav. A pokud se týká organismu skladby samé, dávám přednost práci na nové kompozici.“²⁰ Tento citát lze zcela potvrdit při porovnání linie

²⁰ MACEK, J. S Viktorem Kalabisem (rozhovor). *Hudební rozhledy*, 1962, roč. 15, č. 11, s. 457.

skica-autograf-tisk (této problematice se podrobněji věnuji v kapitole Skica-autograf-tisk viz níže), kde nelze dohledat žádné výrazné dodatečné změny ani rozdíly. Autografy pak působí velmi čistě bez větších dodatečných škrťů nebo vpisů skladatele.

Katalogizace notové pozůstalosti byla zpracovávána formou tabulky, která byla později převedena do formy katalogu. Tabulka obsahovala tyto položky: příjmení a jméno autora hudby, příjmení a jméno autora textu, název skladby, části skladby, opusové číslo, druh skladby, dataci dne, měsíce, roku a rozmezí, lokaci, typ notového materiálu – autograf/opis/xerox autografu/tisk, techniku, specifikaci – hlasy/partitura/particell/klavírní výťah, obsazení, jazyk, textový incipit, vydavatele, vydavatelské číslo, vazbu – rkp, rozsah počtu listů – rkp, počet popsaných stran – rkp, vlastní číslování (u tisků a pokud je u rukopisu), rozměr v : š v mm, dedikaci (přesná citace), provedení kdy, provedení kdo, přibližnou délku trvání skladby, poznámky, otázky. Každý notový materiál musel být pečlivě prohlédnut a následně byly zaznamenány jednotlivé položky, pokud byly nalezeny.

Mezi autory textů Kalabisových skladeb patří např. František Hrubín (Poučení synovské op. 1, 1947), Václav Čtvrtek (Čtyři písničky pro nejmenší na slova Václava Čvrtka, op. 37, 1973), Reiner Maria Rilke (Pět romantických písní o lásce pro vyšší hlas a smyčcový orchestr na slova R. M. Rilka, op. 38, 1974), Vladimír Šefl (Svítání /smíšený sbor/ op. 51, 1979). U textů R. M. Rilka byli překladateli do češtiny Kalabis a jeho žena Zuzana, což je také poznamenáno v názvu obou autografů (překlad Z. a V. Kalabisovi). V případě Vladimíra Šefla je v autografu vloženo na straně sedm strojopisem psané celé znění textu. Texty jsou uváděny převážně v jazyku českém.

Názvy skladeb jsou velmi pečlivě zaznamenány na obalu desek nebo titulním listu autografu nebo tisku. Občas se vyskytuje dvojjazyčný název např. v češtině a němčině nebo italštině. Cizojazyčné názvy se však vyskytují hlavně v tiscích not, v autographech nalezneme obvykle názvy české.

Opusová čísla byla v mnoha případech doplněna jak v případě autografu i tisku až dodatečně, o čemž svědčí i použití odlišného typu psací pomůcky. Nejčastěji se vyskytují opusová čísla dopsaná fixou nebo kuličkovým perem, jako v případě 1. koncertu pro klavír a orchestr, op. 12, 1954, kde se vyskytují obě zmíněné varianty, poprvé v tisku (Panton,

Praha 1961, P-137), podruhé v autografu (ČHF 049). Zůstává otázkou, zda opusová čísla doplňoval dodatečně sám autor, jeho žena, případně někdo další, či zda byla dopsána až při třídění materiálu. Dle tvrzení paní Růžičkové však ani ona ani nikdo jiný opusová čísla nedoplňoval. Dopsání opusových čísel na notový materiál pracovníkem Českého muzea hudby při převzetí pozůstalosti popírá i vedoucí hudebně-historického oddělení (ČMH 1) Markéta Kabelková. Tato otázka zůstává tedy prozatím nezodpovězena.

Datace děl jsou v převážné většině autografů uvedeny na titulním listu. V mnoha případech se jedná o datace určitého časového rozmezí obsahující den, měsíc a rok pro začátek i konec období. V některých skladbách, jedná se o skladby vyššího opusového čísla (zhruba od opusu 60 dále), se datace vyskytuje pouze v závěru kompozice. Skladby o více větách často obsahují ještě dílčí datace vzniku jednotlivých vět, které jsou zaznamenány na konci jednotlivých částí. U orchestrálních skladeb bývá zapsáno i datum instrumentace, jako v případě 2. symfonie pro velký orchestr /Sinfonia pacis/, op. 18, 1961 (7. 6. 1961 – 15. 8. 1961).

Velká část Kalabisových děl vznikala v jeho letním sídle v Jindřichově Hradci, několik skladeb v Praze a v Žirovnici. Zcela výjimečně lze narazit na notový materiál, který není označen příslušnou lokací (např. Poučení synovské, op. 1, 1947 nebo 2. klavírní sonáta, op. 4, 1948), či situuje vznik skladby do Plzně (Suita pro hoboj a klavír, op. 11, 1953). Ze zahraničních míst se můžeme setkat s Zürichem (např. 5. Smyčcový kvartet op. 63, 1984), ovšem pouze jako s dočasným místem vzniku kompozice (Jindřichův Hradec - Praha - Zürich).

Autografy jsou psány tužkou nebo kuličkovým perem. Noty pak obsahují dodatečné vpisy, nejčastěji barevnými tužkami, které se týkají interpretace nebo následných doplňků k nástrojovému obsazení. Zajímavé jsou Kalabisem hojně užívané značky v podobě šipek, které zpřesňují interpretaci daného místa a které lze nalézt doplněné různými slovy podobného významu (šipka doprava – accelerando, poco accelerando, pochett. accelerando nebo nenápadné zrychlování, šipka doleva ritardando, pochett. ritenuto, allargando, poco rallentando nebo nenápadné zvolňování). Větší úpravy nebo přepisy celých míst notový materiál neobsahuje.

Mezi vydavatele Kalabisových děl patří: Panton (např. Concerto per pianoforte ed orchestra, op. 12, P-137), SNKLHU (např. Concerto per violoncello ed orchestra, op. 8, H 2193), ČHF

(např. Suita pro velký orchestr „Strážnice“, op. 9, CHF 153), Supraphon (např. Sonata per trombone e piano, op. 32, H 5362), Státní hudební vydavatelství (např. Concerto per violono ed orchestra, op. 17, H 3283), Edition Schott (např. Sonate für pozoun und Klavier, op. 32, 6522). Lze však nalézt i neobvyklé vydavatele, kteří dílo vydali jen v určitém nákladu pro blíže specifikované účely: Klub pracujících v Jirkově - informační materiál pro vnitřní potřebu dětských pěveckých sborů (Písničky pro nejmenší, op. 37). Dále jsou v pozůstalosti zahrnuta i souborná díla více autorů, v nichž má Kalabis pouze jednu nebo více skladeb (např. Housle a kos, Trubka a kohout, op. 47 a to v publikaci Vokální tvorba českých skladatelů, Okresní kulturní středisko a Lidová škola umění v Uh. Hradišti).

Téměř všechny autografy jsou přibližně formátu o rozměrech 337 : 256 mm a jedná se buď o jeden svazek, nebo o volné dvojlisty. Ojedinele se vyskytují autografy větší velikosti 355 : 270 mm a jiných formátů. Tisky jsou jednosvazkové, různých formátů, maximálně obsahují ještě vložené party pro jednotlivé nástroje (v případě komorních skladeb). Čísla stránek bývají uvedena nejen v tiscích, ale téměř bez výjimky i v autografech.

V autografech lze narazit i na řadu dedikací, které lze rozdělit na tři hlavní skupiny: 1. věnování rodinným příslušníkům - otci (Suita op. 11, 1953, „*Nejdražšímu z nejdražších, kterému vděčím za všechno, svému drahému tatínkovi vděčný Viktor, 17/8 1955*“), matce (1. klavírní sonáta, op. 2, 1947, „*Věnováno matce*“), manželce (Koncert pro klavír a orchestr, op. 12, 1954, „*Mé drahé ženě*“), 2. dedikace interpretovi (Koncert pro violoncello a orchestr, op. 8, 1951, „*Věnováno Mistru Miloši Sádlovi*“) či tělesu, které skladbu provedlo (Komorní hudba pro smyčce, op. 21, 1962-63, „*Pražským komorním symfonikům a jejich dirigentu Václavu Neumannovi*“) nebo slavilo význačné jubileum (4. symfonie pro velký orchestr, op. 34, 1972-73, „*Věnováno Drážďanskému státnímu orchestru u příležitosti 425. výročí jeho založení*“), 3. věnování přátelům (3. symfonie pro velký orchestr op. 33, 1970-1971, „*Příteli Alfredu Walterovi*“). Několik skladeb je dedikováno slavným skladatelům předchozích období (4. Smyčcový kvartet *ad honorem J. S. B.*, op. 62, 1984) nebo věnováno in memoriam

(„Tristium“, koncertantní fantazie pro violu a smyčcové nástroje, op. 56, 1981 „*In memoriam* Z. F.“²¹).

Údaje o premiérách a provedeních jsou uvedena zpravidla v autografech na konci skladby. Obsahují dataci, kdo skladbu provedl (v případě komorních souborů jsou uváděna i jména jednotlivých hráčů, pokud se jedná o orchestr, pak jeho název a dirigent; např. 24. 3. 1953, Dechové kvinteto Českých filharmoniků, Novák, Schejbal, Rybín, Vacek, Štefek) a místo provedení (Malý sál domu umělců). V některých případech jsou doplněny i údaje o nahrávce v rozhlase opět se stejnými informacemi (kdy, kdo, kde). Většina skladeb ovšem tato data neobsahuje.

Doba trvání skladby je obvykle napsána na titulním listu autografu nebo tisku a jde o celkovou dobu znění celé, tedy i vícevěté skladby. V autografech (někdy i v tisku) lze však mnohdy narazit i na zaznamenanou délku trvání jednotlivých částí (popřípadě vět) skladby. Časové údaje zaznamenané v tisku a autografu se při jejich bližším srovnání neliší.

V následující kapitole práce vymezuji, na základě výše získaných údajů z notového materiálu, základní okruhy problematiky pozůstalosti, kterým se podrobně věnuji v dalších kapitolách. Celkově lze říci, že notová pozůstalost Viktora Kalabise je v poměrně dobrém stavu, pečlivě utříděna a jednotlivé skladby jsou dobře popsány (s výjimkou skic) a nesou dostatečné množství informací potřebných k jejich řádné katalogizaci.

²¹ Iniciály Z. F., dle tvrzení Zuzany Růžičkové, patřily jejich příteli dr. Zdeňku Fenclovi CSc., který onemocněl a později podlehl onemocnění rakovinou.

3. Problematické okruhy notové pozůstalosti Viktora Kalabise v Českém muzeu hudby

Prvním problematickým okruhem jsou opusová čísla, která často chybí nebo jsou dopisována (viz výše). V tomto případě jsem při jejich doplňování postupovala porovnáváním údajů obsažených ve dvou českých monografiích o Viktoru Kalabisovi, které zahrnují soupis skladeb s příslušnými opusovými čísly. Jedná se o strojopisnou verzi ČHF připravované knihy *Jaroslava Šedy, Viktor Kalabis, Praha 1990-1992*, která ovšem z neznámých důvodů doposud nevyšla tiskem a publikaci *Jiřího Pilky, Viktor Kalabis. Portrét skladatele, Praha 1999*. Ani toto srovnávání se ovšem neobešlo bez potíží. Obě monografie byly totiž napsány ještě za života skladatele a neobsahují proto jeho celé dílo. Jaroslav Šeda končí svůj soupis skladeb opusem 72, Jiří Pilka opusem 83. Chybí tedy posledních 9 opusových čísel (*op. 84 – Sonata pro violu a klavír, 1997; op. 85 – Capriccio pro dvoje housle a klavír /1. Allegro moderato, 2. Allegro vivo/, 1998; op. 86 – Rondo drammatico per violoncello solo, 1999; op. 87 – Konfigurace pro dva klarinety, 1999; op. 88 – Dvě tokáty pro klavír, 1999; op. 89 – Allegro impetuoso pro klavír, 1999 – 2000; op. 90 – Invokace pro lesní roh, 2000; op. 91 – Malá suita pro dva fagoty, 2001; op. 92 – Couples for two flutes, 2003*).

Druhým okruhem problematiky Kalabisovy notové pozůstalosti je srovnání různých datací děl, hlavně jejich vzniku, založené opět na porovnávání jednotlivých verzí autografů (je-li jich více u určité skladby k dispozici), kopií autografů, skic a tisků. Datace vzniku skladeb se totiž poměrně často v různých slovníkových či institucionálních soupisech odlišují nebo zcela chybí a původ těchto chyb a nedostatků tkví, dle mého názoru, právě ve špatném převzetí datace z jiných zdrojů než jsou autografy. Porovnávání zahrnuje i srovnání datací s Pilkovým seznamem ve výše zmiňované knize *Viktor Kalabis (portrét skladatele), Praha 1999, s. 149-177*.

Třetím problematickým okruhem je srovnání skladeb, které obsahují více verzí, tedy autograf, kopii autografu a tisk, případně skicu. V jednotlivých verzích se soustředím na významnější odchylky v notovém materiálu, které výrazněji ovlivňují celkové vyznění skladby.

Čtvrtým problémem jsou některé špatně čitelné vpisy v notách, ať už se jedná o dodatečné poznámky nebo např. jména interpretů. Jejich nevalná čitelnost je způsobena tím, že jsou většinou psané ručně a obsahují tak příslušná specifika určitého rukopisu. Této problematice se však z důvodu zaměření své práce převážně na notovou pozůstalost Viktora Kalabise, pro kterou jsou dle mého názoru podstatnější první tři problematické okruhy, nadále podrobněji věnovat nebudu.

3. 1 Problematika Kalabisových skladeb a opusových čísel

Převážná část Kalabisových skladeb je označena opusovým číslem. Bez opusového čísla zůstaly rané skladby z let 1943-1949, které pocházejí z doby před Kalabisovými studiiemi a posléze z období jeho studia na pražské konzervatoři a na nově vzniklé Akademii múzických umění v Praze. Dále se jedná o skladby vzniklé pro určitý účel či akci a úpravy písní. Zvláštní skupinu kompozic bez opusových čísel tvoří tisky sborníků, v nichž je pouze několik Kalabisových skladeb (*Malým zpěvákům, zpěvník pro mateřské školy*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1986, č. 15-08-11 1), nebo se na nich skladatel podílel pouze jako instrumentátor, nebo ten, který díla revidoval (*Skřivánek sborník písní pro mateřské školy*, Panton, Praha 1973, P 1365) či připravil a vybral (*Virginalové a clavecinové skladby v úpravě pro flétnu a klavír*, Edition Supraphon, Praha 1971, H 5136).

Vezmeme-li v potaz, že Kalabis studoval na konzervatoři v Praze v letech 1945-1948 a následně na pražské Akademii múzických umění v letech 1948-1952, mohou nám být tato data jistým směrničkem v rozdělení Kalabisových raných kompozic, tedy první výše uvedené skupiny skladeb bez opusových čísel, na tři základní podskupiny: 1. skladby z let před studiiemi – *Písně pro vyšší hlas (1. Březen, 2. Známý kraj)* z roku 1943 a *Pastýřská* z roku 1945 (v případě tohoto hraničního data je brán ohled na přesnější dataci uvedenou na autografu 3. 2. 1945, která za předpokladu, že Kalabis zahájil svá studia až v září 1945, řadí tuto skladbu ještě do období před jeho studiiemi na této hudební instituci), 2. skladby z období studií na pražské konzervatoři: *Žáby, 1945 (22. 10.)*, *Myši, 1945 (4. 11.)*, *V mateřském náručí, 1945 (10. 11.)*, *Tak radost čistá..., 1945 (13. 12.)*, *Hommage a' Haydn, 1946*, *Furiant (pro klavír na 4 ruce), 1946*, *Suita pro klarinet, 1946*, *Smuteční hudba, 1946 (2. 10.)*, *Sonata pro housle a klavír, 1947-1948* a *Fugy, 1948* (vzhledem k tomu, že *Fugy* vznikaly z větší části v červnu 1948, konkrétně v rozmezí 15. – 30. 6. tohoto roku, s jedinou výjimkou č. 2 *Dvojitě čtyřhlasé fugy d-moll, 10. 8. 1948*, jsou zařazeny ještě do této kategorie, avšak i *Dvojitá čtyřhlasá fuga d-moll* spadá svou datací do období letních prázdnin a patří tedy spíše do této skupiny), 3. kompozice, které vznikly na AMU v Praze – *Sonata pro klarinet a klavír, 1949*.

Druhou skupinou jsou kompozice složené za určitým účelem, vzniklé v letech 1950-1954, kterým Kalabis, možná právě z jistého „užitkového“ důvodu, také nepřidal žádná opusová čísla. Jedná se skladby - *Píseň o velkém přátelství (píseň pro smíšený sbor a estrádní orchestr nebo klavír), 1950 (22. 12.), Pochod armády, 1951* a dvě kadence - *Kadence k I. větě c-moll koncertu Ludwiga van Beethovena, op. 37, 1954 (7. 7.)* a *Kadence k Mozartovu Korunovačnímu koncertu klavírnímu D-dur, 1954 (28. – 29. 2.)*.

Třetí skupina sestává z Kalabisových úprav písní: *Tři národní písně, 1950 (12. 5.), Víteť já ptáčka jednoho (úprava k nácviku pro školy) pro dětský sbor a klavír, 1964 (7. 5.), The first Noel, 1966 (?) (16. 1.), Ukolébavka pro dětský sbor na slova Václava Čtvrtka a Tři jihočeské lidové písně v úpravě V. Kalabise*. V případě posledních dvou skladeb se jedná o tisky (ostatní kompozice, není-li uvedeno jinak, jsou bez výjimky autografy), které však nenesou žádnou dataci ani jméno vydavatele či datum vydání. Je možné, že byly vytištěny v menším nákladu pouze pro soukromé a přesně specifikované účely a nešlo tedy o tradiční vydání skladeb přístupné široké veřejnosti.

Z porovnání tabulkového soupisu skladeb a Pilkova seznamu Kalabisových děl s tímto přehledem „neopusovaných“ kompozic vyplývá, že Kalabis zřejmě činil ve svých skladatelských počátcích, jakož i později, jistý výběr skladeb, kterým pak přidělil příslušná opusová čísla. V případě raných skladeb se lze setkat s Kalabisovým pravidelným číslováním u *Poučení synovských, 1947, op. 1, I. sonáty pro klavír, 1947, op. 2, Concerta pro komorní orchestr, 1948, op. 3, II. sonáty pro klavír, 1948, op. 4, Ptačích skladeb, 1949, op. 5* a *I. smyčcového kvartetu, 1949, op. 6*. Tyto skladby vznikly ve výše uvedeném rozmezí let 1943-1949, ale na rozdíl od kompozic zmiňovaných v této kapitole, které spadají svým vznikem do stejného období, opusová čísla nesou. Lze se pouze domnívat, že jistým kritériem Kalabisovy volby, zda kompozici přidělit nebo nepřidělit opusové číslo, mohl být rozsah a závažnost kompozic. V případě skladeb bez opusových čísel se, až na výjimky, jedná spíše o drobnosti malého rozsahu (několik stran), které (např. v případě *Fug* z roku 1948) působí spíše jako školní cvičné práce nebo kompozice složené k určité události (*V mateřském náručí, 1945* a *Tak radost čistá..., 1945* nesou věnování, v prvním případě matce – „*Nejdražší mamině pod stroměček 1945. Viktor*“, v druhém otci – „*Nejdražšímu tátovi k vánocům 1945 ze srdce Viktor*“, takže evidentně vznikly jako vánoční dárky rodičům). Stejně tak z pozdějších

skladeb například obě kadence byly dozajista zkomponovány pro určité specifické využití a dokonce je ani nelze považovat za samostatné skladby.

Pravidelné číslování svých kompozic s největší pravděpodobností zahájil Viktor Kalabis až od svého studia na pražské AMU. Existuje dokonce soupis skladeb s příslušnými opusovými čísly, který pochází z pera samotného Kalabise. Dle slov Kalabisovy manželky Zuzany Růžičkové byl také tento skladatelův seznam výchozím bodem pro soupis Pilkův, který je dle jejího tvrzení velmi přesný a byl s Kalabisem před vydáním Pilkovy monografie konzultován. Pilkův seznam obsahuje i rané skladby bez opusových čísel.²²

Dalším, již v předchozí kapitole uvedeným problémem, je několik opusových čísel, která byla nepopíratelně doplněna později než vznikla daná skladba. V tomto případě se převážně soustředím na problematiku autografů a opusových čísel, protože se domnívám, že v případě tisků, které byly vydány až s určitým časovým odstupem od autografních originálů a kde se přepisy tištěných opusových čísel také vyskytují a někdy jsou i dodatečně doplňována, protože natištěna nebyla, není tato skutečnost tak podstatná.

Pozdější doplnění opusových čísel lze odvodit obvykle podle rozdílné techniky psaní nebo podle použití jiné psací pomůcky často odlišné barvy. Jedná se o tyto autografy: *Poučení synovská, op. 1, Concerto pro komorní orchestr, op. 3, II. sonáta pro klavír, op. 4, Ptačí svatby, op. 5, Koncert pro violoncello a orchestr, op. 8, I. Koncert pro klarinet a klavír, op. 12, Klasický nonet, op. 13, I. Symfonie, op. 14, O kapičce vody, potůčku i studánce, op. 16, II. symfonie „Sinfonia pacis“, op. 18 a Čtyři písničky pro nejmenší, op. 37. Z toho lze odvodit, že opusová čísla byla doplňována převážně u ranějších skladeb z let 1947-1961 a později již pouze výjimečně. Dle slov vedoucí hudebně-historického oddělení Českého muzea hudby Markéty Kabelkové nebyla tato opusová čísla doplněna nikým z pracovníků muzea při převzetí Kalabisovy notové pozůstalosti a ani jeho manželka Zuzana Růžičková, dle vlastního tvrzení, tato čísla nedopisovala, jak jsem již uvedla výše. S největší pravděpodobností je tudíž soudě i dle techniky a vzhledu písma, jejich pisatelem sám autor, který možná u svých raných děl prováděl jejich číslování až zpětně, o něco později než vznikla, možná i za účelem již výše zmiňované selekce svých raných děl. Přesto z důvodu*

²² PILKA, J. *Viktor Kalabis (Portrét skladatele)*. Praha, 1999, s. 177.

nemožnosti přímé konfrontace se samotným skladatelem nelze tuto otázku plně zodpovědět.

3. 2 Problematika datací Kalabisových děl

Z porovnání datací uvedených na Kalabisových autografech a seznamu skladeb v Pilkově knize²³ vyplývá, že v Pilkově Orientálním seznamu, který lze nalézt na s. 148-150, jsou uvedena pouze data dokončení skladeb, ovšem vzápětí na s. 150-177 následuje Podrobný soupis díla, který obsahuje nejen rozmezí kompozice dané skladby, ale i řadu dalších užitečných informací na způsob katalogu. Přesto se tento Podrobný soupis Kalabisových kompozic v některých datech liší od těch, která jsou uvedena na titulních listech nebo na začátcích Kalabisových autografů, kam si je skladatel, až s výjimkou posledních kompozic, kdy už na tom nebyl zdravotně nejlépe, velmi pečlivě zaznamenával. Pilka totiž ve své knize vycházel v některých případech i z dat skic (hlavně v případě počátečních dat časového rozmezí kompozice např. *1 koncert pro klavír a orchestr, Op. 12* nese na autografu partu dataci 29. 9. 1954 – 5. 12. 1954, Pilka však uvádí jako první datum rozmezí 28. 5. 1953, což je datace zahájení Kalabisovy práce na skice) a někdy i instrumentace (ta se v Pilkově dataci týká naopak spíše dat dokončení skladby např. *Podivní pištcí, Op. 72* jsou na autografu datováni 22. 1. 1990 – 20. 5. 1990, Pilka ale zaznamenává jako konečné datum 16. 7. 1990, a to je datum ukončení Kalabisovy instrumentace této skladby). Jiří Pilka tedy zřejmě, na rozdíl ode mne, vycházel z celkového rozmezí vzniku skladby, do které zahrnul i datace skic a instrumentací skladeb. Mým úkolem při tvorbě katalogu pro České muzeum hudby (tabulky) byl hlavně popis hudebnin, proto v případě katalogu vycházím z datací uvedených na titulních stranách nebo na začátcích autografů, které jsou pro mne stěžejními při dalším třídění Kalabisových kompozic. Další datace (instrumentace apod.) uvádím převážně v poznámkách vztahujících se k dané skladbě.

Obecně lze říci, že Kalabis u každé skladby uvádí nejen určité rozmezí vzniku, ale často (hlavně u velkých orchestrálních děl) zaznamenává i dataci jednotlivých vět a dataci instrumentace. Datace jednotlivých vět jsou obvykle uvedeny na konci těchto částí. V některých případech lze v autografech skladeb dohledat i datace premiéry a dalších provedení skladby či natáčení v rozhlase. V takových případech je doplněno i kdo a kde skladbu provedl (např. *Koncert pro orchestr, op. 25, 15. 6. 1967, Pražské jaro, Smetanova síň,*

²³ PILKA, J. *Viktor Kalabis (Portrét skladatele)*. Praha, 1999.

ČF dirigent Karel Ančerl; viz kapitola *Popis jednotlivých položek katalogizační tabulky notové pozůstalosti Viktora Kalabise v Českém muzeu hudby*).

Problémy s přesnými datacemi rozmezí skladeb nastávají v případě raných skladeb bez opusového čísla, kdy je někdy uveden pouze rok vzniku a posléze u kompozic z pozdějšího období, zhruba od opusu 77, tedy od roku 1994 (posledních 12 let skladatelova života), kdy skladby v některých případech obsahují na autografu také jen rok vzniku, který je někdy upřesněn měsícem nebo roční dobou (např. *Konfigurace pro dva klarinety, op. 87 – 1999, léto*). Přesto je těchto „nepřesně“ datovaných kompozic z Kalabisova pozdního období poměrně málo, jmenovitě se jedná o tyto skladby: *Fantazie pro hoboj a klavír, op. 78 (1995)*, *Duettina pro violoncello a kontrabas, op. 79 (1995)*, *Znělka k Seifertovým slavnostem, op. 81 (1996)*, *Tři monology pro violoncello sólo, op. 83 (1996)*, *Sonáta pro violu a klavír, op. 84 (duben/červen/ - září 1997)*, *Rondo drammatico per violoncello solo, op. 86 (1998/9)*, *Konfigurace pro dva klarinety, op. 87 (léto 1999)* a *Allegro impetuoso pro klavír op. 89 (1999-2000)*.

V případě raných skladeb bez opusových čísel Kalabis upřesňoval rok vzniku ponejvíce datací dne, než přiřazením určitého časového rozmezí, které je tak typické pro jeho pozdější skladby označené opusovým číslem. Pochopitelně je to hlavně důsledek jejich daleko menšího rozsahu (několik stran, jak demonstruji níže), takže je velmi pravděpodobné, že byly zkomponovány skutečně během jednoho jediného dne, anebo si datum jejich dokončení skladatel prostě nepoznamenal (vzhledem ke Kalabisově pečlivosti to však není příliš pravděpodobné). S takovýmto upřesněním roku vzniku dnem se setkáváme u těchto raných skladeb: *Žáby (1945, 22. 10., 3 popsané strany)*, *Pastýřská (1945, 3. 2., 3 strany)*, *Myši (1945, 4. 11., 4 popsané strany)*, *V mateřském náručí (1945, 10. 11., 3 popsané strany)*, *Tak radost čistá (1945, 13. 12., 5 popsaných stran)*, *Smuteční hudba (1946, 2. 10., 15 stran)*, *Dvojhlasá fuga v rozšířené formě (1948, 19. 6., několik stran – součástí celku Fugy)* a *Dvojitá fuga čtyřhlasá d moll (1948, 10. 8., několik stran – součástí celku Fugy)*. Datací rozmezí nesou pouze dvě rané skladby, a to *Malá dvojhlasá fuga (15. – 16. 6. 1948)* a *Dvě fugy pro klavír (22. – 30. 6. 1948)*. V nejdelším časovém úseku z těchto raných kompozic vznikala *Sonáta pro housle a klavír (1947-1948, 39 stran)*. V ostatních případech byly skladby složeny během

jednoho kalendářního roku (viz kapitola *Problematika Kalabisových skladeb a opusových čísel*, s. 25 této diplomové práce).

Datace skic (op. 62-74, s výjimkou op. 68) se buď zcela shoduje s datací, která je uvedena na autografu (např. *IV. smyčcový kvartet*, op. 62 nese jak na skice, tak na autografu shodnou datací 19. 11. 1983 - 5. 3. 1984), nebo, a to považuji za zajímavé, skica svým časovým rozmezím o něco přesahuje dataci autografu (např. *V. smyčcový kvartet*, op. 63 – autograf tvořen 17. 4. 1984 - 9. 9. 1984, skica 17. 4. - 11. 9. 1984; stejně tak *Podivní pištcí pro dechy*, op. 72 - na autografu lze nalézt datací 22. 1. 1990 - 20. 5. 1990, na skice 23. 1. 1990 - 16. 7. 1990 a *Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo*, op. 73 – na autografu – 21. 5. - 20. 11. 1991, na skice 3. 5. - 25. 11. 1991). Některé skici pak obsahují pouze rok vzniku kompozice (např. *II. koncert pro klavír a dechy*, op. 64 – autograf 15. 12. 1984 - 1. 10. 1985, skica 1985). V tomto případě Kalabis používá pro orientaci datum dokončení kompozice. U kompozice *Inkantace pro dechy*, op. 69 je uvedeno na skice pouze počáteční datum zahájení tvorby kompozice, 5. 3. 1988, jak vidíme při bližším srovnání s datací autografu této skladby 5. 3. - 27. 7. 1988.

Otázkou tedy zůstává, jak je možné, že některé skici svým časovým rozmezím přesahují autograf, což by mělo být spíše naopak? Z toho pak vyplývá další otázka - Zda tedy datace uváděné na titulních stranách autografů jsou reálnými daty celkového vzniku kompozice a z čeho Kalabis při jejich volbě vycházel? Je také možné, že Kalabis při instrumentaci skladeb, která u orchestrálních skladeb také často přesahuje časové rozmezí kompozice (např. *2. Koncert pro housle a orchestr*, op. 49 je na autografu datován 27. 12. 1977 - 16. 8. 1978, instrumentace pak 3. 10. 1978 - 3. 11. 1978), ještě u výše uvedených skladeb používal skicu jako pracovní náčrt pro instrumentaci kompozic, a proto se datace skic od autografu v některých případech takto odlišuje. Ve skicách však žádné evidentní známky instrumentace obsaženy nejsou.

Při bližším pohledu na uvedené příklady skladeb zjistíme, že *V. smyčcový kvartet*, op. 63 byl instrumentován (dle údajů obsažených na autografu) 26. 8. 1984, *Podivní pištcí pro dechy*, op. 72 20. 5. - 16. 7. 1990 a *Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo*, op. 73 pravděpodobně 22. 11. 1991 (v případě tohoto data, však není uvedeno přímo jako je tomu v ostatních případech, že se jedná o dataci instrumentace). V prvním případě (*V. smyčcový kvartet*,

op. 63) datace instrumentace spadá do rozmezí datace autografu a uvedenou domněnku tedy nepotvrzuje. V případě druhém a třetím však při porovnání vidíme, že první datum je shodné s datací ukončení autografu skladby *Podivní pištci pro dechy, op. 72 (20. 5. 1990)* a druhé datum kopíruje konečné datum skicy (*16. 7. 1990*). Stejně tak v případě *Čtyř obrazů pro flétnu a cembalo* datum *22. 11. 1991* přesahuje dataci ukončení autografu (*20. 11. 1991*) a spadá do časového rozmezí skici (*5. 3. - 25. 11. 1991*). Takže je skutečně možné, že autor si skicoval i instrumentaci nebo jiné doplňky vesměs dokončené skladby, tudíž některé skicy svou datací dataci autografu o něco přesahují. Datace uváděné na autografu se tedy s největší pravděpodobností vztahují pouze ke vzniku autografu samého, a to je pravděpodobně i důvod, proč Jiří Pilka ve své výše uváděné publikaci v některých případech vychází i z datace skici nebo instrumentace skladby (např. *Symfonické variace, op. 24* jsou na autografu datovány *14. 6. - 12. 8. 1964*, Pilka však datuje *14. 6. - 13. 9. 1964*, což je datum dokončení instrumentace *13. 8. - 13. 9. 1964*).

3. 3 Skica – autograf – tisk

Velmi zajímavou skutečností je, že v Kalabisově notové pozůstalosti lze nalézt skici pouze v určitém rozmezí opusových čísel. Konkrétně se jedná o díla od opusového čísla 62 do opusového čísla 74 (s výjimkou *6. smyčcového kvartetu, op. 68* z roku 1988, který nemá skicu), tedy o rozmezí let 1983(4)-1992. Podle svědectví paní Růžičkové lze kořeny této skutečnosti hledat v tom, že Viktor Kalabis byl, dle jejího tvrzení, v této době zaměstnancem rozhlasu a v zimě, kdy měl méně času na svou tvorbu, zhotovoval skicy, které posléze v létě přepracovával do autografní podoby. Nahlédneme-li do Kalabisova životopisu, zjistíme, že tuto domněnku Kalabisovy manželky nelze zcela potvrdit (pokud tedy nedošlo k nějakému omylu v záznamech životopisných datací, tato data však bez výjimky cituje veškerá literatura). Kalabis dle těchto pramenů pracoval v rozhlase v letech 1953-1972 a od roku 1972 se věnoval skladbě jako svobodnému povolání, takže skici do tohoto období svou datací nespádají. Je tedy možné, že tomu mohlo být naopak a Kalabis vytvářel skicy právě v období, kdy již nebyl zatížen další povinností jiného zaměstnání a měl na tvorbu svých kompozic více času a mohl využít prvotního náčrtu díla, které pak převáděl do autografního čistopisu. Nahlédneme-li ovšem blíže do Kalabisova životopisu nelze ani tuto domněnku potvrdit. Kalabis totiž zastával v letech 1983-1992 i množství dalších uměleckých funkcí (1983 a 1986 – jmenován členem vyúčtovací komise OSA, 1987 – jmenován členem svazové komise pro komorní hudbu, 1986 – zvolen členem předsednictva ústředního výboru České hudební společnosti, 1987 – jmenován členem výboru Svazu Československých skladatelů, 1991 – ujímá se předsednictví Nadace Bohuslava Martinů) a je možné, že skutečně díla skicoval spíše z nedostatku času. Známy je také jeho zvyk komponovat především v létě a v zimě „na venkově“ v Jindřichově Hradci, což by opět mohlo dokládat tvorbu skic během jara a podzimu a jejich převádění do plného znění skladby v letním a zimním období. Nelze ani s přesností říci, že další skici nikdy neexistovaly. V pozůstalosti sice další skici nenajdeme a paní Růžičková potvrzuje, že žádné jiné nejsou ani v jejím soukromém vlastnictví, avšak je možné, že mohly být skladatelem záměrně zničeny nebo se nedochovaly z jiných důvodů.

Dalším bodem linie autograf – skica – tisk je otázka, zdali měl Kalabis nějakého pomocného opisovače a s jakými materiály se pracovalo, pokud byla skladba zadána k tisku. V prvním

případě pomohla svým svědectvím opět paní Zuzana Růžičková, která uvedla, že Kalabis opisovače skutečně měl. Byl jím jistý pan Marek, který nevytvářel pouze opisy autografů, ale také je již korigoval. Tyto korekce pak sám skladatel ještě kontroloval, takže v tiscích, až na výjimky, nejsou žádné výrazné problémy. Pokud k nějakým nesrovnalostem v tisku skladby přece jen došlo, Kalabis si to na takový vytištěný svazek poznamenal jako např. u skladby *Tři polky pro klavír, op. 52*, vydané edicí Supraphon v Praze roku 1984 a nesoucí označení H 6797, kdy je na obálce dopsáno „Pozor! Opravy! (vepsány do partu)“. Tisky pak ponejvíce vycházely z korigovaného opisu autografu nebo z autografu přímo, protože všechny autografy nebyly opisovány. Pro účel tisku tedy nebyly užívány skici, které sloužily, jak to obvykle bývá, pouze autorovi samotnému jako prvotní náčrt díla. Z tohoto postupu lze odvodit to, co se lze o Kalabisovi často dočíst, že jeho přístup ke kompozici byl velmi zodpovědný a skladatel neponechával nic náhodě.

Mezi skicou a autografem neexistoval ani žádný hrubopis, což vysvětluje, proč pozůstalost obsahuje pouze skicy, autografy, opisy nebo kopie autografů a tisky. Dalším problémem, který následně demonstrují na skladbách, ke kterým jsou skici k dispozici, zůstává záležitost, do jaké míry se autograf, skica a tisk skutečně odlišovaly.

Na úvod této problematiky je nutné podotknout, že ne ke všem skladbám, které mají skicu, jsou v Kalabisově pozůstalosti k dispozici i tisky. Jmenovitě se jedná o tyto skladby, ke kterým jsou v ČMH obsaženy skici, popřípadě i další typy hudebnin: *IV. smyčcový kvartet, op. 62 (1984)* – skica, autograf, tisk, *V. smyčcový kvartet op. 63 (1984)* – skica, autograf, *II. koncert pro klavír a dechy, op. 64 (1985)* – skica, autograf partitury, autograf klavírního výtahu, *Canticum canticorum, op. 65 (1986)* – skica, autograf, *Diptych pro smyčce, op. 66 (1987)* – skica, autograf, kopie autografu, *Duettina pro housle a violoncello, op. 67 (1987)* – skica, autograf, *Inkantace pro dechy, op. 69 (1988)* – skica, autograf, tisk, tisk, *Kolotoč života, op. 70 (1989)* – skica, autograf, *Four Enigmas for Graham, op. 71 (1989)* – skica, autograf, *Podivní pištci, op. 72 (1990)* – skica, autograf, *Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo, op. 73 (1991)* – skica, autograf, opis autografu a *Hallelujah, op. 74 (1992)* – skica, autograf, xerox autografu, tisk.

Z výše uvedeného seznamu skladeb majících skicu je dobře patrné, že zatímco autografy jsou obsaženy bez výjimky u všech v předchozím odstavci jmenovaných skladeb, v případě

skladeb *Diptich pro smyčce, op. 66, Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo, op. 73 a Hallelujah, op. 74* jsou navíc k dispozici i kopie, opis nebo xerox autografu. Tisky lze dohledat pouze u *IV. smyčcového kvartetu, op. 62, Inkantací pro dechy, op. 69* (dokonce dva tisky) a *Hallelujah, op. 74*.

Obecně lze říci, že Kalabis velmi pečlivě skicoval celou skladbu, která je víceméně totožná s autografem. Vzhledem k tomu, že škrťů je ve skicách minimum, musel mít Kalabis již při skicování kompozice poměrně jasnou představu o jejím budoucím znění. Skici jsou vesměs zapisovány v houslovém a basovém klíči, a to i v případě, že se jedná o nástroje (orchestr), které se běžně v těchto klíčích nenotují. Tato skutečnost byla zapříčiněna tím, že Kalabis jako velmi zručný klavírista komponoval výhradně u klavíru (což potvrdila i Zuzana Růžičková), a proto zřejmě volil tento způsob zápisu. V autografu jsou nástroje již notovány v běžně užívaných klíčích. Zápis na způsob klavírního výtahu volil Kalabis obvykle i v případě skicování nástrojů orchestru (např. v případě skici *Koncertu pro klavír a dechové nástroje, op. 64*). Tento typ zápisu mu také pravděpodobně poskytoval snadnější orientaci v zamýšlené harmonii, která je při použití klavíru lépe patrná.

Zajímavá je také Kalabisova inklinace k enharmonickým záměnám tónů mezi verzí skici a autografu. Ve skice se často vyskytují tóny alterované pomocí zvýšení tónu znaménkem křížku, oproti tomu tyto stejné tóny lze následně nalézt v autografu, a to stejně znějící, avšak alterované příslušným snížením pomocí znaménka bé (např. ve skice zapsán tón fis, v autografu na stejném místě tón ges, viz kapitola Podrobné srovnání skici a autografu skladby „Kolotoč života“). To zřejmě souvisí s dodatečným „vyčištěním“ tóniny při přepisu ze skici do podoby autografu, kde některé tóny musely být upraveny „opačným“ znaménkem, aby lépe odpovídaly dané tónině. Na jejich výšce se však nic nemění, tudíž ani na celkovém znění skladby. Znaménka křížků a bé jsou obecně v Kalabisově notovém zápisu místy problematická. Přestože je Kalabisův rukopis jinak velmi dobře čitelný, jeho písmo je dosti drobné a tato znaménka někdy splývají natolik, že není dostatečně přesně možné určit, o které znaménko se jedná, a je pak snadné tato znaménka mezi sebou vzájemně zaměnit.

Dalším znakem Kalabisových skic je nevypisování určitých artikulačních značek, zejména legata, popřípadě staccata, a ojediněle i znamének dynamických. V některých místech kompozic také nezaznamenává nástroj, který zde nemá významnou melodickou linku, a kde

Lze tedy jeho funkci v daném místě lehce odvodit (obvykle se však jedná jen o několik málo taktů). Tak nezaznamenává např. terciové běhy v partu klavíru (skica - takt 3-6, s. 9) *Koncertu pro klavír a dechové nástroje, op. 64*, kdy jsou tyto intervalové paralely pouze naznačeny v prvním taktu a pak už zcela vypisovány nejsou (v autografu jsou již samozřejmě zaznamenány). Ve stejné skladbě také nenotuje několik taktů v sólovém klavíru, kdy má klavír pouze „přirážky“ a důležitější je v tomto místě orchestr, s nímž klavír harmonicky splývá, takže není nutné ho zapisovat zvlášť.

Často se lze setkat i s jevem dodatečné změny rytmu v určitých částech autografu. Tyto změny v autografním zápisu jsou však v porovnání se skicou poměrně drobné a nemění nijak celkové konečné znění skladby. Jedná se obvykle o to, že ve skice lze dohledat místa, v nichž se dva takty (nebo i více taktů) rovnají jednomu taktu v autografu. Typickým příkladem takové změny je 1. věta – *Introduzione z Duettin pro housle a violoncello, op. 67*. Porovnáme-li v tomto případě skicu s autografem, zjistíme, že od začátku až po takt 13 je skica psána tak, že její tři takty se rovnají jednomu taktu autografu. Ve skice jsou také v tomto místě použity osminové hodnoty, zatímco v autografu šestnáctinové. V 14. taktu skici však dochází k přehodnocení a od tohoto místa se zápis skici a autografu téměř zcela (až na úplné drobnosti) shoduje. To svědčí o autorových úvahách o metrickém a rytmickém průběhu skladby, které se během skicování skladby mění a krystalizují do konečné podoby, tak jak jsou posléze zapsány v autografní verzi. Také je ovšem možné, že zápis melodie do více taktů, tedy po menších skupinkách not, skladateli umožňoval lepší orientaci v budoucím rytmu kompozice. To by dokazovaly i dodatečné škrty mezi dvěma sousedními takty, se kterými se lze v některých místech skic též setkat. Celkově lze konstatovat, že při porovnání skici a autografu lze nalézt větší rozdíly v oblasti rytmické než v oblasti melodické. To může svědčit o tom, že skladatel se snažil ve skicách zachytit co nejpřesněji hlavně melodický průběh komponovaného díla a s ním související harmonii, zatímco rytmus v určitých případech během skicování skladby dotvářel a měnil a někdy tyto dodatečné zásahy prováděl až při přepisu kompozice do podoby autografu. Přesto větší rytmické rozdíly, které by měly závažnější dopad na budoucí podobu díla, v Kalabisově notové pozůstalosti dohledat nelze.

V Kalabisových skicách můžeme též narazit, i když dosti sporadicky, na záznamy dvou verzí znění určitého místa (např. *Koncert pro dechové nástroje, op. 64*, skica 2. část 2. taktu a 1. část 3. taktu – dvě verze skupinky devíti not, 1. verze: a h a g f g a h a, 2. verze: a h a h c h a g a; v autografu je pak užita 2. verze). Zajímavé je, že ani tyto verze se od sebe příliš neliší, což opět dokládá skladatelovu jasnou představu o jeho budoucím díle.

Odlišnosti mezi skicou a autografem do jisté míry souvisejí i se složitostí díla a hlavně počtem obsazených nástrojů. Čím širší je nástrojové obsazení skladby, tím se složitěji zapisuje do podoby „klavírní“, takže některé nástroje v takovém zápisu skici vzájemně splývají nebo jsou v místě, kde nehrají důležitou melodickou nebo harmonickou roli prostě vypuštěny. Přesto je nutné znovu připomenout, že v případě Kalabisových kompozic je takových míst opravdu málo. Ještě větší komplikace v zápisu skici nastávají, když se v kompozici vyskytují i zpěvní hlasy. Vezmeme-li si k porovnání zápisu skici a autografu Kalabisovu skladbu *Canticum canticorum (kantáta pro alt, tenor a smíšený sbor a komorní orchestr), op. 65* je srovnávání skici a autografu o něco složitější než u skladeb čistě instrumentálních. Ve skice je kromě enharmonických záměn (oproti autografu, viz výše), několik míst, kde se čtvrtá hodnota notace skici rovná osminové hodnotě notace autografu, což lehce posunuje metrum skladby a příslušné takty. Dále jsou v některých místech skici (např. skica s. 10, takt 16-27, S, T) zpěvní hlasy zdvojeny v oktávách, zatímco v autografu jsou zapsány v unisonu. Navíc jsou dva zpěvní hlasy ve skice občas zapisovány do jedné linky, a to v částech, kde zatímco jeden z hlasů má melodii, druhý v daném místě mlčí. V úplném závěru skici je posledních pět taktů orchestru zapsáno na již nečíslované stránce pouze náznakem. Nečíslovaná strana obsahuje, oproti jiným skicám, poměrně hodně škrťů, což dokládá skladatelovy delší úvahy o konečné verzi závěru skladby.

Pozoruhodná je i skutečnost, že např. v případě *Díptychu pro smyčcové nástroje, op. 66*, lze v autografu dohledat záznamy o datech instrumentace skladby, která je v podobě skici opět notována na způsob klavírního výtahu, ne partitury. Žádné přesvědčivé náznaky instrumentace však ve skice nalézt nelze, což nutí k otázce, zda Kalabis instrumentoval ještě do další verze „skici“ nebo rovnou při přepisu do autografu. Vzhledem k tomu, že však mezi skicou a autografem již neexistoval další mezistupeň (což opět potvrdila i paní

Růžičková), je nanejvýš pravděpodobné, že Kalabis nástroje rozepisoval do partiturní podoby až ve verzi autografu.

Celkově lze k problematice skica – autograf – tisk poznamenat, že v případě porovnávání autografu a tisku nelze shledat téměř žádné rozdíly. Mezi skicami a autografy existují také pouze drobné odlišnosti, avšak zápis skic se postupně stává komplikovanějším, jak lze vidět na záznamech skic pozdějších opusových čísel (od opusu 70 dále). Můžeme se v nich setkat s tím, že Kalabis nevypisuje řadu míst, kde se nějaký úsek hudby téměř doslova opakuje (v takovém případě volí pouze zápis prvního nebo prvních taktů), někde si zapisuje pouze akordické značky a především v závěrech skladeb (nebo jednotlivých částí kompozice) téměř vypouští záznam některého nástroje, který je pak zapsán pouze náznakově. Tento fakt by mohl souviset s větší kompoziční zběhlostí, kterou skladatel postupem času nabyl a ztrátou potřeby podrobného skicování skladby k následnému opětovnému vybavení komponované skladby. Přesto se v Kalabisových skicách nevyskytuje jediný exemplář, který by obsahoval pouze zápis některých částí skladby, témat apod. Lze se sice občas setkat s dvojnásobným zápisem některého místa, z nichž je první přeškrtnuto, nebo se stranou, na níž je možné nalézt přípravy melodických řad apod. Těchto míst však v porovnání s rozsahem skic není mnoho a skladby jsou ve skicách zaznamenány bez výjimky celé. Zjištění uvedená v této kapitole dále demonstruji na praktických příkladech v kapitole následující.

3. 4 Podrobné srovnání skici a autografu skladby „Kolotoč života“ /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70

Skladba *Kolotoč života*, op. 70 vznikla v roce 1989 a svým opusovým číslem a rokem vzniku se tedy v rámci skladeb, které mají skicu (op. 62-74, 1983-1992), řadí do druhé poloviny, tedy mezi pozdější Kalabisova „skicovaná“ díla. Kalabis tuto skladbu zaznamenává, stejně jako v případě ostatních skic, celou a je v ní patrná řada znaků, které jsou pro Kalabisovy skici zcela typické. Zajímavé jsou také Kalabisovy „náčrty“ mezi jednotlivými větami skladby, v případě čtvrté písně „*Smrt velká je*“ dokonce dva typy začátků. Takové „črty“ řada skic, zvláště těch starších, neobsahuje, proto jsem tuto skladbu zvolila jako vhodnou ukázkou pro podrobné srovnání skici a autografu.

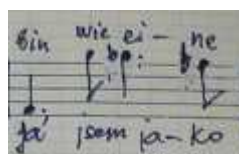
Na první pohled dobře patrným rozdílem je, že skica Kalabisovy vokální kompozice „*Kolotoč života*“ /*pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka*/, op. 70 obsahuje pouze německou verzi textu, zatímco autograf zahrnuje i český překlad. Hned v prvních taktech zpěvního partu 1. písně „*Předtucha*“ se také setkáváme s již v předchozí kapitole zmíněným typickým rysem Kalabisových enharmonických záměn mezi verzí skici a autografu (zpěvní part, 2. takt, 3. doba – skica obsahuje fis“, autograf ges“, př. č. 1).

Příklad č. 1

skica



autograf

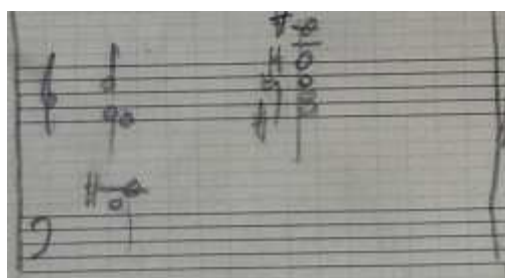


S tímto jevem se lze setkat i v dalších místech Kalabisova notového záznamu. Ve stejném taktu zpěvního hlasu se ovšem hned následující tóny nepatrně liší svou výškou, a to o půl tónu (zpěvní part, 2. takt, 2. polovina 4. doby – skica eis“, autograf fes“, viz př. č. 1).

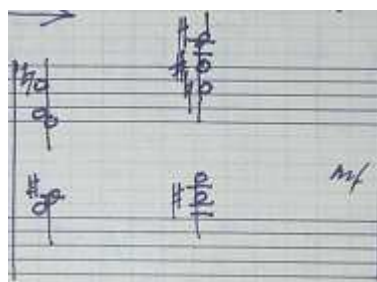
Takové drobné nepřesnosti opět provázejí místy celý Kalabisův záznam kompozice a dokládají tak jeho pravděpodobné dodatečné úpravy ve verzi autografní. Zde je také nutné podotknout, že přestože Kalabisův autografní zápis je velmi pečlivý a dobře čitelný, v případě záznamu skici, který je také poměrně snadno přístupný i nezasvěcenému badateli, jenž nemá s Kalabisovým rukopisem dostatečnou zkušenost, jsou jistým úskalím hlavně posuvná znaménka křížků a béček. Ta Kalabis zaznamenává ve verzi skici s jistou „ležérností rychlého zápisu“ a někdy je opravdu těžké s jistotou rozpoznat, o kterou posuvku se jedná, viz výše. To je ostatně opět dobře vidět v prvních taktech skici, kdy je v partu klavíru, zejména pak v akordických souzvucích, dost nesnadné určit, zda jde o znaménka křížků nebo béček. Stejně tak ve skice Kalabis občas nezaznamenává v některých místech odrážky (part klavíru, pravá ruka, 8. takt, 1.-2. doba – c“, př. č. 2)

Příklad č. 2

skica



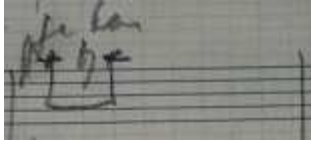
autograf



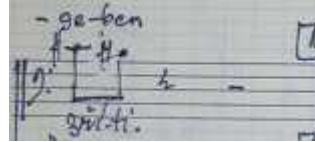
a pomlky (zpěvní part, 6. takt, 2-4. doba, ve skice chybí čtvrtě a půlová pomlka, př. č. 3).

Příklad č. 3

skica



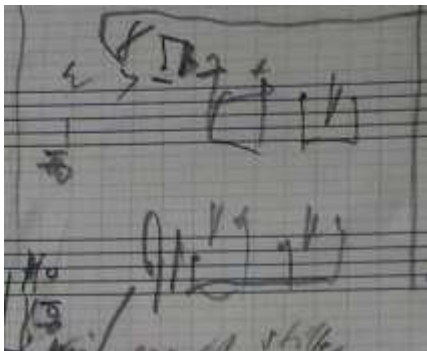
autograf



Ve skice zcela chybí záznam pedalizace klavíru, opomíjeny jsou i záznamy legat (part klavíru, 15. takt, 3.-4. doba, př. č. 4).

Příklad č. 4

skica



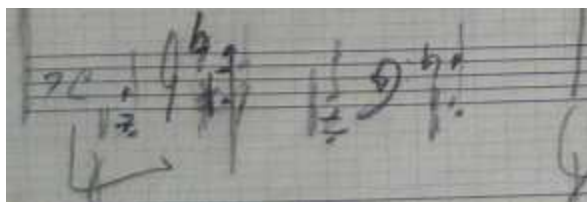
autograf



Někdy se verze skici a autografu této skladby odlišují též užitím rozdílných klíčů na shodných místech, ovšem při zachování stejné výšky tónů (např. part klavíru, 11. takt, 3. doba – ve skice užit houslový klíč, v autografu basový, př. č. 5).

Příklad č. 5

skica



autograf

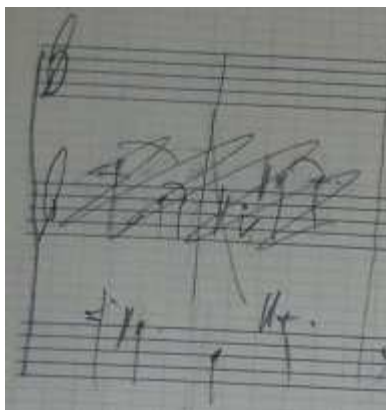


Posledních sedm taktů první písně je již ve skice zaznamenáno spíše „náznakově“.

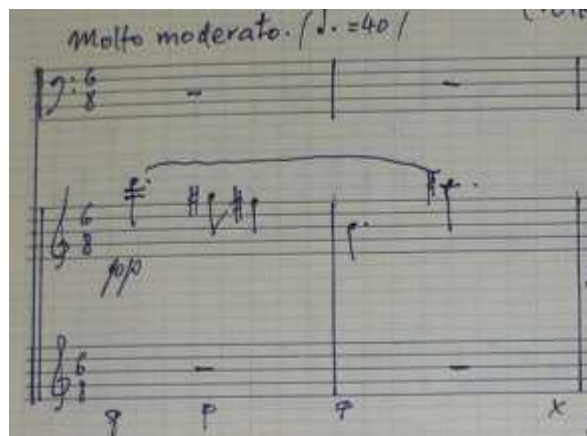
V případě druhého čísla „Česká píseň“ se skica a autograf lehce liší již prvními dvěma takty. Skica obsahuje dvě verze začátku písně, z nichž je jedna škrtnuta. Porovnáme-li však konečný výsledek v autografním záznamu skladby, zjistíme, že Kalabis nakonec volil druhou nepřeskrtnutou verzi avšak s drobným rozdílem doplnění tónu *gis* do původní skupinky *d* *fis* *h* *ais* (př. č. 6).

Příklad č. 6

skica



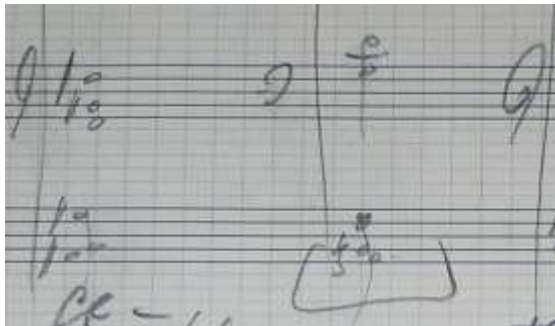
autograf



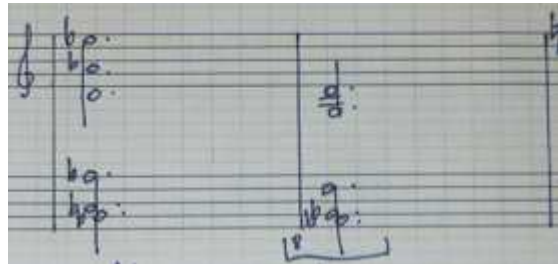
Nejvíce rozdílů lze najít na poslední osmé straně skici (autograf s. 7). První odlišností je již výše zmiňované užití jiných klíčů za zachování shodné tónové výšky (skica, part klavíru, pravá ruka, takt 29, *g* *d'* užit basový klíč, v autografu houslový, př. č. 7).

Příklad č. 7

skica



autograf



V dalším 30. taktu skici je v levé ruce partu klavíru zaznamenán akordický souzvuk d fis c', který je pro přesnost popsán i příslušnými písmeny. V autografu však na tomtéž místě (s. 7, 5. takt) nalezneme es ges c'. To je opět dokladem nejen Kalabisových typických výše již několikrát zmiňovaných enharmonických záměn mezi oběma verzemi (fis-ges), ale i drobných odlišností mezi skicou a autografem (d-es) (př. č. 8).

Příklad č. 8

skica



autograf

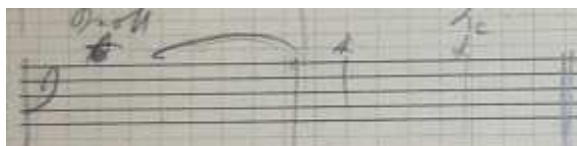


Nejproblematictější opět zůstává samotný závěr notového zápisu skici, který se liší nejen počtem taktů (skica 5, autograf 2,5), ale i jejich obsahem. V tomto místě skladatel zřejmě v přepisu do autografní podoby zkrátil původní verzi, přestože nelze hovořit o nějakých markantních rozdílech majících pro konečné vyznění kompozice zvláštní význam.

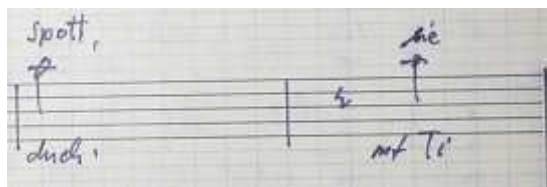
Skica třetí písně „*Lidská slova*“ se prakticky nijak neliší od své následné autografní podoby. Jediným patrnějším rozdílem je dvakrát užití ligatury v místě, kde autograf obsahuje pomlku (zpěvní part, 29. – 30. a 33. – 34. takt, př. č. 9).

Příklad č. 9

skica



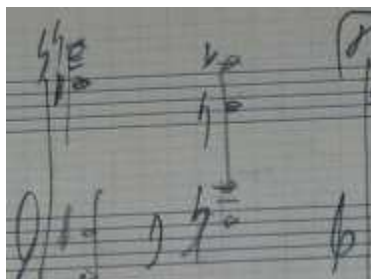
autograf



Číslo čtvrté „*Smrt velká je*“ má před svým začátkem dvě strany črty skladby, v níž jsou zachyceny pravděpodobně první takty skladby. Následuje však další odlišná verze začátku, která pak byla použita v autografu. V celé skladbě se opět místy vyskytují „Kalabisovy enharmonické záměny“ (např. part klavíru, pravá ruka, 3. takt, 3.-4. doba, skica as“, ag. gis“, př. č. 10).

Příklad č. 10

skica



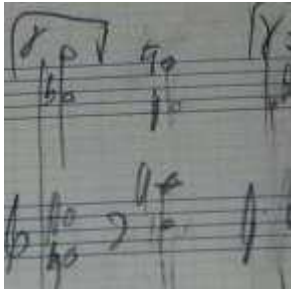
autograf



Rovněž se lze setkat se zápisem tónů s pomocnými linkami v místech, kde se v autografu užívá značky pro zápis o oktávu výše či níže (např. part klavíru, pravá ruka, 4. takt, 2.-4. doba, př. č. 11).

Příklad č. 11

skica



autograf



V 16. taktu skici jsou akordy v klavírním partu dosti složité, takže si tyto „shluky tónů“ Kalabis raději popisuje příslušnými písmeny, aby pak při přepisu nedošlo k chybám v zamýšlené harmonii (h cis d fis g; c es fis g a, př. č. 12).

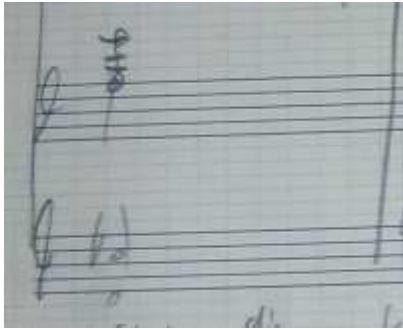
Příklad č. 12



V taktech 56-62 a 66-69 jsou v případě skici v partu klavíru zapsány půlové noty (oproti celým v ag.) (př. č. 13), přestože čtyřdobý takt zůstává nezměněn a ve zpěvním partu připadají na tuto jednu půlovou notu dvě půlové (je možné, že autor zamýšlel v tomto místě i užití půlových pomlk, které nezaznamenal). To opět dokládá Kalabisovo dodatečné upravování skladby ve smyslu metrickém a rytmičtém.

Příklad č. 13

skica



autograf



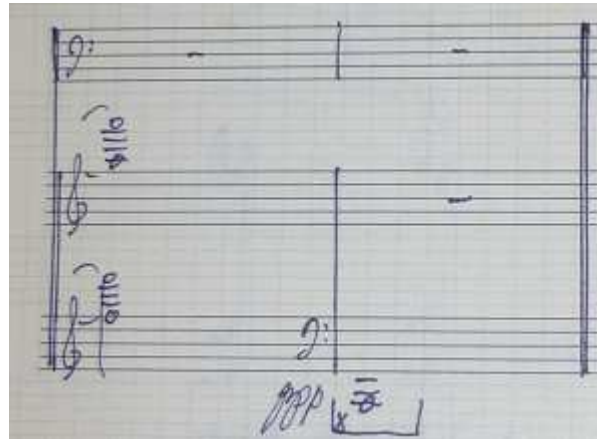
Naprosto typické je pak Kalabisovo „letmé“ zaznamenání konce skici (takt 73-76, př. č. 14).

Příklad č. 14

skica



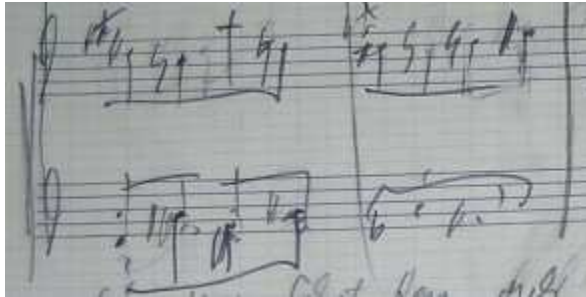
autograf



Závěrečná píseň „Kolotoč života“ nese další pro Kalabise typický znak, který byl již naznačen v případě předchozí kompozice (viz výše), a to dodatečné rytmické a metrické přehodnocení skici při přepisu do autografu. Prohlédneme-li si pozorně obě verze, zjistíme, že tam kde jsou ve skice zapsány osminové noty (part klavíru) jsou v autografu noty šestnáctinové atd. (př. č. 15).

Příklad č. 15

skica

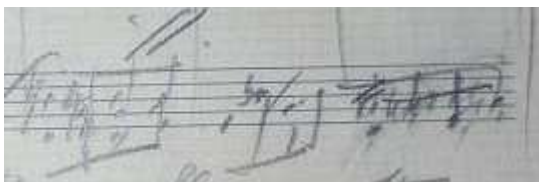


autograf



Stejně tak v partu pěveckém se čtvrtěová nota ve skice rovná osminové v autografu. Tento jev se pak vyskytuje v celé verzi skici, což dokládá, že skladatel dospěl k výše uvedené rytmické změně až při přepisu do autografu a ne v průběhu skici, jak tomu bylo někdy v případě skici jiných skladeb. Dále je například v 11. a 13. taktu skici (=1. polovina 6. a 7. taktu ag.) v partu levé ruky klavíru patrné přepisování a pravděpodobné „hledání“ správné verze doprovodu (př. č. 16). Tyto dobře viditelné přepisy lze najít i na dalších místech skici.

Příklad č. 16

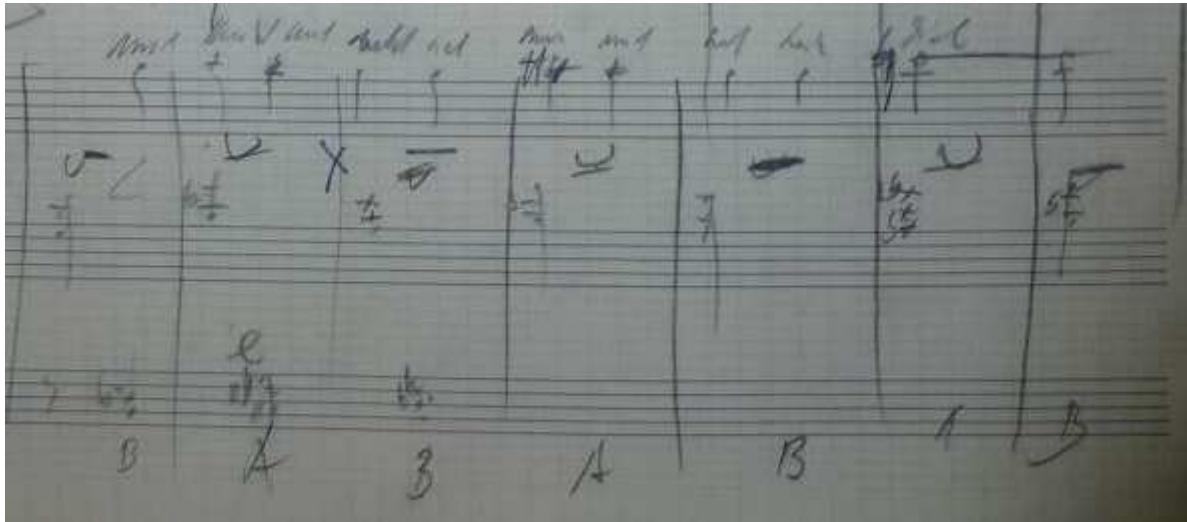


Ve skice také chybí pět taktů uvedených v autografu, které možná skladatel záměrně vypustil a posléze se rozhodl je při přepisu do autografu doplnit. V případě autografu se jedná o polovinu taktu 95 až po takt 98. Tyto takty by se měly nejspíše vyskytovat ve skice od taktu 163 dále.

Ve skice se pak v rozmezí taktů 198-204 v levé ruce partu klavíru objevuje několikrát opakování určitých typů akordů. Tyto akordy si Kalabis označuje velkými tiskacími písmeny

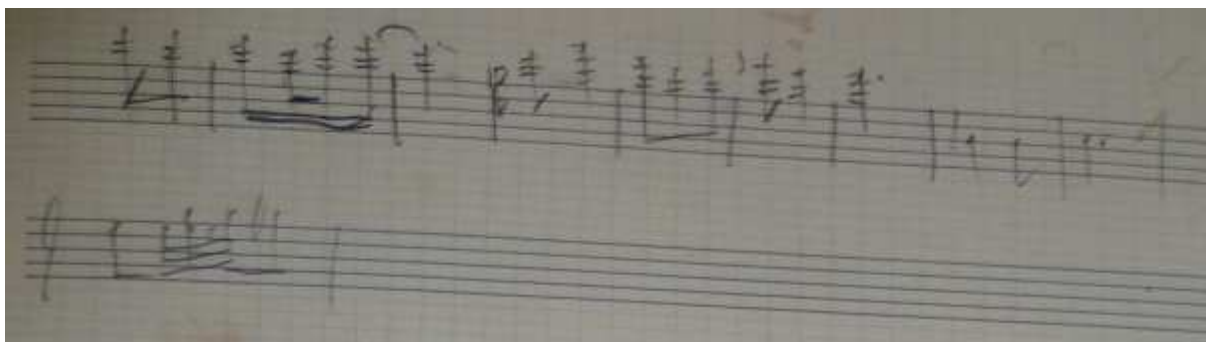
A a B a tato písmena pak používá místo dalšího vypisování opakovaných souzvuků v místech, kde mají zaznít (př. č. 17).

Příklad č. 17



Ve skice se lze setkat i s přípravami částí skladeb, které se nachází mezi jednotlivými písněmi. Takovýto několikataktový úsek najdeme mezi první a druhou písní (9 taktů, př. č. 18).

Příklad č. 18



stejně tak mezi druhou a třetí, o přípravě začátku čtvrtého čísla „Smrt velká je“ (strana a půl) jsem se již zmínila v kontextu s touto skladbou výše. Za posledním pátým číslem skici lze opět nalézt tři strany „Kalabisových črt“, které se pravděpodobně vztahují k této poslední písni

„*Kolotoč života*“. S náznakem několika taktů se můžeme setkat dokonce i na titulní straně skici. To dokládá, že Viktor Kalabis si přece jenom některá místa skladby ve skice nejprve zkoušel „nanečisto“ (části, skladby, několik taktů, tónové řady apod.), přestože jeho skici jsou vesměs plným záznamem skladby a od autografu se příliš neliší.

4. Vývoj Kalabisova klavírního stylu na příkladu klavírních sonát

V této kapitole nabízím dílčí analytickou sondu do problematiky Kalabisovy rané a pozdější klavírní tvorby na základě jeho tří klavírních sonát, které jsou dostupné v pozůstalosti. První a druhá Kalabisova klavírní sonáta zastupují skladatelovu ranou tvorbu, zatímco třetí klavírní sonáta představuje vrchol Kalabisovy pozdější tvorby a poskytuje tak svým časovým odstupem patřičný vhled do toho, jak se vyvíjel Kalabisův přístup ke klasickému druhu klavírní sonáty. Na základě toho se posléze pokusím charakterizovat Kalabisův posun v rámci chápání klavírní sonáty jako klasického druhu komorní hudby, kterým se doposud blíže nezabývali ani jeho monografisté.

Dále předkládám analýzu, jejímž cílem není bezchybný podrobný, ať už formální nebo harmonický rozbor, ale spíše ukázat, jaký posun v těchto oblastech skladatel udělal během mnoha let svého kompozičního vývoje. Vzhledem k tomu, že harmonie Kalabisových klavírních sonát se pohybuje v rámci rozšířené tonality, bitonality, polytonality až atonality, je dosti nesnadné určovat příslušnost daných částí k určité tónině stejně jako provádět podrobný harmonický rozbor. Proto se k harmonické otázce vyjadřuji u každé analýzy sonáty pouze na závěr v krátkém obecném shrnutí a více se věnuji formální stránce a tematické práci, na kterých jsou dle mého názoru snadněji rozeznatelné posuny a rozdíly v rámci jednotlivých sonát.

Nejprve v následující kapitole zrekapituluji dosavadní zjištění Kalabisových monografistů, která se k těmto třem klavírním sonátám vztahují.

4. 1 Kalabisovy klavírní sonáty v literatuře

První sonáta pro klavír, opus 2 vznikala v rozmezí 12. 7. – 15. 9. 1947 v Jindřichově Hradci, což dokládá i datace a lokace uvedená na autografu první klavírní sonáty a skladatel ji věnoval své matce. Kalabis tuto dedikaci založil na tom, že jí dává to nejlepší, co v té době dokázal složit. Na první provedení tohoto díla čekal Kalabis třináct let (3. 2. 1960, pražský Národní klub, interpret Josef Hála) a posléze dalších sedm let. Jaroslav Šeda ve své monografii uvádí, že mu k tomu sám Kalabis roku 1987 řekl: „*Dřív nebylo možné vnést tuto skladbu do doby, která šla u nás jinak.*“²⁴ Tento citát patrně souvisí s Kalabisovým vyrovnáváním se se Ždanovovými tezemi, jejichž počátek lze klást právě do let 1947 – 1948. Důsledkem bylo, že zejména od *počátku 50. let* byla odmítána tvorba předních představitelů celoevropské hudby *1. pol. 20. století*. Odmítána byla i složitější harmonie, složitější rytmy a převaha neprogramní nástrojové hudby. Doporučována byla naopak srozumitelná hudba pro širší lidové vrstvy, přičemž programovost a obsahovost hudby byly často zaměňovány jako pojmy totožné. Kalabis na tuto situaci reagoval sporem, vzdorem a odmítnutím. Rozhlasová nahrávka Kalabisovy první klavírní sonáty, která byla natočena ve studiu 1 dne 7. 3. 1967 v interpretaci Zdeňka Kožiny (režie Miroslav Juchelka, zvukový mistr Václav Zamazal) je dodnes v Českém rozhlasu k dispozici (dnes převedena z analogového pásu do digitalizované podoby, stopáž 13 min. 54 s.). Tato rozhlasová nahrávka byla od roku 1967 vysílána ještě několikrát. Mimoto existuje také zachycena na jedné z kazet ze soukromého vlastnictví paní Růžičkové (č. 20) „Díla z archivu Viktora Kalabise 3“.

Kalabisova 1. Klavírní sonáta, op. 2 spadá v rámci Kalabisova díla mezi rané skladby z doby ještě studijní. Podle Jiřího Pilky v ní však Kalabis zachází s prostředky výrazu suverénně a nespátřuje v ní přes její ranost stopy žákovství. To může doložit i to, že jí Kalabis již přidělil opusové číslo, takže ji v rámci své tvorby nepochybně považoval za důležitou a nebral ji jen jako skladbu školní. Dalším důkazem je Kalabisovo vyjádření k první klavírní sonátě v rozhovoru z roku 1987, v němž uvedl: „*Ještě dnes bych se na tuto skladbu bez rozpaků podepsal a nic bych na ní kompozičně technicky neměnil.*“²⁵ Jaroslav Šeda dodává, že je v ní

²⁴ ŠEDA, J. 2. Komentovaný katalog. *Viktor Kalabis*, Praha, 1990-1992, s. 5.

²⁵ ŠEDA, J. 2. Komentovaný katalog. *Viktor Kalabis*, Praha, 1990-1992, s. 4-5.

již manifestován Kalabisův celoživotní tvůrčí názor, i když ještě ne zcela osobitým skladebným projevem: „*Rostu z tradice (vědomí formy v jejím širokém pojetí, její pevností, přehledností, schopností vést posluchače); беру některé její prostředky (melodičnost, harmonii, stylizaci, tektoniku ploch) a stavím je do nových podob a souvislostí, které vyplývají z dynamiky myšlení o mém životě, tedy o přítomnosti.*“²⁶

Jisté stopy „žakovství“ by se, dle mého názoru, v Kalabisově první klavírní sonátě daly spatřovat v poměrně jasně strukturované formě jednotlivých vět, ať už jde o formu sonátovou, velkou třídílnou nebo rondo, což by mohlo být dokladem toho, že si zde Kalabis nedovolil ještě takové uvolnění v rámci formy jako například v pozdější třetí klavírní sonátě, která je formálně daleko složitější. Stejně tak tematická práce je poměrně dobře čitelná. Otázkou však zůstává, zda lze tyto rysy považovat za jistou skladatelovu nevyzrálou, anebo je spíše hodnotit v rámci jeho tehdejší neoklasické stylové orientace, kterou později opustil.

I podle Jiřího Pilky lze totiž v druhé Kalabisově klavírní sonátě nalézt neoklasické prvky, Jaroslav Šeda nachází v rámci neoklasické orientace i stopy neobarokní. Tyto neoklasické prvky se projevují nejen ve výše zmiňovaném formálním zpracování klavírní sonáty, ale i inspiracemi v dílech jiných autorů (Stravinský) či stylů (neobaroko). V porovnání s opusovým číslem jedna, kterým je písňový cyklus „*Poučení synovská*“ a který ještě nese znaky romantické syntézy, znamená právě první klavírní sonáta určitý zlom v Kalabisově tvorbě svým odklonem od romantického stylu a inklinací k hudebnímu myšlení hudby 20. století stavbou, stylizací i harmonií skladby. Kořeny Kalabisovy neoklasické orientace právě v raných dílech jako je druhá klavírní sonáta lze navíc spatřovat i v tom, že neoklasicismus obhajoval v české novodobé hudbě i jeho konzervatorní učitel Emil Hlobil a řada jeho generačních druhů, takže je Kalabisův posun od romantické orientace směrem k neoklasicismu celkem logický.

Kalabisovo vymanění se z romantického stylu dokládají mimo jiné výrazně formulované hudební myšlenky, harmonie pohybující se v oblasti rozšířené tonality nebo polytonality a užití „kovové“ specifčnosti klavíru 20. století. Pilka navíc v případě druhé věty Corale dodává: „*Téma se prosazuje jasně a nesmlouvavě, užívá devíti tónů chromatické stupnice*

²⁶ ŠEDA, J. 2. Komentovaný katalog. *Viktor Kalabis*, Praha, 1990-1992, s. 5.

a propracovává se v závěru k rozšíření na všech dvanáct tónů.²⁷ Využívání prolnutí všech dvanácti tónů chromatické stupnice v rámci melodické modelace je podle Jaroslava Šedy pro Kalabisovy instrumentální skladby vůbec dosti typická a pravděpodobně souvisí i s Kalabisovou snahou osvobodit se od „pout“ hudební řeči romantismu 19. století. Sonáta je svou celkovou délkou zhruba 15 minut poměrně krátká. Pilka v této stručnosti spatřuje: „...budoucí rukopis skladatele, nesmlouvavý smysl pro proporce a pro úspornost nebo lépe řečeno koncentrovanost sdělení.“²⁸ K tomu lze dodat, že pravdou je, že podíváme-li se na Kalabisova komorní díla, obvykle netrvají více jak 20 minut. Hodnotíme-li však tento aspekt pouze v rámci Kalabisových tří klavírních sonát, zjistíme, že jejich plocha postupem času spíše narůstá (1. klavírní sonáta – 14-15 minut, 2. klavírní sonáta – 17-19minut, třetí klavírní sonáta – 16-19 minut).

Druhá sonáta pro klavír, op. 4 vznikla hned v následujícím roce, konkrétně 13.11.-7.12. 1948 opět v Jindřichově Hradci. Celkově trvá necelých dvacet minut a je rozdělena na dvě větvy *Introduzione* a *Sonata*. Kalabis o ní v rozhovoru s Jaroslavem Šedou roku 1987 řekl: „II. klavírní sonáta je už vysloveně můj výtvar.“²⁹ Tato skutečnost se projevuje zejména v pozbytí evidentního inspiračního zdroje, svébytné formě a celkovém výsledném vyznění díla.

Sonáta byla poprvé provedena 8. 6. 1949 v Malém sále Domu umělců v Praze na koncertě AMU ze skladeb posluchačů skladatelské třídy profesora J. Řídkého v interpretaci Anny Máchové. Ta ji pak hrála ještě čtyřikrát (19. 2. 1951 v Českém rozhlasu, 3. 3. 1966 v České televizi). Nahrávku se mi bohužel nepodařilo dohledat.

Přestože byla Kalabisova druhá klavírní sonáta zkomponována pouze o rok později než první, vzdaluje se dle Jaroslava Šedy od zažitých rysů neoklasicismu a blíží se principům syntézy, což s sebou přináší zejména zužitkování zkušeností dosavadního vývoje v evropské hudbě

²⁷ PILKA, J. *Viktor Kalabis (Portrét skladatele)*. Praha, 1999, s. 21.

²⁸ PILKA, J. *Viktor Kalabis (Portrét skladatele)*. Praha, 1999, s. 21-22.

²⁹ ŠEDA, J. 2. Komentovaný katalog. *Viktor Kalabis*, Praha, 1990-1992, s. 9.

bez jakýchkoliv jednoznačně evidentních inspirativních a ohlasových vztahů. Také Z. Candra ve své studii *U kořenů Kalabisovy tvorby* poznamenal: „V závěru podzimu roku 1948, kdy byla tlakem rozmanitých subjektivních kvalit a objektivních kvantit česká hudební tvorba orientována k mylným devizám následujícího desetiletí, napsal tedy Viktor Kalabis II. klavírní sonátu jako tečku za svým primárním novoklasickým údobím.“³⁰

Politické pozadí doby, kdy přetrvávaly ždanovovské tendence a následně došlo k únorovým událostem roku 1948, se pochopitelně odráží i v Kalabisově druhé klavírní sonátě. Pilka k ní dodává: *Celek vyznívá drsně, smutně, zamračeně. Nabízí zrcadlo hlubokých osobních prožitků i reflexi nepřátelské doby.*³¹ Na otázky Jaroslava Šedy, kde se braly v Kalabisově mladé práci tak temné a tvrdé rysy a zda vycházely z tvůrčího subjektu, nebo z doby a společnosti skladatel odpověděl: *Reflektuji oba zdroje. Byl jsem do nich zatlačován oficiálními reakcemi na mou počáteční tvorbu z konzervatorních let a na mé otevřeně vyslovované estetické názory. Ale šlo zároveň o širší souvislosti společenské: na sklonku roku 1948 byla to vzdorná reakce na politický vývoj, který otevřely únorové události.*³² Z toho důvodu také zaujala kritika k obsahové stránce Kalabisovy druhé klavírní sonáty odmítavé stanovisko.

Oba monografisté se shodují na třídílné formě první věty, v níž Šeda vidí i znaky evokující inspiraci Bachovými preludii. S třídílností první věty lze jen souhlasit. V případě inspirace Bachovými preludii má Šeda zřejmě na mysli pomalé tempo první věty založené z velké části na akordických rozkladech, které jsou ve střední části vystřídány figuracemi, pod nimiž zaznívá melodie evokující chorál a také její funkci úvodu k větě druhé, která je pro Bachova preludia také typická. Nicméně právě tato „barokní“ souvislost a evokace chorálu značí, že Kalabisova druhá klavírní sonáta je, přes své odlišnosti, ještě velmi blízko Kalabisovu neoklasickému období, které jí předcházelo.

To, že je druhá věta, kterou Šeda označuje jako volně pojatou sonátovou formu, v níž proběhne celý sonátový cyklus, obsahovým těžištěm kompozice dokládá nejen výše uvedený

³⁰ CANDRA, Z. U kořenů Kalabisovy tvorby. *Hudební rozhledy*, 1969, č. 8, s. 230-231.

³¹ PILKA, J. *Viktor Kalabis (Portrét skladatele)*. Praha, 1999, s. 27.

³² ŠEDA, J. 2. Komentovaný katalog. *Viktor Kalabis*, Praha, 1990-1992, s. 12.

názor o introdukční funkci věty první, ale i její větší rozměr (17 stran) oproti větě první (7stran) a její hudební náplň. Vidíme zde tedy další posun oproti první klavírní sonátě, který tkví právě ve zmíněném náznaku vícevětosti v jednovětosti (sonátová forma, na jejímž pozadí probíhá celý sonátový cyklus).

Další odlišností je velký rozsah a složitost hlavního tématu, které má 43 taktů a proti němuž je stavěno krátké lyričtější vedlejší téma s náznaky provedení v samotné expozici. Podle Jiřího Pilky lze v provedení najít i plochy polyfonní, k čemuž lze doplnit, že část (hlava) prvního tématu v tomto případě prostupuje všemi hlasy. Polyfonie mimochodem hraje v Kalabisově tvorbě velmi důležitou roli a skladatel ji, dle slov Jaroslava Šedy, využívá v jejích od baroka kodifikovaných formových typech a žánrech přes moderní vícehlas s volným rozvojem horizontálních melodických (popřípadě harmonických) linií.

Na závěr lze uvést citát z Candrový již výše zmiňované studie *U kořenů Kalabisovy tvorby*, který na základě charakteristiky hudebních prvků sonáty opět potvrzuje Kalabisův stylový posun od neoklasicismu: *„Souzvuky, ostrou disonancí vpadající do hry krásných akordů v úvodu Preludia; nezakotvenost sonátové věty, postrádající centrální tóninu; výrazově poklesávající hlava prvního tématu sonátové věty; marné hromadění energie – v dalším průběhu – tečkovanými rytmy, jež nenalézají cíl a opět klesá; melancholický odlesk Janáčka; přerod hlavního tématu a opět jeho hlavy do scherza – uzavírajícího sonátovou větu -; jež má tak blízko k fantastickým scherzům (rovněž v sudém taktu) posledních skladeb Schubertových – to vše je docela jiná hudba, než jakou tvořili a doporučovali novoklasikové.“*³³

Poslední **třetí sonátu pro klavír, op. 57** dokončil Kalabis v lednu roku 1982 (komponována 17. 10. 1981-15.1.1982 v Praze a Jindřichově Hradci), tedy 34 let po druhé klavírní sonátě. Má opět dvě věty, ale její vnitřní svět je již odlišný v porovnání s předchozí sonátou. Kalabis se k této sonátě a svému vztahu ke klavíru vůbec vyjádřil v textu pro koncertní uvedení v roce 1983 takto: *„S klavírní hrou jsem začal ve svých pěti letech. Je tomu tedy letos již 55 let, co se mi tento nástroj stal přítelem nejdůvěrnějším. Proto se k němu stále rád vracím.*

³³ CANDRA, Z. U kořenů Kalabisovy tvorby. *Hudební rozhledy*, 1969, č. 8, s. 230-231.

Soudím, že klavíru lze svěřit i ty nejdůležitější obsahy. Myslím tu na symfoničnost klavírního myšlení klasiků: Haydna, Mozarta, Beethovena, ale i Brahmsa, Musorgského, Schumanna. Obdivuji stylizaci Chopinovu, oslňuje mne však barevnost Debussyova a Ravelova, nebo skvělá zvukovost Bartókova i Stravinského, báječný je Hindemithův „bachovský“ klavír, a co Janáček, Martinů? Proto tedy Sonáta pro klavír. Má dvě části: Prolog (jakési preludium) a sonátu (nazývám ji Drama). Skladba je náročná nejen z hlediska technického, ale především i pokud jde o výraz a obsah. Pokud se sdělení týče – ponechám je hudbě samé.“³⁴ Dále k ní skladatel ve svém rozhovoru s Jaroslavem Šedou roku 1989 při vzniku Šedovy monografie dodává: „Mám své klavírní sonáty (stejně jako smyčcové kvartety) rád; jsou to takové zповědnice: svět a já, já a svět. III. Sonáta má obdobné myšlenkové poselství jako II. sonáta, vyslovuje je však jinak. Obsahově jde o stálý lidský problém: Otázky života, jeho rozpory; nárazy na zlo; oněmění otázkou proč?, tajemnou, nezodpověditelnou. Proti tomu stojí vůle nepoddat se, zápas až do zoufalství, a na konci katarze – ne do plného světla, ale znamenající zbavení se všeho vzteku a dosažení vnitřního osobního vítězství.“³⁵

Přestože tuto sonátu velmi dobře interpretoval Peter Toperzer (premiéra 19. 3. 1983, DU v Praze, v rámci 27. TNT SČSKU, dále 11. 7. 1983, Sedlčany, v rámci XI. letního tábora hudební mládeže), často skladba uváděna na koncertních podiích nebyla. Zvuková nahrávka sonáty existuje jednak na gramofonové desce (Supraphon 10119 3549) jako live nahrávka z premiéry vydaná roku 1983 v podání P. Toperzera v kombinaci s kompozicemi dalších autorů (J. Matěj, D. D. Vačkář). Dále pak v podobě kompaktního disku zachycujícího Koncert Přítomnosti z roku 2006, kde, kromě Kalabisovy třetí klavírní sonáty v interpretaci Simony Kalendové, zazněly i skladby Hurníkovy, Máchovy, Temlovy a Krčkovy. V tomto případě se však pravděpodobně jedná pouze o soukromou nahrávku. Všechny tři Kalabisovy klavírní sonáty však spojuje v rámci jejich veřejných provádění společný rys - nedocení kritickou i interprety.

Třetí klavírní sonátu řadí doba jejího vzniku do období, kdy už byl Kalabis bez stálého zaměstnaneckého poměru v Českém rozhlasu (1953-1972), což zapříčinilo, že objem skladeb

³⁴ KALABIS, V. *Text k premiéře v programové brožuře TNT*. 1983.

³⁵ ŠEDA, J. 2. Komentovaný katalog. *Viktor Kalabis*, Praha, 1990-1992, s. 337.

zkomponovaných v tomto období se téměř zdvojnásobil. Kalabis v této době také aktivně projevoval vzdor proti krizi hudební výchovy a výchovy hudbou u nás, která pro něho znamenala osobní vzpouru proti uměleckému průměru. Možná právě s tímto vzdorem souvisí i Kalabisův výrok vážící se k druhé větě sonáty příznačně nazvané „Drama“: „*Vyplivnout, vykřičet všechny vztek a dosáhnout osobního vnitřního vítězství.*“³⁶

Šeda konstatuje jistou spojitost Kalabisovy druhé a třetí klavírní sonáty, a to zejména ve formové koncepci dvouvětého cyklu, který je vystavěn podobně jako preludium a sonáta. Avšak mezi oběma sonátami je časový propad 34 let, což se pochopitelně projevuje v jejich odlišném pojetí a hudební náplni. To potvrzuje i odlišná doba, kterou skladatel potřeboval k jejich zkomponování. V případě druhé sonáty šlo o 25 dnů, na třetí již potřeboval 91 dnů, což je téměř čtyřikrát tolik.

Rozdíly jsou podle mne patrné i v porovnání úvodních vět druhé a třetí Kalabisovy sonáty pro klavír. Zatímco v případě druhé sonáty se jedná o třídílnou formu a-b-a', preludium Kalabisovy třetí sonáty pro klavír je formově daleko složitější a obsahuje osm propojených bloků. Jiří Pilka k ní poznamenává: „*Preludium začíná opakovaným basovým tónem. Nabídne celou řadu ploch: některé znějí docela chorálně, v jiných vynikne barva docilovaná akordickým zahuštěním, složitě koncipovanými kombinacemi v arpeggiích. Není to jednoznačně vyznívající preludium, zrcadlí rozpory nasvětlené z mnoha stran. Ostinátní tón se vrací, jako zvon proniká v závěru. Hudba plná otázek světla a mlhy.*“³⁷

Časový posun 34 let se odráží v odlišnostech druhých vět zmiňovaných sonát. Spojuje je sice půdorys „sonáty“, do níž je vměstnán celý sonátový cyklus, avšak při bližším pohledu jsou zde patrné znaky Kalabisova kompozičního posunu. Ve 2. větě druhé sonáty se ještě setkáváme v rámci volně pojaté sonátové formy se zřetelným uvedením dvou témat v její „expozici“ a jejich následným provedením. Ve třetí klavírní sonátě se však již v její druhé větě nesetkáváme s exponováním hudebních myšlenek coby témat. Nenajdeme v ní ani tradiční tematickou práci. Věta, která působí jako netradičně pojatá sonátová forma s vloženou

³⁶ PILKA, J. *Viktor Kalabis (Portrét skladatele)*. Praha, 1999, s. 102-103.

³⁷ PILKA, J. *Viktor Kalabis (Portrét skladatele)*. Praha, 1999, s. 102-103.

pomalou částí (zastupující pomalou větu sonátového cyklu), je v zásadě vystavěna na přiřazování kontrastních tektonických ploch, ve kterých motivičnost, stylizační způsob a harmonické, ténbrové a dynamické prvky tvoří jednotlivý výrazový celek. Do popředí také vystupuje zvuková stránka skladby, ve které se skladatel odklání od přísné tematické práce a staví kontrastnost jednotlivých ploch na jejich odlišné „sónické“ náplni. Třetí klavírní sonáta se také liší svou zvláštní a místy až ténbrově klavírní neobvyklostí a zvukovou tvrdostí od skladeb, které vznikly v jejím širším okolí.³⁸ Její harmonická složka je velmi složitá a pohybuje se od občasné diatoniky, přes modalitu, bitonalitu, polytonalitu a atonalitu až k téměř kakofoním plochám.

Oleg Podgorný v předmluvě k tiskovému vydání třetí klavírní sonáty (S 7415, Editio Supraphon, Praha 1990) napsal: *„Základním rysem druhé věty je protiklad odlišných hudebních myšlenek, které jsou vlastně světy samy pro sebe, a jejich zpracování do harmonického celku s uplatněním mnoha osobitých stylizací dávajících této skladbě plné právo aspirovat na jednu z nejvýznamnějších autorových kompozic z osmdesátých let. Její klavírní sazba je v zásadě klasicizující, ale setkáváme se zde s mnoha detaily směřujícími až k typu experimentálních skladeb. Ve svém vyznění lze tuto skladbu řadit mezi ta díla, která nejsou ani tak kodifikací skladatelova stylu, ale spíše dokladem jeho neustálého tvůrčího vývoje. Evoluční rozvoj druhé věty, tak jako ve větě první, dává interpretům ty největší možnosti ztvárnění a aplikace vnitřního citu i neméně důležité technické exhibice.“*³⁹

Ke třetí klavírní sonátě jsou k dispozici publikované kritiky, z nichž některé shledávaly dílo dosti osobitým. Ty, které uvádím, spojuje společný rok jejich vydání 1983, tedy rok, kdy byla poprvé Kalabisova třetí a poslední klavírní sonáta veřejně provedena (19. 3. 1983, Dům umělců v Praze v rámci TNT SČSKU, Peter Toperzer, viz výše). Autorem dvou z nich je J. Bajer další pak M. Pokora. Ve své první kritice uveřejněné v Hudebních rozhledech roku 1983 zaujímá na straně 380-383 J. Bajer stanovisko, že Kalabisova třetí klavírní sonáta je již stabilizována ve vyjadřovacím stylu, je moderní, výrazově i tvarově perfektní, avšak neodkrývá nové obzory. Poslední názor však záhy opravil ve svém dopise Kalabisovi

³⁸ K tomu blíže viz ŠEDA, J. 2. Komentovaný katalog. *Viktor Kalabis*, Praha, 1990-1992, s. 338-340.

³⁹ PODGORNÝ, O. *Sonata per pianoforte 3*. Praha 1990, Editio Supraphon, S 7415.

z 6. 12. 1983, kde napsal, že: „Správně mělo být napsáno, že její autor jako jeden z mála českých skladatelů poválečného období svou celou dosavadní tvorbou již tyto obzory dávno odkryl.“ V další kritice publikované opět v Hudebních rozhledech (VII/1983) ke Kalabisově třetí klavírní sonátě dodává, že sonáta svou stavbou odpovídá modelově baroknímu žánru dvojdílného celku s preludiem (několikapatrový nárys formy, který je v barokní hudbě oblíben a užíván se synchronním zvukem tří rejstříků a témbry klavíru, které vytvářejí zajímavé sónické efekty) a druhou větou drama (významově a formově členěno do několika propojených epizod s pomalejším středem). Celkově je dle jeho mínění sonáta svou intelektuální atmosférou projevem zralé kultivovanosti. M. Pokora v Lidové demokracii 23. 3. 1983 spatřuje ve výše zmíněné sonátě zhuštěnější tematickou konfliktnost vypjatou akordickou zvukovostí s pozvolně gradačním, motoricky krácejícím preludiovým vstupem.

Srovnáme-li pak pro zajímavost kritiky druhé a třetí klavírní sonáty, dospějeme k výsledku, že Kalabisova druhá klavírní sonáta byla hodnocena jako ukončení jeho neoklasického období, jelikož již obsahuje jinou hudbu, než neoklasikové tvořili a doporučovali. Celkově však k ní, kvůli její obsahové stránce, zaujímala kritika stanovisko odmítavé. Třetí klavírní sonáta je posuzována jako moderní, kultivovaná, stabilizovaná ve vyjadřovacím stylu, výrazově a tvarově perfektní se zhuštěnější tematickou konfliktností a vypjatou akordickou zvukovostí, užívající různé rejstříky a témbry klavíru se zajímavými sónickými efekty.

Na závěr lze konstatovat, že co se týká uvedených citací, vidíme, že Jiří Pilka se ve svých textech ke Kalabisovým skladbám vyjadřuje spíše v obecných charakteristikách, týkajících se z větší části i osobních vjemů, které mu daná skladba přináší a které jsou někdy popisovány až s lehkým patosem. Forma a harmonický průběh skladby jsou pouze naznačeny. Tato skutečnost je možná ovlivněna i tím, že Pilka svou monografii vytvořil nejen pro odbornou, ale i pro laickou veřejnost.

Jaroslav Šeda se skladbám věnuje podrobněji, zvláště pak ve svém Katalogu skladeb, kde jsou kromě všech důležitých informací (datace vzniku skladby, premiéra, časový údaj trvání skladby, části skladby, nahrávky, interpretace, články) dále uvedeny i rozборы skladeb, které jsou o něco podrobnější než texty Pilkovy. Přesto je občas nesnadné se v nich orientovat, protože autor obvykle neuvádí takty, ale řídí se tempovými údaji určitého úseku skladby.

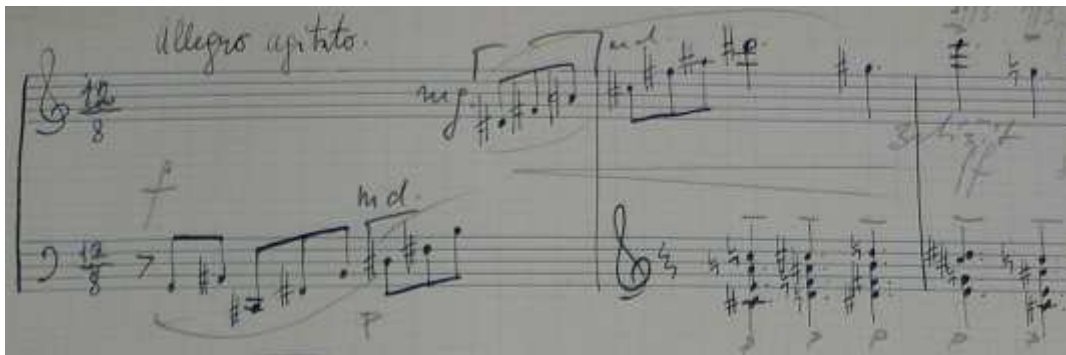
Také témata jsou v některých případech uvedena bez patřičných notových ukázek, které by čtenáři pomohly snadněji se orientovat v dané skladbě.

Oba autoři se spolu víceméně shodují v oblasti formy skladby a základních informacích, se kterými lze víceméně, až na určité drobnosti, souhlasit. Nicméně ani jeden z monografistů nepředkládá ve svých textech charakteristiku vývoje Kalabisova chápání klavírní sonáty jako druhu, která je hlavní otázkou této kapitoly. Veškeré výše předložené informace se však nejprve pokusím demonstrovat na analýzách Kalabisových skladeb, z nichž se následně pokusím vyvodit patřičné závěry týkající se nastíněné problematiky vývoje Kalabisovy klavírní sonáty jako klasického hudebního druhu komorní hudby, které posléze shrnu v závěrečné „podkapitole“ této kapitoly.

4. 2 Analýzy Kalabisových klavírních sonát

První klavírní sonáta, op. 2 má tři věty – 1. *Allegro agitato*, 2. *Corale (Grave)* a 3. *Allegro feroce*, takže v ní Kalabis dodržuje třívětou strukturu klasických sonát. První věta *Allegro agitato* je napsána v sonátové formě. *Expozice* je dobře patrná v 2,5.-35. taktu a obsahuje tři tematické oblasti. *Hlavnímu tématu* předchází krátká *introdukce* (1. takt-polovina 3. taktu), která má „stoupající“ tendenci a je zakončena pětici akordů (př. č. 19).

Příklad č. 19



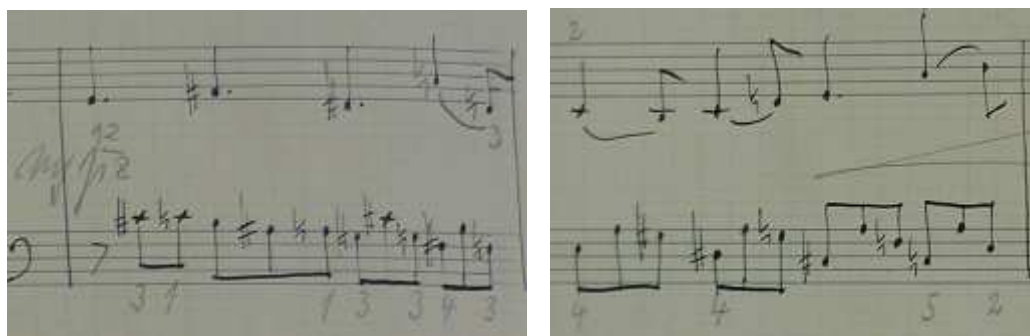
V polovině třetího taktu nastupuje oblast *hlavního tématu*. Samotné téma je rozděleno na dvě dobře slyšitelné části (1. část – 2,5-7. takt, 2. část – 8.-15. takt) a je pro něj typický „přirazový rytmus“, klenutá melodie nad figuracemi a poměrně vysoká poloha (př. č. 20).

Příklad č. 20



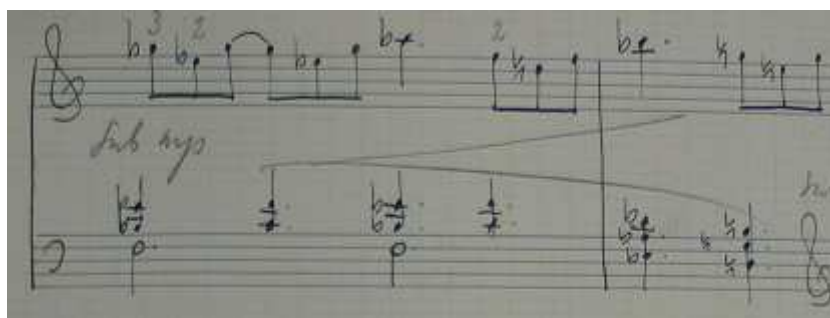
Vedlejší téma nastupuje po krátké spojce (16.-18. takt), která evidentně vychází ze začátku hlavního tématu („hlava“), což dokládá i obdobný augmentovaný rytmus. Oblast druhého tématu se nachází mezi takty 19.-25. Druhé téma je v porovnání s prvním tématem kratší (19.-22. takt), v nižší poloze, vystavěné ale obdobně (melodie nad figuracemi, př. č. 21).

Příklad č. 21



Následuje třítaktová spojka (23.-25. takt), která vychází z druhého tématu s tím rozdílem, že do pravé ruky klavíristovi se dostávají osminové běhy (v tématu v levé ruce) a naopak do levé melodie. Oblast *závěrečného tématu* (26.-35. takt) obsahuje závěrečné téma (26.-30,5 takt), které kombinuje figurativně působící melodický postup s akordy plynoucími po čtvrtvých hodnotách a ve své další části přechází do krátkých úseků figurací ve vysoké poloze, které následně střídají akordy v obou rukách klavíristy (př. č. 22). Následuje krátká spojka (30, 5.-35. takt).

Příklad č. 22



Provedení nastupuje v 36. taktu a prvotně zpracovává zejména hlavní téma expozice (takty 36-47), které je dobře rozeznatelné hlavně podle „přirazového“ rytmu a „klesavého“ spádu po terciích hlavy tématu v augmentaci. Po krátké spojce (takt 48-48,5) Kalabis rozpracovává vedlejší téma (práce hlavně s hlavou tématu), které je lehce intervalově pozměněno (49.-56. takt), aby pak třítaktovou harmonickou spojkou (57.-59. takt) přešel k dalšímu zpracování vedlejšího tématu (60.-66. takt), které je tentokrát uvedeno bez svého začátku (hlava tématu), ve vysoké poloze (o č. 12 výš), lehce variované (intervalové změny v melodii) a o něco delší (více rozvedeno). Několikrát se pak v provedení navrácí části či prvky hlavního i vedlejšího tématu. *Repríza* nastupuje v taktu 112 a uvádí pouze hlavní téma (zkrácená repríza, s vedlejším tématem je dosti pracováno v provedení), jehož první část je uvedena v nízké poloze (o tři oktávy níže než v exp.), nejprve uvedeno v basu (3 takty) a posléze ve vrchní lince (2 takty). Druhá část hlavního tématu zaznívá pouze o čistou oktávu níže. Repríza hlavního tématu víceméně kopíruje melodii hlavního tématu z expozice, jen jsou v ní užity, pro Kalabise typické, enharmonické záměny tónů (např. exp. dis x rep. es) a hlava tématu je augmentována. Ve 134. taktu nastupuje tematicky působící mezivěta (evokuje sluchově druhé téma) a následně je po krátké spojce (takt 144-145) celá první věta uzavřena *Codou* (takt 146-157), ve které je zřetelně slyšet druhé téma v augmentaci a rytmicky variováno.

Schéma 1. věty Kalabisovy 1. klavírní sonáty, op. 2:

Introdukce – takt 1-2,5 – stoupající tendence tónů v legatu, zakončená pětící akordů

Expozice: takt 2,5-35

1. Oblast hlavního tématu: hlavní téma - takt 2,5-15 – klenutá melodie

nad sledem osminových figurací, má dvě části – 1. část

(takt 2,5-7), 2. část (takt 8-15), poměrně vysoká

poloha

spojka – takt 16-18 – tematická, využívá hlavu prvního

tématu

2. *Oblast vedlejšího tématu: vedlejší téma* – takt 19-22 – opět melodie nad osminovými figuracemi, nižší poloha než hl. téma
spojka – takt 23-25
3. *Oblast závěrečného tématu: závěrečné téma* - takt 26-30,5 – melodický postup („figurativní“) nad akordy, v 2. části figurace ve vysoké poloze proložené akordickými souzvuky (obě ruce)
spojka – takt 30,5-35

Provedení: takt 36-111

provádění *hlavního tématu* – takt 36-47 – užití „přírazového“ rytmu z prvního tématu, na začátku „klesání“ po terciích podobný hlavě tématu v augmentaci

spojka – takt 48-48,5

provádění *vedlejšího tématu* – takt 48,5-56 – užití zejména hlavy tématu s drobnými intervalovými změnami

spojka – takt 57-59 - harmonická

vedlejší téma – takt 60-66 – prováděno „bez hlavy“ (bez prvních tří čtvrtových tónů s tečkou), vysoká poloha, o č. 12 výše než v exp., (exp. od a' x rep. od e''), lehce variováno (intervalové změny), více rozvedeno

spojka – takt 67-67,5

takt 67,5-105 – plocha pracující s částmi a prvky hlavního a vedlejšího tématu

takt 67,5-74 – spojení částí dvou témat, zač. melodie vedlejšího tématu a hlava hlavního tématu

dále ještě několikrát práce s oběma tématy

spojka - takt 106-111 - harmonická

Repríza: takt 112-145

hlavní téma – takt 112-123 – 1. část tématu (takt 112-116) uvedena nejprve

v basové poloze (3 takty), o tři oktávy níže než v exp. (exp. c^{'''} x rep. c),

hlava tématu v augmentaci, 2. část tématu (takt 118-123) pouze o čistou

oktávu níže proti exp., enharmonické záměny v obou částech reprízy

hlavního tématu

spojovací oddíl – takt 124-133

mezivěta (1. coda) – takt 134-143 – sluchově evokuje vedlejší téma

v akordických souzvucích

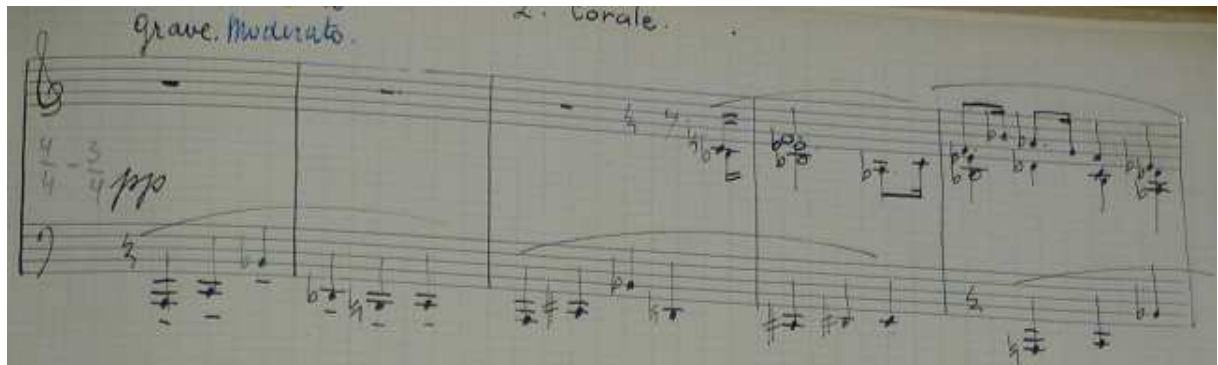
spojka – takt 144-145

Coda: takt 146-157 – tematická – vychází z vedlejšího tématu (hlava tématu, obdobný mel.

průběh, augmentace, rytmicky variováno)

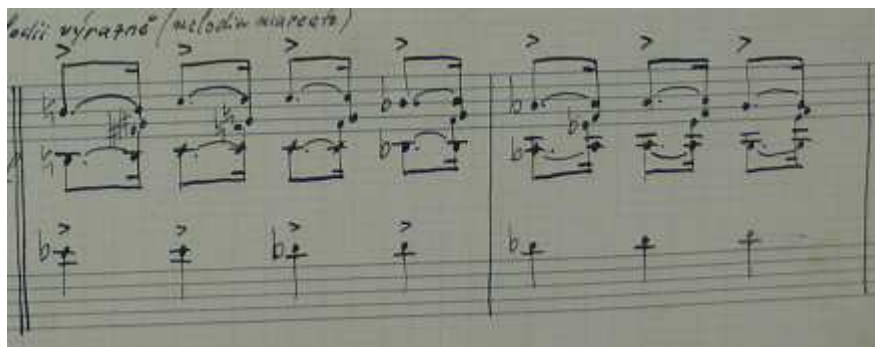
Druhá věta *Corale (Grave)* odpovídá dobře slyšitelné třídílné formě *A B A'*. První velký díl *A* (př. č. 23) lze rozčlenit ještě na dva menší, z nichž první *a* (takt 1-10) probíhá v pomalém tempu ponurého charakteru, přičemž melodie se nese v akordech nad ostinátně působícím basem. Druhý díl *b* (takt 11-16) je při zachování stejného tempa o něco zpěvnější a začíná výrazným skokem velké septimy.

Příklad č. 23



Velký díl *B* (př. č. 24) navazuje prakticky plynule na první velký díl *A*. Dá se opět rozdělit na dvě části propojené spojkou – *c* (takt 17-26), spojka (27-31), *c'* (takt 32-35). Pro celý střední oddíl je typické značné dynamické rozpětí (ppp-ff), zdvojení vrchních hlasů v oktávách nad basovými tóny a postupy melodie po malých intervalových vzdálenostech (hlavně intervaly sekundy a tercie). Díl *c'* se liší od dílu *c* „zdvojením“ basových tónů.

Příklad č. 24



Závěrečný velký díl *A'* (takt 40-52, př. č. 25) nastupuje po krátké spojce (takt 36-39) vycházející vzdáleně melodicky z malého dílu *b* a prakticky kopíruje první malý díl *a* pouze s jemnými odlišnostmi (např. zdvojení tónu do oktávy v klavíristově levé ruce). Na závěr je uvedena tematická coda (takt 49-52), vycházející z dílu *a*.

Příklad č. 25



Schéma druhé věty Kalabisovy 1. klavírní sonáty, op. 2:

A - takt 1-16: a - takt 1-10 – akordy nad téměř ostinálně se opakujícím basovou linkou

b – takt 11-16 – melodičtější působící díl, na začátku větší intervalový krok v. 7

B – takt 17-39: c – takt 17-26 – zdvojení vrchních hlasů v oktávách, postupy hlasů hlavně

po sekundách a terciích

spojka – takt 27-31 – užití triolového rytmu v nízké dynamice ppp

c' – takt 32-35 – zkrácená, lehce variovaná obdoba dílu c

spojka – takt 36-39 – působí dojmem, že tematicky vychází z dílu b (obdobná mel. linka)

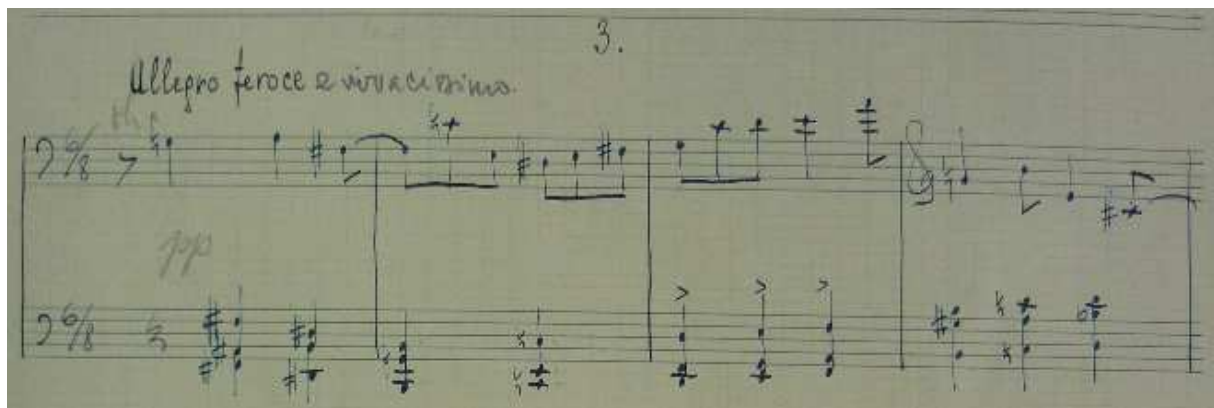
A' – a' - takt 40-48 – díl opakován prakticky totožně, pouze v levé ruce zdvojeny basy

v oktávách, lehce zkrácen, přechází plynule do krátké cody

Coda (tematická) – 49-52 – tematická, vychází z dílu a

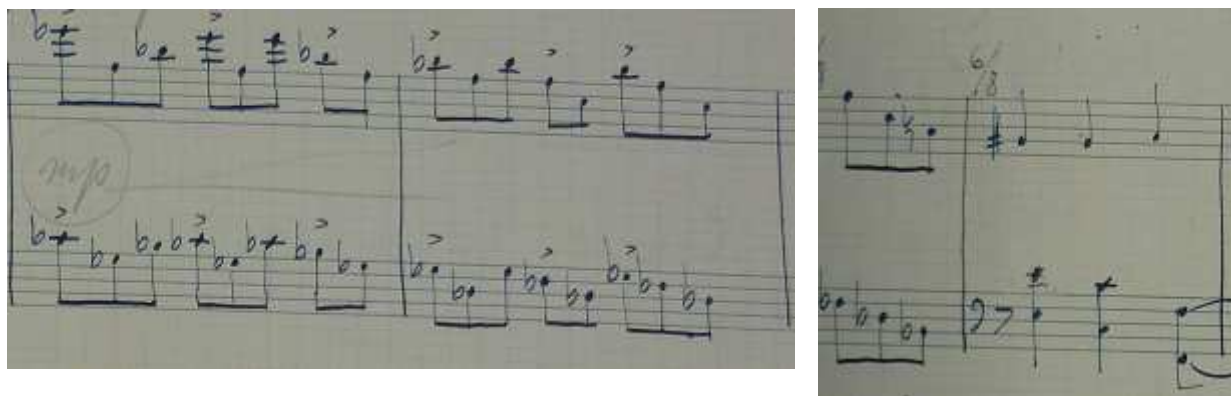
Třetí věta *Allegro feroce* evokuje několikerým návratem úvodního dílu a (takt 1-19, př. č. 26)

Příklad č. 26



formu ronda s krátkou reminiscencí druhé věty (takt 156-159), která působí svým pomalým tempem jako pozastavení v jinak tempově velmi rychle probíhající větě. Pro díl *a* jsou typické rychlé sledy osminových not nad akordy, v jeho druhé části (takt 19) se pak tyto prvky otáčejí (akordy nad osminovými sledy not). Díl *b* (př. č. 27) má také pomyslné dvě části. První část (takt 20-22) je vyloženě figurativní, druhá část (takt 23-27) kombinuje postupy po čtvrtových hodnotách s osminovými sledy not.

Příklad č. 27



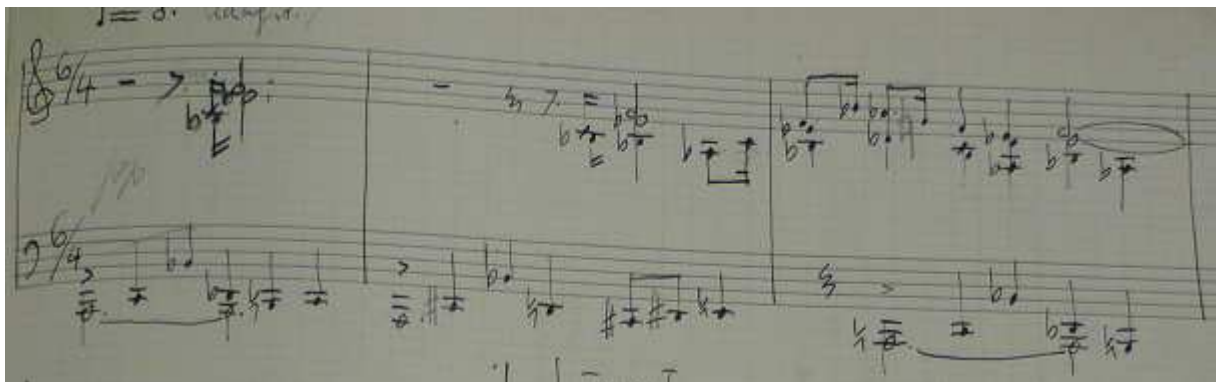
V taktu 45-65 se navrácí lehce obměněný díl *a'*. Po něm následuje kontrastní díl *c* (takt 66-94, př. č. 28), který je založen na „tenutové“ melodii probíhající nad ligaturovanými půlovými notami s tečkou.

Příklad č. 28



Opětovný návrat dílu *a''* (takt 109-116) nastupuje totožným začátkem pěti taktů, vzápětí však kombinuje dva tematické okruhy (pravá *b*, levá ruka *a*). Díl *c'* (takt 123-137) je posunut o velkou nónu níže než poprvé a vrchní tóny jsou zdvojeny v oktávách, přičemž basová linka je obohacena o čtvrtové dvojzvuky. V taktech 150-155 dochází ke zklidnění v dílčím závěru, který vyústí v reminiscenci dílu *a-A* 2. věty sonáty (takt 156-159, př. č. 29).

Příklad č. 29



Následující díl *b'* (takt 160-170) využívá nejprve druhé části dílu *b* (čtvrtové tóny) a pak druhé části téhož dílu (figura). Poslední nástup dílu *a'''* (takt 186-199) je v lehké variaci s intervalově zdvojenými vrchními hlasy. Větu uzavírá *coda* (takt 200-224).

Schéma 3. věty Kalabisovy 1. klavírní sonáty op. 2:

a - takt 1-19 – melodická linka nad akordy levé ruky, v 19. taktu otočeno

b – takt 20-27 (2 části – 1. část, takt 20-22 - více figurace, 2. část, takt 23-27 – více melodická)

práce s druhou částí *b* – takt 28-36

kombinace *a* (v levé ruce) a *b* (v pravé ruce) – takt 37-44

a' – takt 45-65 – lehce variován

c – takt 66-94 – opakované „tenutové“ tóny nad ligaturovanými basy, později znásobení

vrchních tónů do dvojzvuků a trojzvuků

spojka – takt 95-108 – založená na osminových figuracích

a'' – takt 109-116 – v závěru lehce variováný díl *a*, začátek stejný, v závěru kombinace s *b*

(pr. r.) a akordů z *a* (l. r.) (takt 114-117)

spojka – takt 117-122, tematicky připomíná závěr dílu *a*, akordy nad figuracemi

c' – takt 123-137 – vrchní tóny zdvojeny v oktávách (začátek o v. 9 níže), levá ruka obohacena

o čtvrté dvojzvuky

spojka – takt 138-149

dílčí závěr – 150-155 – zklidnění před nástupem reminiscence prvního dílu *a* z 2. věty

reminiscence prvního dílu a z 2. věty 1. klavírní sonáty – takt 156-159 – díl *a* lehce variováný,

„spodní vrchol tektonického oblouku“

b' – takt 160-170 (obrácený postup – nejprve uvedena 2. část, pak 1. část dílu)

spojovací oddíl – takt 171-185

a''' – takt 186-199 (na začátku zdvojení vrchního hlasu)

coda – takt 200-224

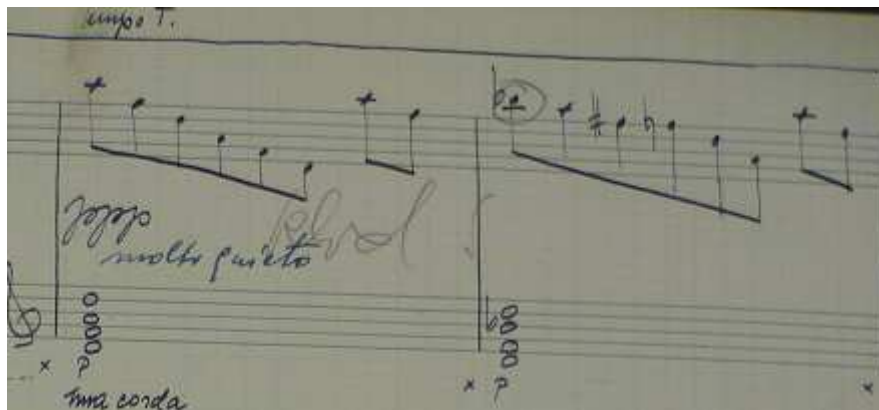
Harmonie celé první Kalabisovy klavírní sonáty se pohybuje v rámci rozšířené tonality a polytonality. V první větě se vyskytuje řada disonancí, které zahušťují konsonantní akordy a svým charakterem udržují jisté napětí v celé větě. Současné užití znamének křížků a bé příslušnost k určité tónině ještě více komplikují, ačkoliv místy dochází až k přechodnému tonálnímu pročištění. V prvním díle druhé věty pak Kalabis užívá devíti tónů chromatické stupnice, které v jeho repríze a kratičké čtyřtaktové codě rozšiřuje až na všech jejích dvanáct tónů. Třetí větu pak charakterizuje značná slyšitelná harmonická příkrost.

Druhá klavírní sonáta, op. 4 je na rozdíl od Kalabisovy první klavírní sonáty pouze dvouvětá – 1. věta *Introduzione*, 2. věta *Sonata*. První věta probíhá ve velmi pomalém tempu a ve svých krajních dílech třídílné formy *a b a'* je založena na akordických rozkladech opírajících se o tón D. Krajní díly se pak odlišují jednak svou délkou (37 taktů x 8 taktů) a jednak tím, že v prvním díle *a* (takt 1-37, př. č. 30) jsou užitы vzestupné i sestupné tónové řady zatímco v dílu *a'* (takt 92-99, př. č. 31) pouze sestupné, které jsou navíc situované do vysoké polohy.

Příklad č. 30



Příklad č. 31



Ve středním dílu *b* (takt 38-91, př. č. 32) je melodická linka situována do klavíristovy levé ruky, zatímco v pravé ruce je umístěn figurativní doprovod.

Příklad č. 32



V tomto případě bych si dovolila souhlasit s Šedovým názorem Kalabisovy inspirace Bachovými preludii, jednak pro evidentní introdukční charakter věty směřující svou náplní i rozsahem k větě následující a jednak pro Kalabisovu inspiraci předchozími obdobími (baroko), přestože v tomto případě se již nejedná o evidentní podněty jako takové v rámci neoklasického směru. Kalabis zde již větu ztvárňuje svým způsobem a jde spíše o funkčnost první věty ve smyslu úvodu k následující větě druhé.

Schéma 1. věty Kalabisovy 2. klavírní sonáty, op. 4:

a – takt 1-37 – akordické rozklady opírající se o tón D, občas chromatické vybočení

b – takt 38-91 – chorální melodická linka v levé ruce doplňovaná figuracemi v ruce pravé

a' – takt 92-99 - pro svou stručnost má až charakter cody, návrat akordických rozkladů

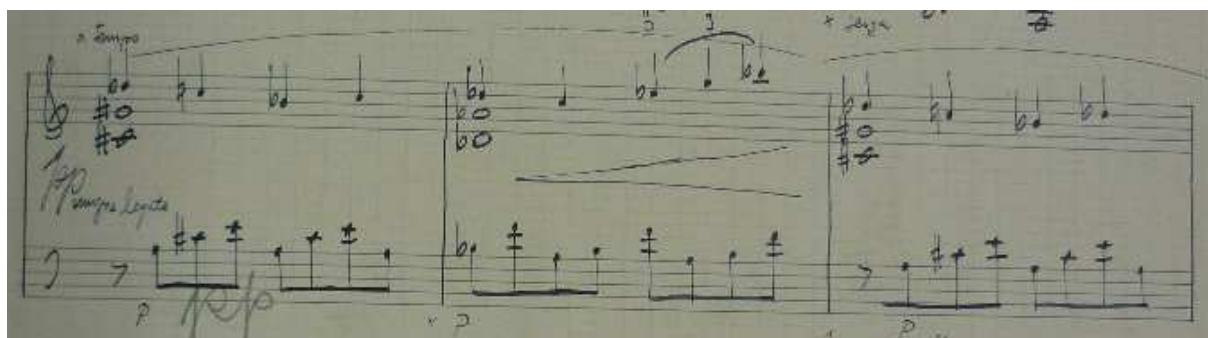
V případě druhé věty nazvané příznačně *Sonáta* souhlasím s Jaroslavem Šedou, že se jedná o volně pojatou formu sonátovou. Přestože časový odstup mezi Kalabisovou první a druhou klavírní sonátou představuje pouze jediný rok (1947 x 1948), jeho druhá klavírní sonáta už nese určité odlišnosti, a to i v pojetí sonátové formy. V první klavírní sonátě se jednalo ještě o klasicky pojatou sonátovou formu s třemi dobře rozeznatelnými oblastmi tří témat s jejich následným provedením (hlavní a vedlejší téma) a reprízou, kterou uzavřela coda. V případě druhé Kalabisovy klavírní sonáty jsou v *Expozici* (takt 1-119) druhé věty patrná témata pouze dvě, z nichž hlavní je značně rozsáhlé (43 taktů), melodicky i rytmicky rozmanité („laufy“, trylky, triolové rytmy atd., př. č. 33)

Příklad č. 33



a vedlejší, kratší, „moravsky“ zbarvené (evokuje Janáčka), v němž melodická linka plyne v „delších“ hodnotách (čtvrtkové a půlové noty) nad figuracemi. Vedlejší téma (př. č. 34) je v expozici uvedeno i v transpozici do basové polohy (takt 86-93, o zm. 11 níže než poprvé), kdy je už lehce variováno.

Příklad č. 34



Provedení bych oproti Šedovu názoru umístila již o něco dříve, a to do taktu 120 (Šeda takt 147), kde zřetelně nastupuje opět hlavní téma, které je posunuté o tercii výše oproti expozici a se kterým se posléze pracuje (nejvíce s hlavou tématu, které na způsob polyfonie prostupuje různými hlasy – ve středním hlase např. v taktu 126, v base v taktech 123-124, objevuje se i v inverzi v protihlase v taktu 129). V *provedení* je zpracovááno i vedlejší téma (takt 166-177) ve vysoké poloze, o velkou septimu výše než v expozici a s jinou artikulací (není v legatu) a nad jiným akordickým „základem“ (exp. figurace). Závěrečná *repríza* (takt 184-243) uvádí zejména hlavní téma, které nastupuje ve zcela stejné podobě jako na začátku skladby (takt 184-200), a je uvedena i jeho část (takt 211-229) pracující s trylkovými ozdobami a melodickými postupy hlavy tématu (původně trylek součástí melodických postupů v expozici, nyní oddělen do pravé ruky, v levé ruce občas zachovány melodické postupy). Vedlejší téma je v *repríze* evokováno plochou v taktu 201-210 v dvojzvucích a trojzvucích, bez legata, se vzdáleně „variovanou“ melodií postrádající trioly. Celá skladba je uzavřena zcela kratičkou dvoutaktovou Codou (takt 244-245), což je další rozdíl mezi oběma zmiňovanými klavírními sonátami, uvážíme-li, že v případě sonátové formy Kalabisovy první věty 1. klavírní sonáty zabírala Coda takty 146-157, což je celkem 11 taktů, tedy o 9 taktů více.

Schéma 2. věty Kalabisovy 2. klavírní sonáty, op. 4:

Expozice: takt 1-119

1. *Oblast hlavního tématu: hlavní téma* – takt 1-43 – rytmicky i melodicky

bohaté – trylky, melodické „laufy“ triolové rytmy atd.,

neobvykle dlouhé

mezivěta – takt 44-51 – změna tempa, svým

charakterem navozuje lyričtější druhé téma

2. *Oblast vedlejšího tématu: vedlejší téma* – takt 52-67 – „moravsky“

zabarvené, lyrické, charakteristické triolové postupy

v melodii, práce hlavně s hlavou tématu

mezivěta – takt 69-85 – figurace nad dlouhými

basovými tóny, postupně figurace v obou rukách,

přechod v opakované intervalové a akordické

souzvuky

vedlejší téma – takt 86-93 – (v závěru práce s hlavou

tématu), o zm. 11 níže než poprvé (des“ x a)

spojovací oddíl – takt 94-106,5 – časté opakování

jednoho tónu

„*vedlejší téma*“ – takt 106,5-114 (evokace tématu

z jeho druhé verze viz výše, „inverze“)

spojka – takt 115-119

Provedení: takt 120-183 – soustředí se především na hlavní téma, převládá v něm polyfonie

provádění *hlavního tématu* – takt 120-159 – začátek o tercii výše

spojka – takt 160-165

provádění *vedlejšího tématu* nad skupinkami trojic akordů – takt 166-177, o v. 7

výše než v exp.

spojka – takt 178-183 (dvě tempa v krátkém šestitaktovém úseku *Adagio-*

Allegro e con molta energia)

Repríza: takt 184-243

repríza *hlavního tématu* – takt 184-200, téma nastupuje naprosto stejně

jako na začátku (od stejného tónu), postupně odlišnosti

plocha evokující *vedlejší téma* – takt 201-210

repríza z *části hlavního tématu* – 211-229 – užití charakteristických trylků

spojka – 230-238

1. *mezivěta z expozice* – takt 239-243, zkrácená

Coda: takt 244-245 – inklinace k B dur

Celý první díl první věty Kalabisovy druhé klavírní sonáty je založen na akordických rozkladech opřených o základní tón D. V rozložených akordech pak místy zaznívají chromatická vybočení, disonance jsou následně zklidňovány konsonancemi. Počet tónů v akordech postupně narůstá. Střední díl pak kombinuje melodickou kresbu v pianistově levé ruce s figuracemi v pravé. V závěrečném návratu prvního dílu dochází k opětovným akordickým rozkladům, které jsou v závěru přeneseny do vysoké polohy a ukončeny dvěma závěrečnými akordy (na konci „pročištění“ do kvintakordu D-dur). V druhé větě převažuje, zejména v provedení, polyfonní práce, v níž dochází ke zdůrazňování disonancí polyfonních

dvojhlasů a vícehlasů. Závěrečný akord kadence pak navozuje tóninu B-dur, kterou ovšem narušuje tón a, který do souzvuku vnáší pocit napětí a určité neukončenosti svou rozvodnou tendencí k tónu b.

Třetí klavírní sonáta, op. 57 je stejně jako Kalabisova druhá klavírní sonáta dvouvětá. Její dvě věty *Adagio* a *Allegro drammatico* jsou koncipovány jako úvod a „hlavní část“, což dokládá i tempová odlišnost obou zmiňovaných vět – pomalu – rychle. První věta plyne po celou dobu ve volném tempu. Formálně připomíná preludium, ve kterém lze odlišit několik menších na sebe navazujících dílů. Ty je popřípadě možné zařadit ještě pod větší díly na způsob jakési velké trojdílné formy ABA s Codou. Pro první malý díl *a* (takt 1-6, př. č. 35) je typická osminová pulsace basů, nad kterými se v poměrně velkých intervalových skocích klene „melodie“ založená na souzvuku dvou tónů.

Příklad č. 35



Malý díl *b* (7.-13. takt, př. č. 36) kontrastuje s dílem *a* akordickými souzvuky a změnou počátečního taktu na šestiosminový. Pro celou tuto skladbu je typická metrická nestálost s častou změnou taktů v rámci jednoho malého dílu, což je ostatně vidět i v díle *b*. Autor zde střídá šestiosminový takt (7. takt) se sedmiosminovým (8.-9. takt), vzápětí nastupuje opět šestiosminový (10. takt), posléze sedmiosminový (11. takt), pak pětiosminový (12. takt) a nakonec devítiosminový (13. takt). Je tedy patrné, že v jednom krátkém sedmitaktovém oddíle vystřídá Kalabis čtyři různé takty, které se mění téměř po jednom taktu. Základní osminová pulsace však přetrvává téměř v celé první větě.

Příklad č. 36



Ve 14. taktu nastupuje třetí malý díl *c* (takt 14-19), který spojuje s prvním malým dílem *a* osminové hodnoty setrvávající v base na oktávě kontra H – velké H. V pravé ruce klavíristově se ale objevují skupinky čtyřiašedesátinových a šestnáctinových not probíhající v rychlém tempu se „vzestupnou“ (14. takt) nebo „sestupnou tendencí“ (15. takt). Díl *d* (20.-23. takt) spojuje osminovou pulsaci prvního malého dílu se skupinkami čtyřiašedesátinových not třetího malého dílu. Následující malý díl *e* (24.-27. takt) nastupuje v silné dynamice dvou forte, která ostře kontrastují s pianem předchozího dílu. V díle *d'* (28.-33. takt) dochází při zachování silné dynamiky forte k návratu čtyřiašedesátinových skupinek (pravá ruka), avšak opakující se osminy (levá ruka) jsou „diminutivně“ změněny na šestnáctiny. Další díl *f* (*e'*) (34.-37. takt) využívá tečkovaného rytmu a rychlých descendentních skupinek čtyřiašedesátinových not. V taktech 38-57 nastupuje rozlehlejší mezivěta (př. č. 37) v dosti nízké dynamice (*p*, *mp*), která se svým charakterem blíží prvnímu malému dílu *a*.

Příklad č. 37



V taktu 58-65 přichází malý díl *g* plynoucí po čtvrtových a půlových hodnotách v akordických souzvucích (posuny mollových zahuštěných sextakordů). Osminová pulzace zde tedy mizí, ale v zápětí se navrácí v mírně obměněném citátu prvního dílu *a'* (takt 66-71). Mezi osminy je tu ovšem v levé ruce pianistově nepravidelně vložena nota čtvrtová. Závěrečný díl *i* (72.-83. takt, př. č. 38) je založen na arpegiovaných rozkladech bitonálních sedmizvuků a působí jako codový dovětek celé první věty.

Příklad č. 38



Opakování malého dílu *a* v lehce obměněné podobě *a'* a codový charakter posledního dílu *i* by mohly vést ještě k výše zmiňovanému třídílnému pojetí formy: *A* (1.-19. takt, *a, b, c*) – *B* (20.-65. takt, *d, e, d', f, mezivěta g*) – *A'* (66.-72. takt, *a'*) – *Coda* (72.-83. takt, *i*). Osobně se však kloním spíše k pojetí, které zastává i Jaroslav Šeda ve své monografii, že se jedná o propojení několika malých dílů na způsob volně vývojového preludia, a to nejen z důvodu vysloveně prologového zabarvení věty, ale i z nepříliš velké kontrastnosti a odlišnosti

případného středního dílu *B*. Opakované užití lehce pozměněné podoby malého dílu *a* v závěru první věty považuji tedy spíše za náhodný, popřípadě jako prvek užitý k uzavření a sjednocení věty zopakováním určitého dílu.

Schéma 1. věty Kalabisovy třetí klavírní sonáty, op. 57:

a – takt 1-6 – osminová pulzace opakovaného basového tónu, nad ní intervalové skoky

b – takt 7-13 – změna taktu na prvotní šestiosminový, akordické šestizvuky

c – takt 14-19 – opakovaný tón v base, nad ním skupinky čtyřiašedesátinových

a šestnáctinových not

d – takt 20-23 - spojení osminové pulsace prvního malého dílu se skupinkami

čtyřiašedesátinových not třetího malého dílu

e – takt 24-27 - silná dynamika forte, ostrý kontrast s pianem předchozího dílu

d' – takt 28-33 - zachování silné dynamiky forte, návrat čtyřiašedesátinových skupinek

(pravá ruka), opakující se osminy (levá ruka) „diminutivně“ změněny

na šestnáctiny

f (e') – takt 34-37 - tečkovaný rytmus, rychlé descendentní skupinky čtyřiašedesátinových not

mezivěta – takt 38-57 - nízké dynamika (*p*, *mp*), charakterem se blíží prvnímu malému dílu *a*

g – takt 58-65 - čtvrté a půlové hodnoty v akordických souzvucích, posuny mollových

zahuštěných sextakordů

a' – takt 66-71 - mírně obměněný citát prvního dílu *a'* (takt 66-71), mezi osminy v levé ruce

nepravidelně vložena nota čtvrtá

i – takt 72-83 - arpegiové rozklady bitonálních sedmizvuků působí jako codový dovětek celé

první věty

Druhá věta *Allegro drammatico* se odlišuje od předchozího tradičního pojetí sonátové formy. Podíváme-li se na linii sonátových forem užitých vždy v jedné z vět tří Kalabisových klavírních sonát (1. věta *Allegro agitato* v 1. klavírní sonátě, 2. věta *Sonáta (Allegro)* v 2. klavírní sonátě, 2. věta *Allegro drammatico* v 3. klavírní sonátě), vidíme, že zatímco v prvním případě je ještě dobře patrný vliv klasické sonátové formy, v druhé sonátě již dochází k určitému uvolnění v rámci formy, aby nakonec ve třetí klavírní sonátě došlo k formálnímu „vybočení“ vložením pomalého dílu - expozice (takt 1-136), provedení (takt 137-247), pomalý díl (takt 248-269), repríza (takt 270-396), coda (takt 397-405). V této souvislosti též souhlasím s Šedovým názorem, že v sonátě se již těžko hledá tradiční práce s tématy, ale dochází zde spíše k řetězení určitých kontrastních odstavců. Nesouhlasím s ním však v případě druhého provedení (od taktu 270 dále). V této ploše lze dohledat reprízy tematických bloků, v nichž není prováděcí práce již tak zřetelná, a proto ji také označuji jako reprízu. V Kalabisově třetí klavírní sonátě je dosti patrné zdůraznění „sónické“ působnosti sonáty, kdy je její výsledný zvukový dojem kladen výše než přísná práce s tématy, což oproti předchozím klavírním sonátám představuje velký krok směrem kupředu. Právě v odlišné práci s tématy a vyzvednutím zvukové složky je jasně patrný odstup téměř 34 let od první a druhé klavírní sonáty. Kalabis pak často vnáší do hudby nové motivické plochy, které obvykle končí návratem k hlavním „tematickým blokům“, které buďto vzájemně propojují nebo jsou v ně postupně přetransformovány. Všechny tři věty Kalabisových sonát, v nichž je nějakým způsobem patrná sonátová forma, spojuje volba téměř totožného počátečního rychlého tempa – *Allegro agitato* – *Allegro* – *Allegro drammatico*.

V následujícím rozboru již tedy neoznačuji témata jako taková, ale spíše oblasti témat obsahující tematické bloky. První tematický blok (př. č. 39) je patrný hned na začátku *Expozice* (takt 1-10) a jsou pro něj typická homofonie a chromatické postupy. Tematický materiál v něm užitý evokuje zvuk „chorálu“. Oblast hlavního tématu je uzavřena dílčí codou (takt 23-26).

Příklad č. 39



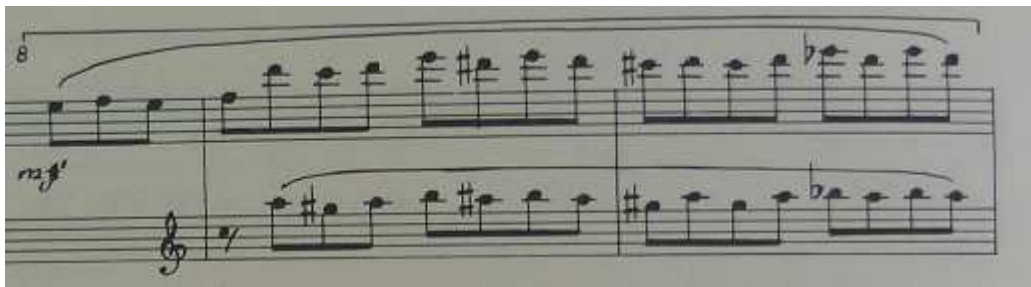
Oblast prvního vedlejšího tématu obsahuje 2. tematický blok (takt 27-35,5, př. č. 40), který je na začátku až bitonální a postupně přechází do modality (takt 30), která je završena posuny jednoho akordu po sekundách a terciích (takt 32-35,5). Po volně evoluční ploše následuje návrat k 2. tematickému bloku (takt 39,5-53,5).

Příklad č. 40



Pokračuje oblast druhého vedlejšího tématu s 3. tematickým blokem (takt 63-82, př. č. 41), který je založený na legatových sledech osminových tónů.

Příklad č. 41



Oblast závěrečného tématu a tedy čtvrtý tematický blok (127-134, př. č. 42) je založen na protipohybu osminových a šestnáctinových vzestupných a sestupných „běhů“ a rytmické komplikaci triolami.

Příklad č. 42



Provedení (takt 137-247) pracuje s prvním a druhým tematickým blokem, mezi které jsou vkládány nové myšlenky, v nichž se místy objevuje polyfonie (kánovníkové postupy) a motivické prvky. Zvláště výrazný je několikrát se opakující úsek kvintol. Před koncem provedení je pak nečekaně vložena až romanticky působící gradace, která užívá transpozic a harmonických posunů, vzdáleně odpovídá prvnímu tematickému bloku.

Pomalý díl *Andante* (takt 248-269) začíná polyfonní plochou s postupy hlasů v kánonu (takt 248-254), za níž následuje augmentovaná část z oblasti prvního vedlejšího tématu (takt 255-263), v které dochází k harmonickému „pročištění“ atonální chromatiky do čisté diatoniky. Díl uzavírá plocha s motivickým prvkem kvintol.

Repríza (takt 270-396) začíná opakováním 1. tematického bloku (takt 270-315), který je totožný se svou verzí na začátku kompozice. Následuje repríza zpracování 2. tematického bloku (takt 317-337), v níž je tematický materiál intervalově transponován. Dále je 2. tematický blok reprízován v kombinaci s krátkým spojovacím oddílem (takt 338-376), 4. tematický blok pak v taktech 377-384. Skladbu uzavírá *coda* (takt 397-405) obsahující akordické pětizvuky podložené vzestupnými běhy kvintol.

Schéma 2. věty Kalabisovy 3. klavírní sonáty, op. 57:

Expozice: takt 1-136: *Oblast hlavního tématu: 1. tematický blok* – takt 1-10 – homofonie,

„chorální téma“, chromatické postupy

zpracovávání chromatických postupů – takt 11-22

dílčí coda – takt 23-26

Oblast 1. vedlejšího tématu: 2. tematický blok – takt 27-35,5 –

na začátku bitonalita, postupně modalita (takt 30), posuny

jednoho akordu po sekundách a terciích (takt 32-35,5)

volně evoluční plocha – takt 35,5-39,5 – půltóny blíže k hl. tématu

zpracování 2. tematického bloku – takt 39,5-53,5 – souzvuky

čtvrťových tónů, nevýrazná melodie

spojovací oddíl – takt 53,5-62

Oblast 2. vedlejšího tématu - 3. tematický blok – takt 63-82 –

založeno na legatových rychlých sledech osminových tónů

variace plochy k 1. tematickému bloku – takt 83-100 (i v protihlase)

spojovací oddíl – takt 101-104

variací oblasti hlavního tématu – takt 105-113

dílčí coda – takt 114-114,5

návrat k oblasti hlavního tématu – takt 114,5-119

zpracování 2. tematického bloku – takt 120-123

spojka – takt 124-126

Oblast třetího tématu – 4. tematický blok - takt 127-134 -

protipohyb osminových a šestnáctinových vzestupných

a sestupných „běhů“ a rytmická komplikace triolami

spojka – takt 135-136

Provedení: takt 137-247: provedení *1. tematického bloku* – takt 137-145 – chromatické

postupy v kombinaci s diatonickými, polyfonické postupy hlasů („kánon“)

po pauze nástup krátké *nové myšlenky* ve třech akordech („pozastavení“) -

takt 146-148

nový motivický prvek založený na kvintolovém rytmu – takt 149-152

rozvedení *nové myšlenky* z taktu 146-148 – takt 153-166, opět postupy

hlasů v kánonu

mezivěta – takt 167-182

zpracování oblasti hlavního tématu – takt 182-193

zpracování oblasti 1. vedlejšího tématu – takt 194-199

mezivěta „romantická gradace“ – takt 200-229, není tonální, užití

transpozic a harmonických posunů, vzdáleně odpovídá 1. tematickému

bloku

motivický prvek založený na kvintolovém rytmu – takt 230-247

Andante (3. odstavec): takt 248-269 - zástupce „pomalé věty sonátového cyklu“:

takt 248-254, polyfonní plochy, opět kánonické postupy

plocha z *oblasti 1. vedlejšího tématu* – takt 255-263 – augmentace,

harmonicky „pročištění“ atonální chromatiky do čisté diatoniky

motivický prvek v kvintolovém rytmu – takt 264-269

Repríza: takt 270-396: repríza 1. tematického bloku – takt 270-315, stejně jako na začátku

skladby

repríza zpracování 2. tematického bloku – takt 316-337 (nyní

posunuto o zvětšenou sekundu výš v p. r, o malou tercii v l. r.)

plocha kombinující 2. tematický blok s krátkým spojovacím oddílem –

takt 338-376

repríza 4. tematického bloku (3. závěrečného tématu) - 377-384, v levé

ruce místo běhů v exp. užita v rep. pouze čtvrtková nota s osminovou

spojovací harmonický oddíl – 385-396

Coda – takt 397-405 – akordické pětizvuky nad vzestupnými běhy kvintol

Harmonický průběh celé Kalabisovy třetí klavírní sonáty je už dosti složitý. První věta využívá širokou škálu souzvuků, od šestizvuků v taktech 7-12 až po arpegiované bitonální sedmizvuky v samotném závěru skladby (takt 72-83). V taktech 58-65 dochází k posunům mollových zahuštěných sextakordů ve velmi nízké dynamice pp. Druhá věta se pohybuje od homofonie v samotném začátku skladby až po polyfonní kánonické postupy (např. takt

153-166). Lze v ní nalézt bitonální plochy v oblasti prvního vedlejšího tématu, které (v taktu 30) přecházejí až k modalitě. V pomalém vloženém dílu zase dochází v jednom místě (takt 255-263) k harmonickému „pročištění“ atonální chromatiky do čisté diatoniky. V provedení lze narazit (takt 137-145) na chromatické postupy hlasů v kombinaci s diatonickými. V závěru provedení pak v rámci „romantické gradace“ (takt 200-229), která však není tonální, jsou užity transpozice a harmonické posuny akordů.

4. 3 Závěr: Vývoj Kalabisova hudebního myšlení na poli hudebního druhu klavírní sonáty

Na základě analýzy lze konstatovat, že se Kalabisovo hudební myšlení na poli hudebního druhu klavírní sonáty proměnilo. V první klavírní sonátě, op. 2 z roku 1947 je ještě dobře patrné užití tradičního počtu tří vět – *Allegro agitato* – *Corale (Grave)* – *Allegro feroce*, stejně tak jako forem, které se v těchto větách často vyskytovaly, sonátová forma – třídílná ABA' – rondo. Sonáta dokládá tehdejší vliv neoklasicismu nejen svou formální výstavbou, ale i melodikou a tematickou prací. V druhé klavírní sonátě, op. 4 z roku 1948 se skladatel vymaňuje z evidentních inspiračních zdrojů, což se projevuje na svébytněji pojaté formě a celkovém výsledném vyznění klavírní kompozice. Třívětá podoba klavírní sonáty je zde nahrazena dvouvětou na způsob úvodu a hlavní části – *Introduzione* – *Sonata*. Sonátová forma, která je užitá v rámci druhé věty, není již tematicky a formálně tak snadno čitelná jako v případě první věty Kalabisovy první klavírní sonáty. Její první hlavní téma je velmi složité a neobvykle rozsáhlé (43 taktů!). Ve třetí klavírní sonátě, op. 57 jsou, stejně jako v případě druhé klavírní sonáty, užitý dvě věty – *Adagio* – *Allegro drammatico*. První pomalá věta zřetelně směřuje k následující větě rychlé. Tato dvouvětost sice obě sonáty na první pohled spojuje, ale podíváme-li se blíže na zpracování třetí klavírní sonáty jako takové, najdeme pochopitelně mnoho rozdílů. Již v prvních větách jsou jasně patrné odlišnosti v rámci formálního zpracování. První věta druhé klavírní sonáty je vystavěna jako třídílná forma *aba'* se zkráceným závěrečným dílem. V první větě třetí klavírní sonáty bychom však už takovou jasnou třídílnost hledali jen těžko. Najdeme v ní spíše řetězení několika dílů, z nichž se sice některý opakuje, ale o zřetelné třídílnosti zde rozhodně mluvit nelze. Stejně rozdíly lze dohledat i při srovnání formálního a tematického zpracování druhých vět obou sonát.

Nápadný posun je patrný při srovnání vět všech tří klavírních sonát, v nichž je užitá výše zmiňovaná sonátová forma. Jedná se tedy o první větu první klavírní sonáty a druhé věty druhé a třetí. Zatímco v první a druhé klavírní sonátě najdeme ještě poměrně dobře rozpoznatelnou tematickou práci v rámci sonátové formy a její typické rozčlenění na *Expozici-Provedení-Reprízu*, v případě třetí Kalabisovy klavírní sonáty se již příliš o tematické práci přímo hovořit nedá. Věta působí na posluchače spíše svou zvukovou barevností s určitým opakujícím se návratem některých ploch, které pak mohou působit

tematicky. Navíc jsou mezi tyto tematické plochy neustále kladeny nové tematické plochy a prvky, které orientaci v sonátě ještě více komplikují. Posun je zřetelný i na výstavbě témat jako takových. Expozice první klavírní sonáty obsahuje kratší témata melodicky více klenutá, rytmicky nepříliš členitá a určitým způsobem podobná. V porovnání s ní expoziční druhá klavírní sonáty obsahuje velmi dlouhé první téma (43 taktů), které je celkově rytmicky a melodicky různorodé a více kontrastní kratší druhé téma, které je v expoziční části několikrát opakováno a lehce variováno. Ve třetí klavírní sonátě jde spíše o určité tematické zvukově zajímavé plochy, jak jsem poznamenala výše.

Podíváme-li se pak blíže na intervalovou výstavbu témat první a druhé klavírní sonáty (pro příklad jsem zvolila obě hlavní témata z vět v sonátové formě) zjistíme, že Kalabis v obou případech užívá zejména interval malé a velké tercie a čisté kvarty. Dále lze narazit na souzvuky malé a velké sekundy, čistou kvintu a malou a velkou septimu. Vzhledem k tomu, že se obě první Kalabisovy klavírní sonáty pohybují v oblasti rozšířené tonality až atonality, jde v nich stěží hovořit o nějaké určité tónině a následné tonální centralizaci. S tématy se v první a druhé klavírní sonátě pracuje hlavně transpozičně (přenášení témat do jiných poloh), někdy jsou intervalově variována nebo rozšiřována nebo jsou užívány jen jejich části (hlava tématu nebo naopak téma bez svého začátku). Místy slouží část tématu jako „jádro“ polyfonních částí, ve kterých je pak kánonicky zpracována nebo prochází různými hlasy. Obzvláště v první sonátě je melodická linka témat vystavěna nad figuracemi.

Z hlediska rytmu a metra odlišuje obě krajní Kalabisovy klavírní sonáty od druhé poměrná rytmická a metrická nestálost. Zatímco v první i druhé větě druhé klavírní sonáty je zachován téměř stále celý takt, první a třetí klavírní sonáta jsou v tomto ohledu daleko členitější. Hned v první větě první klavírní sonáty Kalabis několikrát mění takt z 12/8 na 6/8, c, 12/8, 6/8, 18/8, 6/8, 18/8, 12/8, 18/8 a 12/8. Ani v druhé větě nezachovává jeden takt pro celou skladbu – 4/4, 3/4 (tuto kombinaci dokonce střídá po taktech na poměrně rozlehlé ploše sonáty), 2/4, 4/4, 3/4, 5/4 atd. a ani ve třetí větě se této taktové různorodosti nevyhne – 6/8, 8/8, 5/8, 6/8, 2/8 atd. První věta třetí sonáty je pak přímo typickým příkladem pro sled taktů v odlišném taktovém označení – 7/8, 8/8, 7/8, 8/8, 6/8, 7/8, 6/8, 7/8, 5/8, 9/8, 6/8 atd. V některých případech střídá tyto takty Kalabis téměř po jednom taktu. Druhá věta třetí sonáty již takovou taktovou rozmanitost neprokládá, i když v ní autor volí hned na samém

počátku poněkud neobvyklý 2/2 takt, který je později vystřídán 4/4. 2/2 takt pak Kalabis na začátku skladby, dle mého názoru, zvolil z důvodu odlišného rozdělení důrazů 2/2 taktu oproti taktu 4/4, přestože v celkovém počtu dob se oba takty neliší. Z toho vyplývá, že Kalabisovy sonáty jsou v metrickém a rytmickém ohledu velmi „rozmanité“. Skladatel však ani v jedné z vět nevybočil ze základní zvolené „početní jednotky“ pro danou větu. Tím mám na mysli, že zvolil-li si jako základní pro svou skladbu osminovou „pulsaci“, dodržuje ji i v rámci změny taktu a mění pouze počet osmin v určitém taktu obsažených (6/8, 8/8, 5/8...). Stejně postupuje i v ostatních případech. Jak je ovšem vidět, volba osminových hodnot se v případě tří klavírních sonát vyskytuje nejčastěji (první a třetí věta první klavírní sonáty a první věta třetí klavírní sonáty).

Z hlediska harmonického spojuje první a druhou klavírní sonátu jejich pohyb spíše ještě v rámci rozšířené tonality až polytonality. V obou sonátách pak Kalabis užívá v některých částech všech dvanácti tónů chromatické stupnice. Disonance vyskytující se v průběhu těchto sonát jsou obvykle následně zklidňovány konsonancemi. Obě sonáty působí jako ještě poměrně dobře zařaditelné v rámci jednoho určitého stylu. Naproti tomu ve třetí klavírní sonátě lze nalézt „bok po boku“ atonalitu (místy až kakofonii), modalitu, chromatiku i diatoniku, které jsou vedle sebe kladeny až mozaikovitě (Kalabisova 2. fáze syntézy). Z tohoto důvodu skladba nepůsobí stylově jednotně, ale spíše jako zužitkování vlivů různých autorů (skladba dokonce obsahuje jakousi romantickou gradaci) a tím se liší od předchozích dvou klavírních sonát. S druhou klavírní sonátou ji naopak spojuje občasný výskyt polyfoních ploch, v nichž je užito kánonických postupů. Harmonie se tedy postupem času u Kalabise ještě o něco více komplikuje a ve třetí klavírní sonátě je už dosti složitá.

Závěrem této kapitoly lze konstatovat, že Kalabisovy tři klavírní sonáty dokládají Kalabisův vývoj v rámci skladatelova klavírního stylu a kompoziční práce. První klavírní sonáta, op. 2 obsahuje ještě neoklasické a neobarokní prvky, pozbývá však znaky romantického stylu Kalabisových předchozích skladeb, což se projevuje zejména v užití rozšířené tonality až polytonality a komplikovanější harmonické složce (konsonantní souzvuky zahuštěné disonancemi, užívání všech dvanácti tónů chromatické stupnice atd.). Z formálního hlediska obsahuje poměrně jasně stavěné formální typy: sonátová forma – velká třídílná forma A-B-A'

a rondo. S tématy se pracuje ještě vcelku tradičně (transpozice do vyšší polohy, práce s hlavou či částí tématu, drobné intervalové změny apod.).

Druhá klavírní sonáta, op. 4 již popírá evidentní inspirační zdroje a vzdaluje se od zažitých rysů neoklasicismu, přičemž se svým využitím toho, co se do té doby v evropské hudbě odehrálo, aniž by Kalabis v tomto případě vycházel z určitého směru či autora, blíží principům syntézy.⁴⁰ Přesto je v ní ještě zřetelná blízkost ke Kalabisově první klavírní sonátě, jednak užitím rozšířené tonality a polytonality a obdobné harmonické složky (disonance zklidňované konsonancemi, opětovné užití všech dvanácti tónů chromatické stupnice), jednak ještě celkem dobře rozpoznatelnou tematickou prací. Přes Kalabisovo vymanění se z evidentních inspiračních zdrojů je vedlejší téma druhé věty „moravsky“ zabarvené a svým zvukem evokuje Janáčka, který byl také jedním z Kalabisových skladatelských vzorů, i když nepatřil přímo mezi autory, kteří ho inspirovali nejvíce.

Kalabisova třetí klavírní sonáta, op. 57 již spadá do tvůrčí etapy, kterou Jaroslav Šeda označuje jako vyrovnávání se s prvky syntézy a svým celkovým odlišným pojetím v rámci formy, tematické práce a celkového většího důrazu na výslednou „sóničnost“ skladby dokládá mnohaletý odstup od předchozích skladeb a nepopíratelný skok, který za tuto dobu Kalabis ve svém kompozičním vývoji udělal. Harmonická složka se proti předchozím sonátám komplikuje a lze v ní najít širokou škálu od diatoniky, přes chromatiku, modalitu, bitonalitu až k plochám atonálním (místy až kakofonie). Skladba obsahuje části homofonní i polyfonní (kánonické postupy). O tématech jako takových nelze mluvit, spíše o tematických blocích a jejich oblastech. Přesto se dá v druhé větě rozeznat jakýsi nárys sonátové formy, který je však značně komplikován neustálým vkládáním nových tematických ploch a prvků. Sonáta působí kladením různorodých ploch (ve kterých je někdy poslechově evokován určitý autor či styl) vedle sebe mozaikovitě a stylově nejednotně. Oproti předchozím Kalabisovým klavírním sonátám se tedy nedá přiřadit ani vzdáleně k určitému jednotnému stylu.

⁴⁰ K tomu blíže viz ŠEDA, J. 2. Komentovaný katalog. *Viktor Kalabis*, Praha, 1990-1992, s. 9.

Závěr

Diplomovou prací „*Pozůstalost Viktora Kalabise v Českém muzeu hudby*“ jsem se pokusila zprostředkovat čtenáři přehled o notové pozůstalosti skladatele uložené v této instituci. Zároveň jsem se snažila upozornit na jednotlivé problematické okruhy dané pozůstalosti, které vplynuly v rámci jejího zpracovávání do výsledného katalogu. Pozůstalost ve svém celku působí jako poměrně dobře utříděný zdroj hudebních materiálů obsahující jednak autografy, kopie autografů, tisky, opisy a několik skic.

Při řešení jednotlivých problematických okruhů vplynuly určité závěry, které však nemusí být zcela definitivní a mohou případně sloužit jako zdroj a inspirace pro další bádání ve zmiňovaných oblastech.

Problematika Kalabisových skladeb a opusových čísel dokládá autorův smysl pro řád a jeho volbu pravidelného číslování skladeb až v případě těch, které považoval v rámci svého tvůrčího vývoje za podstatné (tedy pravděpodobně od skladatelova studia na pražské AMU). Z toho důvodu nenesou opusová čísla několik skladeb z velmi raného období a školních kompozic, které sloužily více jako „cvičné“ práce. V případě dodatečného číslování kompozic nakonec vyšlo najevo, že jejich pisatelem byl zřejmě sám Kalabis, avšak z důvodu nemožnosti přímé konfrontace této teze s dnes již nežijícím skladatelem nelze tuto skutečnost zcela potvrdit.

Pro druhý problematický okruh datací Kalabisových děl jsem zvolila jako základ pro své závěry orientační seznam a podrobný soupis díla uvedený v Pilkově monografii,⁴¹ s kterými jsem porovnávala datace uvedené na Kalabisových autografech a skicách. Přestože zde vychází opět najevo Kalabisův smysl pro systém a pořádek, některé datace, které jsou vesměs velmi pečlivě zaznamenány, vyšly z porovnávání jako problematické. Jednalo se zejména o skladatelovy kompozice z pozdního období a nesrovnalosti v případě některých skic.

Při řešení poslední oblasti problematiky jsem předložila linii skica-autograf-tisk, na které jsem se snažila dospět ke Kalabisově kompozičnímu postupu při vzniku jeho skladeb. Své myšlenky

⁴¹ PILKA, J. *Viktor Kalabis (Portrét skladatele)*. Praha 1999, s. 150-177

jsem založila na komparaci daných notových materiálů. Jelikož v případě autografu a tisku jsem nedospěla k dohledání patřičných rozdílů (Kalabis tyto tisky často před jejich vydáním sám kontroloval), zaměřila jsem svou pozornost na komparaci autografu a skici. Následné rozdíly v těchto hudebninách jsem doložila podrobným srovnáním vybrané skladby. Na základě toho jsem došla k závěru, že Kalabis skicoval celou skladbu, která je víceméně totožná s autografem. V notovém zápisu inklinoval k častým enharmonickým záměnám tónů mezi verzí skici a autografu, přičemž znaménka křížků a bé jsou obecně v Kalabisově jinak poměrně dobře čitelném rukopisu hůře odlišitelná. Ve skicách často chybí artikulační značky, zejména záznamy legata, popřípadě staccata, někdy i znaménka dynamická. V některých místech skic také Kalabis nezapisuje nástroj, který nemá důležitou melodickou úlohu a jehož funkci lze tedy v daném místě lehce odvodit. Často se lze setkat s dodatečnými změnami rytmu v některých částech autografu. V oblasti rytmické je obecně více nesrovnalostí mezi skicou a autografem než ve sféře melodické. Spíše výjimečně se lze setkat se záznamy dvou verzí určitého místa a odlišnosti mezi autografem a skicou do určité míry souvisejí se složitostí díla a počtem obsazených nástrojů. V pozdějších opusových dílech se zápis skic stává komplikovanější a je poměrně běžné, že Kalabis zapisuje závěry jednotlivých částí skladby pouze náznakově. Celkově lze však konstatovat, že se mi nepodařilo nalézt zásadní odlišnosti v obou uváděných verzích a v případě skic se nevyskytuje jediný exemplář, který by obsahoval pouze záznam některých částí skladby, témat apod.

V druhé části své práce jsem předložila charakteristiku Kalabisova vývoje v rámci klavírní sonáty na základě materiálů Kalabisových tří klavírních sonát uložených v pozůstalosti s důrazem na otázku posunu skladatelova chápání klavírní sonáty jako druhu komorní hudby. Tři Kalabisovy klavírní sonáty zastupují jednak Kalabisův raný styl doby ještě studijní (první a druhá), jednak i jeho pozdější tvorbu (třetí) a sloužily tedy jako vhodný materiál pro závěry o jeho vývoji na poli klavírní sonáty. Na základě následné analýzy klavírních sonát jsem dospěla k přesvědčení, že Kalabisův klavírní styl se v rámci klavírní sonáty značně posunul ve všech složkách. Rozšířená tonalita postupně přechází v bitonalitu, polytonalitu až atonalitu (kakofonii). Harmonická složka se více komplikuje, tematická práce pak ve třetí klavírní sonátě ustupuje upřednostnění výsledné zvukové složky skladby. Formální struktura však, přes svou větší složitost, zůstává i v „pozdější“ klavírní sonátě poměrně jasně rozeznatelná.

Seznam notových příkladů

- Příklad č. 1 – KALABIS, V. 1. Předtucha. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, zpěvní part, 2. takt, 3. doba.*
- Příklad č. 2 – KALABIS, V. 1. Předtucha. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, part klavíru, pravá ruka, 8. takt, 1.-2. doba.*
- Příklad č. 3 – KALABIS, V. 1. Předtucha. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, zpěvní part, 6. takt, 2.-4. doba.*
- Příklad č. 4 – KALABIS, V. 1. Předtucha. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, part klavíru, 15. takt, 3.-4. doba.*
- Příklad č. 5 – KALABIS, V. 1. Předtucha. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, part klavíru, 11. takt, 3. doba.*
- Příklad č. 6 – KALABIS, V. 2. Česká píseň. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, 1.-2. takt.*
- Příklad č. 7 – KALABIS, V. 2. Česká píseň. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, 29. takt.*
- Příklad č. 8 – KALABIS, V. 2. Česká píseň. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, skica, 30. takt, autograf, s. 7, 5. takt.*
- Příklad č. 9 – KALABIS, V. 3. Lidská slova. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, zpěvní part, 33.-34. takt.*
- Příklad č. 10 – KALABIS, V. 4. Smrt velká je. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, part klavíru, pravá ruka, 3. takt, 3.-4. doba.*
- Příklad č. 11 – KALABIS, V. 4. Smrt velká je. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, part klavíru, pravá ruka, 4. takt, 2.-4. doba.*
- Příklad č. 12 – KALABIS, V. 4. Smrt velká je. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, skica, 16. takt.*

Příklad č. 13 – KALABIS, V. 4. Smrt velká je. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, 56. takt.*

Příklad č. 14 – KALABIS, V. 4. Smrt velká je. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, skica, 73.-76. takt.*

Příklad č. 15 – KALABIS, V. 5. Kolotoč života. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, 1.-2. takt.*

Příklad č. 16 – KALABIS, V. 5. Kolotoč života. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, skica, 11.-13. takt.*

Příklad č. 17 – KALABIS, V. 5. Kolotoč života. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70, skica, 198.-204. takt.*

Příklad č. 18 – KALABIS, V. úsek devíti taktů mezi 1. a 2. písní. *Kolotoč života /pět písní pro nižší hlas a klavír na básně R. M. Rilka/, op. 70.*

Příklad č. 19 – KALABIS, V. intordukce v 1. větě Allegro agitato. *1. klavírní sonáta, op. 2, 1.-3. takt.*

Příklad č. 20 – KALABIS, V. hlavní téma v 1. větě Allegro agitato. *1. klavírní sonáta, op.2, 4.-5. takt.*

Příklad č. 21 – KALABIS, V. vedlejší téma v 1. větě Allegro agitato. *1. klavírní sonáta, op. 2, 19.-20. takt.*

Příklad č. 22 – KALABIS, V. závěrečné téma v 1. větě Allegro agitato. *1. klavírní sonáta, op. 2, 26.-26,5. takt.*

Příklad č. 23 – KALABIS, V. malý díl a z velkého dílu A v 2. větě Corale (Grave). *1. klavírní sonáta, op. 2, 1.-5. takt.*

Příklad č. 24 – KALABIS, V. malý díl c z velkého dílu B v 2. větě Corale (Grave). *1. klavírní sonáta, op. 2, 17.-18. takt.*

Příklad č. 25 – KALABIS, V. malý díl a' z velkého dílu A' v 2. větě Corale (Grave). *1. klavírní sonáta, op. 2, 40.-42. takt.*

Příklad č. 26 – KALABIS, V. díl *a* v 3. větě Allegro feroce. 1. klavírní sonáta, op. 2, 1.-4. takt.

Příklad č. 27 – KALABIS, V. díl *b* v 3. větě Allegro feroce. 1. klavírní sonáta, op. 2, 20.-23. takt.

Příklad č. 28 – KALABIS, V. díl *c* v 3. větě Allegro feroce. 1. klavírní sonáta, op. 2, 66.-70. takt.

Příklad č. 29 – KALABIS, V. *reminiscence* malého dílu *a* z velkého dílu A 2. věty Corale (Grave) v 3. větě Allegro feroce. 1. klavírní sonáta, op. 2, 156.-158. takt.

Příklad č. 30 – KALABIS, V. díl *a* v 1. větě Introduzione. 2. klavírní sonáta, op. 4, 1.-3. takt.

Příklad č. 31 – KALABIS, V. díl *a'* v 1. větě Intorduzione. 2. klavírní sonáta, op. 4, 92.-94. takt.

Příklad č. 32 – KALABIS, V. díl *b* v 1. větě Introduzione. 2. klavírní sonáta, op. 4, 40.-42. takt.

Příklad č. 33 – KALABIS, V. hlavní téma v 2. větě Sonáta. 2. klavírní sonáta, op. 4, 1.-3. takt.

Příklad č. 34 – KALABIS, V. vedlejší téma v 2. větě Sonáta. 2. klavírní sonáta, op. 4, 52.-54. takt.

Příklad č. 35 – KALABIS, V. díl *a* v 1. větě Adagio. 3. klavírní sonáta, op. 57, 1-3. takt.

Příklad č. 36 – KALABIS, V. díl *b* v 1. větě Adagio. 3. klavírní sonáta, op. 57, 7.-12. takt.

Příklad č. 37 – KALABIS, V. mezivěta v 1. větě Adagio. 3. klavírní sonáta, op. 57, 38.-39. takt.

Příklad č. 38 – KALABIS, V. díl *j* v 1. větě Adagio. 3. klavírní sonáta, op. 57, 72.-73. takt.

Příklad č. 39 – KALABIS, V. 1. tematický blok v 2. větě Allegro drammatico. 3. klavírní sonáta, op. 57, 1.-5. takt.

Příklad č. 40 – KALABIS, V. 2. tematický blok v 2. větě Allegro drammatico. 3. klavírní sonáta, op. 57, 27. -30. takt.

Příklad č. 41 – KALABIS, V. 3. tematický blok v 2. větě Allegro drammatico. 3. klavírní sonáta, op. 57, 62.-64. takt.

Příklad č. 42 – KALABIS, V. 4. tematický blok v 2. větě Allegro drammatico. 3. klavírní sonáta, op. 57, 127.-129. takt.

Literatura

1) Slovníky

KVASNIČKOVÁ, P. Kalabis, Viktor. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, 2003, sv. 9, s. 1384 – 1385.

LARGE, B. Kalabis Viktor. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980, sv. 9, s. 773.

MACEK, J. Kalabis, Viktor. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, 2001, sv. 13, s. 318 – 319.

PILKA, J. Kalabis Viktor. *Čeští skladatelé současnosti*, Praha, 1985, s. 125 – 126.

ŠTĚDRŮŇ, B. Kalabis Viktor. *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha, 1963, sv. 1, s. 629.

VYSLOUŽIL, J. Kalabis, Viktor. *Hudební slovník pro každého*, Vizovice, 1998, II. díl, s. 245 – 246.

s. n. Kalabis Viktor. *Malá encyklopedie hudby*, Praha, 1983, s. 312 – 313.

2) Internetové slovníky

Viktor Kalabis. *Wikipedie* [online], last revision 14. 8. 2008, dostupné na World Wide Web: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Viktor_Kalabis>.

Viktor Kalabis. *Wikipedie* [online], dostupné na World Wide Web: <<http://www.answers.com/topic/viktor-kalabis-1>>.

3) Články

Anketa (mezinárodní anketa o otázce vztahu lidí k hudbě). *Hudební rozhledy*, 1966, roč. 19, č. 1, s. 35-36.

Budou posluchači spokojenější (rozhovor). *Hudební rozhledy*, 1965, roč. 18, č. 13, s. 531-535.

CANDRA, Z. U kořenů Kalabisovy tvorby. *Hudební rozhledy*, 1969, roč. 8, s. 230-231.

KALABIS, V. Dopis Bohuslavu Martinů. *Hudební rozhledy*, 1995, roč. 48, č. 10, s. 2-4.

KALABIS, V. Odpověď Marku Kopelentovi. *Hudební rozhledy*, 1988, roč. 41, č. 3, s. 142-143.

KALABIS, V. *Text k premiéře v programové brožuře TNT*, 1983.

KOPELENT, M. Na okraj jednoho interview. *Hudební rozhledy*, 1988, roč. 41, č. 3, s. 140-142.

MACEK, J. Nad klavírním koncertem Viktora Kalabise. *Hudební rozhledy*, 1957, roč. 10, s. 407-409.

MACEK, J. S Viktorem Kalabísem (rozhovor). *Hudební rozhledy*, 1962, roč. 15, č. 11, s. 456-457.

SKÁLA, P. Skladatel a posluchač dnes. *Hudební rozhledy*, 1981, roč. 34, č. 9, s. 418-421.

ŠMOLÍK, J. Umělecká pravda neleží na povrchu... (rozhovor). *Hudební rozhledy*, 1987, roč. 40, č. 3, s. 100.

4) Internetové články

FALTÝNEK, V. Neoklasik Viktor Kalabis, mezi skladbou a rozhlasem (článek k úmrtí V. K.). [online], 4. 10. 2006, dostupné na World Wide Web: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/83847>>.

ŘÍHA, J. Viktor Kalabis: Vždy mě hráli víc v cizině (rozhovor k osmdesátinám Viktora Kalabise). [online], 26. 2. 2003, dostupné na World Wide Web: <<http://www.novinky.cz/kultura/3187>>.

VAUGHAN, D. Czech Music – Viktor Kalabis 1923-2006: a well-tempered composer with dramatic musical voice. [online], 29. 10. 2006, dostupné na World Wide Web: <<http://www.radio.cz/en/article/884693>>.

Zemřel Viktor Kalabis. [online], 5. 12. 2006, dostupné na World Wide Web: <<http://novehudebnilisty.nepise.cz/10102>>.

5) Syntetické práce

HAVLÍK, J. *Česká symfonie 1945-1980*. Praha, 1989.

6) Monografie

KULIJEVIČOVÁ, M. – RŮŽIČKOVÁ, Z. Zářivá hvězda života. In *Královna cembala (Životní osudy Zuzany Růžičkové a její vzpomínky na osobnosti hudebního života)*, Praha, 2004 (2005), s. 43-49.

PILKA, J. *Kalabis Viktor (Portrét skladatele)*. Praha, 1999.

ŠEDA, J. *Viktor Kalabis (1. Život a dílo, 2. Komentovaný katalog, 3. Dokumenty, komentáře, ilustrace)*. Praha, 1990-1992, rukopis ČHF.

7) Použité manuály k citační normě ISO 690

BOLDIŠ, P. Bibliografické citace dokumentu podle ČSN ISO 690 a ČSN ISO 690-2: Část 1 - Citace: metodika a obecná pravidla. Verze 3.3. c 1990-2004, poslední aktualizace 11. 11. 2004. URL: <<http://www.boldis.cz/citace/citace1.ps>>. <<http://www.boldis.cz/citace/citace1.pdf>>.

BOLDIŠ, P. Bibliografické citace dokumentů podle ČSN ISO 690 a ČSN ISO 690-2: Část 2 – Modely a příklady citací u jednotlivých typů dokumentů. Verze 3.0 (2004). c 1999-2004, poslední aktualizace 11. 11. 2004. URL: <<http://www.boldis.cz/citace/citace2.ps>>. <<http://www.boldis.cz/citace/citace2pdf.>>.

**Příloha – Katalog notové pozůstalosti Viktora Kalabise v Českém muzeu
hudby**