

Obsah

Úvod	— 11
Čeští skladatelé Kalabisovy generační vrstvy	— 11
Skladatelský typ Viktora Kalabise	— 12
Vznik monografie	— 14
Brázdy života	— 15
Dětství (1923–33)	— 15
Červený Kostelec (1923–29)	— 15
Solnice u Rychnova nad Kněžnou (1929–38)	— 19
Gymnaziální studia (1934–42)	— 21
Rychnov nad Kněžnou (1934–38)	— 21
Jindřichův Hradec (1939–40)	— 22
Soběslav (1940–42)	— 25
Maturant zápasí s válkou (1942–45)	— 26
Pracovní uplatnění maturanta	— 27
Kontakty s hudbou	— 27
Pražská odborná studia hudby (1945–52)	— 31
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze (1945–49)	— 32
Státní konzervatoř v Praze (1945–48)	— 32
Akademie múzických umění v Praze (1948–52)	— 36
Zmaření snu o hudebněpedagogickém uplatnění (1952–53)	— 44
Světlo zvané Zuzana	— 47
Domov jako životní a pracovní prostředí	— 50
Příroda	— 50
Závislost	— 51
Pouto a ostruha umělecké práce	— 51
Vztah V. Kalabise k hudební interpretaci	— 52
Oboustranná poučení slohová a stylová	— 52
Československý rozhlas (1953–72)	— 53
Od padesátky k šedesátce (1973–82)	— 63

Podzim — 67

Heslovitý přehled důležitých dat v časové tabulce — 71

Člověk a hudba — 97

Hudební interpretace — 109

Hudební kritika — 110

Hudební řeč — 116

Klasikové evropské hudby 17.–19. století — 116

Profesionální studium kompozičních disciplín, dirigování a estetiky — 120

Vyrovňávání se s vývojovými tendencemi české hudby 1. poloviny 20. století — 121

Leoš Janáček — 122

Bohuslav Martinů — 124

Klasikové evropské hudby 20. století v Kalabisově individuálním výběru — 127

Igor Stravinskij — 128

Paul Hindemith — 130

Béla Bartók — 130

Sergej Prokofjev — 130

Spor o Ždanova — 132

Hudební neoklasicismus — 136

Český neofolklorismus 50. let — 137

Reakce na 2. vídeňskou školu a Novou hudbu — 138

Krystalizace stylové syntézy — 149

Melodická stránka — 154

Rytmická, metrická a tempová stránka — 156

Harmonická stránka — 157

Polyfonická stránka — 160

Instrumentační stránka — 162

Tektonická stránka — 166

Hudební druhy a žánry — 171

Oblast instrumentálních hudebních druhů a žánrů — 172

a) Druhy a žánry skladeb pro sólový nástroj — 172

b) Druhy a žánry instrumentálních komorních skladeb pro 2 až 13 nástrojů — 172

c) Druhy a žánry orchestrální — 174

Oblast vokálních hudebních druhů a žánrů — 176

Oblast scénických hudebních druhů a žánrů — 176

Komentovaný katalog skladeb Viktora Kalabise — 179

Použité zkratky — 180

Heslovitý soupis skladeb Viktora Kalabise označených opusovým číslem — 183

Poučení synovská, op. 1 — 186

Sonáta pro klavír č. 1, op. 2 — 187

Concerto pro komorní orchestr „Hommage à Stravinskij“, op. 3 — 189

Sonáta pro klavír č. 2, op. 4 — 191

Ptačí svatby, op. 5 — 194

Smyčcový kvartet č. 1, op. 6 — 196

Mládí, op. 7 — 198

Koncert pro violoncello a orchestr, op. 8 — 199

Strážnické slavnosti, op. 9 — 205

Divertimento pro dechové kvinteto, op. 10 — 207

Suita pro hoboj a klavír „Dudácká“, op. 11 — 210

Koncert pro klavír a orchestr, op. 12 — 212

Klasický nonet, op. 13 — 222

Symfonie č. 1, op. 14 — 224

Dětské písně, op. 15 — 233

O kapičce vody, potůčku i studánce, op. 16 — 234

Koncert pro housle a orchestr č. 1, op. 17 — 235

Symfonie č. 2 „Sinfonia pacis“, op. 18 — 242

Smyčcový kvartet č. 2, op. 19 — 254

Šest dvouhlasých kánonických invencí pro cembalo, op. 20 — 260

Komorní hudba pro smyčce, op. 21 — 262

Symfonická freska (Affresco sinfonico) pro varhany, op. 22 — 268

Album lidových písní, op. 23 — 270

Symfonické variace, op. 24 — 271

Koncert pro velký orchestr, op. 25 — 279

Akcenty, op. 26 — 289

Malá komorní hudba pro dechové kvinteto, op. 27 — 292

Sonáta pro housle a cembalo, op. 28 — 294

Sonáta pro violoncello a klavír, op. 29 — 299

Sonáta pro klarinet a klavír, op. 30 — 302

Variace pro lesní roh a klavír, op. 31 — 307

Sonáta pro pozoun a klavír, op. 32 — 310

Symfonie č. 3, op. 33 — 313

Jarní rondeaux [op. 33a] — 321

Symfonie č. 4, op. 34 — 323

Tři kusy pro flétnu, op. 35 — 333

Koncert pro trubku a orchestr „Le Tambour de Villevieille“, op. 36 — 334
Čtyři písničky pro nejmenší, op. 37 — 342
Pět romantických písní o lásce, op. 38 — 343
Trio pro housle, violoncello a klavír, op. 39 — 349
Písnička se zpívá, op. 40 — 357
Entrata, Aria e Toccata pro klavír, op. 41 — 359
Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr, op. 42 — 360
Symfonie č. 5 „Fragment“, op. 43 — 368
Nonet č. 2 „Pocta přírodě“, op. 44 — 377
Vojna, op. 45 — 385
Reminiscence pro sólovou kytaru, op. 46 — 393
Tři dětské sbory, op. 47 — 395
Smyčcový kvartet č. 3, op. 48 — 398
Koncert pro housle a velký orchestr č. 2, op. 49 — 401
Jarní píšťalky, op. 50 — 410
Svítání, op. 51 — 412
Tři polky pro klavír, op. 52 — 414
Akvarely pro cembalo, op. 53 — 418
Dva světy, op. 54 — 421
Suita pro klarinet a klavír, op. 55 — 435
Tristium, op. 56 — 436
Sonáta pro klavír č. 3, op. 57 — 440
Sonáta pro housle a klavír, op. 58 — 442
Bajka, op. 59 — 448
Podzim, op. 60 — 451
Concertino pro fagot a dechové nástroje, op. 61 — 453
Smyčcový kvartet č. 4 „Ad honorem J. S. B.“, op. 62 — 455
Smyčcový kvartet č. 5 „Památce Marka Chagalla“, op. 63 — 463
Koncert pro klavír a dechové nástroje, op. 64 — 472
Canticum canticorum, op. 65 — 477
Díptych pro smyčcové nástroje, op. 66 — 487
Duettna pro housle a violoncello, op. 67 — 492
Smyčcový kvartet č. 6 „Památce Bohuslava Martinů“, op. 68 — 493
Inkantace pro dechové nástroje, op. 69 — 503
Kolotoč života, op. 70 — 507
Four enigmas for Graham, op. 71 — 515
Podivní pištci, op. 72 — 517
Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo, op. 73 — 525
Hallelujah. Psalm 150 pro housle a klavír, op. 74 — 525
Preludio, Aria e Toccata pro cembalo „I casi di Sisyphos“, op. 75 — 526
Smyčcový kvartet č. 7, op. 76 — 527

Dialogy pro violoncello a cembalo, op. 77	— 528
Fantazie pro hoboj a klavír, op. 78	— 529
Duettina pro violoncello (violu) a kontrabas, op. 79	— 529
Vábnička pro flétnu sólo, op. 80	— 530
Znělka, op. 81	— 530
Ludus per 4, op. 82	— 531
Tři monology pro violoncello sólo, op. 83	— 531
Sonáta pro violu a klavír, op. 84	— 532
Capriccio pro dvoje housle a klavír, op. 85	— 533
Rondo drammatico pro violoncello sólo, op. 86	— 533
Tři imprese pro dva klarinety, op. 87	— 534
Dvě tokáty pro klavír, op. 88	— 535
Allegro impetuoso pro klavír, op. 89	— 535
Invokace pro lesní roh, op. 90	— 536
Malá suita pro dva fagoty, op. 91	— 536
Couples pro dvě flétny, op. 92	— 537

Obrazová příloha — 539

Soupis notových příkladů — 553

Výběr z literatury — 554

Jmenný rejstřík — 556

Ediční poznámka — 568

za mechanický průměr jejich názoru, nýbrž jako ten, kdo je schopen poznanou pravdu o uměleckém díle předpovědět do budoucna. Kritik se může rozcházet se všeobecným míněním o uměleckém díle do té doby, než jeho soud splyne s nově ustáleným hodnotovým vědomím. Nedojde-li k tomu, nebyl jeho kritický soud správný a oprávněný. Pozastavíme-li se s V. Kalabisem nad „otřesnými dokumenty“ kritik, uvidíme, že odpověď na otázku, co je podmínilo, je mnohostranná: Mohla to být nevyspělost, neschopnost či neochota kritika vyposlechnout, vcítit se (tedy jeho odtrženost od živé hudby hodnoceného díla), dále hudební nevzdělanost a možný byl také tlak nehudebních vlivů (skupinového zájmu, politiky, ideologie, nacionálních vášní apod.).

Pokud jde o estetické předpoklady kritikovy práce, shodneme se jistě s Kalabisem, že je tvoří jeho odvaha, bojovnost, statečnost (ochota vzít na sebe před veřejností stejná rizika, jako vzal svým tvůrčím činem umělec, případně jít proti názorové konvenci), věcnost, citlivost (dodal bych: pro specifčnost a složitost uměleckého tvůrčího procesu), tolerance, odpovědnost, a že opakem těchto pozitivních předpokladů kritické práce je nevěcnost, neseříznost, hrubost, pomlouvačnost. (V řádcích i mezi řádky skladatelových soudů vyčteme, jak důrazně upozorňuje na to, že ostrá formulace kritického soudu bez argumentace, právě tak jako s argumentací nepřesnou, může mít na umělcův vývoj velmi negativní vliv.) I když chápu, jak to V. Kalabis myslel, sotva můžeme souhlasit s jeho názorem, že základními etickými předpoklady velké kritiky má být také laskavost a skromnost. Moudrá je však Kalabisova výzva, aby vědomí o míře talentu a pokrokovosti toho kterého kritika bylo zásadně odvozováno z celkového profilu jeho díla.

Hudební řeč

Výběr a kompoziční organizace hudebně sdělovacích prostředků probíhaly v procesu postupného utváření hudební řeči a celkového skladatelského stylu Viktora Kalabise v letech 1935–42 neuvědoměle a od roku 1943 uvědoměle. Tuto krystalizaci ovlivnila řada zdrojů a sil. Některých jsem se již dotkl; zde půjde o to, pojednat je souhrnně (kde to bude třeba podrobněji) a v naznačené chronologii, v níž vstupovaly do Kalabisova vývoje.

Klasikové evropské hudby 17.–19. století

„(...) vzory se mi staly – ostatně jako snad každému skladateli – ti největší, počínaje Bachem, Mozartem, Beethovenem, Smetanou, Dvořákem, Brahmssem... Ale také druhá větev – Musorgskij, Ravel, Debussy...“¹⁸⁴

184 V. Kalabis v rozhovoru s M. Nedbalem v Čs. rozhlasu (březen 1987).

„S Beethovenem jsem se setkal poprvé ve svých dvanácti letech. Hrál jsem si jeho klavírní sonáty, výtahy ze symfonií apod. Od té doby se s tímto nesrovnatelným géniem vyrovnávám dodnes. Poznával jsem ho, studoval, obdivoval, znovu poznával ještě lépe, objevoval nové hlubší vrstvy a znovu obdivoval. Je to autonomní svět, stvořený člověkem k obrazu člověka lepšího, mravnějšího, čistšího. Je apoteózou lásky, dobra, spravedlnosti, krásy. Jak by potom nebyl stále aktuální! Vždyť umělec tu není proto, aby naturalisticky popisoval svět, ve kterém žije. Jeho úkolem je ukázat světlo tam, kde jiní tápou ve tmě. V tom vidím Beethovenovu velikost a nedostižnost. Tato hodnota je nadčasová.“¹⁸⁵

„Poslední hudební velehora – to byl Brahms.“¹⁸⁶

„Pojem tzv. novosti v hudbě je nesmírně vážná záležitost. Vzpomeňme jen dvou z největších: Bacha a Brahmsa! Oba byli považováni za nejcopatější autory své doby. Po čase se ukázalo, že to byly největší zjevy nejen své epochy, ale dokonce patří k největším v celé historii hudby. Tím nemá být řečeno, že není třeba zkoušet nový materiál a že je možno psát jako za Smetany.“¹⁸⁷

Vědomí, že vzdělanost hudebníka 20. století je nezbytné opřít o poznání tvorby vrcholných představitelů hudby předchozích slohových epoch, zakořenilo ve V. Kalabisovi už v době gymnaziálních studií a později se proměnilo v páteř jeho hudební profesionality. „Z klasiky musí vyrůst každý“, řekl lapidárně v rozhovoru s J. Ledererem.¹⁸⁸

Pojem „klasik“ se v mých rozhovorech s V. Kalabisem často vracel a vždy vyzýval k definování svého obsahu. Klasikové umění, ti „opravdu velcí“, jsou svrchovanými naplňovateli „věčného uměleckého řádu“, jímž se má také řídit „duchovní bytí“ člověka. Jsou jimi proto, že ve velkých dílech, jež v jejich tvůrčím odkazu převažují, došlo k nepřesvědčivějšímu sjednocení základních obsahových otázek umění – tyto otázky jsou i fundamentálními kategoriemi lidské existence (dobro – zlo, láska – nenávisť, krása – ošklivost, soulad – nesoulad, řád – anarchie, reálné – nadreálné apod.) – se způsobem jejich uměleckého sdělení (forma uměleckého díla v nejširším pojetí pojmu). U každého klasika je pochopitelně způsob sdělení podmíněn dobovým kontextem. Tato časová souvislost se stává druhořadým faktorem, neboť je pohlcena zobecňující silou umělecké výpovědi stále aktuálního obsahu. Kalabis dovádí toto vědomí až k metafoře, že „opravdu velké umění nežije v čase, ale v uměleckém řádu“.¹⁸⁹

V prožitcích děl klasiků evropské hudby 17.–19. století, v jejich studiu s partiturou v ruce a v mnohokrát opakovaném uvažování o nich, je zakotvena Kalabisova koncepce kompoziční syntézy, jež je mu v jednotě formy a obsahu vždy dobově podmíněným soustředěním na to nejpodstatnější. Zároveň ho právě toto studium naučilo chápat nebezpečí svůdné scestnosti

185 „Světloňoš pravdy a krásy“ [příspěvek Viktora Kalabise v novinovém článku o L. van Beethovenovi; připravil Vladimír Šolín]. *Svobodné slovo*. 26. 3. 1977.

186 „Mám rád Solženicyna“.

187 „Mezinárodní anketa o otázce vztahu lidí k hudbě“, s. 35–36.

188 „Mám rád Solženicyna“.

189 V. Kalabis v rozhlasovém pořadu *Pět půlhodinek s hudbou a o hudbě* (1991).

epigonství: „Klasikové dovedli sdělit všechno bez laciného patosu a křiku. Proto jsem se co nejvíce snažil zekonomizovat výrazové a kompoziční prostředky, avšak zase nikoli na úkor obsahu. Přitom nechci napodobovat styl klasiků, ale chci mluvit po svém.“¹⁹⁰

Několik poznámek ke Kalabisovu individuálnímu výběru klasiků:

Hloubka poznání tvorby Johanna Sebastiana Bacha úzce souvisela s jeho manželstvím se Z. Růžičkovou. V *Komentovaném katalogu skladeb Viktora Kalabise* bude u jednotlivých prací, jichž se to týká, vysvětleno, že vliv barokní hudby na Kalabisovu hudební řeč nemá charakter čisté neobarokní koncepce, jak ji pěstovala evropská poromantická hudba zvláště v prvních třiceti letech 20. století, nýbrž že tu potkáváme z úhlu současnosti pojatou prožitkovou inspiraci Bachem: v oblibě polyfonie, melodické klenby (tahu) a zároveň ornamentiky, toccatové údernosti i jiskřivosti, smělého harmonického napětí, tektonické stmelivosti a v tom všem plně osvojený řád myšlení. Bachův vliv na Kalabisovu tvorbu má však v jednom díle povahu překračující tento okruh kompozičnětechnických otázek: Ve *Smyčcovém kvartetu č. 4, op. 62*, napsaném k 300. výročí narození a k počtě „jednoho z největších géníů lidstva“,¹⁹¹ pracuje Kalabis sice motivicky s kryptogramem Bachova jména a s citátem z jeho *Matoušových pašijí*, ale chápe je jako hudební symboly „rovnováhy na vulkanicky nestabilní půdě filozofických skepsí“¹⁹² Hamletova monologu *Být, či nebýt* ze Shakespearova dramatu a jednoho ze Shakespearových sonetů, tvořících druhý inspirativní pól kvartetu. Dominantní smysl přihlášení se k J. S. Bachovi je tu tedy filozofický a etický.

Ke třem vrcholným mistrům 1. vídeňské školy – Josephu Haydnovi,¹⁹³ Wolfgangovi Amadeu Mozartovi a Ludwigu van Beethovenovi – se vracel V. Kalabis soustavně v době středoškolských a vysokoškolských studií. Uvidíme, jak se dotkli formulace jeho hudební řeči v letech 1947–57 v dočasně zdůrazněné neoklasicistní směrové orientaci. Vývojově nejdůležitější byl vliv těchto mistrů na zrání jeho kompoziční techniky v oblasti tektoniky formy, kde jejich logika, řád, vyváženost proporcí a zároveň fantazijně svobodné uchopení stavby v jednotě s rozvojem myšlenkovým, obsahovým (zde mu byl zdaleka nejsilnějším magnetem Beethoven) zapůsobily na hudební myšlení budoucího mistra instrumentálních symfonických a komorních ploch zásadním způsobem. Připomeňme, že *Koncert pro klavír a orchestr, op. 12* z let 1953–54 – jeden ze svých prvních výrazných skladatelských úspěchů – napsal Kalabis pro manželku v Mozartově vědomé a slunečné inspirativní záři: Premiéra skladby 18. 6. 1956 zapadala do celosvětových oslav 200. výročí géniova narození stejně jako premiéra rovněž mozartovsky inspirovaného *Klasického nonetu, op. 13*, k níž došlo 12. 11. 1956. V roce dokončení radostného „mozartovského“ *Klavírního koncertu* (1954) vytvořil Kalabis pro prof. F. Raucha dramaticky sevřenou kadenci do 1. věty Beethovenova *Klavírního*

190 V. Kalabis v rozhovoru se mnou (1987).

191 V. Kalabis v textu k premiéře *Smyčcového kvartetu č. 4* (14. 10. 1985).

192 *Tamtéž*.

193 V odpovědi na osmou otázku pracovního kolektivu, připravujícího v Ústavu teorie a dějin umění Čs. akademie věd publikaci o dějinách české hudební kultury období 1945–85 (viz poznámka pod čarou č. 64), uvedl V. Kalabis dvakrát i jméno J. Haydna.

koncertu č. 3 c moll, op. 37, důsledně a přitom nenapodobivě navazující na novátorský dialogický symfonismus této věty a celkově úmyslně vycházející z beethovenovského stylu.

Mezi vzory hudebního romantismu 19. století zaujal ve studijním procesu V. Kalabise trvalé místo Johannes Brahms. Jeho tvorba, k níž se často odkazy a obdivnými výroky vracel, se mu stala především předobrazem obsahové šíře a plnosti hudby, nepropojené se slovně sklada- telem sdělenými mimohudebními podněty. V rovině kompoziční techniky nalézal u Brahmsa stále živá poučení – v tematické a motivické, zvláště variační skladebné práci, v tektonic- kém řešení velkých gradačních ploch (*passacaglie!*), v harmonicko-melodickém vedení basu, v nesentimentální kantabilizaci hudebněmyšlenkového melosu, v rychlé harmonické osci- laci světla a tmy apod. Je ovšem třeba říci, že Beethovenův vliv na krystalizaci a vývoj kom- poziční techniky V. Kalabise byl mnohem silnější a bezprostřednější. Zde šlo o skutečný vliv: Důkladně studoval řadu jeho děl a zásadní poučení také ve vlastní kompoziční práci vědomě zužitkoval. Zároveň si brzy (už v době vysokoškolských studií) uvědomil, že vydat se vyslo- veně Beethovenovou cestou nutně musí znamenat: Dojít tam, kam došel Brahms. Proto také Brahmsovu hudbu „objevoval“ Kalabis spíše „přes Beethovena“ a její vliv (nebo spíše inspi- rativní působení) byl ve srovnání se skutečným vlivem Beethovenovým méně bezprostřední; nevyplýval tolik ze studia, jako spíše ze skladatelovy celkové hudebněhistorické vzdělanosti, z jeho posluchačských prožitků. V přímé spojitosti s Brahmssem byl Kalabisovi blízký Antonín Dvořák (do některých prací Kalabisovy tvorby z let 1945–65 prolíná z obou pozdních roman- tiků nejen transparentní stylové pozadí, ale i konkrétnější analogie hudební řeči); přesto je příznačné, že kdykoliv pomyslel na velké vzory romantické hudby 19. století, vyslovoval Dvořákovo jméno takřka důsledně po jménu Bedřicha Smetany a zároveň s ním. Nevidím v tom mechanismus u nás častého návyku, nýbrž vědomý důraz na historickou spjatost obou mistrů, již Kalabis nejen plně rozuměl,¹⁹⁴ ale kterou přijímal i pro svou vlastní tvorbu jako závažný podnět estetický a filozofický. Smetanova hudba ho ovšem pronikla víc citově, a to od mládí, kdy začal poslouchat jeho hudbu (nevýjímaje opery) v živém provedení. Kalabi- sovo několikrát připomenutí Modesta Petroviče Musorgského – skladatele, kterého měl rád, i když zvláštním předmětem jeho studia nebyl – směřuje nejspíše k jím milovanému Janáč- kovi. Zapůsobila na něj jeho nápěvková melodicko-rytmická formulace hudebních myšle- nek, ve zkratkovitém hudebním zachycování životní reality,¹⁹⁵ v souřadné „stříhové“ tektonice a zvláště v prudkém, bezprostředně působivém citovém náboji.

Od Musorgského vede spojnice k zakladatelům a největším představitelům hudebního impresionismu: Claude Debussyemu a Maurici Ravelovi. Nikdy je neopomněl jmenovat mezi těmi, kdo měli vliv na formování základů jeho hudební řeči, vždycky je však připojil ke svým mistrovským inspiracím z hudby 19. století, a nikoliv k těm, které pokládal za určující kla- siky hudby 20. století. Toto pojetí nejen zdůrazňuje časové umístění hudebního impresio- nismu na přelom 19. a 20. století (jako směrová linie evropské poromantické hudby plně vykrytalizoval a zároveň se v podstatě vývojově uzavřel v letech 1884–1914), ale především

194 Vzpomeňme na výrok: „Rodil jsem se na *Prodance*.“ – V rozhovoru se mnou (1986).

195 Vybaví se nám například klavírní drobnosti z počátku Kalabisova studia na konzervatoři (*Stesk, Žáby, Pastýřská, V mat- čině náručí*) nebo *O kapičce vody, potůčku i studánce, op. 16*.

citlivě postihuje, že hudební impresionismus rostl ústrojně z hudebního romantismu, i když jej řadou svých kompozičnětechnických znaků popíral a překonával. Proto také vpouštěl V. Kalabis jeho vliv při utváření vlastní hudební řeči v rámci kompozičních principů poromantické směrové syntézy jen některými nenahraditelnými a nepostradatelnými podněty, zvláště harmonickými (plné využití funkčně uvolněných souzvukových tvarů pozdněromantické harmonie – pěti-, šesti-, sedmizvuku, zvětšeného a zmenšeného kvintakordu, kvartového akordu či celotónového šestizvuku, dále paralelní akordy, akordické skvrny, zpoždovaný rozvod disonancí, soničnost jako tektonický prostředek)¹⁹⁶ a témbrovými (s vytříbeným barevným smyslem mixované přitlumené témbry, plošné použití klavírního pedálu, dusítek, pizzicato apod.).

Profesionální studium kompozičních disciplín, dirigování a estetiky

Vše z této problematiky jsem uvedl v životopisné kapitole monografie; zde proto jen zopakuji závěry. Z odborného hudebního studia Viktora Kalabise mělo na utváření jeho hudební řeči vliv:

- studium harmonie v soukromých hodinách u prof. J. Řídkého (1943–45); byly zde sice objemové i kvalitativně metodické limity, nicméně položilo v této kompoziční disciplíně pevné základy studentových znalostí;

- studium základů dirigování v soukromých hodinách u prof. P. Dědečka (1942–45); plodně ho poučilo o technice oboru a vytvořilo tak profesionální základ jeho úspěšnému dirigování vlastních skladeb (od roku 1977); mělo nadto vliv na utváření jeho názorů na podstatu interpretačního umění a na jeho souvislosti s hudební kompozicí v otázkách estetických (jednota tvůrčího procesu kompozice, interpretace a apercepce) i v konkrétních otázkách kompoziční techniky (technické vypracování partitury, řešení agogiky, dynamiky, tektoniky apod.); je ovšem třeba připomenout, že po základech, získaných u prof. Dědečka, poskytly Kalabisovi v oblasti dirigování nejvíce návštěvy zkoušek České filharmonie v letech 1945–48, když ji dirigovali V. Talich, R. Kubelík, E. Kleiber, O. Klemperer a Ch. Munch;

- studium základů hudební kompozice ve všech odborných disciplínách (harmonie, kontrapunkt, instrumentace, formy a žánry) na Státní konzervatoři v Praze ve třídě prof. E. Hlobila (1945–48); přineslo – ovšem za rozhodujícího spolupůsobení studentova osobního studia klasiků 17.–20. století – upevnění praktických znalostí a kompozičních dovedností, získaných hodinami u prof. Řídkého (harmonie). Kalabis byl zvláště ovlivněn Hlobilovou koncepcí hudebních forem a žánrů; zde také došlo k určitému ovlivnění studenta při aplikaci konkrétních poznatků z jednotlivých kompozičních disciplín na první vlastní profesionální skladatelské pokusy, zatímco druhá, vysokoškolská fáze takového pedagogického vedení – na AMU v letech 1948–52 u prof. J. Řídkého – se v podstatě neprosadila, neboť „všechny skladby

196 Vztahy větších tektonických ploch, ohraničených centrálními tóny, mezi nimiž proudí smyslově působící sonický tok akordů. Tyto akordy pozbyly samostatného konstruktivního smyslu a působí pouze svou témbrovou kvalitou.

vznikaly zcela bez zásahu profesora¹⁹⁷ a za rozhodujícího vlivu školou neiniciovaneho soukromého studentova studia významných děl klasiků evropské hudby 1. poloviny 20. století – Stravinského, Janáčka, Hindemitha a Bartóka;

– studium obecné a hudební estetiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy u prof. J. Mukařovského; Kalabis ho zachytil ještě jako představitele estetického strukturalismu. Byl zaujat jeho důrazem na umělecké dílo a jeho formu (výstavbu, strukturu) jako dynamický celek, složený ze vzájemně podřízených a s historickou proměnlivostí hierarchizovaných prvků (částí, složek), strukturalistický výklad vývoje umění jako vývoje imanentního, bez závislosti na společenských podmínkách ho však nepřesvědčoval; naproti tomu soudím, že Mukařovského tehdejší pojetí estetické funkce v umění jako funkce dominantní, ostatní funkce ovládající a organizující, poznamenalo estetickou názorovou bázi Kalabisovy skladatelské tvorby zhruba do poloviny 70. let. V pozdějším vývoji v něm zesílilo vědomí o potřebě dosahovat v umění rovnováhy mezi funkcí estetickou a ostatními funkcemi uměleckého díla (poznávací, etickou, výchovnou aj.);

– studium hudební teorie na AMU (1948–52) ve třídě prof. K. Janečka; zmínil jsem se o něm již v životopisné kapitole a vyzvedl jsem tam jeho podnětnost. Považuji akademické studium hudební teorie v procesu formování hudební řeči dozrávajícího studenta za podnětné proto, že se analýzy v Janečkových přednáškách a v jeho semináři týkaly tvorby velkých osobností evropské hudby 1. poloviny 20. století (přímo u V. Kalabise z jeho iniciativy např. B. Bartóka).¹⁹⁸

Vyrovňování se s vývojovými tendencemi české hudby 1. poloviny 20. století

Styk V. Kalabise s českou hudbou 20. století započal v letech jeho gymnaziálních studií a v pomaturitním válečném období poslechem rozhlasu a účastí na koncertech, zvláště v Praze (v obou formách zhruba od poloviny 30. let, ale s připravenějším vnímáním teprve po maturitě, kdy překročil dvacítku).

O cestách za koncerty z Mělníka do Prahy, které v letech 1942–45 organizoval E. Kubát, jsem se již zmínil. Právě o dojmech z komorních koncertů v Městské knihovně se Kalabis vyslovil kriticky: „Vybavuji si s určitostí, že způsob kompozičního řešení a tedy i hudební řeči většiny uváděných domácích novinek mě neuspokojovaly; zdály se mi zastaralé.“¹⁹⁹

Mnoho otázek přinesla v tomto směru Kalabisova pražská odborná studia hudby (1945–52): K zážitkům z dalších koncertů se přidává poznávání skladeb školní (na konzervatoři a akademii)

197 Strojopisová verze Kalabisovy odpovědi na otázky akademického pracovního kolektivu Ústavu teorie a dějin umění Čs. akademie věd, viz poznámka pod čarou č. 64.

198 Ke Kalabisově seminární analýze Bartókova *Koncertu pro orchestr* doplňuji: Skladba vznikla v roce 1943, premiéru měla v USA 1. 12. 1944, první česká analytická studie byla otištěna v časopise *Rytmus* (Volek, Jaroslav. „Nad partiturou velkého díla“. *Rytmus: Měsíčník pro soudobou hudbu*. 1947, roč. 11, č. 3, s. 41–44 a č. 4, s. 57–60). [J. Volek ve stejném roce napsal o tomto díle také další text, který vyšel v pozdějším čísle: Týž. „Ještě k Bartókovu Koncertu“. *Rytmus: Měsíčník pro soudobou hudbu*. 1947, roč. 11, č. 7, s. 110–112 – pozn. red.]

199 V rozhovoru se mnou (1987).

a zvláště soukromé, často doplňované studiem notových materiálů. Když odpovídal na otázky pracovního kolektivu pro přípravu dějin české hudební kultury v období let 1945–85, uvedl z české hudby 20. století jako akademické (platilo to i pro konzervatoř) studijní objekty Suka a Nováka (ve výběru skladeb provedeném pedagogy) a Janáčka, Ostrčila, Martinů a „částečně“ Bořkovce (ve výběru vlastním).²⁰⁰ K tvorbě Josefa Suka a Vítězslava Nováka si V. Kalabis zachoval celoživotně vztah vysokého respektu a úcty, avšak pro vlastní skladatelský vývoj v nich nevyčítal podněty, které by ho hlouběji zaměstnaly. Jsou mu představiteli pozdněromantické syntézy, jejíž evolučnost uzavřel přelom 20. a 30. let.

V prvních poválečných letech jej dočasně vzrušil pozdní symfonismus Otakara Ostrčila jako vážné úsilí prolomit uzavřený kruh české pozdněromantické syntézy stylovou interpolací mahlerovsko-bergovskou. Ani tento podnět nezapustil v Kalabisově hudební řeči hlubší kořeny; hindemithovsko-bartókovský byl silnější.

V poválečné době, kdy se Kalabis několikrát setkal s V. Talichem (byl přítomen jeho zkouškám s Českým komorním orchestrem a Talich přišel také z vlastní iniciativy na zkoušku Kalabisova *Klavírního koncertu*) a kdy se rozhodovala otázka, u koho studovat na AMU, zaměstnávalo ho poznávání zralé tvorby Pavla Bořkovce (*Dvě skladby pro klavír, Nonet, Klavírní koncert č. 1, Concerto grosso, Partita, Krysař*). Kdyby se byl na AMU dostal do jeho třídy, je pravděpodobné, že by se byl tento vliv rozrostl a upevnil; v době po příchodu k J. Řídkému jej však ohromení hudbou klasiků 1. poloviny 20. století, zvláště Stravinského, Bartóka a Hindemitha, odsunulo do dosti anonymní a početné vrstvy vybraných domácích a zahraničních soudobých skladeb, jež v 50. letech poznával. Pro utváření své vlastní hudební řeči používal Bořkovcovu hudbu spíše konfrontačně než inspirativně.

Dva mistři české moderní hudby – L. Janáček a B. Martinů – se však V. Kalabisovi stali celoživotními vzory, jež adoroval a k nimž se neustále vracel.

Leoš Janáček

„Proto mne hrozně lákal Janáček. Právě ve skladbě. Že je stručný. Pro mne je to pravý avantgardista.“²⁰¹

„Učil jsem se a dodnes se učím na dílech tohoto mistra, jak se nově dívat na stavbu skladby, jak používat hudebních zkratk a symbolů pro vyjádření složitých dějů tam, kde jiní skladatelé byli rozvláční a mnohomluvní.“²⁰²

„(...) novost v hudbě je nové vidění světa, nový pocit, který je apriorní. Potom se teprve dá zjistit jisté ozvláštnění výrazových prostředků autora, a to spíše v jejich dialektickém

200 Strojopisová verze Kalabisovy odpovědi na otázky akademického pracovního kolektivu Ústavu teorie a dějin umění Čs. akademie věd, viz poznámka pod čarou č. 64.

201 „Mám rád Solženicyna“.

202 Z rukopisného textu V. Kalabise pro rozhlasovou relaci (1967).