

FILOZOFICKÁ FAKULTA  
UNIVERZITY KARLOVY  
V PRAZE

ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY

**František Kolář**

**Zralá symfonická tvorba Miloslava Kabeláče**  
*(The Mature Symphonic Works of Miloslav Kabeláč)*

Diplomová práce

Univerzita Karlova v Praze  
Katholická ústava hudební vědy  
Filozofická fakulta  
nám. J. Palacha 2, Praha 1, 116 38

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a bez  
citovaných pramenů a literatury.

V Praze dne 1. 8. 2009

### **Anotace:**

Cílem práce je podat pokus o analytické uchopení posledních tří symfonií Miloslava Kabeláče (1908–79), a to především z modálního aspektu (modalita, kompozice na základě modů, vztah mezi modalitou a tonalitou, neoktávové mody). Dále je věnována pozornost textovým elementům skladeb, vztahem mezi hudbou a slovem v kompozici, formě symfonií a dalším kompozičním postupům zralé Kabeláčovy tvorby.

### **Annotation:**

*The purpose of this diploma paper is to analyse last three symphonies of Miloslav Kabeláč (1908–79) foremost from modal point of view (modality, composition based on modes, rapport between modality and tonality, non-octave modes). Attention is further paid to text elements of composition, to rapport between music and word, to symphonic form and other composition technique of Kabeláč's mature works.*

### **Klíčová slova:**

Kabeláč, symfonie, 20. století, modus, modalita, neoktávové mody, řada, sonátová forma, zrcadlová symetrická forma, organizace tónových výšek

### **Keywords**

*Kabeláč, symphony, 20th century, mode, modality, non-octave modes, serie, sonata form, symmetric form, tone system*

## Obsah:

I. Úvodní část	5
Úvod – symfonická tvorba Miloslava Kabeláče	5
Literatura k tématu	8
II. Analýza Šesté symfonie	11
Úvod k analýze	11
1. Analýza první věty	13
1.1. Je první věta psána v sonátové formě?	13
1.2. Modální analýza první věty	13
2. Analýza druhé věty	19
2.1. Formální analýza	19
2.2. Modální analýza druhé věty	20
3. Analýza třetí věty	22
3.1. Analýza formy třetí věty	22
3.2. Modální analýza třetí věty	23
Závěry analýzy	25
Tabulky	29
III. Analýza Sedmé symfonie Miloslava Kabeláče	33
1. Text symfonie	33
2. Forma symfonie	35
3. Tónový materiál	36
4. Melodický materiál	37
5. Kompoziční postupy	40
6. Závěry analýzy	43
IV. Osmá symfonie Miloslava Kabeláče – vznik díla a jeho myšlenkový obsah	45
Vznik Kabeláčovy VIII. symfonie „Antifony“	45
Základní charakteristika díla a jeho myšlenkový obsah	47
Provozování a šíření skladby	49
V. Analýza Osmé symfonie	52
1. Úvodní část analýzy	53
Celková forma symfonie	53
Textová složka symfonie	53
Vokální složka	55
Organizace tónových výšek a intervalů	56
Motivická práce (práce s řadou)	57
Práce se souzvuky	58
2. Analýza jednotlivých vět a intermedií	61
2.1. Analýza první věty	61
2.2. Analýza druhé věty	65
2.3. Analýza třetí věty	67
2.4. Analýza čtvrté věty	75
2.5. Analýza páté věty	77
2.6. Analýza intermedií	86
3. Závěr analýzy	88
VI. Závěry	92
Poslední tři Kabeláčovy symfonie Miloslava Kabeláče	92
Přínos analýzy vůči dosavadní Kabeláčovské literatuře	98
Použitá literatura	100
Přílohy	102

# I. ÚVODNÍ ČÁST

## Úvod – Symfonická tvorba Miloslava Kabeláče

Symfonická tvorba Miloslava Kabeláče (1908–79) zaujímá významné místo v kontextu české hudby druhé poloviny 20. století. Jeho dílo představuje živé obohacení žánru symfonie o nové možnosti, a to nejenom v českém, ale i světovém měřítku. Přesto se tvorbě M. Kabeláče, především vinou totalitního režimu doby normalizace, dosud nedostalo dostatečné pozornosti ani v koncertním provozu, ani v odborné literatuře a publicistice .

Kabeláčovo dílo, předně kvůli svému filosofickému rozměru, nevyhovovalo ideovým požadavkům minulého režimu. Zejména počínaje skladbou *Mysterium času* (op. 31, komp. 1956–57) se Kabeláč stavěl do pozice skladatele vymykajícího se oficiálnímu proudu. V pozdější tvorbě se Kabeláč stále častěji zaměřuje na základní lidské hodnoty a svými skladbami varuje před jejich úpadkem. Tyto tendence vyvrcholily *Sedmou* a *Osmou* symfonií, ve kterých Kabeláč pro vyjádření naléhavého varování sáhl ke slovům Bible; konkrétně *Osmá* symfonie byla očividnou reakcí na aktuální situaci v Československu po srpnu 1968. Naléhavý morální apel jeho tvorby byl velice rychle vztažen k projevu odporu proti totalitní moci (takto byl chápán v Československu i v zahraničí), čehož následkem byly postihy v době normalizace<sup>1</sup>: Kabeláčovy kompozice se nesměly provozovat, bylo zabraňováno jejich vydávání tiskem i publicistické reflexi. Kabeláč byl vyřazen z oficiálního kulturního dění a ocitl se v izolaci. V důsledku těchto postihů se značně zbrzdil proces šíření jeho díla (tisková vydání, provádění skladeb, reflexe v muzikologické literatuře apod.) a tento dluh vůči Kabeláčově tvorbě dosud nebyl uspokojivě splacen.<sup>2</sup> K částečné nápravě začalo docházet přibližně od poloviny 80. let, v době, kdy se kulturně-politická situace v Československu uvolňovala a cenzurní mechanismy totalitního režimu začaly ztrácet na moci (čehož se ovšem skladatel již nedomohl).<sup>3</sup>

Okolnost, že tvorba Miloslava Kabeláče dosud nebyla v celé své šíři dostatečně analyticky zpracována a že důkladné analýze zatím uniklo mj. právě skladatelovo pozdější symfonické dílo – VI., VII. a VIII. symfonie<sup>4</sup>, je jedním z důvodů, proč jsem zvolil pro svou práci toto téma. Kabeláčova VIII. symfonie navíc představuje z analytického hlediska velice zajímavou skladbu, z níž lze dobře vysledovat základní tvůrčí rysy zralé Kabeláčovy tvorby. Jde o poslední z osmi symfonií a o jedno z posledních závažných děl autora, ve kterém se výrazně odráží Kabeláčovy dosavadní tendence.

Cílem této práce je tedy především podat pokus o analytické uchopení VI., VII. a VIII. Kabeláčovy symfonie a zařadit je do kontextu Kabeláčovy tvorby i doby jejího vzniku. Dříve,

<sup>1</sup> viz Jaroslav SMOLKA, *Stínová česká hudba 1968–89*, in: *Hudební věda* 1991, č. 2, s. 153–87; zde s. 156–7, 160–1

<sup>2</sup> Mnohá, zejména pozdější skladatelova díla se dodnes nedomohla tiskového vydání: mj. VI. a VII. symfonie, 8 *ricercari* (op. 51), *Proměny I.* (op. 57) a II. (op. 58) a další.

<sup>3</sup> Příkladem je provedení VIII. symfonie M. Kabeláče v rámci programu abonentního koncertu České filharmonie 12. a 13. ledna 1984, kam se jí podařilo prosadit dirigentu Václavu Neumannovi. Ve stejném roce je na Katedře dějin hudby, divadla a filmu FF–UK v Praze obhájena první diplomová práce, věnovaná tvorbě Miloslava Kabeláče (Luboš Stehlík, *Vokální dílo Miloslava Kabeláče*).

<sup>4</sup> Stručnou analýzu VII. Kabeláčovy symfonie publikoval Vladimír Lébl v *Hudebních rozhledech* 1968 (*Sedmá symfonie Miloslava Kabeláče*, s. 443–6); podle jeho vlastních slov však nejde o vyčerpávající analytickou práci, nýbrž o krátký vhled do kompoziční techniky a formy skladby, jejíž zevrubná analýza by vyžadovala daleko víc prostoru, než kolik poskytovala forma referátu v *Hudebních rozhledech*.

než se pustíme do analýzy těchto skladeb, bude však užitečné v krátkosti nahlédnout na symfonickou tvorbu M. Kabeláče jako na celek.

Nebudu se zde zabývat definicí pojmu „symfonie“ nebo adjektiva „symfonický“ – v tomto směru odkazují na práci Jaromíra Havlíka *Česká symfonie 1945–80*, kde se autor o definici tohoto žánru pokouší.<sup>5</sup> Kabeláčovým symfonickým dílem zde rozumím zejména řadu jeho osmi symfonií; vedle této řady je však třeba uvést ještě další díla, která, především kvůli svému závažnému charakteru, lze také označit za „symfonická“: kantátu *Neustupujte!* (op. 7, komp. 1939), obě mysteria – *Mysterium času*, op. 31 (passacaglia pro velký orchestr, komp. 1956–57) a *Eufemias mysterion*, op. 50 (Mysterium ticha, pro soprán a komorní orchestr, komp. 1964–65), dále *Hamletovskou improvizaci* pro velký orchestr (op. 46, komp. 1962–63) a též *Zrcadlení* (9 miniatur pro velký orchestr, op. 49, komp. 1963–64).

Podívejme se nyní blíže na řadu osmi symfonií M. Kabeláče. Každou ze symfonií komponoval Kabeláč se zvláštním tvůrčím záměrem, v každé přináší nové, osobité prvky. S originalitou tvůrčího záměru jednotlivých symfonií koresponduje i nástrojové obsazení, které Kabeláč volí pro každou symfonii zcela odlišně: tradiční velký symfonický orchestr (ovšem s velkou baterií bicích nástrojů) je předepsán pouze ve Druhé symfonii in C, op. 15 (komp. 1942–46, prem. 1947). V První symfonii, op. 11 (komp. 1941–42, prem. 1945), počítá autor se smyčcovým orchestrem a početnou skupinou bicích nástrojů. Od Třetí symfonie dále Kabeláč předepisuje do té doby pro žánr symfonie nezvyklé nástrojové kombinace: pro Třetí symfonii (op. 33, komp. 1948–57) varhany, žesťové nástroje a tympány, pro Čtvrtou symfonii (op. 36, komp. 1957–58) komorní orchestr, pro Pátou (op. 41, komp. 1960) sólový soprán bez textu a velký orchestr, v Šesté symfonii autor počítá se sólovým klarinetem vedle orchestru (op. 44, komp. 1961), v Sedmé s recitátorem a velkým orchestrem (op. 52, komp. 1967–68) a v Osmé se sólovým sopránem, smíšeným sborem, varhanami a souborem bicích nástrojů.

Zamyslíme-li se nad tím, kterým směrem se Kabeláč ubíral při hledání nových výrazových možností žánru symfonie, vyvstanou nám z tohoto zběžného přehledu – aniž bychom skladby analyzovali – především tyto tři specifické roviny:

1. **Koncertantní charakter symfonie.** Mnohé symfonie mají koncertantní ráz, uplatňují prvek sólového nástroje nebo zpěvního hlasu vedle orchestru (již ve Třetí symfonii je sólistickým způsobem užito varhan, v Páté symfonii soprán bez textu, v Šesté sólového klarinetu, v Sedmé mluveného slova a v Osmé symfonii lze za sólistický označit jak sopránový, tak varhanní part).

2. **Užívání bicích nástrojů.** Obliba bicích nástrojů a jejich netradiční užívání je patrná v celé Kabeláčově tvorbě od raného díla až k pozdním kompozicím a úzce souvisí se skladatelským zájmem o mimoevropské hudební kultury. Již v roce 1935 na Kabeláče silně zapůsobilo vystoupení indického tanečního a instrumentálního souboru Udaj Šankára, který v té době vystupoval v Praze. Miloslav Kabeláč vzpomíná na tento zážitek v rozhlasovém pořadu natočenému v srpnu 1965<sup>6</sup>: „[...] Dojem z jeho vystoupení byl pro mne tak silný, že nejen jsem několik dní chodil jako omámen, ale že jsem si podvědomě i vědomě ověřoval a nově hodnotil celý svůj hudební vývoj. Hledal jsem v hudbě tohoto souboru pro sebe poučení, obohacení. Též v bohatství bicích nástrojů a v jejich hudebním, zvukovém a technickém využití. Najednou se mi zdálo naše používání bicích nástrojů barbarské. [...]“<sup>7</sup> Již v prvních dvou symfoniích a kantátě *Neustupujte!* (op. 7, komp. 1939) hrají bicí nástroje jinou roli, než bývá v orchestru obvyklé, vystupují jako samostatná složka. Velký tvůrčí obrat na tomto poli u Kabeláče nastává od počátku 60. let, kdy dochází k výraznějšímu pronikání bicích nástrojů

<sup>5</sup> Jaromír HAVLÍK, *Česká symfonie 1945 – 1980*. Praha 1989

<sup>6</sup> Text byl později otištěn v časopisu *Konfrontace, časopis pro soudobou hudbu*, 1970, č. 4 a v *Hudební vědě*, 1999, dvojčíslo 2–3, s. 344–7 pod názvem Úvod k Osmi invencím pro bicí nástroje, op. 45.

<sup>7</sup> viz Miloslav KABELÁČ, Úvod k Osmi invencím pro bicí nástroje, op. 45, in: *Hudební věda*, 1999, dvojčíslo 2–3, s. 344–7; zde s. 344

mimoevropských kultur do evropské artificiální hudby. V této době (1961–62) vzniká ve Štrasburku samostatný soubor bicích nástrojů (Les percussions de Strasbourg, původní název Le groupe instrumental à percussion de Strasbourg), svého druhu první v Evropě.<sup>8</sup> Pro tento soubor píše Kabeláč cyklus *Osm invencí pro bicí nástroje*, op. 45 (1962), později *8 ricercari*, op. 51 (komp. 1966–67). Ve skladbě *Eufemias mysterion*, op. 50 (Mysterium ticha, komp. 1964–65) pro soprán a komorní orchestr je již užito velkého množství bicích nástrojů podobným způsobem, jako v Osmi invencích a později v *8 ricercari*, a konečně v *Osmé symfonii* (komp. 1969–70) používá Kabeláč vedle vokální složky pouze soubor bicích nástrojů a varhany.

**3. Experimentování v oblasti vokální a textové složky symfonie.** Kabeláč počítá s vokální složkou v Páté a Osmé symfonii, v Sedmé s mluveným slovem. Užití textu je v každé z těchto tří symfonií zcela svérázné: v Páté symfonii zpívá soprán důsledně bez textu na předepsané vokály (a, o, i apod.), skladatel zde tedy oprostuje lidský hlas od významu textu a zachází s ním na způsob orchestrálního nástroje, mění barvu (vokál), vibrato apod. Tento způsob zpěvu užil Kabeláč ještě o dva roky později v cyklu pěti zpěvů pro alt *Ohlasy dálav* (op. 47, komp. 1962–63). V Sedmé symfonii naopak Kabeláč používá pouze mluveného slova na svůj vlastní text sestávající mimo jiné ze slov Janova evangelia a Zjevení sv. Jana (text Nového zákona je zredukován na holá slova nebo slovní spojení, které mají svůj ostrý význam a s kterými Kabeláč dále pracuje volným způsobem – mění jejich pořadí, intonaci, rozvíjí je do určitých spojení nebo oprostuje podobně, jako melodický motiv, dává je do vzájemného kontrastu atd.). Jestliže tedy v Páté symfonii nachází Kabeláč nové možnosti v oprostění zpěvního hlasu od významu slova, v Sedmé symfonii je to naopak význam slova, který, oprostěn od zpěvu, se stává novým vyjadřovacím prostředkem hudby – obohacuje hudební prostředky právě o prvek svého konkrétního významu, se kterým skladatel pracuje podobným způsobem, jako v jiných složkách hudební řeči (melodickým motivem, dynamikou apod.). V žádném případě se nejedná o klasické zhudebňování textu. Podobným způsobem pracuje Kabeláč s textem (tentokrát zpívaným nebo skandovaným) Osmé symfonie a zpívaným textem skladby *Eufemias mysterion* (viz analýza Osmé symfonie této práce). Recitace mluveného slova je uplatněna také později ve skladbě *Osudová dramata člověka* (sonáta pro trubku, bicí nástroje, klavír a recitaci, op. 56, komp. 1975–76).

Tyto tři zmíněné oblasti experimentování a hledání nových výrazových možností žánru symfonie jsou prvky vnějšími, snadno poznatelnými pouhým poslechem skladeb, a uvádíme je zde a priori před vlastní analýzou děl. Ta si klade za cíl odhalit vnitřní kompoziční principy a uvést je do kontextu Kabeláčova díla a doby vzniku skladeb. Jedním z nejdůležitějších skladebných principů těchto děl je – jak ukáže analýza – modální práce, tedy kompozice na základě modů oktávových i neoktávových. Cílem analýzy bude potom odpovědět na otázku, co mody v Kabeláčově pojetí vlastně znamenají a čím je tedy Kabeláčova modální práce originální v kontextu své doby. Dále si analýza bude všimnout formy symfonií – směřování od osobitého druhu sonátových forem k formě třídílné symetrické s vrcholem v prostřední, nejzávažnější části.

---

<sup>8</sup> viz tamtéž, s. 345

## Literatura k tématu práce

Literaturu o Miloslavu Kabeláčovi již velmi podrobně zdokumentovala Marta Němcová ve své diplomové práci.<sup>9</sup> Zde bych se proto zaměřil především na texty týkající se buď přímo Kabeláčových symfonií, nebo na obecnější analytické, historické či jiné práce, které se k tématu rovněž vztahují (včetně Kabeláčových vlastních textů o své práci, které mají již pramennou povahu).

### *Literatura historické povahy*

Cennými dokumenty k poznání okolností vzniku VIII. symfonie i premiéry této skladby jsou stati otištěné ve 2. a 3. čísle **Hudební vědy r. 1999**. Toto dvojčíslo Hudební vědy společně s následujícím 4. číslem je celé věnováno Miloslavu Kabeláčovi a tvoří sborník studií, dokumentů, rozhovorů, vlastních Kabeláčových textů a dopisů vydaný u příležitosti dvacátého výročí skladatelova úmrtí. Z Kabeláčových vlastních textů je k tématu této práce zvláště cenný autorův komentář k VIII. symfonii určený pro rozhlas<sup>10</sup>, ve kterém Kabeláč podrobně a srozumitelně sděluje svůj tvůrčí záměr, líčí zrod VIII. symfonie, objasňuje formální proporce tohoto díla i použité kompoziční principy. Dalším velmi přínosným pramenem je svědectví sopranistky Jany Jonášové, která nastudovala a zpívala sopránový part symfonie. Její vyprávění o premiéře ve Štrasburku je v Hudební vědě 1999 otištěno v záznamu Zdeňka Nouzy.<sup>11</sup>

Historické okolnosti vzniku VIII. symfonie a okolnosti provádění skladby jsou také zachyceny v biografické studii **Vladimíra Lébla** (*Životopis Miloslava Kabeláče*)<sup>12</sup>, dále ve stati **Jaroslava Smolky** (*Stínová česká hudba 1986–1989*)<sup>13</sup> a **Luboše Stehlíka** (*Poslední období tvorby Miloslava Kabeláče*).<sup>14</sup>

O vzniku Kabeláčovy VII. symfonie se dovídáme z textu Miloslav Kabeláč o své práci, otištěném v záznamu Jiřího Pilky v Hudební vědě 1999.<sup>15</sup> Zde skladatel stručně popisuje proces vzniku díla i základní skladebné postupy.

### *Literatura analytické povahy*

Podrobná analýza VI. a VIII. symfonie zatím nebyla publikována. Analýzu VII. Kabeláčovy symfonie publikoval Vladimír Lébl v Hudebních rozhledech 1968<sup>16</sup>; podle jeho vlastních slov však nejde o vyčerpávající analytickou práci, nýbrž o krátký vhled do kompoziční techniky a formy skladby, jejíž zevrubná analýza by vyžadovala daleko víc prostoru, než kolik poskytovala forma referátu v Hudebních rozhledech. Stručná analýza VI., VII. i VIII. symfonie se objevuje v práci **Jaromíra Havlíka** *Česká symfonie 1945 – 1980*<sup>17</sup>; široký záběr této knihy však autorovi neumožnil věnovat každé symfonii větší prostor, než v průměru dvě strany, analýza je zde proto nastíněna jen v hrubých obrysech.

<sup>9</sup> Marta NĚMCOVÁ, *Klavírní tvorba Miloslava Kabeláče*. Diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF-UK v Praze, 2005

<sup>10</sup> Miloslav KABELÁČ, VIII. symfonie "Antifony" (autorův komentář pro rozhlas), in: *Hudební věda*, rok 1999, č. 2–3, s. 369–372

<sup>11</sup> Jana JONÁŠOVÁ, Z premiéry Kabeláčovy VIII. symfonie (zaznamenal Zdeněk Nouza), tamtéž, s. 259–262

<sup>12</sup> Vladimír LÉBL, *Životopis Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební věda*, roč. XXV (rok 1988), č. 1, s. 8–63

<sup>13</sup> Jaroslav SMOLKA, *Stínová česká hudba 1986–1989*, in: *Hudební věda*, rok 1991, č. 2, s. 153–87

<sup>14</sup> Luboš STEHLÍK, *Poslední období tvorby Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební rozhledy*, roč. XLI, rok 1988, s. 380–3

<sup>15</sup> Miloslav Kabeláč o své práci (v záznamu Jiřího Pilky), in: *Hudební věda*, rok 1999, sv. 2-3, s. 341-3

<sup>16</sup> Vladimír LÉBL, *Sedmá symfonie Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební rozhledy*, rok 1968, s. 443–6

<sup>17</sup> Jaromír HAVLÍK, *Česká symfonie 1945 – 1980*, Praha 1989



Z obecnějších analytických prací týkajících se Kabeláčovy díla bych na prvním místě uvedl studii **Vladimíra Lébla** (*K tvůrčímu profilu Miloslava Kabeláče* – publ. 1988)<sup>18</sup>, v níž se, dle mého názoru, autorovi podařilo výstižně podchytit základní tvůrčí rysy, které je třeba sledovat při analýze Kabeláčových skladeb. Není na škodu zde připomenout, že Lébl zamýšlel vytvořit skladatelovu monografii, předčasné úmrtí mu však zabránilo knihu dokončit a ta zůstala pouze v podobě výše jmenovaného životopisu.<sup>19</sup> Monografie však měla zahrnovat i analýzu Kabeláčovy tvorby a tato krátká, leč výstižná studie (*K tvůrčímu profilu*) se zdá být shrnutím a syntézou analytických postřehů autora a i jakýmsi návodem k budoucí analýze Kabeláčova díla.

Dvě studie **Jarmily Doubravové** (*K hudebnímu myšlení Miloslava Kabeláče* – publ. 1970<sup>20</sup>, *K dílu Miloslava Kabeláče* – publ. 1983<sup>21</sup>) rovněž velkou měrou přispívají k analytickému uchopení Kabeláčova díla. Zatímco v první studii se autorka zabývá fenoménem tónové výšky u M. Kabeláče, a to především v skladatelově tvůrčím období 1935–45 (definuje a analyzuje Kabeláčovy umělé tónorody a skladatelovu práci na poli intervaliky), ve druhé studii reflektuje vlivy mimoevropských kultur, staré hudby a folklóru na Kabeláčovo dílo. Přínosná je též starší stať **Eduarda Herzoga** (*Tvůrčí profil Miloslava Kabeláče* – publ. 1958)<sup>22</sup>; ačkoli zde autor nezachází do hlubší analýzy, zveřejňuje zajímavé postřehy zejména o Kabeláčově melodice. Okrajově se Kabeláčovy tvorby, konkrétně vokálně-instrumentální, týká další práce **Jaromíra Havlíka**, *Kantáta a vokální symfonie* (publik. 1990).<sup>23</sup> V této studii si autor kladl za cíl objasnit rozdíl mezi kantátou a vokální symfonií ve 20. století a přesně definovat tyto dva žánry.

Celkový pohled na tvorbu Miloslava Kabeláče a tedy i začlenění VI., VII. a VIII. symfonie do kontextu skladatelova díla podává **Zdeněk Nouza** ve studii *Nad tvorbou Miloslava Kabeláče* (publ. 1984).<sup>24</sup> Tentýž autor také vytvořil katalog skladeb M. Kabeláče (byl vydán v Hudební vědě 1999)<sup>25</sup> a připravuje Kabeláčovu monografii.

Na Ústavu hudební vědy FF–UK bylo obhájeno již několik **diplomových prací** věnovaných tvorbě Miloslava Kabeláče. Vedle výše jmenované práce Marty Němcové, která zpracovávala Kabeláčovu klavírní tvorbu<sup>26</sup>, je to diplomová práce Kateřiny Kohoutové (*Česká vokálně-instrumentální hudba na přelomu 50. a 60. let 20. století*)<sup>27</sup>, Terezy Havelkové (*Cizokrajné motivy v díle Miloslava Kabeláče*)<sup>28</sup> a Miroslava Srnky (*Nová syntéza*)<sup>29</sup>, staršího data pak diplomová práce Luboše Stehlíka (*Vokální dílo Miloslava Kabeláče*).<sup>30</sup>

Tématem práce Kateřiny Kohoutové je Kabeláčova V. symfonie, skladba Eufemias mysterion a Vokální symfonie Vladimíra Sommera; Tereza Havelková si ve své diplomové práci kladla za cíl zmapovat a analyticky podchytit prvky exotických kultur v Kabeláčově tvorbě –

<sup>18</sup> Vladimír LÉBL, *K tvůrčímu profilu Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební věda*, roč. XXV, rok 1988, č. 1, s. 64–9

<sup>19</sup> cit. viz pozn. 12.

<sup>20</sup> Jarmila DOUBRAVOVÁ, *K hudebnímu myšlení Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební věda*, rok 1970, č. 1, s. 7–19

<sup>21</sup> Jarmila DOUBRAVOVÁ, *K dílu Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební rozhledy*, roč. XXXVI, rok 1983, č. 2, s. 80–2

<sup>22</sup> Eduard HERZOG, *Tvůrčí profil Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební rozhledy*, 1958, s. 553–4

<sup>23</sup> Jaromír HAVLÍK, *Kantáta a vokální symfonie. Vztah hudby a slova jako klíčový moment rozdílnosti žánrů*. In: *Hudební věda*, roč. XXVII, rok 1990, č. 1, s. 39–47

<sup>24</sup> Zdeněk NOUZA, *Nad tvorbou Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební rozhledy*, roč. XXXVII, rok 1984, s. 38–42

<sup>25</sup> Zdeněk NOUZA, *Seznam skladeb Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební věda*, rok 1999, s. 415–63

<sup>26</sup> cit. viz pozn. 9

<sup>27</sup> Kateřina KOHOUTOVÁ, *Česká vokálně-instrumentální hudba na přelomu 50. a 60. let 20. století*. Diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF–UK v Praze, 2003

<sup>28</sup> Tereza HAVELKOVÁ, *Cizokrajné motivy v díle Miloslava Kabeláče*. Diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF–UK v Praze, 2001

<sup>29</sup> Miroslav SRNKA, *Nová syntéza (Klíčové skladby české orchestrální hudby 60. let 20. století ve světle Nové hudby)*. Diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF–UK v Praze, 1999

<sup>30</sup> Luboš STEHLÍK, *Vokální dílo Miloslava Kabeláče*. Diplomová práce obhájená na Katedře dějin hudby, divadla a filmu FF–UK v Praze, 1984

k tomuto účelu detailně analyzovala skladby, ve kterých je vliv exotických kultur nejmarkantnější (melodram *Mistr devíti písní*, *Cizokrajné motivy*, *Ohlasy dálav* a stručně *VII. symfonii*). Ústředním tématem Stehlíkovy diplomové práce jsou potom dva písňové cykly: *Milostné písně* (op. 20, komp. 1955) a *Ohlasy dálav* (op. 47, komp. 1962–63); vedle toho však Stehlík podává souhrnnou kapitulu o celé tvorbě M. Kabeláče s důrazem na vokální a vokálně-instrumentální tvorbu, do níž zahrnuje i VIII. symfonii (str. 66–8). Hlavní otázkou, kterou si kladl Miroslav Srnka ve své diplomové práci, bylo, do jaké míry uplatnili čeští skladatelé 60. let 20. století kompoziční techniky tzv. „Nové hudby“.<sup>31</sup> Jako příklad vybral tři orchestrální skladby 60. let: *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* Luboše Fišera, *Variace na Mahlerovo téma* Jana Klusáka a *Zrcadlení* (op. 49) Miloslava Kabeláče.

---

<sup>31</sup> Pod tento termín, tolikrát zmiňovaný v publicistické literatuře v souvislosti s hudbou v Československu na konci 50. let a v 60. letech 20. století, Srnka zahrnuje především následující techniky: dodekafonii, seriální techniku, témbrovou kompozici a aleatoriku.

## II. ANALÝZA ŠESTÉ SYMFONIE

Šestou symfonií pro sólový klarinet a orchestr napsal Kabeláč v roce 1961 a premiéru měla 16. 2. 1964 na koncertě Svazu československých skladatelů v Domě umělců v Praze (dnešní Rudolfinum) v rámci Týdne soudobé hudby pražských skladatelů.<sup>32</sup>

Při analýze vycházím z partitury, která je uložena ve Fondu hudebnin Českého rozhlasu, sign. O 6191.

### Úvod k analýze

Šestá symfonie Miloslava Kabeláče bude v této kapitole rozebrána především ze dvou základních aspektů. Prvním z nich je *motivická práce*. Opakování, transponování a rozvíjení melodického materiálu je tradičním formotvorným činitelem, který je uplatněn i zde; formu je tedy třeba analyzovat především na základě melodických motivů a jejich vzájemných vztahů.

Druhým aspektem je *práce modální*. Melodické motivy i souzvuky Šesté symfonie jsou vytvořeny na podkladě Kabeláčových tzv. umělých tónorodů. Umělý tónorod je Kabeláčův termín označující modus, který není historicky vžitý, nejedná se tedy o tradiční dur-mollové tonální systémy, ani mody převzaté z gregoriánského chorálu (nepřesně tzv. církevní mody) či cikánské stupnice. Kabeláčovy mody – použité zde v Šesté a v následující Sedmé a Osmé symfonii – však daleko spíše než určitý tónový terén (tedy tónorod, prostor, z kterého se „rodí“ tóny) znamenají již konkrétní znějící intervalovou strukturu, vyjádřenou horizontálně nebo vertikálně, příp. kombinací obou složek; tzn. všechny tóny tónového výběru znějí buď současně, nebo blízko sebe v relativně krátkém čase. Pod pojmem *modus* zde tedy rozumíme právě tuto reálně znějící intervalovou strukturu, pod pojmem *tónový výběr* konkrétní znějící tóny; například tónový výběr c-d-es-fis-g-as-b-h představuje osmitónový modus 2-1-3-1-1-2-1-1.<sup>33</sup> Transponujeme-li modus, tj. měníme-li jeho polohu, pak modus jako takový se nemění; to, co se mění, je tónový výběr.

V Šesté symfonii je větší množství modů, které přechází jeden v druhý, proměňují se. Všechny mají oktávovou periodicitu (opakování týchž intervalů se děje, podobně jako v tradičním dur-mollovém systému, po oktávě). Mody jsou většinou mnohatónové, zahrnují nejčastěji 7 až 10 různých tónů (u desetitónového modu schází již pouhé dva tóny do dvanáctizvuku). U modů, které obsahují 9 až 10 tónů, je již praktičtější vymezit je tím, čím nejsou, než tím, čím jsou. K tomuto účelu zavádíme pojem *negativ modu* a to ve stejném smyslu, v jakém používá Karel Janeček pojem *negativ souzvukového druhu* (díky povaze Kabeláčových modů lze tento termín, který užívá Janeček na vertikálně znějící souzvuky, aplikovat právě na mody jako takové).<sup>34</sup> Negativ modu je právě taková intervalová struktura, která v modu obsažena není; spolu s modem by tedy tvořila dvanáctizvuk. Negativem jednoho tónu je tedy jedenáctizvuk, negativem čisté kvinty je desetizvuk obsahující všechny tóny chromatické stupnice bez tónů jedné čisté kvinty apod. Označit modus negativem jiného modu je praktické zejména u mnohatónových modů, jejichž struktura je složitá a velmi zahuštěná, avšak jejichž negativ tvoří oproti tomu strukturu jednoduchou a známou – např.

<sup>32</sup> viz Zdeněk Nouza, Seznam skladeb Miloslava Kabeláče, in: Hudební věda 1999, s. 415-53, zde s. 433

<sup>33</sup> Orientační schéma intervalové struktury zde přebíráme z terminologie Karla Janečka, viz Karel JANEČEK, *Základy moderní harmonie*, Praha 1965. Čísla označují počet půltónů v daném intervalu (základní jednotkou temperované chromatiky, v rámci níž jsou komponovány i Kabeláčovy symfonie, je půltón), čili 1 = půltón, 2 = celý tón, 3 = malá tercie apod. Souzvuky (mody) jsou vždy doplněny do oktávy (u oktávových modů; u neoktávových mohou být doplněny do příslušného dělicího intervalu) – např. orientační schéma durového kvintakordu by bylo 4-3-5 (velká tercie + malá tercie + doplněk do oktávy).

<sup>34</sup> viz Karel JANEČEK, *Základy moderní harmonie*, Praha 1965, s. 34

často se v Šesté symfonii vyskytuje devítitónový modus, které je negativem durového kvintakordu: např. d-fis-a, tedy tónový výběr tvoří všechny tóny kromě d-fis-a, označíme jej proto *negativem výběru d-fis-a*, což zapíšeme jako (d-fis-a)´ a tento zápis považujeme za jednodušší a názornější, než kdybychom měli vypisovat, které tóny ve výběru obsaženy jsou: c-cis-dis-e-f-g-gis-b-h.

Kabeláč s mody, které ve skladbě exponuje, dále pracuje, a tento kompoziční prvek nazýváme *modální práce*. Nejen, že mody mění, přechází z jednoho do druhého, ale pracuje s nimi (především v prováděcích pasážích) na podobné úrovni jako s melodickými motivy, tj. zpracovává je. Lze dokonce říci, že hlavním principem prováděcích pasáží je právě práce modální; motivická práce se oproti tomu často omezuje na nejjednodušší prvek – opakování a transponování motivů.

V čem modální práce spočívá? Jedním z postupů je *zahušťování a zředování modu*. Modus je zahušťován obohacováním o nové tóny: intervaly ve struktuře se tím štěpí na drobnější kroky. Zahušťovat modus lze až ke dvanáctizvuku (k čemuž na dvou místech třetí věty skutečně dojde). Zpětným postupem – zředováním modu – dochází naopak k odebrání tónů v modu až dosud obsažených, tedy ochuzování modu o tóny. Intervaly ve struktuře se tím slučují ve větší kroky. Modus, který vznikne zahuštěním výchozího modu, nazveme pak *modem zahuštěným* vůči výchozímu modu (tzn. obsahuje všechny tóny výchozího modu a ještě nějaké další). Analogicky modus vzniknuvší zředováním výchozího modu nazveme *modem zředěným*, neboli *podmodem* (neobsahuje jiné tóny než část z výchozího modu, tzn. je jeho podmnožinou).

Proč pojmy podmodus a zahuštěný modus zavádíme? Kromě výše popsaného principu zředován a zahušťování modu budou mít tyto termíny v analýze ještě další uplatnění. Na mnoha místech Šesté symfonie totiž dochází k dělení hudebního proudu do více složek – ačkoli komplexní hudební proud je tvořen na podkladě mnohatónového modu, pohybují se jednotlivé složky jen v rámci určitého podmodu k tomuto modu (součet všech složek dohromady pak tvoří modus). Nejčastěji je pak oddělena sólová složka a orchestrální doprovod. Zatímco zní v orchestru např. celý devítitónový modus, je v sólovém klarinetu použit jen čtyřtónový podmodus k tomuto modu, který může být navíc dále zředován (zde působí nejúčinněji střídání půltónů s velkými intervaly v melodii). Opačným případem je mnohatónový modus vyjádřený melodicky v sólovém klarinetu za doprovodu pouhých tří různých tónů v orchestru (zde zní v doprovodu tedy určitý podmodus k celému modu).

## 1. První věta

### 1.1. Je první věta psána v sonátové formě?

Šestá symfonie má tři věty, tvořící klasický kontrast rychle (silně) – pomalu (slabě) – rychle (silně). Podle Jaromíra Havlíka<sup>35</sup> je první věta psaná na půdorysu sonátové formy. Podíváme-li se na první větu trochu blíže, zjistíme, že na ni lze sonátovou formu skutečně docela dobře aplikovat. Rozbor by vypadal asi následovně:

str. 1-2	netematický úvod
str. 3-10	hlavní téma, uvedené třikrát
str. 11-12	krátká spojka
str. 12-16	vedlejší téma, uvedené dvakrát, melodicky odvozené z hlavního tématu, avšak kontrastní
str. 17-76	rozsáhlé provedení přinášející i nový motivický materiál
str. 77-82	repríza vedlejšího tématu, které je uvedeno rovněž dvakrát
str. 82-93	druhé provedení
str. 94-101	repríza hlavního tématu – identická s expozicí
str. 102	opakování spojky, která zde vede již do cody
str. 103-104	netematická coda

Vidíme, že po tématiko-motivické stránce lze formu pojmout jako sonátovou se dvěma kontrastními tématy, rozsáhlým provedením (zabírajícím 60% délky samotné věty) a zrcadlovou reprízou.

Jedním z nejdůležitějších principů, na kterých stojí sonátová forma, jsou tonální vztahy mezi jednotlivými částmi. Šestá symfonie není tonální, je však vytvořena na základě modů, které, jak ukáže následující podrobná analýza, mají i zde mezi sebou určité vztahy analogické vztahům tónin v klasické sonátové formě (především transpozice vedlejšího tématu v repríze do stejného modu, v jakém zní téma hlavní, jde tedy o obdobu tonálně sjednocené reprízy). Označení první věty jako věty v sonátové formě bych se proto nebránil. Vedle sonátové formy je možno uchopit formu první věty jako formu třídílnou symetrickou, tedy takovou, jaká byla autorovi vlastní v jeho pozdějších skladbách (Sedmá a Osmá symfonie). Anebo, případně, jako jistý mezistupeň mezi sonátovou a třídílnou symetrickou formou.

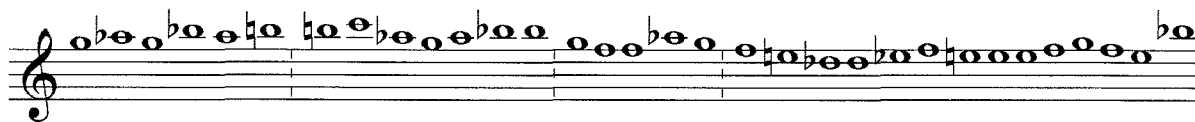
### 1.2. Modální analýza první věty symfonie

V **tabulce č. 1** lze nalézt podrobný rozbor modů první věty symfonie.

Zaměříme se nejprve na hlavní téma nesené sólovým klarinetem (strana 3 až 5):

<sup>35</sup> Jaromír HAVLÍK, *Česká symfonie 1945–1980* (Praha 1989), s. 215-17

Melodická linka tématu vypadá následovně:



Vypíšeme-li si všechny tóny, zjistíme, že téma se pohybuje v tomto tónovém terénu: g-as-b-h-c-des-es-e-f. Všechny tóny v doprovodu patří rovněž do tohoto výběru. V oblasti hlavního tématu proto nacházíme devítitónový modus 1-2-1-1-1-2-1-1-2.

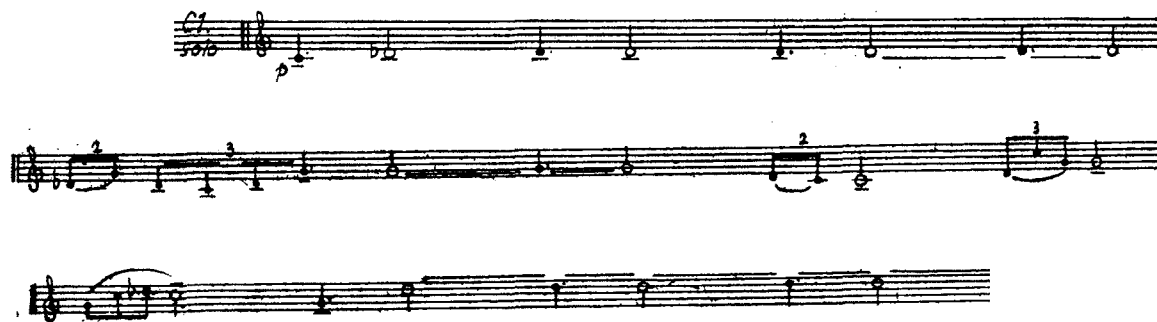
U takto mnohátónových modů je názornější (i praktičtější) charakterizovat je tím, čím nejsou, než tím, čím jsou. V tomto případě jsou zastoupeny téměř všechny tóny chromatické stupnice, chybí pouze tři: d-fis-a. Tónový výběr je proto možno označit jako negativ výběru d-fis-a, neboli (d-fis-a)'. Obecněji tento modus označíme za negativ durového kvintakordu, čímž vyjádříme, že obsahuje všechny tóny chromatické stupnice, kromě tónů jednoho durového kvintakordu.

Hlavní téma zazní v sólovém klarinetu třikrát, posouvá se sekvenčně, diatonicky v rámci modu směrem vzhůru (tj. melodické intervaly se mění), přičemž nové uvedení vždy začíná na tónu, na kterém předchozí skončilo. Jak je z obrázku patrné, sestává téma ze čtyř frází. Při druhém uvedení (od tónu b na str. 6) je poslední, čtvrtá fráze ještě prodloužena, při třetím uvedení (od tónu es na str. 9) je téma zkráceno jen na první dvě fráze.

Na str. 11 dochází ke změně. Krátká spojka, odvozená z hlavního tématu a připravující nástup vedlejšího tématu (v lesním rohu) přináší tóny, které dosud nezazněly – tóny „d“ a „a“ –, čímž je stávající výběr (d-fis-a)' popřen a vzniká modus nový. Na jeho plné obnažení musíme počkat až do druhého uvedení vedlejšího tématu v sólovém klarinetu (na str. 15), kde se konečně objeví jeho poslední tón (des v klarinetu). Tónový výběr je pak následující: dis-e-f-g-gis-a-b-c-cis-d, tedy desetitónový modus 1-1-2-1-1-1-2-1-1-1. Do dvanáctitónové chromatické stupnice zbývají pouze dva tóny – fis, h –, proto opět označíme výstižně tento tónový výběr jako (fis-h)', tedy všechny tóny kromě fis a h.

**Vedlejší téma** je na rozdíl od hlavního melodicky jednodušší, obsahuje všeho všudy tři tóny (v lesním rohu c, d, g, při druhém zaznění v klarinetu c, des, g). Ostatní tóny modu jsou však užity v doprovodu, který tvoří smyčce a dechy. V melodii proto zní podmodus 5-2-5 (v horně) a 5-1-6 (následně v klarinetu).

Notový příklad: druhé zaznění vedlejšího tématu (sólový klarinet):



Na str. 17, po doznění vedlejšího tématu v klarinetu, je tento modus ještě v klavíru „přemílán“ po třech tónech. To je také konec expozice a příprava provedení.

Na str. 18 se objevuje nový modus – tentokrát (f-a)', tedy symetrický modus 1-2-1-1-1-1-1-1-2-1. Již na konci této strany se však opět rozpadne a na konci strany 19 se klavírní sazba ustálí na tónu „d“, ze kterého se ve smyčcích začne rodit nový modus – po hlavě tématu ve

smyčcích a následujícím klarinetovým trylku **zazní hlavní téma v klarinetu** v tomto modu, který je stejný jako modus, ve kterém zaznělo téma v rámci expozice, jen **transponovaný** – zde jde o (a-cis-e)', modus je tedy oproti prvnímu modu symfonie (d-fis-a)' transponován o kvintu. Tento modus setrvává až do str. 27. Na této ploše – str. 21-27 – zazní v klarinetu nejprve hlavní téma od „d“, pak třikrát hlava tématu posunutá o kvartu výše (tedy do tónu „g“), potřetí ještě zkrácena. Doprovod je jednodušší než v expozici – tvoří jej pouze půltón h-c. Od str. 22 se k tomuto půltónu přidává, resp. odděluje od tohoto půltónu třetí tón (II. housle, violoncella, kontrabasy), který klesá po diatonických stupních modu směrem dolů: h → b (str. 22) → as (str. 23) → g (str. 24) fis (str. 25) → f (str. 26) a doplňuje tím výsledný proud hudby o tóny modu, které nejsou obsaženy v melodické lince tématu (tóny b, as).

Na str. 27 se objeví tóny „a“ a „cis“, což opět věští změnu tónového výběru – tentokrát na negativ malé tercie: (e, g)', tj. desetitónový modus 1-1-1-1-2-1-2-1-1-1. Na tomto místě se mění poměr mezi harmonickou a melodickou složkou hudebního proudu. Zatímco dosud byl modus vyjádřen spíše melodicky – téma v klarinetu obsahovalo většinou všechny tóny modu, zatímco v harmonickém doprovodu bylo tónů méně, zde se tento poměr obrací. Modus je nadále vyjádřen především harmonicky – tj. zní všechny jeho tóny současně, melodická složka v sólovém klarinetu (řada tónů, „běh“) oproti tomu postupně modus osekává na menší počet tónů a tímto způsobem modus „zpracovává“.

To lze názorně ukázat na str. 28. Tam, ačkoli zní v podstatě současně všechny tóny výběru (e, g)', je v klarinetu „přemíláno“ jen osm z nich (vypouští ještě „es“ a „fis“):

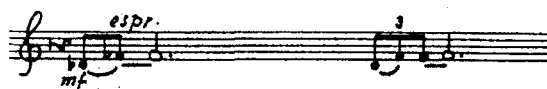


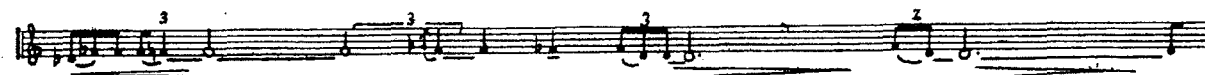
Tento „had“ obsahuje vlastně symetrický modus 1-1-1-3-3-1-1-1 se zmenšeným kvintakordem uprostřed, je to podmodus k modu, který současně zní v doprovodu, viz srovnání na následujícím obrázku:

Celý desetitónový modus 1-1-1-1-2-1-2-1-1-1-1 neboli tónový výběr (e, g)':	Osmitónový symetrický podmodus k tomuto modu (1-1-1-3-3-1-1-1):

Podobná práce s modem jakožto „materiálem“ je patrná i na dalších stránkách partitury. Hlavním předmětem práce v celém provedení je modus, resp. různé mody, které přechází jeden v druhý, tedy nikoli melodické téma.

Na str. 31 dojde k ustálení výběru na (dis-a)', tedy desetitónový modus 1-1-1-2-1-1-1-1-2-1, negativ tritonu. Pozadí (harmonický doprovod) tvoří však pouze výběr sedmi tónů, ostatní tóny se objevují pouze v melodické lince klarinetu. Ta přináší **nové výrazné melodické téma**:





Jak vidíme z notového příkladu, je melodická linka vytvořena opět z podmnožiny celého modu, zde ze čtyř tónů: des, e, f, fis. Nově objevivší se téma zazní třikrát (při druhém zaznění se objeví ještě tón „d“ a tím rozšíří výběr na pět tónů: des-d-e-f-fis), při každém zaznění se posouvá vzhůru v rámci těchto pěti tónů, viz následující obrázek:

<b>Harmonický doprovod (podmodus 1-1-1-5-1-2-1):</b>		
	+	
<b>Melodická linka sólového klarinetu (vytvořena z tónového výběru des, d, e, f, fis):</b>		
1. zaznění tématu (str. 31-32)	2. zaznění tématu (str. 33-34)	3. zaznění tématu (str. 34-35)
<b>Obě složky dohromady tvoří modus 1-1-1-2-1-1-1-1-2-1, neboli tónový výběr (dis, a)' = negativ tritonu</b>		

Na str. 36 přebírají téma tři trubky trojhlasně. V tónovém výběru se oproti klarinetu přičte tón as.

Na str. 40 dochází ke změně modu na sedmitónový modus 3-2-1-1-3-1-1, tónový výběr c, es, f, fis, g, b, h. Tento nový modus je melodicky „přemílán“ ve smyčcích, zatímco ve dřevěch zní téma, o půltón posunutě vůči sólovému klarinetu na str. 31; vytvořeno je od tónu c a pohybuje se po stupních modu, přičemž postupně celý modus rovněž obnaží.

Zamyslíme-li se nad tímto modem, zjistíme, že není ničím jiným než podmodem k negativu durového kvintakordu, a to v poloze, v jaké se objevuje na str. 20-27, tedy s tónovým výběrem (a-cis-e)'. Tóny a-cis-e skutečně nejsou přítomny ani zde, nový modus vznikl zředěním negativu durového kvintakordu (sloučením dvou intervalů):

$$\begin{array}{lcl}
 \underline{2-1-2-1-1-1-2-1-1} & = & \text{negativ durového kvintakordu – výběr (a-cis-e)'} \\
 \downarrow \quad \quad \downarrow & & \\
 \underline{3} - 2-1-1- \underline{3} - 1-1 & = & \text{k němu sedmitónový podmodus – výběr c-es-f-fis-g-b-h}
 \end{array}$$

Na str. 46 se objeví nový tón e a tím dojde ke změně modu – tentokrát na devítitónový modus 2-1-1-1-1-1-3-1-1 s tóny c, d, es, e, f, fis, g, b, h. Jde o obohacení předchozího modu o nové dva tóny: e, d. Modus tedy vznikl zahuštěním předchozího modu, rozštěpením dvou intervalů. Na ploše mezi str. 46 a 52 se objevují různé podmnožiny tohoto modu: v melodické lince (trubka a klarinet) vždy pouhé tři tóny – vždy půltón h-c plus třetí tón, který se mění – viz tabulka a notový příklad:



Str. 46-52 – melodická linka (Tr + Cl):	
tóny:	intervaly:
h-c-es	1-3-8
h-c-d	1-2-9
h-c-g	1-7-4
h-c-f	1-5-6
h-c-e	1-4-7

**Notový příklad:** vyčlenění tritónového podmodu 1-3-8 v melodické lince a jeho zpracovávání (str. 46-7). Tóny jsou nejprve exponovány v trubce a pak „přemíláný“ v klarinetu.

V doprovodu zní tóny e, f, fis, g, b, tedy podmodus 1-1-1-3-6.

Na str. 53 se navrácí první modus věty – (d-fis-a)´ –, na str. 55 se objevuje modus zahuštěný vůči modu 3-2-1-1-3-1-1 (avšak transponovaný), tentokrát jsou všechny intervaly kromě jedné malé tercie rozštěpeny na půltóny: 1-1-1-1-1-1-3-1-1, modus je tedy možno nazvat negativem půltónu (chybí pouze dva sousední tóny, čili tóny jednoho půltónu, ten by měl orientační schéma 1-11). V tomto modu zaznívá téma, které se poprvé objevilo v provedení na str. 31; zde však v inverzi:

V dalších částech provedení se vedle již známých modů objevuje negativ zmenšeného kvintakordu (cis-e-g)´ a dále dva sedmitónové mody 3-1-2-1-3-1-1 a 1-3-3-1-2-1-1. Nápadný je první z nich svou strukturou 1-3-1-1, která se vyskytuje i v některých modech předchozích (3-2-1-1-3-1-1 a z něj vytvořené mody zahuštěné: 2-1-1-1-1-1-3-1-1 a 1-1-1-1-1-1-1-3-1-1). Jde o členění tritonu na půltón, malou tercii a dva půltóny. Druhý triton (zbývající doplněk do oktávy) se tedy dělí různým způsobem: 3-2-1, 3-1-2, 2-1-1-1-1 nebo 1-1-1-1-1-1.

Před koncem provedení se navrácí negativ durového kvintakordu (a-cis-e)´ a (d-fis-a)´ a v tomto modu zaznívá hlavní téma paralelně ve čtyřhlase ve smyčcích:

The image shows a musical score for four staves, labeled I, II, Vcl, and Viol. The score is written in a complex, multi-measure format. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'espr.', 'p', 'f', and 'più f'. There are also some performance instructions like 'v.' and '2'.

Nelze však ještě hovořit o repríze, jde spíše o vyvrcholení provedení (téma zní paralelně ve čtyřech hlasech od tónů c, f, h, as, tj. je posunuté v rámci tónového výběru oproti expozici, kde začíná od tónu g). Repríza nastupuje až na str. 77 vedlejším tématem ve stejné poloze modu, jako téma hlavní, tedy (d-fis-a)´, proto lze hovořit o období tonálně sjednocené reprízy, což je argumentem pro uchopení formy jako sonátové.

Po repríze vedlejšího tématu následuje část, kterou jsem nazval druhým provedením. Z melodických motivů se zde objevuje inverze k hlavnímu tématu (str. 82-4), mody, které se zde vyskytují, jsou podobné modům v provedení. Jsou to sedmitónové mody 3-1-2-1-1-3-1, 2-1-3-1-3-1-1 a 3-2-1-1-3-1-1. Poslední z nich se v provedení už na dvou místech objevil, první dva jsou však přesto podobné – ve druhém se rovněž vyskytuje struktura 1-3-1-1, v prvním struktura inverzní: 1-1-3-1, tedy členění tritonu na půltón, malou tercii a dva půltóny. Druhý triton (doplňk do oktávy) je tvořen kombinací intervalů 1-2-3 (3-1-2, 2-1-3, 3-2-1). V sólovém klarinetu zní vždy velmi úzký podmodus obsahující pouze 3 nebo 2 tóny (viz tabulka č. 1).

Repríza hlavního tématu na str. 94-101 je naprosto totožná s expozicí hlavního tématu na str. 3-10. Po ní následuje i stejná změna modu, jako v expozici, avšak přechází do cody, kde zaznívají různé podmody ke dříve použitým modům (první je podmnožina výběru (fis-h)´ další dva už podmnožiny výběru (d-fis-a)´). Závěrečný souzvuk první věty tvoří pouhý třítónový podmodus 3-1-8 k hlavnímu modu (tedy k negativu durového kvintakordu).

### Shrnutí

Pro shrnutí modální práce v první větě lze nyní říci, že hlavním modem, se kterým skladatel pracuje, je devítitónový negativ durového kvintakordu. Ten se objevuje ve dvou polohách – (d-fis-a)´ a (a-cis-e)´. Z něj skladatel odvozuje všechny desítitónové mody, které lze vytvořit jeho zahuštěním – tedy negativ čisté kvarty, negativ velké tercie a negativ malé tercie: (fis-h)´, (f-a)´, (e-g)´. To jsou skutečně všechny desítitónové mody, které lze vytvořit zahuštěním negativu durového kvintakordu. V provedení se objevují další struktury – negativ zmenšeného kvintakordu (cis-e-g)´ a z něj odvozený negativ tritonu (dis-a)´. Dále především sedmitónové mody dělicí oktávu na dva tritony, z nichž jeden je dále členěn na strukturu 1-3-1-1 a druhý na kombinaci intervalů 3-2-1 (nejčastěji modus 3-2-1-1-3-1-1, který se dále zahušťuje na 2-1-1-1-1-1-3-1-1 a dokonce na 1-1-1-1-1-1-1-3-1-1, čímž je dosaženo negativu půltónu).

Nápadná je okolnost, že věta začíná i končí podobnými strukturami: úplný začátek (v dechách) tvoří tři tóny: gis-ais-h a následně g-ais-h, tedy struktury 2-1-9 a 3-1-8. Následující výrazná figura v tympanu (před nástupem sólového nástroje) obsahuje taktéž strukturu 3-1-8 (převedeme-li noty do téže oktávové polohy):

The image shows a musical notation for a timpani part, labeled 'Timp.' and '3. d.'. It features a series of notes and rests on a five-line staff, with some notes beamed together. The notation is in a specific rhythmic and melodic style.

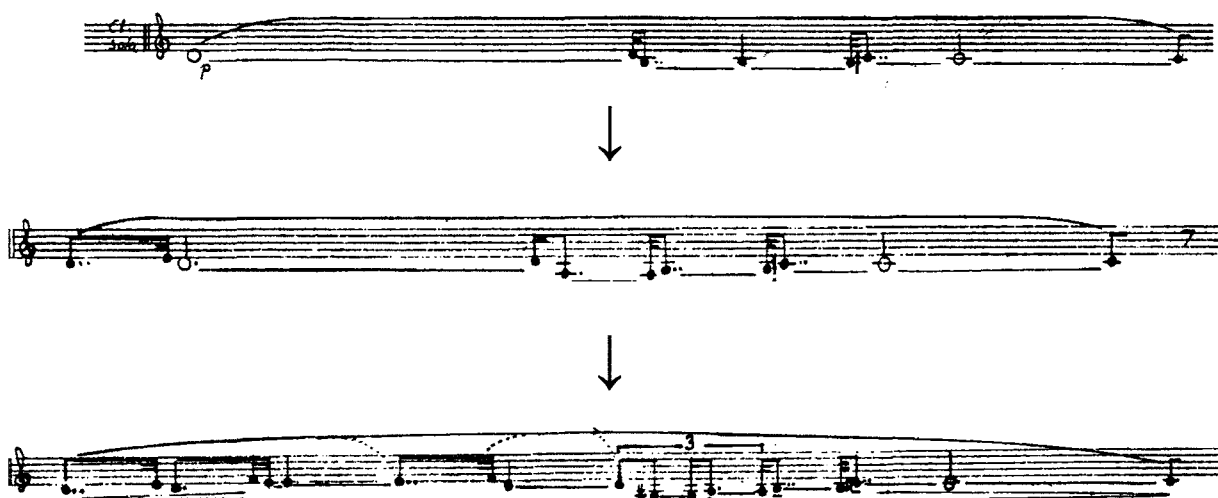
Závěrečný souzvuk věty je stejný: e-g-as, tedy 3-1-8.

## 2. Druhá věta

### 2.1. Analýza formy

Druhá věta je vystavěna na půdorysu formy A-B-C-A-B-A'. První strana (str. 106 partitury) k tomu představuje krátkou introdukci, posledních pět stran – po doznění klarinetového sóla – poněkud rozměrnější codu. Veškeré melodické dění v této větě je svěřeno sólovému klarinetu; v doprovodu orchestru (a magnetofonového pásku) se vyskytují pouze tóny cis-d (další tóny v orchestru zaznívají až v codě, po doznění klarinetového sóla). Na magnetofonovém pásku je nahrán smyčci con sordino souzvuk cis-d a ten zní jako prodleva – basové cis a sopránové d v několika oktávách – pod celou větou (mění se pouze dynamika).

Formální analýza této věty je názorně podána v **tabulce č. 2**. Část A, která je uvedena v různých obměnách celkem čtyřikrát (v tab. jako A1, A2, A3 a A1'), sestává ze tří melodických frází, které vycházejí jedna z druhé (každá další fráze rozvíjí a rozšiřuje předchozí):



Označil jsem tyto tři fráze v tabulce č. 2 jako a1, a1' a a1'', aby byla zřejmá jejich vzájemná souvislost. Oproti tomu se část B (uvedená dvakrát: B1 a B2) skládá z frází čtyř; zde lze nalézt souvislost mezi první a druhou frází a potom mezi třetí a čtvrtou – v tabulce jsem je proto označil jako b1, b1', c1, c1'. Část C tvoří jednolitý, dosti dramatický proud.

V čem spočívá obměňování částí A a B? Části A1 a A2 jsou takřka totožné. Jediný rozdíl je v poloze – část A2 je oproti části A1 transponována o kvintu dolů (srovnej modus a tónový výběr v tab. 1: modus je u částí A1 a A2 identický, tónový výběr posunutý o kvintu).

U části A3 je rozdílů více:

- 1) je o malou sextu přes oktávu výše než část A1,
- 2) poslední fráze je obměněna a prodloužena (označil jsem ji proto v tabulce jako a3''') – zde hudební proud dosahuje melodického i dynamického vrcholu celé věty; s tím souvisí i
- 3) rozdíl v dynamice.

Poslední uvedení části A jsem nazval A1' s cílem podtrhnout jeho propojenost s prvním uvedením – s dílem A1. Je totiž ve stejné poloze i dynamice. Sled jednotlivých frází je však *zrcadlově obrácený*: a1'' → a1' → a1, fráze se tedy naopak postupně zužuje a oprostňuje.

Díl B se ve větě vyskytuje všeho všudy dvakrát. V zásadě lze říci, že vztah, který je mezi díly A1 a A2, platí i mezi díly B1 a B2 – tedy posun o kvintu níže. Poslední fráze dílu B2 (v tab. označena jako 2´) je však zkrácena.

### Shrnutí

Forma druhé věty je tedy vystavěna tradičním způsobem na principu opakování a obměňování jednotlivých částí a na rozvíjení melodické myšlenky (motivické práci). Princip zrcadlové reprízy je užit i zde – část A1´ je zrcadlově obrácená k části A1 (jinak naprosto totožná).

## 2.2. Modální analýza druhé věty

Rozbor všech modů druhé věty je rovněž podán v **tabulce č. 2**. Lze konstatovat, že – vyjma cody – jsou všechny mody vytvořeny na základě prvního modu: 1-2-1-3-1-2-2. Ten je prezentován již na začátku – v části A1 – a pak zopakován v A2 a A1´. Tento sedmitónový modus je v dalších částech věty pouze různým způsobem zahušťován - obohacován o další tóny následujícím způsobem:

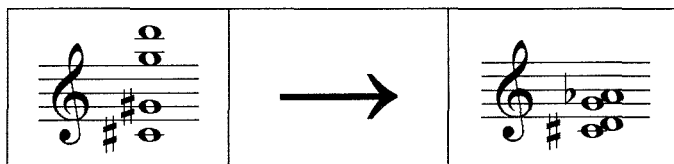
A1, A2, A1´ (výchozí modus):	1 -	2 -	1 -	<u>3</u> -	1 -	2 -	<u>2</u>	7 tónů	
				↓			↓		
B1	1 -	2 -	1 -	<u>2-1</u> -	1 -	2 -	<u>1-1</u>	9 tónů	(es-ges-b)´
C	1 -	2 -	1 -	<u>1-2</u> -	1 -	2 -	<u>1-1</u>	9 tónů	(h-dis-fis)´
B2	1 -	2 -	1 -	<u>2-1</u> -	1 -	2 -	<u>1-1</u>	9 tónů	(as-ces-es)´
A3	1 -	2 -	1 -	<u>1-2</u> -	1 -	2 -	<u>2</u>	8 tónů	(h-dis-fis-gis)´

Jak vyplývá ze schématu, dva intervaly výchozího modu – malá tercie a velká sekunda – se různým způsobem rozpadají na drobnější intervaly, přičemž se ze sedmitónového modu stávají mody devítitónové nebo osmitónové.

Modus použitý v části C je stejný jako hlavní modus 1. věty – jde o negativ durového kvintakordu (zde (h-dis-fis)´, v první větě (d-fis-a)´ nebo (a-cis-e)´). Modus části B1 a B2 je stejný (pouze transponovaný) a tvoří negativ mollového kvintakordu: (es-ges-b)´ a (as-ces-es)´.

Jak je vidět z tabulky č. 2, všechny tónové výběry celé věty obsahují tóny cis-d, které nejen znějí po celou větu jako prodleva z magnetofonového pásku, ale tvoří i jediný tónový materiál orchestrální složky (kromě cody).

**Coda** je vytvořena na odlišném principu. Jak je též v tabulce č. 2 názorně ukázáno, výchozím bodem je zde souzvuk cis-d. Ten zní, stejně jako po celou větu, i v celé codě. K němu se přidávají další tóny, které se posouvají nahoru či dolů a vytvářejí tak různé kombinace tří až šesti tónů. Zajímavé jsou souzvučky cis-gis-d-g a cis-d-g-gis. Jde o dva půltóny v tritonové vzdálenosti:



S podobnými souzvukovými strukturami pracuje Kabeláč dále především ve své Osmé symfonii, kde jsou základním kamenem právě půltóny orientované různým způsobem: buď v kvartovém kruhu, nebo v tritónovém systému – viz analýza Osmé symfonie, příslušná část této práce.

Coda končí, stejně jako celá věta začíná, na souzvuku cis-d.

### *Shrnutí*

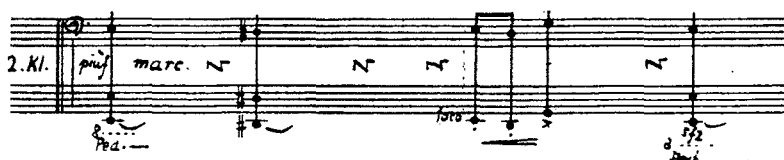
Kabeláčova práce s mody je tedy ve druhé větě obdobná modální práci v první větě. Výchozí modus je transponován, obohacován o nové tóny a opět ochuzován. Časté jsou devítitónové mody, a to ty, které lze charakterizovat jako negativ kvintakordu – stejně jako v první větě jde i zde o negativ durového kvintakordu, nově se objevuje negativ mollového kvintakordu. Nápadné je rozdělení hudebního proudu do dvou vrstev: zatímco v sólovém klarinetu je modus postupně odhalen celý, v doprovodu zní vždy pouze tóny cis-d, proto vždy podmodus 1-11.

### 3. Třetí věta

Univerzita Karlova v Praze  
Knihovna ústavu hudební vědy  
Filozofické fakulty  
nám. J. Palachy 2, Praha 1, 116 38

#### 3.1. Analýza formy třetí věty

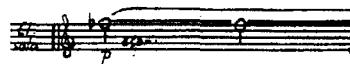
V **tabulce č. 3** lze nalézt schéma formy třetí věty. Co z něho vyplývá? Především vyvstává na povrch nápadná podobnost s formou první věty. I zde lze formu uchopit jako sonátovou, tentokrát se třemi tématy v expozici, a podobně jako u první věty s rozsáhlým provedením a zkrácenou zrcadlovou reprízou. Zaměříme se nejprve na expozici. Oblast hlavního tématu sestává ze tří frází, z nichž každá je uvozena razantní **hlavou tématu** (klavír a tympany) zahrnující pouze tři různé tóny (e, dis, g):



Po ní následuje v klarinetu trylek e-f s následným během, který se rozvíjí dále. První fráze (a1) je totožná s třetí (a1'), rozdíl je jen v instrumentaci – to, co v první frázi hrál sólový klarinet, přebírají ve třetí frázi dřeva. Nejrozsáhlejší je fráze druhá (a2), a ta jediná je také z celé oblasti hlavního tématu opakována v repríze.

Nástup kontrastního **vedlejšího tématu** je i zde – stejně jako v první větě – spojen se změnou modu, v repríze zní vedlejší téma transponované do jiné polohy (o zvětšenou kvintu výše), což je opět argument pro správnost uchopení formy věty jako formy sonátové (vedlejší téma je reprizováno transponované, hlavní téma naopak ve stejné poloze, jako v expozici).

Vedlejší téma v expozici:



**Závěrečné téma** expozice (ve schématu část C) se skládá ze dvou frází, z nichž druhá je obměnou první (proto c, c'). Každá fráze je tvořena trojím rozvíjením melodické myšlenky, viz notový příklad, který zobrazuje frázi první:



Melodická myšlenka je třikrát uvozena kvartovým intervalem es-as a je vždy dále rozvíjena (prodlužována).

V rozsáhlé centrální části, kterou jsem v tabulce č. 3 nazval X a která stojí v místě sonátového provedení, jsou vedle krátkých prováděcích pasáží (v nichž se zpracovává jen hlava hlavního tématu) též znovu uvedeny *všechny výrazné motivy předchozích vět*: hlavní téma první věty, poté téma, které se jako nový motivický materiál objevuje v provedení první věty, téma druhé věty a na závěr vedlejší téma první věty. Přitom nejde o pouhé reminiscence,

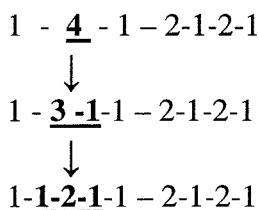
krátké připomenutí témat; naopak – témata jsou uvedena celá a to několikrát v různých obměnách, jde proto spíše o provádění témat.

### 3.2. Modální analýza třetí věty

Jak vyplývá z **tabulky č. 3b**, mody třetí věty mají nejčastěji osm různých tónů, ale též šest, sedm, devět, deset či dvanáct. Zvážíme-li charakter modů vyčtených v tabulce č. 3b, zjistíme, že přes svou zdánlivou rozdílnost je většina z nich vytvořena na základě stejné intervalové struktury, a to sledu dvou půltónů, celého tónu a opět dvou půltónů: 1-1-2-1-1. Tato struktura (vlastně podmodus 6-1-1-2-1-1), která je v tabulce vyznačena tučnou kurzívou, představuje rozčlenění tritonu, poloviny oktávy (1+1+2+1+1 = 6 = triton). Druhý triton (druhá polovina oktávy) pak zpravidla tvoří různé kombinace třech intervalů – malé tercie, velké sekundy a půltónu (3+2+1). Tak vznikají mody např.

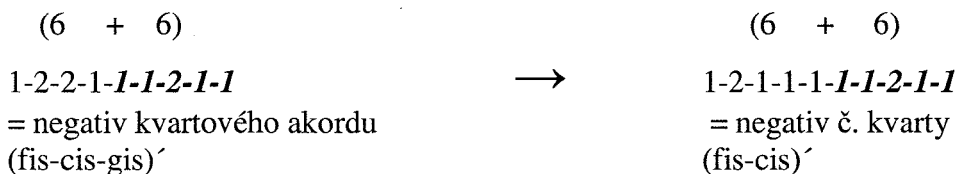
- 1-2-3 – 1-1-2-1-1,
- 2-3-1 – 1-1-2-1-1,
- 2-1-3 – 1-1-2-1-1     apod.

Většina modů třetí věty je vytvořena na bázi této struktury. Tak vznikají základní osmitónové mody, se kterými se dále pracuje metodou zahušťování modu (přidávání dalších tónů, nebo-li štěpení intervalů na drobnější kroky) anebo zředování modu (ochuzování modu o tóny, slučování intervalů ve větší kroky). Zaměříme-li se například na oblast vedlejšího tématu, zjistíme z tabulky č. 3b, že první modus 2-1-3-1-1-3-1 je pouze podmodus k následujícímu modu 2-1-3-**1-1-2-1-1** (malá tercie představuje pouze sloučení dvou drobnějších intervalů ve struktuře 1-1-2-1-1). Podobný postup můžeme sledovat u modů v části označené jako spojka a závěrečné téma:



Triton v levé části schématu je rozčleněn na půltón-velká tercie-půltón, velká tercie se dále štěpí: 4 → 3-1 → 1-2-1, čímž dostaneme opět stejnou intervalovou strukturu 1-1-2-1-1. V pravé části je však triton rozštěpen na 2-1-2-1 a výsledný modus je proto devítitónový a to negativ durového kvintakordu (f-a-c)’, tedy struktura, s jakou skladatel pracoval zejména v první větě symfonie.

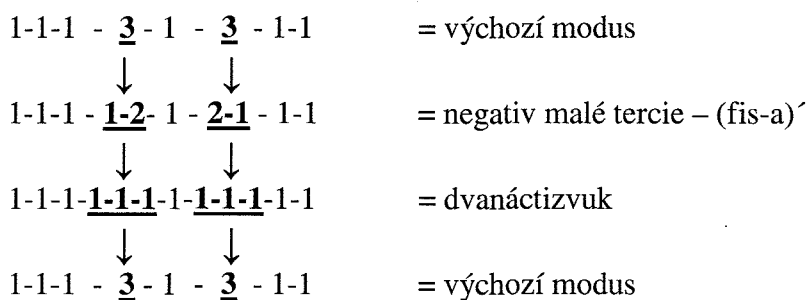
Na těchto principech je založena modální práce v expozici i repríze. V oblastech hlavního tématu vládne modus 1-2-3-1-1-2-1-1, v oblastech vedlejšího tématu potom 2-1-3-1-1-2-1-1. Modus 2-1-3-1-1-2-2 v oblasti hlavního tématu není ničím jiným než podmodus k modu 2-1-3-**1-1-2-1-1**, je proto založen na stejné bázi. Ani mody použité v codě se tomuto principu nevymykají – viz následující schéma. Levá část schématu je zde rozštěpena na drobnější intervaly:



Úplně poslední použitý modus je vytvořen opět pouze sloučením těchto intervalů (avšak modus je transponovaný): 1-3-2-**1-1-4** (1-1-4 je podmodus k 1-1-2-1-1), tedy stejný princip je použitý i zde.

V provedení se vedle zmíněných typů struktur objevují ještě struktury nového typu, založené na členění oktávy nikoli na dva tritony (6+6), nýbrž na tři velké tercie (4+4+4). Názorně je to vidět z poslední části provedení (v tabulce označené jako „hlava hlavního tématu“), kde zaznívá hlava hlavního tématu v modu 1-3-1-3-1-3, tedy tři půltóny vzdálené od sebe velkou tercií. Jedná se mimochodem o modus s omezeným počtem transpozic, jsou možné pouze 4 jeho polohy. Předchozí modus použitý v provedení (od str. 180), totiž 1-1-1-3-1-3-1-1 lze přepsat jako 1-1-1-1-3-1-3 a není ničím jiným, než zahuštěním modu 1-3-1-3-1-3 (jedna z malých tercií je rozštěpena na půltóny), čili je opět založený na této bázi členění oktávy na tři stejné díly.

Modální práce na principu zahušťování a zředování modu je patrná i zde. Označíme-li modus 1-1-1-3-1-3-1-1, který se poprvé objeví na straně 180, za výchozí modus, a sledujeme-li následující mody, dostaneme tuto posloupnost:



Zvýrazněné intervaly se přidáváním nových tónů štěpí na drobnější: nejprve vznikne negativ malé tercie (fis-a)´ a přidáním dalších dvou tónů skladatel posléze dospěje až ke dvanáctizvuku, jehož půltóny se opět sloučí ve dvě malé tercie, takže se navrátí výchozí modus.

Především v oblasti vedlejšího tématu a na začátku provedení je patrný další charakter modální práce, který byl hojně užíván Kabeláčem také v první větě, totiž modální rozdělení sólové a orchestrální složky. Zatímco komplexní hudební proud se pohybuje v rámci popsaneho modu, sólový part zahrnuje pouze několik tónů v rámci modu, tedy určitý čtyř až pětitónový podmodus k tomuto modu. V melodii jde vždy o kontrast malých sekund a větších intervalů: 1-7-1-3, 1-1-7-1-2, 1-1-1-1-8 (viz tabulka č. 3b).

### Shrnutí

Pro shrnutí lze na závěr říci, že výchozími mody ve třetí větě jsou osmitónové struktury typu 1-2-3-**1-1-2-1-1**, 2-1-3-**1-1-2-1-1** apod., které dělí oktávu na dva tritony (tedy 6 + 6), z nichž jeden dále vždy na intervalovou strukturu 1-1-2-1-1 a druhý na kombinaci tří intervalů 1-2-3. (S podobnými strukturami jsme se již setkali v první větě, kde se jednalo o sedmitónové mody typu 3-2-1-**1-3-1-1**, tedy druhý triton byl řidší.) Tyto mody jsou výchozím bodem další modální práce na principu zahušťování nebo zředování modu. Jako protipól k těmto strukturám stojí v centrální části věty struktury, které jsou založeny naopak na členění oktávy na tři stejné díly – tři velké tercie (tedy 4 + 4 + 4). Jde především o půltóny vrstvené po velkých terciích nad sebou: 1-3-1-3-1-3 a k tomuto modu zahuštěný modus 1-1-1-1-1-3-1-3. Štěpením intervalů dospívá Kabeláč na dvou místech až ke dvanáctizvuku.



## Závěry analýzy

### 1. Forma symfonie

Po formální stránce je Kabeláčova Šestá symfonie založena na tradičním kontrastu tří vět rychle – volně – rychle. Analýza jednotlivých vět dále odhalila nápadnou podobnost v jejich formě, zapříčiněnou zejména skladatelovou oblibou zrcadlových repríz. Krajiní věty jsou vystavěny na půdorysu sonátové formy, vždy se zkrácenou a zrcadlovou reprízou. Prvek zrcadlové reprízy je přítomen i ve větě druhé, kde jsou tři fráze části A zopakovány v obráceném pořadí.

Mezi první a třetí větou lze nalézt, vedle sonátové formy a zrcadlové reprízy, ještě další nápadný společný rys – charakter provedení, které je v obou větách rozměrné. Při stručné motivické práci jsou prováděcí pasáže založeny především na práci modální. O té bude ještě řeč dále. Na konci provedení obou krajních vět se pak vždy nalézají hlavní téma (nebo alespoň jeho hlava), avšak posunutá a vůbec modifikovaná, proto zde jeho uvedení neoznačujeme za reprízu, nýbrž za závěr provedení. Je však dalším styčným bodem mezi formou první a třetí věty, které, jak je nyní z analýzy zřejmé, jsou po formální stránce vystavěny velmi podobně a vcelku tradičně.

Opětovné uvedení veškerých výrazných témat první a druhé věty v provedení věty závěrečné je též možno označit za tradiční prvek. Nejedná se však o pouhou reminiscenci témat; ta jsou uváděna celá a na poměrně dlouhé ploše provedení (viz tabulka č. 3, která zobrazuje schéma třetí věty).

To, co je po formální stránce na Šesté symfonii Miloslava Kabeláče netradiční, je tedy na jedné straně charakter a rozměr sonátových provedení a na straně druhé důsledné užívání zrcadlových repríz ve všech větách.

### 2. Témata a motivická práce

Základním formotvorným činitelem symfonie jsou melodické motivy a práce s nimi. Témata sama o sobě mají často charakter rozvíjení krátké melodické myšlenky. Vznikají z určitého melodického „zárodku“ – krátkého motivu, který je opakován a rozvíjen na způsob rozšiřování nebo prodlužování. Krásným příkladem rozšiřování melodického motivu je téma druhé věty (viz příloha shrnující motivický materiál symfonie a analýza druhé věty). Příkladem prodlužování motivu je oproti tomu závěrečné téma třetí věty. I hlavní téma věty první lze takto pojímat, i když rozvíjení tam není tak markantní jako v uvedených příkladech (jde spíše o opakování tématu a jeho posouvání směrem vzhůru; prodlužován je pouze závěr tématu, při posledním zaznění naopak zkracován).

Jedním těžištěm tématické práce – zpracovávání témat – je opakování a posouvání témat v rámci modu. Témata jsou posouvána směrem vzhůru po stupínech modu nebo podmodu (příklad tématu v provedení první věty), nebo po větších skocích (hlavní téma první věty je kupříkladu opakováno a posouváno tak, že následující zaznění začíná od téhož tónu, na kterém skončilo předchozí uvedení – viz expozice první věty). Při posouvání tématu je vždy zachován modus (jeho „diatonika“), tj. melodické intervaly se mění.

Další technikou motivické práce je inverze motivu (hojně v provedení první a třetí věty), zpracování témat v paralelním vícehlase v rámci modu (konec provedení první věty) nebo současné zaznění tématu v základním tvaru s jeho inverzním tvarem (konec provedení třetí věty, str. partitury 194-5) a též transpozice témat – buď změnou polohy modu nebo změnou modu jako takového.

### 3. Mody a modální práce

Daleko spíše než charakter tónorodu mají mody Kabeláčovy Šesté symfonie povahu konkrétních znějících intervalových struktur v rámci temperované chromatiky, jejichž střídáním, přechodem z jedné do druhé, dosahuje skladatel účinku změn „barvy“ hudební plochy. Spojením práce motivické a modální je docíleno hlavního „dění“ ve skladbě. Zatímco jsou melodické motivy a motivická práce závislé na modech a modální práci (není možné oddělit motivickou práci od modální – motiv je vždy přímým vyjádřením určitého modu nebo podmodu v melodické lince<sup>36</sup>), může stát (a stojí) modální kompoziční práce samostatně od motivické. Modus bývá vyjádřen v netematických pasážích pomocí stupnicových běhů, „hadů“, figurací apod. Velmi důležitou roli hraje též úprava těchto struktur: jakým způsobem je struktura vyjádřena, zda zní spíše horizontálně či vertikálně, případně jak je rozložena do kombinace těchto dvou složek. Modální práce tedy zahrnuje předně *volbu způsobu vyjádření modu* a poté následnou *práci s touto znějící strukturou*.

Přechody z jednoho modu do druhého mohou být plynulé – nejčastěji prováděné technikou zahušťování (přidávání nových tónů) a zředování (odnímání tónů) – nebo náhlé (okamžité přiřazení odlišného modu). Zahušťováním modu dospívá Kabeláč ve třetí větě až ke dvanáctizvuku.

Lze konstatovat, že modální práce je v prováděcích pasážích obou krajních vět výraznější, než práce motivická. Modus je v atematických úsecích figurativně „přemílán“ po několika tónech (např. začátek provedení 1. věty) nebo v celku (pomocí stupnicových běhů a dalších figur), přičemž dochází zpravidla k *rozkołu sólového partu a doprovodu*. V rámci sólového hlasu se často z celkově znějícího modu postupně osamostatní určitý podmodus a ten je melodicky (figurativně) zpracováván, měněn a dále osekáván (zředován). Zde působí účinně právě kontrast půltónů a velkých intervalů v melodické lince sólového klarinetu.

Mody Kabeláčovy Šesté symfonie zahrnují nejčastěji sedm až deset různých tónů a jsou složeny z kombinace intervalů půltónu, celého tónu a malé tercie.<sup>37</sup> Devíti až desítitónové mody lze vymezit (nazvat) negativem určitého dvou až třítónového modu<sup>38</sup>; je nápadné, že nejčastější devítitónové mody v symfonii jsou negativy jednoduchých, vžitých struktur: durového a mollového kvintakordu, zmenšeného kvintakordu a ojediněle kvartového akordu. Vůbec nejčastějším devítitónovým modem je právě negativ durového kvintakordu. Desítitónové mody jsou potom negativy jednotlivých složek těchto akordů: negativ velké a malé tercie, čisté kvarty (= čisté kvinty), tritonu. Ojediněle se vyskytuje též negativ půltónu (čili modus 1-1-1-1-1-1-1-1-3).

V předchozím odstavci byl nastíněn jeden možný způsob, jak uchopit mody Šesté symfonie, vhodný zejména pro mnohatónové (devíti až desítitónové) mody, na jejichž bázi je vytvořena větší část první a druhé věty. Jiný způsob, vhodný pro mody šesti až osmitónové, je charakteristika modu na základě způsobu, jakým dělí oktávu. Ve třetí větě, na rozdíl od obou předchozích vět, převažují mody osmitónové, méně často se vyskytují mody sedmi nebo šestitónové. Podle způsobu dělení oktávy je lze rozdělit do dvou skupin:

<sup>36</sup> Modus nebo podmodus (v melodické lince) je právě tématem vymezen; mluvit o tématu odděleně od modu proto nemá smysl. Zde je vidět rozdíl mezi modem jakožto tónorodem (tedy terénem, z něhož se „rodí“ tóny) a modem jakožto konkrétní, skutečně znějící strukturou, tedy ve významu, v jakém jej chápeme zde (viz úvod k analýze, kde jsou tyto pojmy vymezeny).

<sup>37</sup> Větší intervaly se vyskytují v podmodech; interval velké tercie zcela ojediněle ve třetí větě – ve spojení a závěrečném tématu a v codě této věty; i zde je však dobře možné modus označit jako podmodus k jinému použitému modu, viz modální analýza 3. věty, tabulka č. 3b.

<sup>38</sup> Termín viz Úvod k analýze

- 1) mody členící oktávu na dva stejně velké díly, tedy dva tritony (6 + 6) a ty pak dále určitým způsobem,
- 2) mody dělící oktávu na tři stejné díly, tedy tři velké tercie (4 + 4 + 4) a tyto velké tercie pak dále na půltón a malou tercii (1 + 3) – tím vznikají struktury typu 1-3-1-3-1-3.

Tyto dva typy struktur stojí proti sobě ve třetí větě (tvoří vzájemný kontrast).

Obecně platí, že *všechny mody šesti až osmitónové obsahují alespoň jednu malou tercii*, zatímco mody mnohatónové bývají složeny pouze z půltónů a celých tónů (jedinou výjimkou je výše zmíněný modus 1-1-1-1-1-1-1-1-3, vyskytující se na jediné straně první věty, a jeho podmodus 2-1-1-1-1-3-1-1). V rámci první věty stojí mody s malou tercií v kontrastu proti modům bez malé tercie (první jsou užity výhradně v prováděcích pasážích, druhé v expozici a repríze a též částečně v prováděcích pasážích).

#### 4. Jsou tóny ve struktuře organizovány ve vztahu k určitým tonálním centrům?

Otázka uvozující tento oddíl je zcela nasnadě, uvažujeme-li o modálních základě Šesté Kabeláčovy symfonie. Jak je modus vnitřně organizován? Existují centra, obdobné klasickým tonálním centrům, ke kterým jsou vztaženy všechny tóny modu?

Ve výčtech modů Šesté symfonie (tabulka 1, 2, 3b) nejsou vzaty v úvahu žádná centra, tj. začátek a konec modu (a tónového výběru) nehraje žádnou roli, intervaly je možno libovolně převracet přes oktávu (například modus 3-2-1-1-3-1-1 by bylo možno stejně správně zapsat jako 2-1-1-3-1-1-3 nebo 1-1-3-1-1-3-2 nebo 1-3-1-1-3-2-1 nebo 3-1-1-3-2-1-1 apod.). Klasické tonální centrum (tónika) jako jeden tón na většině plochy symfonie hledáme marně. Přesto se domnívám, že v Šesté symfonii určitá centra jsou, a troufám si tvrdit, že jsou i sluchem vnímatelná – pozorný posluchač nevnímá chaos, nýbrž hudební dění centralizované podle určitých pravidel, avšak nikoli tradičně tonálních. Těmito centry jsou určité souzvukové struktury, vždy založené na souzvuku půltónu.

Nejsilněji je modální centrum cítit ve druhé větě díky neustále znějící prodlevě cis-d. Některá místa druhé věty zní téměř tonálně, centralizované na tón cis nebo d. U věty první je situace komplikovanější – souzvukové struktury jsou složitější. Přesto lze vystopovat určitá centra. Na samém začátku věty, před nástupem hlavního tématu, je například hudební proud vytvořen téměř výhradně ze tří tónů as-e-g, nepočítáme-li vrchní tóny trylků a úvodní tóny dechů. Doprovod hlavního tématu je vytvořen obdobně; modus je obnažen postupně a jen v sólovém partu, v doprovodu však zní pouze jeho podmodus 3-1-8 (přeneseme-li tóny do stejné oktávové polohy; započítáme-li i vrchní tóny trylků, dostaneme modus 1-2-1-2-6) a stejným podmodem, dokonce stejným tónovým výběrem i věta končí (as-e-g).

Na počátku třetí věty je potom jasné centrum tón „e“ a hlava tématu: dis-e-g, tedy struktura 1-3-8. Nápadná je podoba s výše popsanou strukturou v první větě, jedná se o její inverzi (3-1-8 → 1-3-8). Následuje trylek e-f v klarinetu. Tón e a trylek e-f jsou silně zastoupeny i v závěrečné části třetí věty – v repríze hlavního tématu a codě.

Podářilo se tedy odhalit určité souzvuky, které jsou sluchem vnímatelné jako centra. Další otázka, kterou je třeba si nyní položit, je, *zda potom nelze v symfonii přeci jen nalézt náznaky tonality*.

Podívejme se na úplný závěr symfonie. Zápis na poslední straně partitury, ačkoli vypadá dosti komplikovaně, neudává v podstatě nic jiného než zahuštěný akord E dur (e-gis-ais-h) rychle střídáný s jiným souzvukem (partitura, str. 209):



Podoba tohoto závěrečného souzvuku (zahuštěného akordu E dur) s úplně prvním souzvukem symfonie je nasnadě (partitura, str. 1, flétny a žestě):



Tón „e“ v něm sice není obsažen, avšak již v následujícím souzvuku dominuje (partitura, str. 1 a dále, fagoty, kontrafagot a tympány):



Tón „e“ se zdá být velmi dominantní i na mnoha místech uprostřed třetí věty – časté je navracení hlavy tématu od tohoto tónu atd.

Podíváme-li se na celou Šestou Kabeláčovu symfonii pod tímto úhlem, můžeme přeci jen konstatovat skrytou tonalitu in E, avšak ve velmi hrubých obrysech. Tercie kolísá mezi „gis“ a „g“ v úvodních dvou souzvucích, na konci první věty a na začátku věty třetí se ustálí na „g“ (případně zní „g“ i „gis“ („as“) dohromady) a v závěrečném souzvuku třetí věty se navrácí „gis“, dokonce v rámci zahuštěného akordu E dur. Centrální druhá věta by potom měla tonalitu odlišnou (není zcela jasné, zda s tonálním centrem cis nebo d).

S lehkou nadsázkou lze tedy nazvat Šestou symfonii „in E“. Autor tak neučinil, ačkoli tato označení byla v předchozích symfoniích u Kabeláče obvyklá.<sup>39</sup> Tonalita nicméně není na naprosté většině plochy symfonie sluchem rozpoznatelná (vyjma začátku třetí věty a některých míst v této větě).

### *Shrnutí*

Ačkoli klasické tonální centrum (tónika jako jeden tón) na většině plochy Šesté symfonie není sluchem určitelné, jsou místa, především ve třetí větě, kde lze sluchem přeci jen rozpoznat **tonalitu in E**. Analýza poté prokázala propojenost mezi začátky a závěry obou krajních vět, kde tón „e“ a souzvuky as-e-g (první věta) a dis-e-g (třetí věta) mají velkou převahu, tvoří proto určitá centra se styčným bodem tercie e-g, která se v samém závěru symfonie mění v e-gis. **Prvky tonální sjednocenosti lze proto ve velmi hrubých obrysech v Kabeláčově Šesté symfonii vystopovat.**

<sup>39</sup> Ještě Pátá symfonie nese označení „in B“, Čtvrtá „in A“, Třetí „in F“ apod.

**Tabulka č. 1: Modální analýza 1. věty Kabeláčovy 6. symfonie**

Str. partit.	Komplexní hudební proud		Sólová složka		Orchestrální složka			
	Modus:	Tónový výběr:	Podmodus:	Tónový výběr:	Podmodus:	Tónový výběr:		
1-11	Exp. hl. t.	1-2-1-1-1-2-1-1-2	(d-fis-a)´	9 tónů	1-2-1-1-1-2-1-1-2	(d-fis-a)´	1-2-1-2-6	e-f-g-as-b
11-17	Exp. v. t.	1-1-2-1-1-1-2-1-1-1	(fis-h)´	10 tónů	5-2-5 / 5-1-6	g-c-d / g-c-cis	1-1-2-1-1-1-5	dis-e-f-g-gis-a-b
18	Provedení	1-2-1-1-1-1-1-1-2-1	(f-a)´	10 tónů				
20-27	I.	1-2-1-1-1-2-1-1-2	(a-cis-e)´	9 tónů	1-2-1-1-1-2-1-1-2	(a-cis-e)´	1-11 / 1-1-10 / 3-1-8 / 4-1-7 / 5-1-6 / 6-1-5	h-c / b-h-c / as-h-c / g-h-c / fis-h-c / f-h-c
27-30		1-1-1-1-2-1-2-1-1-1	(e-g)´	10 tónů	1-1-1-3-3-1-1-1	(dis-e-fis-g)´		
31-39		1-1-1-2-1-1-1-1-2-1	(dis-a)´	10 tónů	3-1-1-7 / 1-8-1-2	des-e-f-fis / e-f-des-d	1-1-1-5-1-2-1	h-c-cis-d-g-as-b
40-45		3-2-1- <b>1-3-1-1</b>	c-es-f-fis-g-b-h	7 tónů				
46-52		2-1-1-1-1- <b>1-3-1-1</b>	c-d-es-e-f-fis-g-b-h = (gis-a-cis)´	9 tónů	1-3-8 / 1-2-9 / 1-7-4 / 1-5-6 / 1-4-7	h-c-es / h-c-d / h-c-e / h-c-f / h-c-g	1-1-1-3-6	e-f-fis-g-b
53-54		2-1-2-1-1-1-2-1-1	(d-fis-a)´	9 tónů				
55		1-1-1-1-1-1- <b>1-3-1-1</b>	(g-as)´	10 tónů				
56-57		1-2-1-2-1-1-1-1-2	(cis-e-g)´	9 tónů				
58-60		3-2-1- <b>1-3-1-1</b>	d-f-g-gis-a-c-cis	7 tónů	3-2-1-1-3-1-1	d-f-g-gis-a-c-cis	3 / 1-3 / 2-3 / 5-3	d-f / cis-d-f / c-d-f / a-d-f
61-63		3-1-2- <b>1-3-1-1</b>	e-g-as-b-h-d-es	7 tónů				
64-65		1-3-3-1-2-1-1	g-as-h-d-es-f-fis	7 tónů				
65-67		1-2-1-1-2-1-2-1-1	(a-cis-e)´	9 tónů			1-4-1-3-1 / 1-2-1-1-1-3-1	d-es-g-as-h / d-es-f-fis-g-as-h
68-76		1-2-1-1-2-1-2-1-1	(d-fis-a)´	9 tónů				
77-81	Repr. v. t.	1-2-1-1-2-1-2-1-1	(d-fis-a)´	9 tónů	2-5-1-4	f-g-c-des	1-2-1-1-1-2-1-1-2	(d-fis-a)´
82-85	Provedení	3-1-2-1-1-3-1	e-g-as-b-h-c-es	7 tónů				
86	II.	2-1-3- <b>1-3-1-1</b>	a-h-c-es-e-g-as	7 tónů	1-12-1	g-as-as-a		
87-93		3-2-1- <b>1-3-1-1</b>	f-as-b-h-c-es-e	7 tónů	2-10 / 1-11 / 1-11	as-b / b-h / h-c		
94-101	Repr. hl. t.	1-2-1-1-1-2-1-1-2	(d-fis-a)´	9 tónů			1-2-1-2-6	e-f-g-as-b
102-104	Coda	2-1-2-2-1-4 → 2-2-1-1-1-5 → 3-1-2-1-1-4 → 3-1-8	d-e-f-g-a-b → f-g-a-b-h-c → e-g-as-b-h-c → e-g-as					

**Tabulka č. 2: Formální schéma a modální analýza druhé věty Kabeláčovy 6. symfonie**

<i>Str.:</i>	106	107-109			110-115				116-120			121-123			124-128				129-131		
<i>Část:</i>	<b>Introdukce</b>	<b>A1</b>			<b>B1</b>				<b>C</b>			<b>A2</b>			<b>B2</b>				<b>A3</b>		
<i>Fráze:</i>		a1	a1'	a1''	b1	b1'	c1	c1'			a2	a2'	a2''	b2	b2'	c2	c2''	a3	a3'	a3'''	
<i>Dynamika:</i>	<i>ppp</i>	<i>p</i>			<i>mp</i>				<i>p – mp – mf – p</i>			<i>p</i>			<i>mp</i>				<i>mf – ff</i>		
<i>Modus:</i>		1-2-1-3-1-2-2			1-2-1-2-1-1-2-1-1				1-2-1-1-2-1-2-1-1			1-2-1-3-1-2-2			1-2-1-2-1-1-2-1-1				1-2-1-1-2-1-2-2		
<i>Tónový výběr:</i>	cis-d	cis-d-e-f-gis-a-h			cis-d-e-f-g-as-a-h-c = (es-ges-b)'				a-b-c-cis-d-e-f-g-as = (h-dis-fis)'			fis-g-a-b-cis-d-e			(fis-g-)a-b-c-cis-d-e-f = (as-ces-es)'				a-b-c-cis-d-e-f-g = (h-dis-fis-gis)'		

<i>Str.:</i>	132-134	135-140			
<i>část:</i>	<b>A1'</b>	<b>CODA</b>			
<i>Fráze:</i>	a1''   a1'   a1				
<i>Dynamika:</i>	<i>p</i>	<i>p → f → ppp</i>			
<i>Modus:</i>	1-2-1-3-1-2-2	1-11 → 2-1-2-7 → 1-3-4-4 → 2-1-2-7 → 7-11-7 → 1-3-2-1-1-4 → 1-2-3-1-1-4 → 1-5-6 → 1-5-1-5 → 1-11			
<i>Tónový výběr:</i>	cis-d-e-f-gis-a-h	cis-d → h-cis-d-e → cis-d-f-a → h-cis-d-e → cis-gis-g-d → cis-d-f-g-gis-a → cis-d-e-g-gis-a → cis-d-g → cis-d-g-gis → cis-d			

**Tabulka č. 3: Formální schéma třetí věty Kabeláčovy 6. symfonie**

<i>Str.:</i>	142-3	143-8	148-51	151-5	155-6	156-61	161-4	165-8	168-72	172-6	176-9	179-83	183-8	189-91	191-5			
<i>Část:</i>	<b>A</b>			<b>B</b>	spojka	<b>C</b>		<b>X</b>										
<i>Dílčí č.:</i>	a1	a2	a1'			c	c'	x1	x2	x2'	x2''	x3	x3'	x3''	x1'	x4	x4'	x4''
<i>V rámci sonát. formy:</i>	<b>Expozice</b>					<b>Provedení</b>												
	Oblast hlavního tématu		Oblast vedlejšího tématu		spojka	Závěrečné téma	Zpracování hlavního tématu 3. věty	Hlavní téma 1. věty		Téma z provedení 1. věty		Téma 2. věty			Zpracování hlavního tématu 3. věty		Vedl. téma 1. věty	Netem. pasáž + hlava hl. tématu 3. věty

<i>Str.:</i>	195-8	199-204	205-9
<i>Část:</i>	<b>B'</b>	<b>A'</b>	<b>CODA</b>
<i>Dílčí č.:</i>	a2		
<i>V rámci sonát. formy:</i>	<b>Repríza</b>		
	Repríza vedl. tématu	Repríza hl. tématu	

**Tabulka č. 3b: Modální analýza třetí věty Kabeláčovy 6. symfonie**

Str. partit.		Komplexní hudební proud			Sólová složka	
		Modus:		Tónový výběr:	Podmodus:	Tónový výběr:
142-3	a1	<b>oblast hl. tématu</b>	1-2-3-1-1-2-1-1	8 tónů	e-f-g-b-h-c-d-dis	
143-4	a2		1-2-3-1-1-2-1-1	8 tónů	e-f-g-b-h-c-d-dis	
145-6			2-1-3-1-1-2-2	7 tónů	d-e-f-as-a-b-c	
146-8			2-3-1-1-1-2-1-1	8 tónů	d-e-g-gis-a-b-c-cis	
148-51	a1'		1-2-3-1-1-2-1-1	8 tónů	e-f-g-b-h-c-d-dis	
151-2	B	<b>oblast vedl. tématu</b>	2-1-3-1-1-3-1	7 tónů	des-es-e-g-as-a-c	1-7-1-3 g-as-es-e
153			2-1-3-1-1-2-1-1	8 tónů	c-d-es-fis-g-as-b-h	1-7-1-3 d-es-b-h
154			2-1-3-1-1-2-1-1	8 tónů	c-d-es-fis-g-as-b-h	1-7-1-3 b-h-fis-g 1-1-7-1-2 a-b-h-fis-g
155-6	spojka		1-4-1-2-1-2-1	7 tónů	d-es-g-as-b-h-cis	
156-7	c	<b>záv. téma</b>	1-4-1-2-1-2-1	7 tónů	d-es-g-as-b-h-cis	
158-9	c'		1-3-1-1-2-1-2-1	8 tónů	d-es-fis-g-as-b-h-cis	
160			1-1-2-1-1-2-1-2-1	9 tónů	d-es-e-fis-g-as-b-h-cis = (f-a-c)'	
161-3			1-2-1-1-1-3-3	7 tónů	d-es-f-fis-g-as-h	1-1-1-1-8 f-fis-g-as
163-4		1-2-3-1-1-2-1-1	8 tónů	e-f-g-b-h-c-d-dis		
165-71	hl. téma 1. v.	<b>P R O V E D E N Í</b>	1-2-1-1-3-1-1-2	8 tónů	e-f-g-as-a-c-cis-d	
172-6			1-1-2-1-1-2-1-2-1	9 tónů	(d-fis-a)'	
176-9	téma z prov. 1. věty		1-2-3-1-1-2-1-1	8 tónů	c-des-es-fis-g-as-b-h	
179-80			1-1-2-1-1-3-1-2	8 tónů	d-es-e-fis-g-as-h-c	
180-1			1-1-1-3-1-3-1-1	8 tónů	cis-d-dis-e-g-as-h-c	
181			2-1-3-1-1-2-1-1	8 tónů	cis-dis-e-g-gis-a-h-c	
182-3			1-1-1-3-1-3-1-1	8 tónů	cis-d-dis-e-g-as-h-c	
184-6	téma 2. věty		1-1-1-3-1-3-1-1	8 tónů	cis-d-dis-e-g-as-h-c	
186-7			1-1-1-1-2-1-2-1-1-1	10 tónů	cis-d-dis-e-f-g-as-b-h-c = (fis-a)'	
188			1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1		<i>dvanáctizvuk</i>	
189-90	vedl. téma 1. věty		1-1-1-3-1-3-1-1	8 tónů	cis-d-dis-e-g-as-h-c	
191-4	netematická pasáž		1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1		<i>dvanáctizvuk</i>	
194-5	hlava hl. tématu 3. v.		1-3-1-3-1-3	6 tónů	dis-e-g-as-h-c	
195-7	B'	<b>repríza vedl. tématu</b>	2-1-3-1-1-3-1	7 tónů	a-h-c-dis-e-f-gis	1-7-1-3 dis-e-h-c
197-8		<b>repríza hl. tématu</b>	2-1-3-1-1-2-1-1	8 tónů	gis-ais-h-d-es-e-fis-g	1-7-1-3 ais-h-fis-g
199-200	a2		1-2-3-1-1-2-1-1	8 tónů	e-f-g-b-h-c-d-dis	
201-2			2-1-3-1-1-2-2	7 tónů	d-e-f-as-a-b-c	
203-4			2-3-1-1-1-2-1-1	8 tónů	d-e-g-gis-a-b-c-cis	
205-207			1-2-2-1-1-1-2-1-1	9 tónů	e-f-g-a-b-h-c-d-dis = (fis-cis-gis)'	
208		<b>CODA</b>	1-2-1-1-1-1-1-2-1-1	10 tónů	(fis-cis)'	
209			1-3-2-1-1-4	6 tónů	e-f-gis-ais-h-c	



### III. ANALÝZA SEDMÉ SYMFONIE MILOSLAVA KABELÁČE

Sedmou symfonií psal M. Kabeláč v průběhu roku 1967 a dokončil ji počátkem roku 1968. Provedena byla na festivalu Pražské jaro 1968 orchestrem Südwestfunk-Sinfonieorchester Baden-Baden s dirigentem Ernestem Bourem.<sup>40</sup>

Při analýze jsem vycházel z partitury provozovacího materiálu – faximile skladatelova rukopisu –, kterou vlastní Editio Bärenreiter.

Sedmá symfonie je první Kabeláčovou symfonií, ve které používá autor text – zde ve formě recitace vedle symfonického orchestru. Nejprve tedy věnujme pozornost textu jako takovému, izolovaně od hudby.

#### 1. Text symfonie

Text, který nese filosofický význam skladby, si Kabeláč pro svou symfonii vytvořil sám za použití některých slov (nebo slovních spojení) vyňatých z evangelia sv. Jana a ze Zjevení sv. Jana. Tato filosofická rovina je vyjádřena v základních rysech už názvy tří vět symfonie: Věčnost – Člověk – Věčnost a představuje nejobecnější filosofické pojetí světa a člověka na základě filosofie křesťanství, kterou však autor transponuje, jak sám píše v komentáři k této skladbě<sup>41</sup>, do roviny spíše humanistické; jde proto o určitou polemiku s křesťanstvím, s Biblií. Abychom lépe pochopili, v čem konkrétně tato polemika spočívá, a vůbec mohli text lépe analyzovat, bude užitečné jej zde celý uvést (viz následující strana).

Na text lze nahlížet jako na filosofickou báseň bez sloves. Nápadná je její naprostá symetrie. Text první věty začíná stejně, jako končí text věty třetí, „věčností“, a i dále se zrcadlově shoduje text první a třetí věty za použití kontrastních slov: „věčnost od věčnosti“ → „věčnost do věčnosti“; „věčnost před Prvním, před Alfou, před Počátkem“ → „věčnost po Konci, po Omeze, po Posledním“; „Počátek? Slovo? Slovo u Boha? Bůh?“ → „Bůh? Slovo u Boha? Slovo? Konec?“. Tato slova jsou s otazníkem, jde proto o vyjádření určitého „tajemství“. Diakritika hraje v textu vůbec důležitou roli, autor používá nejen vykřičníky, otazníky, čárky, tečky, ale i např. tři tečky a tím odstiňuje výraz mluveného slova. Ve druhé, prostřední a nejvypjatější části s názvem „Člověk“, se v textu nacházejí i věty za použití elipsy (s vynecháním slovesa „být“), např.: „Na Golgotě kříž, na kříži člověk!“, „Trest pro člověka.“, „Smrt člověku.“ atd. Zde je cítit ona polemika s křesťanstvím – na kříži visí nikoli Kristus, nýbrž jakýkoli člověk umírající za své přesvědčení.<sup>42</sup> Toto je první výrazový i obsahový vrchol centrální věty – Golgota. Druhý vrchol, tvořící protipól významový i formální ke Golgotě, je „Poslední soud“. Jakoby tedy prvním vrcholem byl soud lidský (nad člověkem nebo nad Bohem? Nad pravdou?) a druhým vrcholem soud Boží. Mezi těmito dvěma soudy se nachází utrpení a smrt. Spodním vrcholem (nejtemnějším místem symfonie) a centrálním bodem prostřední věty a tím celé symfonie je podle mého názoru právě utrpení vyjádřené slovy „kvílení, kvílení, kvílení, křik!“ symetricky obestavěné slovy „Život. Slza, pláč... bolest...“ → „bolest... pláč, slza... Smrt.“

<sup>40</sup> viz Miloslav Kabeláč o své práci (v záznamu Jiřího Pilky), in: *Hudební věda* 1999, sv. 2-3, s. 341-3

<sup>41</sup> viz tamtéž, s. 341-2

<sup>42</sup> srov. tamtéž, s. 341-2

**Tabulka: Text Kabeláčovy Sedmé symfonie**

I. Věčnost	II. Člověk	III. Věčnost
<p>Věčnost! Věčnost! Věčnost! Věčnost od věčnost! Věčnost před     Prvním, věčnost před     Alfou, věčnost před     Počátkem.</p>	<p>Kniha, kniha otevřená, kniha života, kniha života narozených, kniha životů počatých, kniha slov     – slov věrných a pravých kniha proroctví, kniha předsevzetí, kniha určení.</p>	<p>Země nová... Nebe nové... Milost nová...  Tajemství... Sláva... Moc Tajemství... Sláva... Moc Tajemství... Sláva... Moc Tajemství – Tajemství času.      Bůh?</p>
<p>Počátek? Slovo? Slovu u Boha?     Bůh?  Počátek? Slovo? Slovu u Boha?     Bůh?</p>	<p>Golgota! Na Golgotě kříž!     Na kříži člověk! Vina! Zločin! Žaloba!     Žaloba proti člověku.     Člověku zločinci?     Člověku bez viny! Vina! Zločin! Soud!     Soud nad člověkem.     Člověkem zločincem?     Člověkem bez viny!</p>	<p>Slovo u Boha? Slovo?     Konec? Věčnost po Konci, věčnost po Omeze, věčnost po Posledním. Věčnost do věčnosti! Věčnost! Věčnost! Věčnost!</p>
<p>Světlo v temnostech... Světlo v temnostech... Světlo nad tmou.  Život... Život... Život... Život!  Lidé...     Světlo... Lidé...     Světlo... Život – světlo lidí.  Člověk...     Světlo... Člověk...     Světlo... Život – světlo člověka.</p>	<p>Vina! Zločin! Trest!     Trest pro člověka.     Člověka zločince?     Člověka bez viny! Smrt! Smrt! Smrt! Smrt člověku.     Člověku zločinci?     Člověku bez viny!  Pravda! Spravedlnost! Zákon! Zločin zákona, trest spravedlnosti, smrt pravdě. Smrt za pravdu, smrt za lidskost,     za lidství,     za lidstvo,     za lidi, smrt za světlo lidí – za život! Život. Slza, pláč... bolest... kvílení, kvílení, kvílení, křik!... bolest... pláč, slza... Smrt.</p>	<p>Věčnost! Věčnost!</p>
	<p>Poslední soud!</p>	
	<p>Kniha, kniha otevřená, kniha života, kniha života zemřelých, kniha životů ukončených, kniha slov     – slov věrných a pravých kniha svědectví, kniha skutků, kniha naplnění.</p>	

Na začátku a konci druhé věty jsou potom texty rovněž vzájemně symetrické, podobně jako na začátku první a konci třetí věty s využitím kontrastních slov: „Kniha života narozených“ → „kniha života zemřelých“; „životů počatých“ → „životů ukončených“; „kniha prorocství“ → „kniha svědectví“; „kniha předsevzetí“ → „kniha skutků“; „kniha určení“ → „kniha naplnění“. Druhá věta proto zaujme rovněž naprostou proporční i významovou symetričností.

Vedle výše zmiňované symetričnosti textu s použitím kontrastních slov je třeba uvést další zvláštní prvky práce s textem. Například jsou exponována nejprve jednotlivá slova, která se dále rozvíjejí do slovních spojení: „věčnost“ → „věčnost od věčnosti“ → „věčnost před Prvním“ atd. nebo: „tajemství“ → „tajemství času“, nebo: „kniha“ → „kniha otevřená“ → „kniha života“ → „kniha života narozených“ atd. V posledním příkladě jde tedy o upřesňování slova „kniha“, které je nejprve uvedeno osamoceně, posléze je rozvíjeno, ale i o rozvíjení slova „život“ – nejprve „kniha života“, posléze „kniha života narozených“ atd. Slova textu se proto zpracovávají a rozvíjejí, podobně, jako např. melodický motiv.

Dalším prvkem práce s textem je kladení uvedených slov do nových vzájemných vztahů. Příkladem takové práce je závěr první věty. Nejprve je uveden motiv „světla“: „světlo nad tmou“, „světlo v temnostech“. Posléze exponováno slovo „život“ několikrát s vykřičníkem, poté se střídají slova „lidé...“ a „světlo...“ a nakonec uvede autor tato slova do nového spojení: „život – světlo lidí“, čili život rovná se světlo lidí. Obdobně dále: „člověk... světlo... člověk... světlo...“ → „život – světlo člověka“. Zajímavé je též spojení ve druhé větě: „Pravda! Spravedlnost! Zákon!“ → „Zločin zákona, trest spravedlnosti, smrt pravdě.“ (slova „zločin“, „trest“ a „smrt“ byla exponována předtím).

Rovněž obměňování slov stejného významu je jedním z postupů práce s textem. Zde například tato tři slova, vyňatá z Bible, mají stejný význam: Počátek, Alfa, První, čili:

před Prvním = před Alfou = před Počátkem,

jde jen o obměnu slov. Analogicky:

po Konci = po Omeze = po Posledním,

a v křesťanské filosofii dále platí:

První = Alfa = Počátek ≈ Konec = Omega = Poslední ≈ Slovo u Boha.

U Kabeláče jsou však slova „Bůh“, „Slovo u Boha“, „Počátek“ i „Konec“ s otazníkem a v této rovině lze rovněž vystopovat určitou polemiku s křesťanskou filosofií – jinými slovy, Kabeláč neříká, že by První i Poslední, Alfa i Omega, Počátek i Konec bylo právě ono Slovo u Boha – místo toho dává otazník. Slovo „Bůh“ je též s otazníkem.

## 2. Forma symfonie

V příloze č. 2 je graficky znázorněna forma celé Kabeláčovy 7. symfonie. Horní linie reprezentuje přibližný dynamický průběh, spodní linie průběh hustoty faktury.<sup>43</sup> Stejnou barvou jsou charakterizovány plochy se stejným tónovým materiálem – viz popisek pod tou kterou plochou.<sup>44</sup> Jak je z přílohy zřejmé, symfonie má nejen třídílnou symetrickou formu co se týče tří vět (třetí věta přibližně odpovídá zrcadlovému obrazu první věty), ale druhá,

<sup>43</sup> Linie zobrazující hustotu faktury chybí ve druhé větě, v níž není hustota faktury nijak zajímavá – věta je založena vyloženě na práci v horizontálním směru.

<sup>44</sup> Výklad k jednotlivým částem i použitým kompozičním postupům viz dále v podrobné analýze.

nejdramatičtější věta je též sama o sobě středově symetrická. „Zrcadlivost“ je v symfonii doslova všudypřítomná – lze ji totiž nalézt v mnoha složkách hudební řeči. Zrcadlí se:

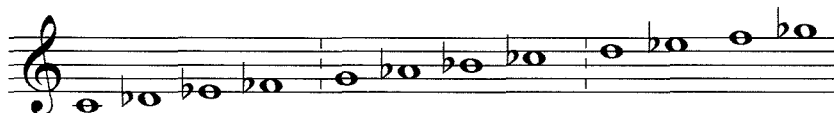
- 1) slova textu – za použití dvojic kontrastních slov
- 2) tónový materiál – modus 1-2-1-3 (s kvintovou periodicitou) se nachází na začátku první a na konci třetí věty, modální řada ve 2. větě se též zrcadlí
- 3) motivický materiál – citace chorální sekvence Dies irae (3x v centrální části druhé věty) a žalozpěvu z Nové Guineje (na začátku a na konci druhé věty)
- 4) kompoziční postupy, jako je použití rotace v 1. a 3. větě a další postupy, o kterých bude řeč v následné podrobné analýze (především práce s modem)
- 5) rámcový dynamický průběh
- 6) přibližný průběh hustoty faktury v 1. a 3. větě.

Nyní si rozeberme jednotlivé složky hudební řeči – předně tónový a motivický materiál, poté kompoziční techniky, tedy práce s tímto materiálem. O textu symfonie bylo již řečeno.

### 3. Tónový materiál

#### Mody

Tónový materiál větší části první a třetí věty je vytvořen z modu s kvintovou periodicitou 1-2-1-3. Příklad řady vytvořené z takového modu:



Intervaly se opakují nikoli po oktávě, nýbrž po čisté kvintě. S tímto materiálem Kabeláč pracuje různými způsoby, o kterých ještě bude řeč.

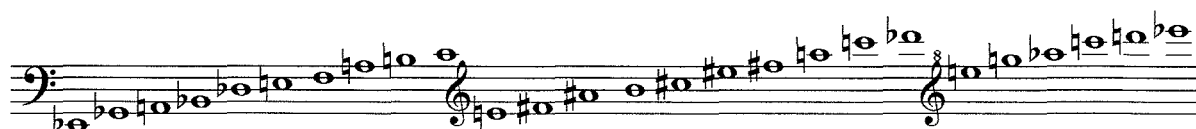
V centru druhé věty, v části, která je ve schématu v příloze č. 2 označena jako Dies irae červenou barvou, je melodie chorální sekvence Dies irae převedena do symetrického modu s periodicitou velké septimy 3-1-6-1. Příklad řady vytvořené z takového modu:



#### Řada modů

Řada modů je řada tónů vytvořená z kombinace více modů. Periodicita celé řady je obrovská, může zahrnovat i několik oktáv; řadu lze však snadno rozložit na jednotlivé dílčí mody, které mají např. kvintovou či jinou periodicitu.

Plochy vytvořené na bázi řady modů se nacházejí ve druhé větě a ve schématu v příloze č. 2 jsou označeny lila barvou. Tóny řady nastupují po sobě a to takto:



Analyzujeme-li intervalovou strukturu této řady, zjistíme, že intervaly se začnou opakovat přesně po třech oktávách a malé tercii. Intervalové složení jedné periody je následující: 3-3-1-3-3-1-4-2-1-4-2-4-1-2-4-1.

Jednodušeji lze řadu uchopit jako kombinaci tří různých modů, které nazývám jako  $m_1$ ,  $m_2$  a  $m_3$ :

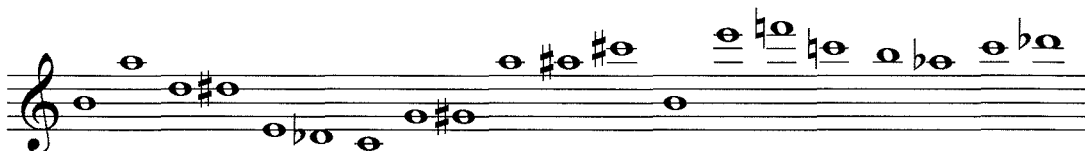
$$\begin{aligned} m_1 &= 3-3-1 && \text{o periodicitě č. 5} \\ m_2 &= 4-2-1-4 && \text{o periodicitě v. 7} \\ m_3 &= 2-4-1 && \text{o periodicitě č. 5} \end{aligned}$$

$$\rightarrow \text{Řada} = 2m_1 + m_2 + 2m_3 \text{ o celkové periodicitě 3 oktávy} + m. 3$$

Všechny mody použité v symfonii mají proto periodicitu buď čisté kvinty, nebo velké septimy.

### Dodekafonní řada

Dodekafonní řada je stavebním kamenem začátku třetí věty (str. 86-91) – plocha na slova „Země nová... Nebe nové... Milost nová...“. Tam je exponována v dechách a ve smyčcích nejprve tato řada:



Tón fis není v řadě obsažen, zní však jako prodleva pod celou řadou. Tato řada je posléze (str. 88-90) zopakována v přísné inverzi (sólo prvních houslí):



a dále, na str. 91 se znovu objeví začátek řady v původní podobě.

Práce s dodekafonní řadou rozhodně není typická, cílem autora nebyl princip dodekafonie. Už stálá přítomnost prodlevy na tónu „fis“ a následně neustálé opakování tónů „fis“ a „f“ v některých „doprovodných“ hlasech princip dodekafonie, kde jde o naprostou rovnocennost všech dvanácti tónů chromatické stupnice, vlastně popírá. Podle mého názoru jde opět především o kvintovou periodicitu půltónu – ta je silně přítomna i zde. Půltóny se v řadě opakují po kvintě: c-des, g-gis, d-dis, a-ais, e-f. Na větší část řady (až do tónu f) lze nahlížet jako na modus s kvintovou periodicitou 1-3-3 (c-des-e-/g-gis-h-/d-dis-(fis-)/a-ais-cis-/e-f), tedy modus  $m_1$  z modální řady (viz výše).

## 4. Melodický materiál

Melodické motivy nehrají v Sedmé symfonii M. Kabeláče důležitou roli; v první a třetí větě naprosto chybí. Druhá věta je naopak vyloženě založena na horizontálním směru, melodie jsou přejaté: chorální sekvence Dies irae a žalozpěv z Nové Guineje.

## Sekvence Dies irae

Nápěv chorální sekvence Dies irae, tak často užívaný mnohými skladateli 19. a 20. století (počínaje především H. Berliozem) pro symbolické vyjádření posledního soudu či jen pro frapantnost této více než sedm set let staré melodie, využívá Kabeláč v centrální části druhé věty a symbolicky tím vystihuje smysl textu. Melodie je transformována do výše uvedeného modu 3-1-6-1 s periodicitou velké septimy a bez předchozího obeznámení ji může posluchač jen stěží sluchem identifikovat. Připomeňme si nyní původní chorální podobu této sekvence:<sup>45</sup>

a: *a1* *a2* *a3*

1. Di - es i - rac, di - es il - la, Sol - vet sac - clum in fa - vil - la: Tcs - te Da - vid cum Sy - bil - la.  
 2. Quan - tus tre - mor  
 7. Quid sum  
 8. Rex tre - men - dac  
 13. Qu - ia Ma - ri - am  
 14. Pre - ces me - ae

b: *b1* *b2 = a1* *b3*

3. Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pulc - ra re - gi - o - num co - get om - nes an - te thro - num.  
 4. Mors stu - pe - bi  
 9. Re - cor - da - re  
 10. Qua - rens me  
 15. In - ter o - ves  
 16. Con - fu - ta - tis

c: *c1* *c2* *c3*

5. Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur in quo to - tum con - ti - ne - tur un - de mun - dus ju - di - ce - tur.  
 6. Ju - dex er - go  
 11. Jus - te ju - dex  
 12. In - ge - mis - co  
 17. O - ro sup - plex

d: *d1* *d2*

18. La - cri - mo - sa di - es il - la qua re - sur - get ex fa - vil - la.

e: *e1* *e2 = d2*

19. Ju - di - can - dus ho - mo re - us hu - ic er - go par - ce De - us.

f: *f1* *f2*

20. Pi - e Je - su Do - mi - ne do - na e - is re - qui - em. A - - - men.

<sup>45</sup> viz Liber usualis missae et officii pro dominici et festi cum canto gragoriano, Solesmes, Paris, Tournai, Roma 1937, s. 1810-13

Vidíme, že text sekvence se skládá zpočátku ze sedmnácti trojverší – jednotlivá trojverší jsem očísloval 1 až 17. Ta jsou zhudebněna třemi různými melodickými modely – ty jsem označil a, b, c a jednotlivé verše tedy a1, a2, a3, b1, b2, b3 a c1, c2, c3. Modely se střídají po dvou uvedeních: vždy dvě trojverší model „a“, dvě model „b“, dvě model „c“ a pak znovu model „a“ atd. Tak to jde až do sedmáctého trojverší, dále však není možné pokračovat – mění se totiž básnické metrum a místo trojverší následují dvouverší: 18 až 20. Ty mají proto jinou melodii, objevují se nové melodické modely d, e, f.

Kabeláč využívá v centrální části druhé věty veškerý materiál modelu „a“, „b“, „c“ a „d“ ve stejném pořadí, jako v originále – tedy fráze a1, a2, a3, b1, b2(=a1), b3, c1, c2, c3, d1, d2. Mezi každou frází je pauza (nebo slovo textu). Nejedná se proto o pouhé symbolické připomenutí začátku sekvence, jakému jsme svědky u mnohých skladatelů, nýbrž o její téměř celé uvedení a to, jak je naznačeno na schématu v příloze 2, třikrát za sebou (Dies irae I, II, III). Pokaždé v jiné stylizaci rytmické, tempové a nástrojové (poprvé trubky v repetovaných tónech osminových triol, podruhé sólové housle o kvartu výše, potřetí smyčce v tempové diminuci v původní poloze).

Kabeláč převádí melodii do výše zmíněného modu tím způsobem, že tón „d“ odpovídá tónu „d“ v originále, ostatní tóny jdou po stupních Kabeláčova modu stejně, jako po stupních chorálního modu – viz srovnávací příklad:

*Modus gregoriánského chorálu:*



*Kabeláčův modus 3-1-6-1:*



Např. fráze a1 je do modu převedena tedy následovně:



fráze b1 kupříkladu:



Převedení melodie do svého modu provádí Kabeláč naprosto důsledně.

## Žalozpěv z Nové Guineje

Vedle zmíněné chorální sekvence *Dies irae* cituje Kabeláč ve druhé větě symfonie pentatonický žalozpěv z Nové Guineje, který zaznamenal na fonogram R. Neuhasse a do evropské notace zapsal E. M. Hornbostel. Uvedme Hornbostelův zápis:<sup>46</sup>



Hornbostelův zápis cituje Kabeláč věrně (pouze jej transponuje o velkou sextu níže) v závěru druhé věty (partitura, str. 79-82, ve schématu v příloze 2 je označen jako Žalozpěv II). Na začátku věty (partitura str. 32-33, schéma Žalozpěv I) je žalozpěv přítomen latentně, pouze v rytmu bongu.

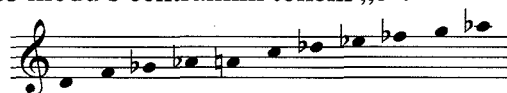
Žalozpěv z Nové Guineje je tedy použit v původní, pentatonické podobě (na rozdíl od sekvence *Dies irae*, která je převedena do Kabeláčova vlastního modu). Je svěřen altovému saxofonu, v partituře je však naznačena též možnost přednesu melodie lidským hlasem (kontraalt a baryton v oktávě) z magnetofonového pásku.

## 5. Kompoziční postupy

Základní prvky Kabeláčovy práce už jsme si ukázali – především mody, řady a melodické motivy použité v symfonii. Nyní je na řadě ukázat, jakým způsobem tedy autor s těmito prvky pracuje.

### Práce s modem – zřetřování a zahušťování faktury

Na prvních 13ti stranách partitury první věty pracuje Kabeláč pouze tak, že různým způsobem vyjadřuje modus 1-2-1-3. Jak je modus tedy vyjádřen? Nejprve řadou jedenácti tónů vytvořenou na bázi tohoto modu s centrálním tónem „c“:



Od centrálního tónu „c“ tvoří řadu pět tónů nahoru a pět dolů. Všechny tyto tóny zní na prvních stranách partitury současně a do různých nástrojů jsou rozepsány vždy po dvojicích tónů. Jednotlivé tyto dvojice jsou v následujícím příkladu nakresleny po sobě:



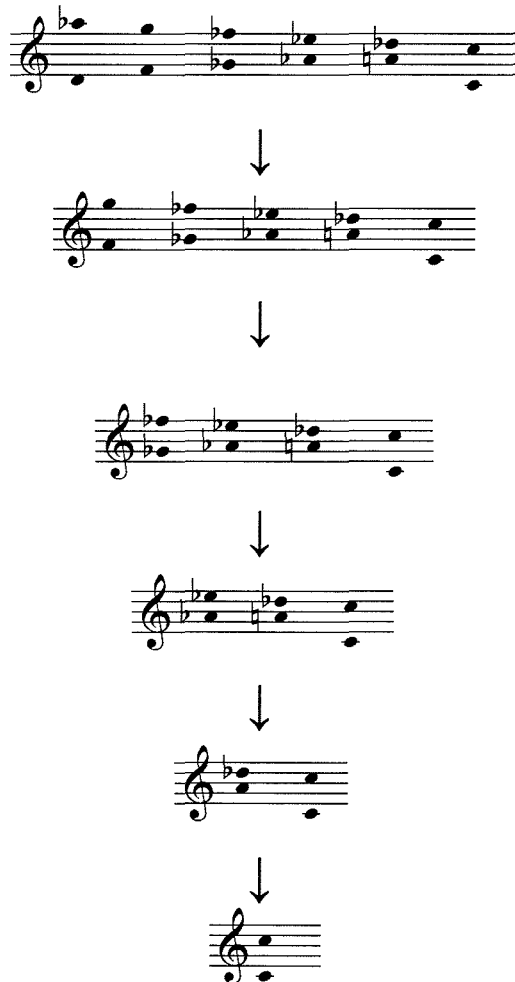
Tedy centrální tón „c“ je zdvojen a kolem něj jsou tvořeny dvojice tónů zrcadlově po stupíncích modu.

Modus je tedy vyjádřen řadou jedenácti tónů znějících dohromady, lépe bychom však řekli *šesti dvojicemi tónů* (centrální tón „c“ nemá k sobě protějšek, je však zdvojen). V takové

<sup>46</sup> viz Robert LACHMANN, *Die Musik der ausseneuropäischen Natur- und Kulturvölker*, in: Ernst Bücken (ed.), *Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 35, Leipzig 1929, s. 30



podobě zní modus na prvních stránkách partitury, pak začne Kabeláč tuto fakturu měnit. Začne osekávat krajní dvojice tónů a tím zužovat počet současně znějících tónů, až se dostane pouze k centrálnímu tónu „c“:



Na str. 6 partitury, na slově „Počátek?“, zní již unisono tón „c“, jakoby symbolicky vyjadřující obsah slova – i „počátek“ modu je tón „c“. To je výchozí bod další skladatelovy práce, spočívající v opětném zahušťování faktury postupným přidáváním tónů modu 1-2-1-3. Než slovním popis bude názornější následující notový příklad, který zobrazuje postupné „houstnutí“ faktury v rámci výše zmíněného modu (není zde pochopitelně brán zřetel na zdvojení tónů v oktávě a vůbec oktávové rozdíly, jde jen o orientační, zjednodušené schéma):<sup>47</sup>



Tón „c“ zní jako prodleva stále, faktura houstne přidáváním dalších vrchních tónů modu vždy až do všech tónů jedné periody (periodou rozumím dělicí interval, zde tedy kvintu).

<sup>47</sup> partitura str. 6-9 (Partitura provozovacího materiálu – faximile skladatelova rukopisu –, kterou vlastní Editio Bärenreiter).

Při druhém opakování slov „Počátek?“ až „Bůh?“ je houstnutí intenzivnější, protože se tóny každé periody vydrží pod zazněním ostatních period:<sup>48</sup>



Zde na slovo „Bůh?“ již zní plný dvanáctizvuk (lze v tom hledat symboliku, jako u unisona „c“ na slově „Počátek?“? To nechávám s otazníkem).

Podobným způsobem, tedy rozšiřováním řady tónů modu se současným zahušťováním faktury, pracuje skladatel na konci první věty (str. 22-29 partitury). Jde o dva úseky: první, charakterizovaný slovy „Lidé... světlo...“ atd., začíná od tónu „g“ a skladatel řadu rozšiřuje po stupních modu směrem nahoru a dolů – zde centrálním tónem je tedy „g“ (str. 22-25). Druhý úsek se slovy „Člověk... světlo...“ atd. je obdobou prvního, pouze transponován o kvintu níže, začíná tedy od původního centra, od tónu „c“ a řada je rozšiřována nahoru a dolů od tohoto centra (str. 26-29). Na konec obou úseků vždy zní již tóny sedmi period současně – v prvním případě B, F, C, G, D, A, E s centrální periodou G a v druhém případě Es, B, F, C, G, D, A s centrem C.<sup>49</sup>

Ve větě třetí je na slově „Konec?“ (str. 100), podobně jako v první větě na slově „Počátek?“, unisono tón „c“ a poté se faktura zahušťuje pohybem některých hlasů po stupních modu 1-2-1-3 směrem vzhůru a dolů zrcadlově, tóny se zdržují a tak faktura postupně houstne až k desítizvuku, který se objeví na slově „věčnost“. Jde tedy o zrcadlově obrácený postup, než jakého jsme byli svědky na začátku první věty, kdy naopak docházelo k postupnému osekávání tónů až na centrální „c“.

### Expandující a redukující se řady

Tyto řady se vyskytují v partituře v první větě na slova „Život... život...“ atd. Jde o řady tónů, jejichž vzdálenosti jsou nejprve malé – sekundové, poté se rozpínají a následně opět zmenšují. Např.:



Intervalové složení řady je tedy +1 +4 +6 +7 +4 +4 +2.<sup>50</sup> Paralelně k ní je uvedena inverzní sestupná řada:<sup>51</sup>



Zde je intervalové složení inverzní k předchozí řadě, tedy -0 -1 -4 -6 -7 -4 -4 -2. Jde tedy rovněž o zrcadlení.

Podobné řady tvoří náplň partitury na stranách 17 až 19. Jako protipól k řadám vzestupným jsou vždy přítomny i řady sestupné v přísné nebo volné inverzi.

<sup>48</sup> partitura str. 10-13

<sup>49</sup> Periodou rozumím dělicí interval modu, zde tedy kvintu; např. tóny periody G jsou g-as-b-ces.

<sup>50</sup> partitura str. 17, sólové housle pizzicato

<sup>51</sup> tamtéž, kontrabas sólo pizzicato

## Rotace

Tímto kompozičním postupem jsou vytvořena dvě místa symfonie a tato dvě místa tvoří vůči sobě zrcadlový protějšek v rámci formy – první rotace se nalézá po ploše vystavěné z modu 1-2-1-3 v první větě, druhá rotace je před podobnou plochou ve větě třetí (srovnej schéma v příloze č. 2, plochy rotace jsou označeny žlutou barvou). Poprvé na slova „Světlo v temnostech... Světlo nad tmou“ (str. 14-16), podruhé na slova „Tajemství, sláva, moc“ (str. 92-95). Princip rotace je na obou místech zcela totožný: rotace se podobá kompoziční technice izorytmického moteta Ars novy. V rytmickém vzorci – talea – probíhá melodická řada – color. Princip spočívá v tom, že talea a color mají různý počet prvků a tím dochází k rotačnímu efektu. V tomto případě – na obou zmíněných místech – je počet not coloru 8 a počet not taley 21, color se proto zopakuje téměř třikrát za jednu taleu. Přesněji:

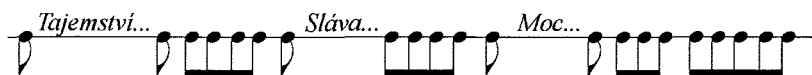
$$\text{Talea} = 2 \text{ color} + 5,$$

oněch 5 tónů, které přebývají k celému násobku, právě způsobuje rotaci. Při dalších zaznění taley se tím začátek coloru posouvá.

Na obou místech je rotace téměř shodná, rozdíl je v melodických řadách a v instrumentaci. Princip rotace si proto ukážeme jen na druhém příkladě, tedy ze třetí věty na slova „Tajemství, sláva, moc.“ (partitura, str. 92-95). Osmitónový color je čtyřhlasý v žestích (první hlas tři trubky v unisonu, další hlasy trombony) a vypadá následovně (všechny 4 hlasy):



Je to vlastně čtyřhlasá řada, která obsahuje dohromady všech 12 tónů chromatické stupnice (rozdělených do jedn. hlasů). Melodicky se stále opakuje. Rytmický vzorec (talea) je následující:



Součástí taley tvoří i slova textu na pauzy mezi skupinkami not. 1., 7. a 12. nota taley je navíc akcentovaná větším počtem nástrojů v orchestru na souzvuk, který je právě v coloru. To vše dohromady tvoří taleu o 21 tónech a třech slovech, která se zopakuje celkem třikrát. Color proběhne téměř osmkrát.

## 6. Závěr analýzy

Sedmá symfonie Miloslava Kabeláče je jedním z děl autora, které vyjadřují jeho filosofický pohled na svět. Jednotlivá slova vyňatá z Evangelia sv. Jana a Zjevení jsou doplněna Kabeláčovými vlastními slovy. Smysl celého textu je spíše humanistický, než křesťanský – lze v něm nalézt polemiku s Biblií – a je hluboce morální: Kabeláč apeluje na

lidské svědomí. To vše, celý myšlenkový obsah symfonie není vyjádřen pouze textem, nýbrž též výrazně formou symfonie a všemi elementy kompozice.

Forma je sama o sobě určena textem, zrcadlením téměř všeho použitého kompozičního materiálu, kompozičních postupů i dynamiky a též hustotou faktury. Je třídílná symetrická – prostřední věta je též sama o sobě symetrická.

Důležitou roli ve formě hraje čas. Začátek a konec symfonie – na slovo „Věčnost“ – vykazují velmi pozvolné změny, tyto části jsou velmi statické, jakoby se čas zastavil. Po začátku první věty jsou změny velmi pomalé a spočívají jen v „osekávání“ modu o některé tóny. Postupně se tempo změn zvyšuje, nejdynamičtější je prostřední část druhé věty, tam je „dění“ naopak velice „nahuštěné“. Tento rys nás přivádí ke vzpomínce na Kabeláčovu skladbu *Mystérium času* z roku 1956-7, kde je na změně plynutí času založena celá tato dvacetiminutová *passacaglia*. Slova textu ve třetí větě jakoby tento záměr vystihovala: „Tajemství – tajemství času“. Je to snad odpověď na ona slova s otazníkem (Bůh? Slovo u Boha? Slovo? Počátek? Konec?)? Celá symfonie svou formou i všemi kompozičními prvky a technikami formuluje právě ono tajemství, tajemství času.

Symfonie je protchnuta symbolikou v mnoha parametrech. Již jsme zmínili hustotu faktury – na slovo „Počátek“ i „Konec“ unisono tón „c“, na slovo „Bůh“ dvanáctizvuk... Další symbolický prvek je používání biblického čísla sedm<sup>52</sup> – už fakt, že se jedná o Sedmou symfonii, dále metrické poměry jsou velmi často složky čísla 7, např. 6+1, 5+2, 4+3, dále sedm současně znějících period modu 1-2-1-3 v první větě (B, F, C, G, D, A, E, nebo Es, B, F, C, G, D, A). Tento modus má periodicitu čistou kvintu, což odpovídá sedmi půltónům – opět číslo sedm. Vedle modů s kvintovou periodicitou jsou v symfonii dále jen mody se septimovou periodicitou, atd. Číslo sedm je všudypřítomné, stejně tak, jako je všudypřítomné zrcadlení v mikrostruktuře i makrostruktuře – zrcadlí se totiž nejen hudební plochy či tónové řady, ale i použité kompoziční postupy, hustota faktury, dynamika, slova textu, motivický materiál.

Vraťme se ještě k formě symfonie a myšlenkovému obsahu. Symfonie má na začátku a na konci výrazné vrcholy – slovo „Věčnost“. Další, nejvýraznější vrcholy jsou ve druhé větě. Prvním z nich je „Golgota“, čili soud lidský nad člověkem či Bohem? Nebo nad Pravdou („Zločin zákona, trest spravedlnosti, smrt pravdě“). To je asi nevyzpytatější část celé symfonie. Protipól ke „Golgotě“ je „Poslední soud“ – tedy naopak soud Boží nad člověkem. Zde je – po hudební stránce – celá část „Golgoty“ zhuštěně zopakována (zde nejsou slova textu). Uprostřed mezi těmito dvěma soudy se nachází třetí vrchol, střed celé symfonie, a sice slova, která vyjadřují utrpení a smrt člověka.

První a třetí věta symfonie nenesou žádná melodická témata. Prostřední věta má dvě témata přejatá – chorální sekvenci *Dies irae* převedenou do modu s periodicitou velké septimy 3-1-6-1, a žalozpěv z Nové Guineje citovaný celý v originální pentatonické podobě.

Oproti Šesté symfonii jsme zaznamenali obrovský posun v kompoziční práci. Modální práce je jednodušší (oproti velkému množství různých mnohatónových modů v Šesté symfonii), zahrnuje vlastně jenom práci s modem 1-2-1-3 s kvintovou periodicitou (v symfoniích poprvé neoktávová periodicitu důsledně použitá na velké ploše), přičemž skladatel využívá možnosti tohoto modu a jeho přednosti oproti oktávovým modům a to především ve vertikálním směru. Symfonie již není založena na melodických tématech, naopak využívá mluveného slova jako další prostředek, který obohacuje symfonii o prvek konkrétního významu. Se slovy textu Kabeláč pracuje podobným způsobem, jako s melodickým motivem. Sonátová forma je opuštěna zcela, forma je třídílná symetrická. Dále je třeba uvést větší podíl racionálních postupů v kompozici, než v Šesté symfonii. Řada vztahů není sluchem rozpoznatelná a je možné je odhalit až při analýze na papíře.

<sup>52</sup> srov. též Vladimír LÉBL, *Sedmá symfonie M. Kabeláče*, in: *Hudební rozhledy*, 1968, č. 15, s. 443-6; zde s. 446

## IV. OSMÁ SYMFONIE MILOSLAVA KABELÁČE – VZNIK DÍLA A JEHO MYŠLENKOVÝ OBSAH

### Vznik Kabeláčovy VIII. symfonie „Antifony“

Osmá symfonie Miloslava Kabeláče patří k dílům, která vznikla do jisté míry „na objednávku“ provozovatele. Impulsem ke vzniku této skladby byly především vztahy, které Kabeláč navázal ve Štrasburku: k souboru bicích nástrojů *Les Percussions de Strasbourg*, k dirigentovi městského orchestru Pierru Stollovi a zejména k Paulu Nardinovi, sekretáři společnosti *Les Amis de l'Orgue de Strasbourg*.

O speciálním souboru bicích nástrojů, tehdy v Evropě naprosto unikátním, který vznikl ve Štrasburku v letech 1961-62<sup>53</sup>, upozornil Kabeláče nejprve francouzský skladatel Serge Nigg v roce 1962 při rozhovoru s Kabeláčem na Wieniawského houslové soutěži v polské Poznani, na kterou byl Kabeláč často zván coby porotce.<sup>54</sup> Nigg zprostředkoval kontakt mezi skladatelem a štrasburským souborem, a ten posléze Kabeláče požádal o vytvoření skladby pro své obsazení. Tak vznikla skladba *Osm invencí pro bicí nástroje*, op. 45, která byla v roce 1965 souborem ve Štrasburku premiérována.<sup>55</sup>

Premiéra *Osmi invencí* (22. dubna 1965) měla velký ohlas. Kabeláčova tvorba zaujala dirigenta štrasburského Městského orchestru, Pierra Stolla; ten se poté seznámil s dalšími skladbami Miloslava Kabeláče a provedl mj. autorovu III. symfonii pro varhany, žesťové nástroje a tympány (v r. 1966). Byl to však Paul Nardin, sekretář společnosti *Les Amis de l'Orgue de Strasbourg*, kdo po provedení *Invencí* inicioval vznik Kabeláčovy VIII. symfonie. Kabeláčovy skladby mu byly velmi blízké, požádal proto skladatele, aby v souvislosti se štrasburským souborem bicích nástrojů a se společností přátel varhan *Les Amis de l'Orgue de Strasbourg* vytvořil skladbu, ve které by se uplatnily současně varhany s bicími nástroji. Dalším návrhem ze strany Paula Nardina bylo místo budoucího provedení – Nardin navrhl provést skladbu v kostele, konkrétně štrasburském evangelickém chrámu sv. Pavla.<sup>56</sup> Prvotním požadavkem na novou skladbu, kterou se později stala VIII. symfonie, byla tedy kompozice s uplatněním varhan a souboru bicích nástrojů určená k provedení v kostele.

Proces vzniku díla – od této objednávky přes kompozici, ke které Kabeláč přistoupil v roce 1969 a kterou dokončil v srpnu 1970<sup>57</sup>, až k vlastní realizaci ve Štrasburku – lze částečně vysledovat z autorova komentáře k této skladbě, který později napsal pro rozhlas.<sup>58</sup> Jak zde skladatel přiznává, byly Nardinovy požadavky rozhodující pro představu budoucí kompo-

<sup>53</sup> Původní název souboru byl *Le groupe instrumental à percussion de Strasbourg*, později změněn na *Les Percussions de Strasbourg*. Soubor čítá 6 hráčů na bohatě rozmanité bicí nástroje bez dirigenta. Viz Miloslav KABELÁČ, Úvod k *Osmi invencím pro bicí nástroje*, op. 45. In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 344-7; zde s. 345.

<sup>54</sup> Viz Vladimír LÉBL, Životopis Miloslava Kabeláče. In: *Hudební věda*, 1988, č. 1, s. 8-63; zde s. 46 a srov. Káťa KABELÁČOVÁ, Vzpomínání na otce. In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 262-7; zde s. 266.

<sup>55</sup> viz tamtéž (Lébl)

<sup>56</sup> Jak sám Kabeláč píše – viz Miloslav KABELÁČ, VIII. symfonie „Antifony“ (autorův komentář pro rozhlas). In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 369-72; zde s. 369. Srov. Luboš STEHLÍK, Poslední období tvorby Miloslava Kabeláče. In: *Hudební rozhledy*, roč. XLI, rok 1988, s. 380-3; zde s. 380.

<sup>57</sup> viz např. Luboš STEHLÍK, Poslední období tvorby Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, roč. XLI, rok 1988, s. 380-3; zde s. 380; a jinde

<sup>58</sup> Viz pozn. 56. V citované *Hudební vědě* (r. 1999) však bohužel není uvedeno o Kabeláčově komentáři nic bližšího.

zice. Kabeláč kostel sv. Pavla znal<sup>59</sup>, od první chvíle proto počítal s prostorovým prvkem v kompozici – rozmístěním ansámblu v prostoru tak, jak to umožňoval právě tento kostel.<sup>60</sup> K požadovanému obsazení autor připojil už jen vokální složku – podle svých vlastních slov<sup>61</sup> cítil Kabeláč od prvních úvah o skladbě nutnost použít v ní slovo. Nápadem, jak sloučit jednotlivé složky ansámblu v prostoru, bylo použití antifonální techniky, tedy principu převzatého z psalmodie: vzájemné střídání dvou chórů rozmístěných v prostoru chrámu, příp. sólisty a chóru. Odtud skladba obdržela první název – „Antifony“ – a teprve později, když kompozice pokročila a skladba nabyla většího rozsahu, bylo do názvu včleněno označení „symfonie“.<sup>62</sup>

K vlastní kompozici, jak bylo řečeno, přistoupil Kabeláč až v roce 1969 a dokončil ji v srpnu následujícího roku; mezi žádostí Paula Nardina a započítáním kompozice tedy uplynuly přibližně čtyři roky, v jejichž rozmezí napsal Kabeláč ještě několik nových skladeb, mj. *8 ricercari*, op. 51 pro bicí nástroje<sup>63</sup> (1966-67) a především VII. symfonii, op. 52 (1967 - zač. r. 1968) premiérovanou posléze na festivalu Pražské jaro 1968. V této době zahájil skladatel také práci na elektroakustické kompozici *E fontibus Bohemicis*, op. 55.<sup>64</sup> Je pravděpodobné, že právě situace v Československu po vpádu vojsk Varšavské smlouvy s následnými politickými událostmi ovlivnila Kabeláčovo rozhodnutí se k Nardinově objednavce v tomto roce obrátit a že tyto události do značné míry spoluurčily myšlenkový obsah i vlastní formální podobu a závažnost díla. O myšlenkové koncepci VIII. symfonie a o možných vztahováních k projevu odporu vůči totalitní moci viz přísl. kapitola této práce. Filosofická hloubka Kabeláčových skladeb i jejich nadčasový obecný charakter, vyjadřovaný velice často slovy vyňatými z Bible<sup>65</sup>, v níž autor hledal pravé a trvalé mravní hodnoty, byl už sám o sobě dostatečným důvodem pro Kabeláčovo zatracení ze strany oficiálních normalizačních úřadů. Totalitní režim mu hlavně pod vlivem Svazu skladatelů záměrně nepovolil vycestovat z Československa, aby se nemohl podílet na zkouškách ani premiéře své symfonie ve Štrasburku, k níž došlo 15. června 1971 v rámci koncertu věnovanému výlučně Kabeláčovým dílům – „Hommage à Miloslav Kabeláč“.<sup>66</sup>

<sup>59</sup> To vyplývá i z vyprávění Jany Jonášové o premiéře VIII. symfonie: JANA JONÁŠOVÁ, Z premiéry Kabeláčovy VIII. symfonie (zaznamenal Zdeněk Nouza). In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 259-62; zde s. 261.

<sup>60</sup> srov. Luboš STEHLÍK, Poslední období tvorby Miloslava Kabeláče. In: *Hudební rozhledy*, roč. XLI, rok 1988, s. 380-3; zde s. 380

<sup>61</sup> Miloslav KABELÁČ, VIII. symfonie „Antifony“ (autorův komentář pro rozhlas). In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 369-72; zde s. 369

<sup>62</sup> tamtéž

<sup>63</sup> Napsání této skladby bylo inspirováno úspěchem *Osmi invencí*; tak jako *Invence* jsou i *Ricercari* psány pro štrasburskou skupinu *Les Percussions de Strasbourg* (viz Lébl, životopis, cit. v pozn. 31, s. 46).

<sup>64</sup> Údaje o skladbách viz Zdeněk NOUZA, Seznam skladeb Miloslava Kabeláče. In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 415-53; zde s. 436-8.

<sup>65</sup> To se týká především Kabeláčovy VII. symfonie, která byla přijata v kontextu festivalu Pražské jaro 1968, na kterém mělo toto dílo premiéru, jako obrovský apel (viz Káťa KABELÁČOVÁ, Vzpomínání na otce. In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 262-7; zde s. 266.

<sup>66</sup> viz Zdeněk NOUZA, Malý portrét Miloslava Kabeláče. In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 131-7; zde s. 133; a srov. Káťa Kabeláčová, cit. v předch. pozn., s. 266.

## Základní charakteristika díla a jeho myšlenkový obsah

### *Základní formální podoba a obsazení skladby*

Kabeláčova VIII. symfonie je svým obsazením i základní formální podobou velice originální, a to nejen v kontextu ostatních symfonií autora. Je psaná pro sólový soprán, smíšený sbor (ten je ještě rozdělený na malý a velký), soubor bicích nástrojů a varhany.<sup>67</sup> Po formální stránce je rozvržena do pěti vět a čtyř intermédii, přičemž všechna intermédiá, jež představují jakýsi přechod mezi jednotlivými větami, jsou co do hudebního obsahu i časového průběhu shodná; liší se pouze dynamickým průběhem a textem.

### *Text použitý v symfonii a jeho význam*

Text, který Kabeláč v symfonii používá, je velice důležitý a představuje klíčovou složku výrazových prostředků skladby. Sestává se z několika slov vyjmutých ze Starého zákona: aramejského textu „mene, tekel, ufarsin“ a hebrejských slov „amen“, „hosanna“ a „halelujah“.

Aramejská slova zde použitá jsou z knihy Danielovy a obvykle se překládají jako „sčel jsem, zvážil a rozdělují“ (Dan 5;25) s významem: „Bůh sčel tvé království a ukončil je; byl jsi zvážen a shledán lehký; tvé království bylo rozlomeno a dáno Médům a Peršanům“ (Dan 5;26-28). Jde o hrozbu, která byla podle biblických slov zjevena babylonskému králi Balthazarovi, který se svým panováním zpronevěřil Bohu. Ruka, píšící na stěnu slova „mene, tekel, ufarsin“, předznamenala rozdělení království mezi cizí národy a Balthazarovu smrt.

Kabeláč, jak sám píše v komentáři<sup>68</sup>, však význam těchto slov oproti biblickému významu o něco posouvá. V Danielovi znamená tento nápis na zdi hrozbu, která se už nutně splní, předzvěst trestu; v Kabeláčově symfonii je těchto slov užito jako výstraha a varování; náplň slov se ještě nemusí nutně splnit a symfonie končí spíše optimisticky, s jakousi nadějí.

Hebrejských slov „amen“ a „halelujah“ je použito ve stejném významu, v jakém se vyskytují na mnoha místech Bible: „amen“ je znamením souhlasu („tak jest“, „staniž se“)<sup>69</sup>, „halelujah“ je složeninou slova „halelu“ (imperativ od slovesa „hillel“ – chválit) a slůvka „jah“, jež je součástí Božího jména „Jahve“; tedy „halelujah“ se překládá jako radostné zvolání „chvalte Hospodina“.<sup>70</sup>

O něco problematičtější je výklad slova „hosanna“. Podle *New Catholic Encyclopedia* došlo k transpozici významu tohoto slova: původní význam lze přibližně přeložit do češtiny jako „uchovej“, nebo „zachraň“ (anglicky: „save“).<sup>71</sup> V tomto významu se slovo „hosanna“ vyskytuje např. v Žalmu 118;25. Pozdější význam souvisel s Kristovým vjezdem do Jeruzaléma a znamenal spíše provolávání slávy – slovo „hosanna“ s takovýmto významem je později užito např. v rámci mešního *Sanctus*.

Kabeláč píše ve svém komentáři pro rozhlas, že měl na mysli původní význam, tedy ve smyslu volání úzkosti: „zachovej“, „zachraň“.<sup>72</sup> V symfonii je ale slova „hosanna“ použito

<sup>67</sup> Z bicích nástr.: marimba, xylofon, vibrafon, zvony, zvonová hra, temple-block, malý buben, 4 bonga, 4 tom-tomy, velký buben, 3 tympány, 2 triangly, 4 činely, 3 gongy, 5 tam-tamů – viz vydání faksimile skladatelova autografu partitury, Editio Supraphon, Praha 1985, ed. č. H7101

<sup>68</sup> Miloslav KABELÁČ, VIII. symfonie „Antifony“ (autorův komentář pro rozhlas). In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 369-72; zde s. 370.

<sup>69</sup> viz M. R. E. MASTERMAN, heslo Amen, in: Thomas Carson, Joann Cerrito (eds.), *New Catholic Encyclopedia*. Sv. 1, s. 348-9

<sup>70</sup> viz R. G. WEAKLAND, heslo Alleluia, tamtéž, sv. 1, s. 293-5

<sup>71</sup> M. R. E. MASTERMAN, heslo Hosanna, tamtéž, sv. 7, s. 115

<sup>72</sup> Miloslav KABELÁČ, VIII. symfonie „Antifony“ (autorův komentář pro rozhlas). In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 369-72; zde s. 371

v 2. i závěrečné 5. větě a z kolenáře není zcela jasné, zda se tento výklad týká obou vět, nebo pouze druhé. Z kontextu ostatních slov je i pravděpodobnější, že v poslední (páté) větě, v souvislosti s oslavným „halelujah“, je i význam slova „hosanna“ radostný.

### *Myšlenkový obsah díla*

Co je tedy hlavní myšlenkovou náplní díla a jeho poselstvím? Předně Kabeláč sám v komentáři pro rozhlas píše, že „symfonie chce být jakýmsi poselstvím“.<sup>73</sup> Dále se z komentáře dovídáme: „Štrasburk je [...] vhodným místem, z něhož by mohlo zaznít toto poselství. V poválečné době je Štrasburk sídlem Evropské rady (Conseille [!] de l'Europe). A právě odtud by mělo zaznít toto poselství. Není ovšem jasné, do jaké míry může na nynější situaci mít vliv toto poselství, jež začíná varováním a končí optimisticky“.<sup>74</sup> Kabeláč tedy úmyslně vložil do kompozice mimohudební význam: především apeluje na lidské svědomí, burcuje je varováním před trestem a hrozbou. Je pravděpodobné, že právě situace v Československu po vpádu vojsk Varšavské smlouvy podnítila pocit naléhavosti tohoto sdělení, které je samo o sobě nadčasové: Kabeláč, podobně jako ve své předchozí VII. symfonii, varuje před úpadkem pozitivních mravních hodnot, lidství. K tomuto účelu sahá po starozákonním textu, který lze použít pro široké spektrum konkrétních významů (či situací), a transponuje jeho význam právě do roviny lidství. Bible je pro něho v nejistých dobách pevným základem, zdrojem i klíčem k základním lidským hodnotám. Text však, více než nábožensky, chápe autor humanisticky.

Takto pojatá kompozice byla velice rychle vztažena k projevu odporu k totalitní moci, byla dovršením Kabeláčova zatracení v době normalizace. K dokreslení je nejlépe citovat ze vzpomínek skladatelovy dcery, Káti Kabeláčové: „V 8. symfonii použil autor biblických slov – varování i hrozby z knihy Danielovy: ‘mene, tekel, ufarsin‘. To byla slova, která snad tehdejší mocipáni vztáhli na sebe – právem, či neprávem? – každopádně ze špatného svědomí.“<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> tamtéž

<sup>74</sup> tamtéž, s. 371-2

<sup>75</sup> Káťa KABELÁČOVÁ, Vzpomínání na otce. In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 262-7; zde s. 266



## Provozování a šíření skladby

### *Světová premiéra*

Světová premiéra Kabeláčovy VIII. symfonie se uskutečnila 15. června 1971 v rámci 33. ročníku festivalu *Festival International de Strasbourg* na koncertě „Hommage à Miloslav Kabeláč“, který byl celý věnován Kabeláčově tvorbě.<sup>76</sup> Na programu byly *Dvě fantazie* pro varhany op. 32, *Osm invencí* pro bicí nástroje, op. 45, *Čtyři preludia* pro varhany op. 48 a *VIII. symfonie „Antifony“*. Na koncertě účinkovali čeští sólisté Václav Rabas (varhany) a Jana Jonášová (soprán), štrasburský soubor bicích nástrojů *Les Percussions de Strasbourg*, sbory *Les Chœurs du Théâtre Municipal* a *La Psallete de Strasbourg*. Dirigent Pierre Stoll.

Jak probíhaly přípravy na premiéru i sama premiéra v kostele sv. Pavla nám svým vyprávěním přibližuje Jana Jonášová<sup>77</sup>, která nastudovala a zpívala part sólového sopránu. Její svědectví je otištěno v *Hudební vědě* 1999 v záznamu Zdeňka Nouzy.

Nácvik VIII. symfonie probíhal nejprve v Praze v kostele sv. Jakuba, a to pouze mezi Janou Jonášovou (soprán) a Václavem Rabasem (varhany) pod Kabeláčovým dohledem. Pro přiblížení, jak zkoušky probíhaly a jaké byly Kabeláčovy hlavní požadavky, je nejlépe citovat následující úryvek ze vzpomínek Jany Jonášové:

„Oč při zkoušení Kabeláčovi hlavně šlo? V první řadě se to muselo shodnout naprosto přesně, tam není kam uhnout. Ono to třeba místy působí uvolněně, takové ty shluky apod., ale to není pravda, to je dokonale přesné, tam by stačilo málo a může se to sesypat. První tedy bylo, dát to dohromady, aby to klaplo přesně, a to bylo velice těžké. A pak ta výrazovost, on to autor dělal vlastně jako takové ‘velké divadlo’. To muselo vyjít, jako kdyby se to udělalo třeba jako film, jako němý film k tomu. Řekla bych, že nejsložitější bylo dát to technicky dohromady, a potom, aby všichni pochopili, co se tam děje, ten námět; že to není běžná symfonie, že je třeba dát tam tomu tu náplň. Já jsem to měla prokonzultované s Kabeláčem, tak jsem tohle věděla. Je to vlastně jako na divadle, každý tam má svou úlohu. A tak šlo o to, aby se do toho vrhli jako na divadle, aby to vyšlo trochu jako drama. To byla Kabeláčova představa; ale v tom nebylo třeba Stollovo pojetí korigovat. To stejně každý muzikant cítí. Ten obsah je tam velice vytřížený; tady šlo i o to ‘sdělení’, poselství ...“<sup>78</sup>

Prostorové rozmístění jednotlivých interpretačních skupin hrálo při premiéře velkou roli. Kabeláč měl už při kompozici přesnou představu o tom, kde mají být interpreti postaveni.<sup>79</sup> Varhany na obvyklém místě na kůru kostela, vpředu u oltáře skupina bicích nástrojů, před nimi na levé straně (z pohledu posluchače) sbory obrácené čelem k sólovému sopránu, který byl umístěn na pravé straně nahoře na kazatelně. Dirigent stál mezi sbory a sopránem, otočený směrem ke skupině bicích nástrojů a sborům. Plánek prostorového rozmístění včetně přesného umístění bicích nástrojů také autor připojuje k partitūře.<sup>80</sup>

Svědectví sopranistky Jany Jonášové také ukazuje, do jaké míry bylo provedení VIII. symfonie ve Štrasburku autonomní. Všichni důležití interpreti (Pierre Stoll, štrasburská skupina bicích nástrojů) sice znali Kabeláče osobně a měli zkušenosti s jeho tvorbou, Václav Rabas a Jana Jonášová však měli skladbu nastudovanou přímo s autorem, podle Jonášové byli

<sup>76</sup> Údaje o premiéře viz Zdeněk NOUZA, Seznam skladeb Miloslava Kabeláče. In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 415-53; zde s. 437 a také: Jana JONÁŠOVÁ, Z premiéry Kabeláčovy VIII. symfonie (zaznamenal Zdeněk Nouza). In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 259-62

<sup>77</sup> Z premiéry Kabeláčovy VIII. symfonie, cit. v předch. pozn.

<sup>78</sup> tamtéž, s. 261-2

<sup>79</sup> viz Miloslav KABELÁČ, VIII. symfonie „Antifony“ (autorův komentář pro rozhlas). In: *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 369-72; zde s. 369 a Jonášová, cit. v pozn. 76, s. 261

<sup>80</sup> Viz Miloslav Kabeláč, *Symfonie č. 8 Antifony* op. 54, Partitura, Editio Supraphon, 1985. Partitura je vydáním faksimile skladatelova autografu, ed. č. H7101.

oni dva „nosieli celé koncepce té symfonie, tak jak si ji autor představoval“, a zejména „Rabas, který dobře znal Kabeláčovu hudbu a věděl, co Kabeláč chce, tam v tomto směru do přípravy zasahoval“.<sup>81</sup> Přesto je však nenávratná škoda, že totalitní režim neumožnil Kabeláčovi zúčastnit se zkoušek a premiéry osobně. Skladatel dílo nikdy naživo neslyšel, neměl ani možnost zasáhnout na místě do příprav i do samotné skladby.

Celý koncert byl nahráván a vysílán v rozhlasovém programu France-Culture a měl značný tiskový ohlas.<sup>82</sup> V Československu však znamenal dovršení zatracení Kabeláče stran normalizačních úřadů – symfonie u nás nesměla být provozována 14 let po svém vzniku.

### *Československá premiéra*

Domácí premiéry se VIII. Kabeláčova symfonie dočkala až 12. a 13. ledna 1984 v pražském Rudolfinu (tehdy Dům umělců), kam ji na abonentní koncert České filharmonie prosadil šéfdirigent Václav Neumann.<sup>83</sup> I při tomto československém provedení hrál varhanní part Václav Rabas a sopránové sólo zpívala Jana Jonášová, spoluúčinkoval Pražský filharmonický sbor (sbormistr Lubomír Mátl) a Pražský soubor bicích nástrojů (Vladimír Vlasák, Václav Mazáček, Jiří Svoboda, Václav Voják, Daniel Mikolášek, Oldřich Šatava). Pocity Jany Jonášové z tohoto koncertu vystihuje tato citace:

„V Praze jsme to pak po čase dělali s panem dirigentem Neumannem, měl napřed obavy, jestli to Rudolfinum unese a ‘nespadne lustr’. Ovšem jsou to ‘Antifony’, a v Rudolfinu se to valilo všechno z jednoho místa, to nebylo ono. Proti tomu kostelu ve Štrasburku ten celkový dopad nebyl takový. Ale přesto jsem byla ráda, že jsem to aspoň ještě jednou mohla provést a že se to natočilo. Ale neměla jsem z toho zdaleka tak krásné pocity jako v tom kostele. Pro prostor toho kostela to bylo přece komponováno – ale možná tam působila i ta nálada a to všechno kolem toho, i nálada té doby.“<sup>84</sup>

Při zkouškách na tento koncert byla VIII. symfonie zaznamenána na dlouhohrající desku a připravena k vydání v nakl. Pantonu. Její výroba byla však na poslední chvíli cenzurou zakázána – mohla vyjít až několik měsíců před Sametovou revolucí, kdy se už cenzurní mechanismy začaly hroutit.<sup>85</sup>

### *Další provedení*

Po listopadu 1989 byla Kabeláčova VIII. symfonie provedena zatím pouze jednou, a to 16. června 2006 v rámci festivalu **Smetanova Litomyšl**. Zde zazněla na závěr koncertu v chrámu Povýšení sv. Kříže<sup>86</sup> s následujícím obsazením: sopránové sólo: Jana Sibera, varhanní part: Pavel Černý, soubor bicích nástrojů: Pavel Polívka, Daniel Mikolášek, Miroslav Kejmar, Jiří Krob, Jiří Svoboda a Ivan Hoznedr, Slovenský filharmonický sbor (sbormistryně Blanka Juhaňáková), dirigent: Jaroslav Brych.

O jiných provedeních Kabeláčovy VIII. symfonie se mi nepodařilo nalézt žádné zprávy. S největší pravděpodobností byla proto symfonie provedena zatím pouze třikrát: ve Štrasburku r. 1971, v Praze v r. 1984 a v Litomyšli r. 2006.

<sup>81</sup> Jana Jonášová, cit. v pozn. 76, s. 259 a 260

<sup>82</sup> viz Vladimír LÉBL, Životopis Miloslava Kabeláče, in: *Hudební věda*, roč. XXV (rok 1988), č. 1, s. 8–63; zde s. 46.

<sup>83</sup> Na koncertě v pražském Rudolfinu zazněl po Kabeláčově VIII. symfonii ještě Kubelíkův čtvrtý houslový koncert a Beethovenova 7. symfonie – viz recenze Jiřího Bajera v *Hudebních rozhledech*, rok 1984, č.4, s.154-6

<sup>84</sup> Jana Jonášová, cit. v pozn. 53, s. 261

<sup>85</sup> Viz Jaroslav SMOLKA, Stínová česká hudba 1968 – 1989. In: *Hudební věda*, 1991, č. 2, s. 153-87; zde s. 160-1.

<sup>86</sup> Koncert byl věnován jinak převážně duchovní a varhanní hudbě – Houston Bright: *Te Deum laudamus*, Javier Busto: *Ave Maria*, Pavel Grigorievič Česnokov: *Blažen muž* (Ps. 1), Jan Křtitel Kuchař: *Fantazie d-moll* pro varhany, W. A. Mozart: *Fantazie f-moll* pro varhany, KV 608 a VIII. symfonie Miloslava Kabeláče.

## Vydání partitury

Partitura VIII. symfonie vyšla jako faksimile skladatelova autografu v roce 1985<sup>87</sup>, kdy ji „nakladatelští pracovníci Supraphonu vydali téměř ilegálně, bez obvyklé veřejné propagace a šířili ji jinými cestami, než veřejnou sítí“.<sup>88</sup>

V rámci souborného kritického vydání děl Miloslava Kabeláče, které vychází od r. 2000 v nakladatelství Bärenreiter Praha, je Kabeláčova VIII. symfonie plánována jako 8. svazek I. řady.<sup>89</sup> Souborné kritické vydání je však zatím v počátcích a mezi již vydanými tituly se objevují pouze komorní a klavírní skladby.<sup>90</sup>

Jak vyplývá z životopisné studie Vladimíra Lébela<sup>91</sup>, Kabeláč ke konci svého života uzavřel smlouvy s newyorským nakladatelstvím Schirmer na vydání několika svých děl, mj. právě i Osmé symfonie. V tomto nakladatelství vyšlo od roku 1977 několik Kabeláčových klavírních a varhanních skladeb<sup>92</sup>, k vydání dalších titulů, na které Kabeláč dále uzavřel smlouvy a mezi nimiž je i VIII. symfonie, však dodnes nedošlo.

---

<sup>87</sup> Editio Supraphon, Praha 1985, faksimile skladatelova autografu partitury, ed. č. H7101

<sup>88</sup> viz Jaroslav SMOLKA, Stínová česká hudba 1968–1989, in: *Hudební věda*, rok 1991, č. 2, s. 153–87; zde s. 161

<sup>89</sup> viz Zdeněk NOUZA, Seznam skladeb Miloslava Kabeláče. In: *Hudební věda*, rok 1999, č. 2-3, s. 415-53, zde s. 449nn.

<sup>90</sup> Již vyšly tyto svazky: *Sonáta pro violoncello a klavír*, op. 9 (H 7793), *Skladby pro flétnu sólo* (op. 13 + op. 29b, H 7910), *Cizokrajné motivy*, op. 38 (H 7906), *Sedm skladeb pro klavír*, op. 14 (H 7857) a *Drobné skladby pro klavír* (H 7842).

<sup>91</sup> Vladimír LÉBEL, Životopis Miloslava Kabeláče, in: *Hudební věda*, roč. XXV (rok 1988), č. 1, s. 8–63; zde s. 48–49

<sup>92</sup> Snadná preludia pro klavír (op. 26), Osm preludií pro klavír (op. 30), Dvě fantazie pro varhany (op. 32) a Čtyři preludia pro varhany (op. 48).

## V. ANALÝZA OSMÉ SYMFONIE

Při analýze jsem vycházel z faksimilového vydání autografu partitury, Editio Supraphon, 1985.<sup>93</sup> Kabeláč používá pro zápis partitury nejen vteřinových rastrů (2 cm = 1 vteřina, resp. 60 MM), ale někdy i taktových označení (nebo jen počet úhozů za danou jednotku). Úseky s dirigentem (ozn. CD = *con direttore*) jsou metricky děleny také těžkými a příp. lehkými dobami (ozn. ↓ pro těžkou dobu a ↑ pro lehkou). Skladatel sice nepoužívá tradičních taktových čar, metrické jednotky však orientačně čísluje a jednotlivé věty dělí vždy v důležitých formových zářezech písmeny A, B, C atd. Při odkazování na jednotlivá místa partitury zachovávám tato původní Kabeláčova označení; v místech, kde není možné si s tímto označením spolehlivě vystačit, doplňuji další údaje – o pořadí konkrétního systému na straně partitury, příp. pořadí noty na řádce apod.

Analýza obsahuje dvě části. První je úvodní část, ve které je podán souhrnný rozbor formy VIII. symfonie a základních skladebných postupů, které zde M. Kabeláč užívá, v kontextu jeho předchozí tvorby. Po úvodní části následuje analýza jednotlivých vět a intermedií.

---

<sup>93</sup> Editio Supraphon, Praha 1985, faksimile skladatelova autografu partitury, ed. č. H7101

# 1. Úvodní část analýzy

## Celková forma symfonie

Kabeláčova VIII. symfonie je celkově rozvržena do pěti vět a čtyř intermedií. Jak bylo již řečeno, všechna intermedia jsou po hudební stránce i co do obsazení a časového průběhu zcela shodná a liší se pouze dynamickým průběhem a textem.

Nyní k formě symfonie trochu podrobněji. Kabeláč označuje v partituře své symfonie věty číslicemi 1 – 5, intermedia písmeny a – d. Jednotlivé věty a intermedia – tedy celkem devět částí – se formálně ještě sdružují do vyšších celků, jak autor v úvodu autografu partitury ukazuje na názorném nákresu<sup>94</sup> – v této práci viz **příloha č. 3**. Jak lze z přílohy vyčíst, symfonie tihne k celkové třídlínosti; tedy: 1a2 – b3c – 4d5. Mezi každou velkou částí je autorem předepsaná větší pauza. Všechna intermedia dále tihnou buď k větě bezprostředně předcházející (1-a, 3-c), pak znamenají spíše doznění věty, nebo se naopak přidružují k větě, která po nich bezprostředně následuje (b-3, d-5) a potom představují její přípravu, nástup. Tomuto přiřazování intermedií k jednotlivým větám je podřízen i dynamický průběh, jehož hrubý nárys je na obr. č. 1 zachycen horní linií nákresu. Z autografu partitury je patrné, jak Kabeláč tohoto sdružování vět do vyšších celků dbal – pod nákres totiž vypsál požadované časové trvání jednotlivých vět i pauz mezi nimi, přičemž mezi částmi, které patří k sobě, požadoval pauzu daleko menší, než jakou předepsal na rozmezí ucelených částí.

Symfonie tedy vykazuje pevnou, promyšlenou formu; její forma je středově symetrická jak z hlediska uskupení jednotlivých částí, tak z hlediska dynamického průběhu a víceméně i časového trvání jednotlivých vět. Nejdelší a výrazově nejvypjatější je prostřední (třetí) věta.

Soudržnosti symfonie jakožto cyklického celku je dosaženo zaprvé shodným hudebním průběhem všech intermedií, zadruhé výběrem motivického materiálu všech vět. Jak vyplývá z podrobné analýzy jednotlivých vět (viz dále), je melodika vět 2, 3 a 5 založena na témže čtyřtónovém motivku a melodický motiv z 1. věty se objeví i ve 4. větě. Dalším jednotícím činitelem cyklu je samozřejmě text (části 1, a, b, 3, c, 4 mají shodný textový základ *mene, tekel, ufarsin* – viz dále).

## Textová složka skladby

Způsob použití textové složky v kompozici VIII. symfonie je netradiční. V žádném případě se nejedná o klasické zhudebnění souvislého textu. Autor naopak vyňal celkem šest samostatných slov ze Starého zákona<sup>95</sup>, které mají svůj konkrétní symbolický význam, a tento význam používá jako výrazový prostředek kompozice. Textová slova jsou zasazena do kompozice a skladatel s nimi pracuje na stejné úrovni, jako např. s melodickým motivem, zvukovou barvou, dynamikou atd. Tím jsou rozšířeny výrazové prostředky skladby právě o prvek konkrétnosti.

Použití slov textu ve struktuře symfonie je následující:

- 1: mene, tekel, ufarsin
  - a: mene, tekel, ufarsin
- 2: amen, hosanna
  - b: mene, tekel, ufarsin

<sup>94</sup> Viz vydání autografu partitury, cit. v pozn. 93, nestr., [s. 6] faksimile autografu (tj. před zač. číslování stran).

<sup>95</sup> o významu slov viz výše podrobněji – viz kapitola této práce Základní charakteristika díla a jeho myšlenkový obsah.

- 3: mene, tekell, ufarsin  
       c: mene, tekell, ufarsin  
 4: mene, tekell, ufarsin  
       d: halelujah, hosanna  
 5: halelujah, hosanna.

Univerzita Karlova v Praze  
 Knihovna Ústavu hudební vědy  
 Filozofické fakulty  
 nám. J. Palackého 2, Praha 1, 116 38

Hrozba či varování *mene, tekell, ufarsin* tedy co do počtu naprosto převažuje. Je jakoby „exponována“ v první větě, navrácí se v každém intermediu (kromě posledního) a ve třetí a trochu i ve čtvrté větě autor s těmito třemi slovy evolučně pracuje. Evoluční práce spočívá v postupném „přemílání“ a zpracovávání těchto tří slov, a to těmito způsoby:

a) řada slov *mene, tekell, ufarsin* je rozdělena na dva prvky: 1. *mene, tekell* a 2. *ufarsin*. Tyto dva prvky jsou posléze stavěny proti sobě ve vzájemném hudebním kontrastu.<sup>96</sup> Po obsahové stránce jde vlastně o konfrontaci soudu (*sčelil jsem, zvažil*) a rozsudku (*rozdělují*).

b) Jsou střídány různé kombinace dvou nebo tří slov (*mene, tekell* → *tekell, ufarsin* → *ufarsin, mene*; *mene, tekell, ufarsin* → *ufarsin, mene, tekell* → *tekell, ufarsin, mene*) – je tedy použita rotace slovních kombinací<sup>97</sup>,

c) z těchto slovních kombinací (ať dvou- či trojslovných) jsou postupně odsekávána začáteční slova, až zůstane pouze to, které je v dané kombinaci na posledním místě (tedy např.: *mene, tekell, ufarsin* → *tekell, ufarsin* → *ufarsin*); a také obráceně: jednotlivé slovo je postupně rozšiřováno na dvou- až trojslovné spojení (např. *ufarsin* → *ufarsin, mene* → *ufarsin, mene, tekell*)<sup>98</sup>;

d) dochází ke štěpení slov na jednotlivé slabiky a spojování slabik přes hranice slov (*mene, nete, tekell, kelme; menete, netekell, tekellme, kelmene* na začátku věty a *ufa, farsin, sinu; ufarsin, farsinu, sinufar* na konci věty) – zde jde o jakousi rotaci dvouslabičných a trojslabičných spojení.<sup>99</sup>

Ve čtvrté větě jsou slova *mene, tekell, ufarsin* dvakrát použita jednoduše, jen s opakováním počátečního *mene*, potřetí (a naposledy v celé skladbě) jsou však uvedena v obráceném pořadí (*ufarsin, tekell, mene*).<sup>100</sup> Symfonie končí závěrečnou částí (intermedium „d“ a 5. věta) radostně, slovy *haleluja, hosanna*.

Skladatel tedy se slovy textu evolučně pracuje, a to na stejné úrovni, jako například s hudebním motivem či tématem.

Z textové složky lze vysledovat určitý vývoj v symfonii, který je podpořen také a především hudebními prostředky. Slova textu dávají však tomuto vývoji konkrétní význam (k němuž se Kabeláč sám přiznává ve svém komentáři pro rozhlas<sup>101</sup>):

1. věta: expozice varování a hrozby *mene, tekell, ufarsin*
2. věta: souhlas, volání úzkosti až zoufalství a rezignace (*amen, amen, hosanna*)
3. věta: dramaticky vypjatý a bojovný charakter výstrahy *mene, tekell, ufarsin*
4. věta: znovu *mene, tekell, ufarsin*, ale jakýsi zlom po dramatickém vyvrcholení ve 3. větě
5. věta: apoteóza v radostném zvolání až jásotu *haleluja, hosanna* – hrozba se nenaplní a symfonie končí optimisticky, s nadějí.

<sup>96</sup> 3. věta., písm. B, partit. str. 58-66 + písm. C, part. str. 67-74

<sup>97</sup> 3. věta., písm. D, partit. str. 76-78

<sup>98</sup> tamtéž

<sup>99</sup> 3. věta, písm. A, partit. str. 54 a písm. E, part. str. 79

<sup>100</sup> 4. věta, písm. B, partit. str. 92-94

<sup>101</sup> Miloslav KABELÁČ, VIII. symfonie „Antifony“ (autorův komentář pro rozhlas), in: *Hudební věda*, rok 1999, č. 2–3, s. 369–372; zde s. 371

S tímto způsobem včleňování textových elementů do kompozice se u Kabeláče setkáváme ještě v několika dalších skladbách z 60. let: u Eufemias Mysterion (op. 50, komp. 1964-65) a VII. symfonie (op. 52, komp. 1967-68). U Eufemias Mysterion (Mystérium ticha) pro soprán a komorní orchestr jsou velice podobným způsobem jako v VIII. symfonii exponována čtyři slova v klasické řečtině, v VII. symfonii pro recitátora a velký orchestr jde o autorův text podle Janova evangelia a Zjevení sv. Jana.

Jaromír Havlík se ve své studii *Kantáta – vokální symfonie*<sup>102</sup> zabývá rozdílem v přístupu k textové předloze mezi tvorbou kantáty a vokální symfonie (ve 20. století). Takto vystihuje specifika některých symfonií 20. století, které označuje za vokální (zahrnuje mezi ně i Kabeláčovu VII. a VIII. symfonii):

„Vokální symfonie [na rozdíl od kantáty] tenduje k oslabování svébytnosti textu: krátcím až fragmentarizací, směšováním různých, původně i dosti rozdílných textů, atomizací řečové složky na základní slovní jednotky včetně výrazů s jinou než běžnou konvencionální slovní zvukovostí (výkřiky, zvolání, magické formule – např. Kabeláč, VII. a VIII. symfonie). [...]

Ve vokální symfonii přibírá hudba – jako jednoznačně dominantní živel – slovesný text pouze jako prvek rozšiřující, ozvláštňující základní arzenál jí vlastních vyjadřovacích možností.“<sup>103</sup>

Co se týče Kabeláčovy VIII. symfonie: není pochyb o tom, že z hlediska dělení Jaromíra Havlíka je daleko spíše vokální symfonií než kantátou. S první částí citace lze souhlasit – v VIII. symfonii je skutečně oslabena svébytnost textu (text není souvislý, ale vytržen) atd. Text u Kabeláčových posledních dvou symfonií však podle mého názoru zaujímá daleko důležitější úlohu, než pouze jako prvek rozšiřující, ozvláštňující základní arzenál vyjadřovacích prostředků hudby. Kromě toho, že má formotvorný význam, je text hlavním nositelem konkrétní myšlenky díla, je tak spojovacím článkem mezi abstraktní a konkrétní rovinou díla.

### **Vokální složka**

Zajímavá je práce Miloslava Kabeláče se sborovou vokální složkou. Autor požaduje kromě přesných tónových výšek často také intonaci přibližnou (*intonazione approssimativa*). V takových místech Kabeláč předepisuje určité (většinou však úzké) tónové rozmezí nad a pod centrálním tónem, a v tomto rozmezí se má tónová výška pohybovat. Výsledek působí jako rytmická mluva, sborová recitace nebo skandování.

Rovněž užitím sborového glissanda dosahuje autor silného emocionálního účinku – zejména ve druhé větě (písm. D, str. 42-43 partit.), kde klesající glissando zároveň v přibližné intonaci silně evokuje význam probíhajícího slova *hosanna* – volání úzkosti. Opačný (radostný) účinek má vzestupné glissando v samém závěru symfonie.

Kromě zpívaného (nebo skandovaného) textu Kabeláč používá ve sborech i sólovém sopránu také zpěv bez textu (pouze na vokály – *a, o, i*), ve sborech často i *brumendo*. Z kontextu Kabeláčovy tvorby je zřejmé, že autor často s vokální složkou experimentoval – hledal nové možnosti vokálního projevu. Na zpěvu vokálů bez textu je založena především V. symfonie (op. 41 z roku 1960), ve které autor využívá sólového sopránu důsledně bez textu jako koncertantní složky vedle symfonického orchestru; rovněž *Ohlasy dálav* (Pět zpěvů pro alt a klavír – op. 47, komp. 1962-63). V VIII. symfonii je zpěvu bez textu použito především ve čtvrté

<sup>102</sup> Jaromír HAVLÍK, *Kantáta – vokální symfonie*. Vztah hudby a slova jako klíčový moment rozdílnosti žánrů. In: *Hudební věda*, roč. XXVII, rok 1990, č. 1, s. 39-47.

<sup>103</sup> viz pozn. předch., s. 44-5

věť, kde sólový soprán přednáší tímto způsobem dlouhou melodii<sup>104</sup> (což je srovnatelné např. právě s volnou větou V. symfonie). Ve třetí větě se nachází bez textu jen několik zvolání sboru a soprán na začátku a konci věty<sup>105</sup> a dramatický vrchol této věty v sólovém sopránu.<sup>106</sup>

Za zmínku stojí ještě technika, kterou užívá Kabeláč ve větší části druhé věty a jíž dosahuje rovněž silného účinku – způsob předávání si jednotlivých slabik textu mezi jednotlivými sborovými hlasy.<sup>107</sup> Jde vlastně o napodobení způsobu hry bicích nástrojů sborem – sborový hlas vždy akcentovaně nasadí slabiku, na které posléze zeslabuje, takže tón postupně vyprchá, přesto však přeznívá přes nástup další slabiky v jiném hlasu (tedy určitý druh hoquetové techniky).

### Organizace tónových výšek a intervalů

V oblasti tónových výšek pracuje Kabeláč v této symfonii dvěma odlišnými racionálními postupy:

1) vytvořením **umělého tónorodu**. Umělý tónorod je Kabeláčův termín, který vyjadřuje modus vytvořený uměle (tedy jiný, než historicky vžitý – dur/moll, církevní mody atd.) a sestavený z intervalů půltónu, celého tónu nebo malé tercie (příp. zvětšené sekundy).<sup>108</sup> V osmé symfonii je použit modus intervalového složení 1 – 1 – 2 – 1 s kvartovou periodicitou (tedy opakování intervalů se neodehrává po oktávě, nýbrž po čisté kvartě). Kabeláč používal ve svých kompozicích kromě umělých tónorodů s obvyklou oktávovou periodicitou též mody s jinou než oktávovou periodicitou – nejčastěji přicházela v úvahu kvinta jakožto nejbližší další interval alikvotní řady (např. v VII. symfonii, ale už v Dechovém sextetu op. 8 z r 1940).<sup>109</sup>

V VIII. symfonii je tedy vytvořen modus 1 – 1 – 2 – 1 a za periodickou jednotku je zvolena kvarta. Charakteristickou vlastností tohoto modu je naprostá převaha půltónů (3 půltóny na 1 celý tón). Příklad tónové řady sestavené z tohoto modu:



Kabeláč se však neomezuje pouze kvartou jakožto dělicím intervalem. Vedle kvarty je stále používána tradiční oktáva (hlasy jsou např. zdvojovány v oktávě, přenášeny do různých oktávových poloh, čímž někdy dochází i k převrácení dělicího intervalu kvarty na kvintu).<sup>110</sup>

V rámci výše popsaného modu vytvořil Kabeláč pro kompozici symfonie dva motivky, které jsou hlavními melodickými prvky symfonie. Nazval jsem je motivem „a“ a motivem „b“:

<sup>104</sup> 4. věta, t. 32-62 (str. 89-91 partitury)

<sup>105</sup> 3. věta, písm. A, str. partit. 54-57; písm. D, str. 76-81

<sup>106</sup> 3. věta, str. partit. 72-75 (t. 59-67)

<sup>107</sup> 2. věta, písm. B, C, D (str. 33-43)

<sup>108</sup> O umělých tónorodech Mil. Kabeláče viz Jarmila DOUBRAVOVÁ, K hudebnímu myšlení Miloslava Kabeláče.

In: *Hudební věda*, rok 1970, č. 1, s. 7 – 19; zde s. 11, 18 a jiná místa.

<sup>109</sup> viz např. Doubravová, cit. v předch. pozn.

<sup>110</sup> viz dále – podrobná analýza jedn. vět



Motiv „a“ (partit. str. 9-11, 1. věta, písm. B):



Motiv „b“ (partit. str. 44, 2. věta, písm. E):



Z motivu „b“ je vyabstrahována pouze jeho melodická složka, protože rytmický průběh je velice různý (viz dále). Lze říci, že právě tento motiv je nejdůležitějším melodickým prvkem symfonie, je obsažen ve druhé, třetí a páté větě a je hlavním předmětem motivické práce skladatele, která se podobá spíše práci s tónovou řadou, než s melodickým motivem (v páté větě je obměňován a rozšiřován; obměny jsem nazval  $b'$  a  $b''$ ).

2) Odlišným racionálním postupem, jímž Kabeláč pracuje především ve čtvrté větě a na začátku páté věty, je princip **pravidelné augmentace a diminuce intervalů**.<sup>111</sup> V určitém melodickém modelu, který se několikrát opakuje, mají některé intervaly svou fixní hodnotu a nemění se, jiné se však při opakování modelu mění a to buď na způsob rozšíření nebo zúžení. Dochází tím k různým modifikacím původního modelu. Rozšiřování nebo zužování intervalů je zde vždy lineární – tedy pokaždé o stejný počet půltónů (viz dále – analýza čtvrté a páté věty).

Jak vyplývá z rozboru Jitky Ludvové, je rozšiřování a zužování intervalů jedním ze základních skladebných principů v oblasti intervaliky a tónových výšek v Kabeláčově skladbě *Eufemias Mysterion* (z roku 1964/65).<sup>112</sup> Zde je melodickým jádrem symetrický intervalový model 1 – 5 – 1, jehož krajní dva intervaly (malé sekundy) jsou neměnné, avšak středový interval se rozšiřuje nebo zužuje, důsledkem čehož vzniká celá paleta různých možností.

### Motivická práce (práce s tónovou řadou)

Motivické práci skladatele nejvíce podléhá motiv „b“ (před. ve třetí a páté větě). Charakter této práce lze však lépe pojmut jako **práci s tónovou řadou** – motiv "b" představuje čtyřtónovou řadu obsahující všechny tóny modu jedné kvartové periody. Kabeláč využívá některé prvky a principy seriální kompozice: mnohokrát opakuje motiv za sebou, využívá rotaci, inverzi, račí postup a kříženou interpolaci.<sup>113</sup> Seriálně je často organizován i rytmický a metrický průběh, zvukové barvy nebo oktavové polohy (nikdy však není užitá série více než dvou různých oktavových poloh v jednom pásmu).<sup>114</sup>

Způsob užití **rotace** lze přirovnat ke zvláštnímu případu postupu kompozice izorytmického moteta ars novy. Na melodii (color), kterou tvoří motiv b nebo jeho obměna –  $b'$  (v páté větě), je aplikován metro-rytmický vzorec (talea). Taleu tvoří zpravidla určitý počet not o stejné hodnotě, přičemž jednotlivé taley jsou odděleny pauzou. Vzájemný vztah počtu not taley ( $T$ ) a coloru ( $C$ ) lze na mnoha místech VIII. Kabeláčovy symfonie vyjádřit touto rovnicí:

<sup>111</sup> Také tuto kompoziční techniku, ke které byl Kabeláč podle svých vlastních slov inspirován hudbou orientální, popsala již Jarmila Doubravová pro starší Kabeláčova díla (obd. 1935-45) – viz cit. v pozn. 108.

<sup>112</sup> Jitka LUDVOVÁ, *Eufemias Mysterion* Miloslava Kabeláče. In: *Hudební rozhledy*, roč. XXIII, rok 1970, č. 4, s. 172-6.

<sup>113</sup> Termíny viz Ctirad KOHOUTEK, *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha 1965, s. 117-20

<sup>114</sup> Organizace řady z hlediska oktavových poloh je předmětem páté věty (viz dále – analýza 5. věty).

$$T = nC - 1,$$

kde  $n$  je celé číslo. Talea je tedy často o jednu notu kratší než celý násobek délky coloru, důsledkem čehož vzniká rotace motivku, a opakuje-li se talea tolikrát, kolik not má color, dojde k vystřídání všech možných rotačních členů.<sup>115</sup> Talea bývá často podpořena textem – textová formule, která se opakuje, se často překrývá s taleou (má stejný počet slabik, jako talea not); např. „a-men, a-men, ho-san-na“ atd. – tedy talea o sedmi tónech odpovídá 2x motivu b – 1 tón<sup>116</sup>:



atd.

Na principu rotace motivu b je založena velká část druhé, třetí i páté věty. Ve třetí větě Kabeláč navíc vytváří složité rotační systémy se dvěma současně probíhajícími rotacemi v jednom pásmu: s vnější a vnitřní rotací (vnitřní rotací zde rozumím rotaci probíhající uvnitř každého rotačního členu vnější rotace); dále systémy, v nichž se lineárně mění počet not taley, přičemž je však vždy vynechán ten počet, který je celým násobkem počtu not coloru (např. talea = 7 tónů → 6 tónů → 5 tónů → 3 tóny → 2 tóny → 1 tón → 1 tón → 2 tóny → 3 tóny → 5 tónů → 6 tónů<sup>117</sup>; číslo 4 je vynecháno, protože color je zde motiv b a má délku 4 tónů a rotační člen o délce 4 tónů by tudíž neuposnul rotaci dopředu – neměl by žádný rotační efekt).

Určitý druh křížené interpolace<sup>118</sup> se nachází v páté větě od č. 57 v tympánech – tam dochází ke křížení motivu b' ve druhém tympánu se svou transpozicí o kvartu níže ve třetím tympánu.<sup>119</sup> Interpolaci jednotlivých tónů nebo tónových skupinek motivu b do probíhající řady motivu b v jiné transpozici používá Kabeláč hodně ve třetí větě – mezi písmeny C a D.<sup>120</sup>

### Práce se souzvuky

S vertikálně chápanými souzvuky pracuje Kabeláč dosti podobným způsobem, jako s melodickými intervaly – i ony jsou do značné míry racionálně organizovány. S racionální organizací vertikálního směru se setkáváme především v první větě, dále v intermediích a částečně i ve větě čtvrté; naopak ve druhé, třetí a páté větě je kladen důraz především na horizontální směr (tzn. reálně znějící souzvuky v nich nejsou rozhodující).

Jádrem všech souzvuků užitých v symfonii je **souzvuk půltónu**. Jednotlivé půltóny představují potom základní prvky, se kterými Kabeláč dále pracuje. V zásadě lze rozlišit dva způsoby této práce:

1. Půltóny jsou organizovány v kvartovém kruhu (tzn. půltón je transponován po kvartách nahoru a dolů);
2. půltóny jsou organizovány v tritonovém systému.

**Add. 1:** V prvním případě jde o stejný přístup, jako v organizaci horizontálního směru: půltón je vlastně součást umělého tónorodu 1 – 1 – 2 – 1 a takto chápaný podléhá i kvartové

<sup>115</sup> viz např. 2. věta, partit. str. 44-46 (písm. E), str. 107, 5. věta, písm. B a další místa

<sup>116</sup> např. 2. věta, str. partit. 33, písm. B; str. 44, písm. E

<sup>117</sup> 3. věta, písmeno C (partit. str. 67) a dále ve 3. větě

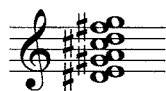
<sup>118</sup> Termín viz Ctírad Kohoutek, cit. v pozn. 113, s. 119.

<sup>119</sup> viz dále – analýza 5. věty

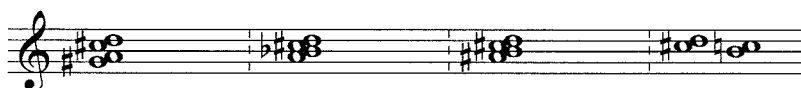
<sup>120</sup> viz dále – analýza 3. věty

periodicitě. Kabeláč však ani zde nedodrží striktně pouze kvartu jako periodický interval, užívá vedle ní i oktávu a tudíž často dochází k převrácení kvarty na kvintu.

Jde tedy o vertikální znásobení intervalového modelu 1 – 4, např.:<sup>121</sup>

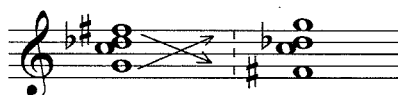


Takto zorganizované půltóny (nacházejí se především v písmenu A první věty) jsou předmětem další práce, která spočívá v principu pravidelného rozšiřování a zužování intervalů. Tento princip je užit ve vertikálním směru podobným způsobem, jako v horizontálním (viz výše): ve dvojici půltónů, vzdálených od sebe kvartu nebo kvintu, je vždy jeden půltón stabilní (tzn. neposouvá se), zatímco druhý se k němu buďto po půltónech přibližuje, nebo se od něho stejným způsobem oddaluje; např.:<sup>122</sup>

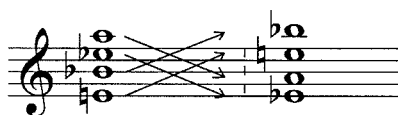


Tuto techniku Kabeláč používá především v písm. B první věty, v závěru první věty (od č. 191) a v písm. B čtvrté věty.

**Add. 2:** Uspořádání půltónů po tritonu je hlavní technikou organizace souzvuků v intermedii a v písmenu C první věty. Triton poskytuje omezené množství transpozic; půltón může být tímto způsobem umístěn pouze ve dvou polohách. Kabeláč však důmyslně využívá právě této vlastnosti tritonu; se souzvuky pracuje tím způsobem, že vyměňuje oktávové polohy jednotlivých tónů – proto je zde půltón vyjádřen často v podobě velké septimy – důsledkem čehož dochází i zde k pravidelné augmentaci intervalů. Jednotlivé tóny se takto od sebe plynule oddalují (o půltón), např.:<sup>123</sup>



nebo:



Podobně upravené tritony (tedy 2 tritony a 2 půltóny) jsou střídány se svými protějšky, nejvzdálenějšími tritony, tedy tritony ležícími o malou tercii výše či níže (malá tercie = 1/2 tritonu). Např.:<sup>124</sup>



Souzvuky II na obrázku jsou o malou tercii posunuty vůči souzvukům I. Vystřídání souzvuků je vždy velice hladké – vrchní dva tóny postoupí o velkou sekundu nahoru, spodní dva o stejný interval dolů, proto i toto je plynulé rozšiřování intervalů. Tato dvojice souzvuků,

<sup>121</sup> 1. věta, písm. A

<sup>122</sup> varhany, 1. věta, písm. B (oktávové polohy ani notové hodnoty nemusejí souhlasit)

<sup>123</sup> marimba, 1. věta, písm. C

<sup>124</sup> tamtéž

tedy souzvuk I se svým protějškem souzvukem II, tvoří potom dohromady celý osmitónový modus 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2:

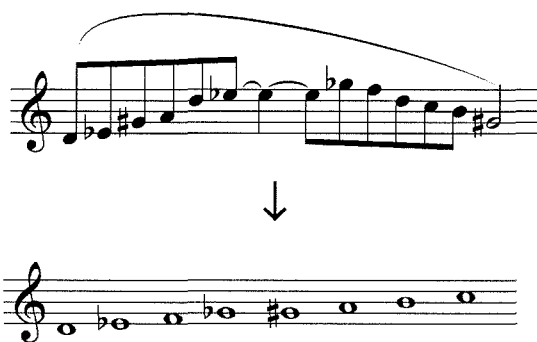


Tento modus již popsal a užíval Olivier Messiaen.<sup>125</sup> Jedná se o modus s tritonovou periodicitou (případně dokonce periodicitou po malé tercii) a je sestavený ze střídaných se půltónů a celých tónů. Počet transpozic tohoto modu je omezený – jsou možné pouze tři různé polohy. Kabeláč používá ve své symfonii dvě z nich: v první větě (písm. C) od tónu *c*, v intermediích od tónu *d*.

Osmá symfonie není první skladbou, ve které Kabeláč tohoto modu použil. Jak bylo již řečeno, ve skladbě **Eufemias Mysterion** (z roku 1964/65) je zvolen jako výchozí materiál intervalový model 1 – 5 – 1, což jsou rovněž dva půltóny v tritonové vzdálenosti:



Tohoto materiálu je používáno jak v harmonické, tak melodické podobě. Melodicky je navíc rozšířen na útvar, jehož všechny tóny, přeneseme-li je do stejné oktávové polohy, tvoří tento modus 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2, např.:<sup>126</sup>



<sup>125</sup> Ve Messiaenově systému modů s omezenými transpozicemi je toto 2. modus.

<sup>126</sup> *Eufemias Mysterion*, č. 26 soprán sólo (partitura: Státní hudební vydavatelství, Praha 1967, str. 6)

## 2. Analýza jednotlivých vět a intermedií

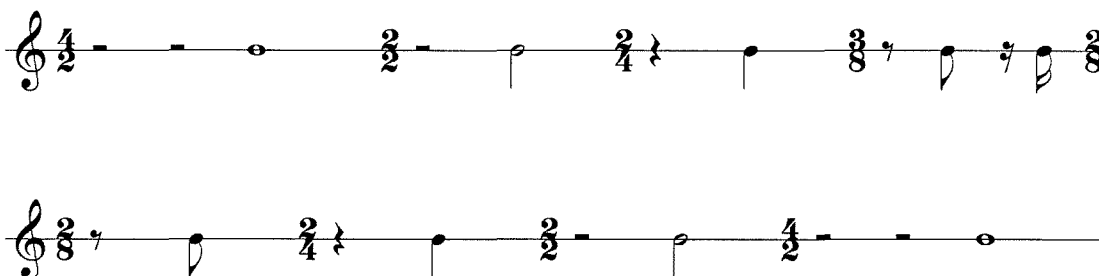
### 2.1. Analýza první věty

#### *Písmeno A*

Hudební proud od písm. A do písm. B první věty je vytvořen postupným vrstvením pěti samostatných pásem nad sebe:

- 1) 4 činely
- 2) varhany
- 3) 2 marimby a zvony
- 4) temple-block
- 5) 5 tam-tamů.

Rytmický průběh je organizován – ve všech pásmech probíhá tatáž rytmičká řada (nebo její část):



Rytmičké hodnoty pomlky i not se tedy zkracují vždy na polovinu, až k hodnotě 1/16 a poté se opět prodlužují (3/8 takt je jen zjednodušením zápisu: 2/8 + 2/16).

Tato řada probíhá ve všech pěti pásmech:

#### 1) Činely:

V rytmičké řadě probíhá rotace čtyř různě vysokých činelů v posloupnosti od nejhlubšího k nejvyššímu. Jelikož činely jsou čtyři a rytmičká řada má devět prvků, tedy o jeden více než celý násobek počtu činelů, posouvá se začátek rytmičké řady vždy o jeden činel dopředu. Tímto způsobem proběhne rytmičká řada dvakrát, poté se začne postupně zkracovat (s vynecháním vždy nejdelší hodnoty)<sup>127</sup> až nakonec z řady zůstane pouhé opakování šestnáctinové pauzy a stejně dlouhé noty<sup>128</sup> (tedy dojde k rozpadu systému – něco podobného lze sledovat také ve 3. větě, viz dále – analýza 3. věty).

#### 2) Varhany:

Varhany se připojí k prvnímu pásmu po zaznění jedné celé rytmičké řady v činelech. Rytmičká řada je zde tatáž, jen je již kratší – začíná od půlové hodnoty. Takto zazní třikrát, poté se zkracuje stejným způsobem, jako v 1. pásmu, až se nakonec (na str. 8 partit.) opět rozpadne na opakování šestnáctinové pauzy a noty.

Zároveň probíhá ve varhanách ještě jiná řada. Pedál varhan hraje pouze 1. prvek rytmičké řady ze tří prvků (tedy 1x hraje a 2x nehraje, nebo-li: 1, 0, 0), I. manuál hraje pouze 1. a 2. prvek ze tří (2x hraje a 1x nehraje: 1, 1, 0) a II. manuál hraje všechny prvky rytmičké řady (tedy: 1, 1, 1). V prvku č. 1, 4, 7, 10 atd. v pořadí rytmičké řady se tedy ozve celý varhanní

<sup>127</sup> od str. 5 partit.

<sup>128</sup> str. 8 partit.

ansámbl, v prvcích 2, 5, 8, 11 atd. pouze I. a II. man. a ve zbývajících prvcích (v pořadí č. 3, 6, 9, 12 atd.) jen II. manuál. Toto členění je dodrženo až do čísla 40 (str. 8 partit.), po kterém již zní repet. skupinka šestnáctinové pauzy a noty permanentně v celých varhanách.

Tónový materiál zde tvoří půltón gis-a, transponovaný navíc o kvartu vzhůru (cis-d) a oktávově zdvojený.

### 3) 2 marimby a zvony:

Toto pásmo nastupuje po jednom celém zaznění rytmické řady ve varhanách. Rytmická řada je zde opět zkrácena – tentokrát začíná i končí už jen čtvrt'ovou hodnotou. V této podobě proběhne pětkrát, poté (od str. 7 partit.) se začne ještě víc zkracovat a od č. 31 zní už pouhé opakování šestnáctinové pauzy a noty. Jinak je průběh velice podobný varhanám, zde však dochází k dělení vždy po dvou rytmických členech: na všech lichých rytmických členech zní současně obě marimby a oba zvony, na sudých jen první marimba a vyšší zvon.

Tónový materiál v marimbách tvoří opět půltón transponovaný o kvarty nahoru nebo dolů vůči varhanám (pomineme-li oktávové posuny); tedy: ais-h, dis-e v 1. marimbě a fis-g, h-c v 2. marimbě. Ve zvonech je pak už pouze tón f; všechny znějící tóny dohromady (tedy varhany + marimby + zvony) již tvoří dvanáctitónový totál.

### 4) Temple block:

Temple block s tónem h' nastupuje rovněž po zaznění jedné celé rytmické řady v předchozím pásmu. Řada je zde opět o kus zkrácená, začíná i končí už jen osminovou hodnotou. Takto je provedena desetkrát, poté se zkrátí na opakování šestnáctinových hodnot (v č. 23 str. 8 partit.).

### 5) 5 tam-tamů:

Tam-tamy začínají stejnou rytmickou řadu jako činely v 1. pásmu (tedy nezkrácenou) a to poté, co všechny ostatní nástroje již pouze repetují v šestnáctinových hodnotách. Řada však již není dokončena, realizována je jen její první polovina – na závěrečném nejhlubším tam-tamu (který by připadl šestnáctinové hodnotě) je fermata a konec tohoto systému.

Celý úsek od začátku až do písmena B tedy působí jako jedna souvislá gradace, vytvořená pomocí zkracování rytmické řady a přibírání dalších pásem. Dynamika je zde konstantní (stále *ff*).

## **Písmeno B**

V písm. B je dosud probíhající systém (rytmická řada) ukončen. Na fermatě nastoupí sólový soprán a přednese dvakrát za sebou hrozbu *mene, tekel, ufarsin* na melodickém motivu *a* (viz výše – úvodní část analýzy).<sup>129</sup> Na toto vyslovení hrozby reaguje sbor vždy zvoláním – zopakuje v přibližné intonaci závěrečnou slabiku hrozby (*-in*) na závěrečném tónu motivu.<sup>130</sup>

Jako „doprovod“ k tomuto sopránovému sólu slouží souzvuky ve varhanách, zvolání sboru je podpořeno ještě bicími nástroji. Souzvuky ve varhanách jsou zpočátku tytéž, jako doposud v tomto nástroji, jen trochu jinak upravené (zde jsou skutečně dva půltóny vzdáleny od sebe kvartu).

Od místa prvního zvolání sboru (str. 11 partit.) se začíná měnit organizace půltónů. Až doposud byly půltóny organizovány po kvartách, nyní je tento výchozí stav (z písm. A) měněn a to způsobem pravidelného zužování intervalů: z dvojice půltónu vzdálených od sebe původně kvartu je jeden půltón fixní, druhý se k němu po půltónech přibližuje. Ve varhanách

<sup>129</sup> str. 9 partit. (č. 100) až str. 13 (č. 109)

<sup>130</sup> str. 11 (č. 104) a str. 13 (č. 109)

je oním fixním púltónem *cis-d*; druhý púltón (původně *gis-a*) se k němu přibližuje směrem vzhůru, pokaždé o jeden púltón, tedy: *gis-a* → *a-b*<sup>131</sup> → *ais-h*<sup>132</sup> → *aisis-his*.<sup>133</sup> Při posledním souzvuku jsou již púltóny přiblíženy na nejkratší možnou vzdálenost: už zní čtyři sousední tóny současně (*aisis-his-cis-d*). Obdobně je tomu v marimbách: v první marimbě je fixní púltón *dis-e*, druhý púltón (původně *ais-h*) se k němu přibližuje vzhůru; v druhé marimbě je fixní naopak spodní púltón (*fis-g*) a vrchní se k němu přibližuje tentokrát směrem dolů.

V č. 112 až 115 zazní motiv *a* v tympánech. „Doprovod“ tentokrát tvoří púltón *c-des* ve varhanách a v marimbě (kde navíc proběhne rytmická posloupnost: 3 osminy – 2 osminy – 1 osmina – 4 osminy). Tento púltón jakoby vyplyne z předchozího souzvuku ve varhanách (*aisis-his-cis-d*), z kterého zůstanou prostřední dva tóny (nebo-li spodní tón vrchního púltónu a vrchní tón spodního). Zároveň je tento púltón *c-des* již zárodkem budoucího vývoje: po zaznění motivu *a* v tympánech (v č. 115) je totiž tento púltón rozšiřován směrem vzhůru i dolů, až postupně zazní všechny tóny modu:



který je náplní celého následujícího písma C. Rovněž organizace púltónů v č. 116 (ve varhanách i bicích nástr.) signalizuje radikální změnu v organizaci tónového materiálu: púltóny jsou nyní uspořádány v tritonovém systému. Zvolání v ženském sboru, které na způsob předchozího průběhu vlastně reaguje na motiv *a* v tympánech, již plně předjímá průběh písma C a plynule v něj přechází.

Písmeno B tedy především představuje expozici hrozby *mene, tekel, ufarsin*: dvakrát v sólovém sopránu a potřetí „beze slov“ v tympánech (na melodický motiv *a*).

### Písmeno C

Mezi písm. C a D (str. 16 až 19) proběhne ve sboru 11x za sebou skandování hrozby *mene, tekel, ufarsin*. Každé jedno skandování odpovídá jedné opakující se metro-rytmické periodě:

Coro

Timp

Tympány imitují rytmus ve sboru. Tento úsek až k písm. D je, stejně jako předchozí úseky, jednou celistvou gradací: tempo se postupně zvyšuje, od č. 159 se přibírají další sborové hlasy a v závěru zpívají soprány a tenory o oktávu výš.

Jako „doprovod“ k tomuto pásmu (sbor + tympán) slouží bicí nástroje, později (od č. 147) i varhany. Těmto nástrojům je svěřena souzvuková složka. Souzvuky jsou vytvořeny v rámci výše popsaného modu 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 s tritonovou periodicitou. Jádrem všech souzvuků je opět púltón. Púltón *c-des*, který pochází z předchozího průběhu (písm. B), pokračuje i zde ve zvonech, kde zprvu ohlašuje začátek každé metro-rytmické periody, od č. 147 však zní permanentně. Marimby a od č. 147 varhany mají souzvuky vytvořené ze čtyř tónů:

<sup>131</sup> str. 11–13 partit., od č. 104 do č. 109

<sup>132</sup> str. 13–14 partit., č. 109 až 111

<sup>133</sup> str. 14 partit., č. 111

dva půltóny vzdálené od sebe triton (jedn. tóny jsou však přeskupovány po oktávách nahoru nebo dolů). Tyto souzvučky jsou v rámci modu 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 možné dva (na násl. obr. jsou označeny jako I. a II.):



Způsob Kabeláčovy práce s těmito souzvučky byl již ozřejměn v úvodní části analýzy – viz str. 21–22 této práce.

### *Písmeno D*

Zde je opět gradace přerušena a navrácí se původní organizace tónových výšek z písmena A. Tentokrát jsou však intervaly (půltóny transponované o kvarty nahoru a dolů) v melodické podobě. Jednotlivé nástroje nastupují postupně a přednášejí melodicky stejné tóny, které v písm. A zněly harmonicky (kromě tympánů, které hrají začátek motivu *a*). Jako poslední nastoupí sbor a posloupnost se posléze opakuje ještě dvakrát, pokaždé ve zhuštěnější podobě.

Ke zlomu dochází v č. 191, od něhož zní sborové „u-far-sin“ ve stále delších hodnotách, jednotlivé slabiky textu se rozšiřují ve stále se rozšiřujícím taktu (3/4 → 4/4 → 5/4 → 6/4 → 7/4). Ve varhanách a melodických bicích nástrojích (kromě tympánu, který kopíruje sbor) jsou v č. 191 opět harmonické souzvučky a to tytéž, jako v písm. A. Od čísla 192 se však opět začínají měnit a to podobným způsobem, jako v písm. B (str. partit. 11). V marimbách se tentokrát jedná o pravidelné rozšiřování intervalů (v písm. B to bylo zužování), ve varhanách dochází k pravidelnému zužování intervalů, avšak opačným způsobem než v písm. B (v pravé ruce varhan je fixním půltónem *gis-a*, půltón *cis-d* se k němu odspodu přibližuje, zatímco v levé ruce varhan je fixní naopak *cis-d* a půltón *gis-a* se k němu přibližuje směrem dolů). Průběh ve zvonech je také pravidelným zužováním intervalů, tóny počáteční oktávy (*f'-f''*) se k sobě přibližují až na *b'-c''* a pak opět zazní *f'-f''*:



Poslední souzvuk 1. věty (str. 25) již však z tohoto pravidelného rozšiřování či zužování intervalů nevyplývá; je vytvořen z osmi různých tónů, z nichž má naprostou převahu tón *f*:





## Shrnutí

V první větě je zřetelná Kabeláčova práce se souzvuky. Nejprve je exponována jakási struktura ve vertikálním směru: půltóny, které tvoří jádro téměř všech Kabeláčových souzvuků v této symfonii, jsou orientovány v kvartovém kruhu (písm. A). Poté je tato vytvořená struktura narušována způsobem pravidelného zužování intervalů (půltóny se k sobě přibližují – písm. B), až se posléze zcela rozpadne a přejde ve strukturu naprosto rozdílnou, ve které jsou půltóny situovány po tritonech (písm. C). V písm. D se pak znovu vrací původní struktura z písm. A, dochází opět k pravidelnému zužování nebo rozpínání intervalů, avšak v opačném směru, než v písm. B.

Zužování a rozpínání lze v této větě sledovat i v jiných oblastech, než v intervalice. Gradace v písm. A např. spočívá v postupném zkracování rytmické řady, čímž dochází k celkovému zahušťování – na str. 8 z řady zbude pouhé opakování šestnáctinových hodnot s accelerandem. V závěru věty – od č. 191 – jde naopak o postupné rozpínání notových délek a prodlužování taktu vždy o jednu dobu.

## 2.2. Analýza druhé věty

Ve druhé větě hraje zásadní úlohu, na rozdíl od první věty, Kabeláčova práce v horizontální rovině, tj. v melodickém průběhu. Celá tato věta je vystavěna z motivu, který jsem v úvodní části analýzy nazval motivem „b“:



Kabeláč na tento motiv uplatňuje techniku motivické práce, kterou dále hojně užívá ve třetí a páté větě, a sice **rotaci**. Jeden rotační člen zde představuje sedm tónů, což odpovídá sedmi slabikám textu, např.:



A - men, a - men, ho - san - na,

Celá druhá věta představuje svou stavbou jeden gradační oblouk s vrcholem na písm. D. Nejprve se podrobněji zabývejme plochou od začátku do písmena D.

Plocha mezi písmeny A a D druhé věty je sestavena ze třech pásem, jejichž průběh je v podstatě týž a která nastupují po sobě v tomto pořadí:

1. bicí nástroje (tam-tamy, později i činely) nastupují v písm. A,
2. sbor v přibližné intonaci v písm. B a
3. varhany v písmenu C.

Průběh každého z těchto tří pásem je následující:

1) „Úvod“: 2 metrické jednotky (rytmické dělení 3 + 5) – šum bicích nástrojů, ve sboru (písm. B) a ve varhanách (písm. C) cluster, ve kterém znějí všechny tóny Kabeláčova umělého modu 1 – 1 – 2 – 1 s kvartovou periodicitou v pozicích od F, B, Es.

2) Úplně provedená **rotace motivu b** (u bicích nástrojů jsou čtyři tóny motivu nahrazeny čtyřmi různě vysokými hluky). Motiv b melodicky probíhá v jediné pozici: v modu od tónu Ais (tóny Ais, H, C, D). Jeden rotační člen představuje rytmickou periodu o délkových poměrech 3 : 5 : 3 : (5+3) : 5 : 3 : (5+5) o sedmi tónech, tedy o jeden tón kratší, než dvojnásobek

délky motivu b. K vystřídání všech rotačních členů je proto třeba, aby perioda proběhla čtyřikrát a motiv *b* v rámci rotace zazní sedmkrát. Sedm tónů rotačního členu je podmíněno textem ve sboru, který obsahuje sedm slabik: „a-men, a-men, ho-san-na“. Zvuky bicích nástrojů i tóny sboru nebo varhan přes sebe přeznívají, čímž Kabeláč dosahuje zajímavého efektu.

3) „Coda“ – po úplně provedené rotaci zazní ještě první dva tóny motivu b (jakoby začátek další rotace) v metrickém poměru 3 : 13 (5+3+5). Poté nastoupí další pásmo stejným způsobem a proces se opakuje.

Pásmo, které již proběhlo, však po nástupu dalšího pásma neumlkne, nýbrž pokračuje vedle něj v pomalejší rotaci motivu b (která byla započata v „codě“): další tóny nastupují na metrických jednotkách, na kterých pásmo, které právě probíhá, nenastupuje (ozn. tučným písmem: 3 : 5 : 3 : 5+3 : 5 : 3 : 5+5) – tedy dvakrát za jeden rotační člen, poměry délek jsou 16 : 21 (3+5+3+5 : 5+3+5+3+5).

Po skončení posledního pásma (varhan), tj. od čísla 125, až do písm. D dochází ke krátké gradaci, které je dosaženo crescendem a hustším opakováním motivu b, jenž je nyní rozpuřen a obě poloviny zní současně na slabiky slova „amen“:

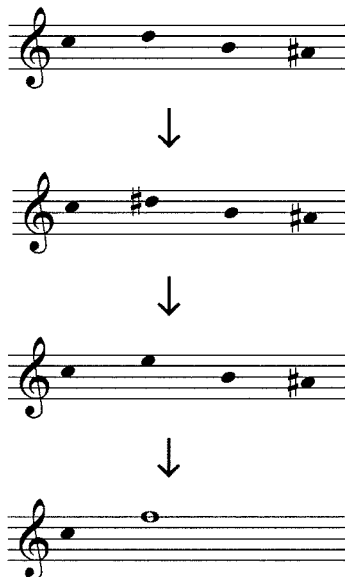


V písmenu D se poté – po generální pauze – nachází vrchol druhé věty: hudebně je zde nejsilněji podpořen význam slova „hosanna“ jako volání úzkosti až zoufalství. Zazní zde cluster ve velkém sboru (ženském i mužském) podpořený varhanami, složený pouze z tónů Kabeláčova modu 1 – 1 – 2 – 1 v pozici od F, B a Es (tedy tóny: f, fis, g, a – b, h, c, d – es, e, f, g). Velice silný účinek zde má sborové glissando, jímž klesne tento cluster mezi písm. D a č. 140 o kvartu níže, poté, mezi č. 140 a 144 o další velkou tercii a konečně mezi č. 144 a 147 o malou tercii níže. Tímto postupem se cluster ocitne v č. 147 celkem o oktávu níže, než byl původně v písm. D. Oproti velkému sboru zůstávají tóny zpívané malým sborem na stejné výšce a jsou souzvukově organizovány podobným způsobem, jako souzvuky a první větě, tedy jako půltóny zdvojené v kvartě: a – b, d – es.

Zajímavý prvek po písm. D ještě představuje rytmická posloupnost ve velkém bubnu; je totiž naprosto stejná, jako rytmický průběh rotačního členu předchozího průběhu (písm. A – D), tedy: 3 : 5 : 3 : (5+3) : 5 : 3 : (5+5).

Postupným diminuendem se v č. 147 vrazí motiv b ve stejné podobě, jako v č. 125, tedy v pozici modu od tónu ais a rozpuřen na dvě části, které zní současně. Zde je však, oproti č. 125, přidán cluster ve velkém sboru a varhanách složený důsledně z tónů modu v pozici od F, B a Es, tedy ve stejné pozici, jako zní motiv b + o kvartu výše a níže. Význam slova „amen“ zde silně evokuje pocit rezignace.

Po další generální pauze, mezi písm. E a F, se zkráceně opakuje hudební průběh mezi písm. A a D, tentokrát již pouze jednou – v sólovém sopránu. Tuto část lze nazvat **reprízou**. Průběh je totiž takřka doslova opakován: šum bicích nástrojů jako „introdukce“ (tentokrát trochu delší – rytmické dělení 5 + 3 + 5), poté úplně provedená rotace motivu b v sólovém sopránu (č. 157–192) a krátká „coda“ (od č. 193–7). Zajímavá odchylka reprízy vůči první části této věty se nalézá v posledním rotačním členu (od č. 184), kde dochází k postupnému rozšiřování prvního intervalu motivu b vždy o půltón. Tedy, vyabstrahujeme-li z rotace pouze motiv b:



Zajímavá je též okolnost, že velký buben, který nastupuje v písm. D, se zde, mezi písm. E a F, neodmlčí, nýbrž pokračuje v rytmické řadě a to stejným způsobem, jako jiná pásma mezi písm. B a D, tedy vstupuje do „mezer“ v lince sólového sopránu. Pásmo velkého bubnu tedy rovněž významně sceluje ústřední část věty (písm. D) s reprízou.

Jestliže jsme nazvali část mezi písm. E a F reprízou, část od písm. F do konce je možno nazvat **codou**, která představuje celkové zklidnění a doznění věty. Motiv b se tu již nevyskytuje; náplní je pouze sborové brumendo na clusteru tvořeném z tónů modu 1 – 1 – 2 – 1 v pozici od F, B a Es – tedy stejném clusteru, jako v písm. D. V samém závěru věty (č. 218–220) se ještě opakuje slovo „amen“, jehož slabiky jsou předneseny na způsob recitace.

### *Shrnutí*

Druhou větu lze popsat jako pevnou třídílnou formu: rozměrnou první část A (písm. A–C) vystřídá krátká vypjatá část B (písm. D), po níž se navrácí zkráceně první část, řekněme A' (písm. E). Po této repríze je ještě umístěna coda, která představuje doznění celé věty (písm. F).

Celá věta je pevně scelena užitím jediného motivu b za použití jediné techniky motivické práce – **rotace**. Průběh rotace je pevně vázán na jedinou rytmickou řadu, která se důsledně opakuje při každém rotačním členu. Tato rytmická řada se ve střední části věty (v písm. D) osamostatní od melodického průběhu a zde zní tudíž pouze rytmická složka rotačního členu ve velkém bubnu; systém rotace proto není v celé větě až do písm. F porušen.

Jako odchylka na konci reprízy figuruje postupné rozšiřování prvního intervalu motivu b vždy o jeden půltón.

## 2.3. Analýza třetí věty

### *Písmeno A*

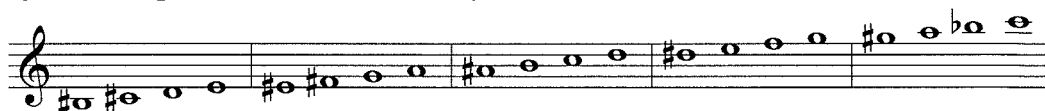
Hudební proud probíhá ve čtyřech samostatných pásmech, které nastupují v tomto pořadí:

- 1) varhany
- 2) kompletní smíšený sbor

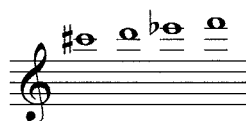
- 3) bicí nástroje
- 4) sólový soprán.

Intervaly mezi nástupy jednotlivých pásem jsou v partituře vyznačeny ve vteřinových údajích: 2'' : 3'' : 2'' : 4''. Každé z těchto pásem nastoupí celkem třikrát a to tím způsobem, že při prvním nástupu pásem zní nejvýše dvě pásma přes sebe, při druhém maximálně tři a po třetím nástupu posl. pásma už zní všechny pásma současně. Na konci písmena A se k těmto čtyřem proudům přidá ještě páté pásmo – pedál varhan (partit. str. 57).

Tónový terén je vytvořen z modu 1 – 1 – 2 – 1 celkem v pěti kvartových transpozicích; řada vytvořená ze všech tónů, které tu zní, by vypadala takto (nehledíme-li k oktavovým posunům jedn. transpozic ani k enharmonickým záměnám):



V závěru je tónový terén ještě rozšířen o šestou transpozici modu o další kvartu:



Způsob práce s tímto hudebním materiálem tkví v rozvržení různých transpozic modu mezi jednotlivá pásma, a to tímto způsobem:<sup>134</sup>

1. pásmo (varhany): transp. F, B + tón es
2. pásmo (sbor): transp. B, Es + tón as
3. pásmo (bicí nástr.): transp. C, F + tón b
4. pásmo (soprán): transp. Gis + v závěru tón des

Všechny přidané tóny (v pravém sloupečku tabulky) jsou již prvním tónem další transpozice modu (o kvartu výše).

V 1. – 3. pásmu (kromě sólového sopránu) tedy zní současně vždy všechny tóny dvou sousedních transpozic + jeden tón, který po nich v řadě následuje směrem vzhůru. V sólovém sopránu jsou postupně melodicky přednášeny tóny jedné transpozice modu, v závěru (č. 12) jsou stejným způsobem rozšířeny o další jeden tón (des).

Po třetím nástupu sólového sopránu je posloupnost pásem přerušena; nastoupí ještě stejným způsobem manuál varhan (v č. 13), ostatní pásma však stále zní a přidává se další pásmo – varhanní pedál v transp. C, v bicích nástrojích (marimbách) dojde posléze ke změně polohy z transp. C na Gis a Cis (ve zvonech zůstává transpozice F).

Text je použit pouze u tenorové skupiny, která má předepsáno rychle opakovat slova *mene, nete, tekel, kelme* a *menete, netekel, tekelme, kelmene* – jde tedy o rotaci dvouslabičných a trojslabičných spojení vytvořených ze slabik slov *mene, tekel*. Tento způsob přednesu je posléze imitován v marimbách, které nastupují v pásmu po sboru (tóny modu jsou rychle repetovány, střídány vždy dva tóny se dvěma zbývajícími).

Ostatní sborové hlasy a sólový soprán zpívají na způsob zvolání, na vokál *a*.

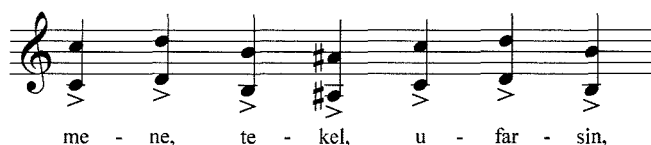
### **Písmeno B**

Plocha od písmene B do písmene C je založena na **rotaci motivu b**. Ten se zde nalézá v jediné pozici – od tónu *c* (tedy modus *ais, h, c, d*).

Sbor je zde rozdělen na velký a malý a obě části mezi sebou vedou jakýsi dialog. Rotace motivu *b* je realizována v malém sboru – každý rotační člen má délku sedmi tónů = sedm

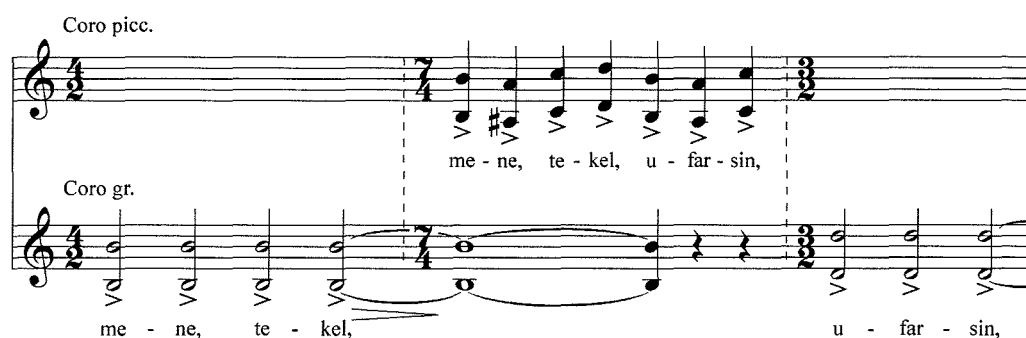
<sup>134</sup> Transpozice označují vždy tónem, kterým modus začíná (např. transp. F = tóny f, fis, g, a apod.).

čtvrt'ových dob (= sedm slabik: me-ne, te-kel, u-far-sin), tedy o jeden tón méně, než je dvojnásobek délky motivu b:



Tóny v malém sboru jsou dublovány ještě v marimbě a částečně ve zvonech.

Jednotlivé sedmitónové rotační členy jsou odděleny vstupy velkého sboru, který v půlových hodnotách akcentovaně repetuje vždy první tón z bezprostředně následujícího rotačního členu, např.:

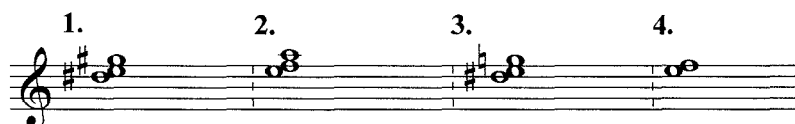


Tón ve velkém sboru je repetován buď čtyřikrát nebo třikrát v závislosti na textu a je podpořen tympány.

Po vyčerpání všech možností rotace (tedy po vystřídání všech čtyřech možných rotačních členů) dojde k diminuci notových hodnot – z půlových dob se stanou čtvrtky a ze čtvrt'ových osminy.<sup>135</sup> V této podobě je rotace znovu úplně provedena; poté dojde k další diminuci tónových délek – na osminy a šestnáctiny<sup>136</sup> – a další úplné rotaci. Mezi písmeny B a C tedy skladatel provedl trojí úplnou rotaci motivu b v malém sboru (s marimbou).

Průběh ve velkém sboru jednak tuto rotaci podporuje předjímáním vždy následujícího tónu po každém rotačním členu, ale současně zde vychází **motiv b v račím postupu**. Při každé úplné provedené rotaci proběhne račí postup jednou.

Rotace motivu b je podpořena i v hlase **varhan**. Pedál varhan dubluje střídavě tóny ve velkém sboru (avšak dlouhým drženým tónem) a tři tóny motivu b v malém sboru, průběh v pedálu tedy podléhá rotaci společně s malým sborem. V manuálu varhan se střídají čtyři souzvuky v tomto pořadí; na každý rotační člen připadne jeden:



Souzvuky jsou ještě zdvojeny o dvě oktávy níže v levé ruce. Jsou vytvořeny z tónového materiálu modu 1 – 1 – 2 – 1 transponovaného vůči ostatním hlasům o kvartu výše, ještě s přesahem do další transpozice (tóny tvoří řadu: dis, e, f, g | gis, a). V posloupnosti souzvuků lze nalézt i račí postup motivu b (dis, e, g, f).

<sup>135</sup> č. 25 (partit. str. 63)

<sup>136</sup> č. 33 (partit. str. 65)

## Písmeno C

Od písmena C do č. 63 je na sebe postupně vrstveno celkem sedm lineárních pásem. Melodickou složku všech pásem tvoří motiv b (i u nástrojů s neurčitou tónovou výškou je tento motiv naznačen vždy čtyřmi různě vysokými zvuky). Jednotlivá probíhající pásma:

### 1. pásmo (velký sbor a tympány)

Ve velkém sboru pokračuje jakoby hudební průběh písmena B – notové hodnoty repetovaných akcentovaných tónů jsou diminuovány na šestnáctiny:



Průběh těchto skupinek repetovaných tónů však už tvoří řadu motivu b v základním tvaru v poloze od *Ais* (zatímco v písm. B to byl račí postup).

V textové složce probíhá proti tomu jiná řada o dvou prvcích: 1. „mene, tekkel“ a 2. „ufarsin“, která je nezávislá na průběhu melodické řady. Nejprve v ní převládá prvek „mene, tekkel“, postupně se častěji vrací „ufarsin“ podle této posloupnosti:

4x *mene, tekkel*;  
*ufarsin*;  
2x *mene, tekkel*;  
*ufarsin*;  
1x *mene, tekkel*;  
*ufarsin*;  
*ufarsin*.

Před každým „ufarsin“ je tedy počet „mene, tekkel“ snižován na polovinu, na konci řady zcela převládne prvek „ufarsin“. Řada je rozvržena rovnoměrně mezi písmenem C a č. 63, čímž je dosaženo plynulé gradace.

První čtyři skupinky (tedy 1x celý motiv b) jsou podpořeny souzvuky v manuálu varhan ve stejném pořadí, ve kterém se tyto souzvuky střídaly mezi písm. B a C.

Další tři pásma probíhají ve varhanách:

### 2. pásmo (varhany – pedál i manuál)

Ve varhanách probíhá proti tomu dvojitá rotace motivu b – vnější (velká) a zároveň vnitřní (malá), která probíhá uvnitř jednotlivých velkých rotačních členů. Každý rotační člen vnější rotace obsahuje 41 not, tedy o jednu notu více než celý násobek délky motivu b (neboli:  $talea = 10x color + 1$ ). Směr rotace je zde proto opačný, než v rotaci, která byla použita v písmenu B (tam:  $talea = 2x color - 1$ ). Každý tento dlouhý rotační člen o 41 tónech je však zároveň již rotací sám o sobě, kterou jsem nazval vnitřní (malá). V této vnitřní rotaci navíc nejsou rotační členy stejně dlouhé, nýbrž jejich délka je lineárně měněna vždy o jednu notu (neboli talea není konstantní, ale mění se) podle této posloupnosti: 7 tónů → 6 tónů → 5 tónů → 3 tóny → 2 tóny → 1 tón → 1 tón → 2 tóny → 3 tóny → 5 tónů → 6 tónů (celkem tedy všech 41 tónů jednoho velkého rotačního členu). Délka 4 tónů je v posloupnosti přeskočena z toho důvodu, že motiv b má tuto délku a tento rotační člen by tudíž neměl žádný rotační efekt. Záběh posloupnosti má 7 tónů, tedy stejný počet, jako rotační členy z předchozí hudební plochy (před písm. C); první rotační člen tedy jakoby pokračuje v hudebním proudu

písm. B a to včetně diminue na další drobnější hodnoty (dvaatřicetiny) – stejně, jako pásmo č. 1 ve velkém sboru.

Malá (vnitřní) rotace je takto provedena celkem 11x, velká (vnější) tedy téměř třikrát. Poté se začne měnit i délka velkých rotačních členů (po č. 59): 41 tónů → 39 → 35 → 29 → 19 → 7, a to způsobem postupného vynechávání malých rotačních členů z vnitřní rotace, která se mění tímto způsobem:

7 tónů → 6 → 5 → 3 → 2 → 1 → 1 → 2 → 3 → 5 → 6  
7 tónů → 6 → 5 → 3 → 2 → 2 → 3 → 5 → 6  
7 tónů → 6 → 5 → 3 → 3 → 5 → 6  
7 tónů → 6 → 5 → 5 → 6  
7 tónů → 6 → 6  
7 tónů.

Kolem čísla 63 dojde nakonec k úplnému rozpadu tohoto systému – zůstanou opět pouze rotační členy o délce sedmi tónů, tedy navrátí se znovu stav z písmena B.

Tato řada probíhá střídavě mezi pedálem a manuálem varhan (první polovina vnitřní rotace v pedálu, druhá v manuálu). Bylo by lze ji proto chápat jako řady dvě, které jsou do sebe sesazeny na způsob interpolace. Rotační výsledek by byl stejný.

### 3. pásmo (varhany – pedál)

Pásmo, které nastupuje jako třetí v pořadí, se poprvé objeví v pedálu varhan po č. 46. Probíhá v něm motiv b v transpozici o kvartu níže vůči pásmu 1 a 2, tedy od G (modus F, Fis, G, A), nejprve po samostatných tónech v dlouhých hodnotách, posléze ve skupinkách 2 až 3 tónů. Tóny nebo skupinky tónů jsou vlastně interpolovány do řady probíhající v pedálu (pokud bychom řadu, popsanou v rámci 2. pásma chápali jako dvě řady, které si vzájemně odpovídají: jednu v pedálu a druhou v manuálu).

### 4. pásmo (varhany – manuál)

Toto pásmo probíhá v manuálu varhan a poprvé se objeví v č. 50. Obsahem pásma je rovněž motiv b, tentokrát v transpozici o kvartu výše vůči pásmům 1 a 2 (od tónu f, tedy modus: dis, e, f, g). Průběh motivu je nejprve realizován v izolovaných třítónových skupinách – opět na způsob interpolace do řady 2. pásma, tentokrát do druhé části řady, která probíhá v manuálu. Po č. 57 zní už řada prakticky nepřetržitě, tzn. i současně s manuálovou částí řady z 2. pásma.

### 5. pásmo (4 bonga a 4 tom-tomy)

Páté pásmo se začíná přidávat v č. 52. Bicí nástroje s neurčitou tónovou výškou – 4 bonga a 4 tom-tomy – zde imitují průběh pásma 2: čtyři tóny motivu b jsou zastoupeny čtyřmi různě vysokými hluky. Průběh je velice podobný jako v 2. pásmu, jen je posunutý. Kolem č. 61 také dochází ke zkracování rotačních členů vnější rotace, stejně, jako ve 2. pásmu.

Osamocené zvuky tom-tomu (vždy, když řada probíhá v bongu) svým průběhem navíc imitují pásmo 3 – také nejprve osamocené zvuky, posléze skupinky dvou až třech zvuků.

### 6. pásmo (4 činely)

Čtyři činely, které se přidávají v č. 57, imitují vlastně průběh pásma 4. Motiv b je rovněž napodoben čtyřmi různě vysokými činely. Jednotlivé zvuky jsou stejně jako v průběhu 4. pásma nejprve sdružovány ve skupinkách po třech, kolem č. 62 už jsou řazeny souvisle za sebou.

### 7. pásmo (sólový soprán)

Sólový soprán se k již probíhajícímu pásmům připojuje v čísle 59. Melodickou náplní je motiv b v transpozici o kvartu výše vůči pásmu 4 (tedy o dvě kvarty výše, než pásmo 1 a 2). Motiv b zde rotuje dvojitou rotací stejným způsobem, jako v pásmu 2 a 5. Malá (vnitřní) rotace proběhne do č. 63 třikrát, velká (vnější) zůstane nedokončena.

Soprán zpívá bez textu, pouze na vokály *a* a *i*. Snad tyto dvě samohlásky znamenají poslední dvě slabiky slova *ufarsin*.

Malý sbor doplňuje sólový soprán stejným způsobem, jako pásmo 3 doplňuje 2. pásmo a tom-tomy doplňují pásmo 5. Zde jsou však zpívány naráz všechny tóny modu v transpozici od B a od Es, tedy transpozice 1., 2. a 4. pásma.

Před číslem 63 je tedy použit modus současně ve čtyřech polohách po kvartách: F, B (Ais), Es (Dis) a Gis. V čísle 63 dochází ke zlomu. Dosud znějící hlasy se postupně vytratí a nastoupí nástroje dosud nezapojené do gradace – marimby, zvony a zvonová hra. Přidává se pátá poloha modu – od Cis (cis, d, es, f) – ve zvonech a zvonové hře. Současně motiv b zní v marimbách (v 1. marimbě v trans. Gis, v druhé Ais), kde probíhá ve stejné rotaci, jako dosud pásmo 2 (viz výše), jen jsou vnitřní rotační členy už vynechávány a rotace již podléhá krácení (tak jako 2. pásmo před č. 60).

Po jednom zaznění motivu ve zvonech a zvonové hře dochází v těchto nástrojích k modulaci – modulačním momentem je tón f, prostřednictvím něhož se modus posune o sekundu výše (es, e, f, g, tón f je společný pro obě transpozice) a v této poloze zazní motiv b opět jednou. Poté, v č. 65, dojde k modulaci zpět do polohy Cis (společným tónem je tentokrát es). Tento proces se opakuje, přičemž v č. 66 zazní obě transpozice (Cis i Es) současně. V tomto místě se připojují ostatní nástroje a podobná modulace (o velkou sekundu výš) proběhne také v marimbách.

V č. 67 je motiv b v sólovém sópránu (v transp. modu od Gis) rozšířen o další tón – des:



Stejně rozšíření lze ještě nalézt u zvonů a zvonové hry (as), marimb (es) a pedálu varhan (B); odpovídá mu i triangel jako doplnění čtyř činelů a nejvyšší bongo jako doplnění čtyř tom-tomů. Toto rozšíření je možno chápat jako anticipaci 5. věty, ve které bude motiv b takto rozšířen na b' (viz dále – analýza 5. věty).

Průběh motivu b mezi čísly 66 a 67 je následující:

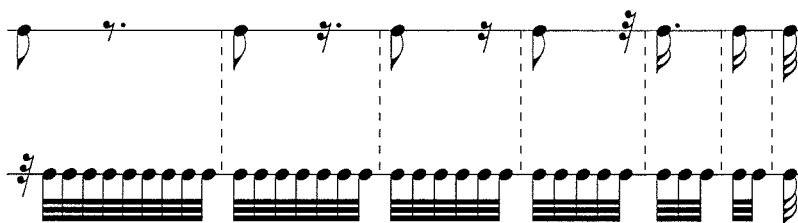
1) v sólovém sópránu, manuálu varhan a tom-tomech (zde je motiv b nahrazen čtyřmi neurčitými výškami) se jedná opět o rotaci s měnící se délkou rotačních členů, tentokrát podle této posloupnosti:

9 tónů → 7 → 6 → 5 → 3 → 2 → 1 tón.

Změna je tedy prováděna lineárně, jen délka osmi a čtyř tónů je vypuštěna, protože se opět jedná o celý násobek délky motivu b a tyto rotační členy by tudíž neměly v rotaci žádný význam.

2) Zvony, zvonová hra, marimby, pedál varhan a činely (v činelech opět 4 různé neurčité výšky) obsahují vždy jednu notovou hodnotu na jeden rotační člen posloupnosti (z bodu add. 1). Vychází tedy rytmická řada s víceméně lineárně se zkracujícími notovými hodnotami:





Mezi písmeny C a D je použit Kabeláčův umělý tónorod 1 – 1 – 2 – 1 současně ve čtyřech pozicích: F, Ais, Dis, Gis, v závěru (č. 64 – 67) ještě v páté pozici, od Cis.

### Písmeno D

V písm. D zcela převládne (na rozdíl od předchozího průběhu) **vertikální úprava motivu b**. Motiv b zůstává rozšířen o pátý tón, zní v kompletním sboru vertikálně v pozici modu od B a Es (tedy tóny: *b, h, c, d + es* a *es, e, f, g + as*), což je stejná pozice, v níž zpíval sbor i v předchozím průběhu. Rytmický průběh je zde zcela podřízen textu a s textem autor v tomto úseku (písm. D – E) také nejvíce pracuje.

Lze říci, že rotaci, která byla hojně využívána v písm. C v melodickém průběhu, zde autor aplikuje na průběh textový – rotace se týká tří slov *mene, tekel, ufarsin*. Rytmicky jsou odřikávány skupinky 1 až 3 slov, a to tímto způsobem: Od trojice slov *mene, tekel, ufarsin* jsou postupně odsekávána začáteční slova, až zůstane pouze poslední, k němuž jsou posléze postupně připojována další slova v řadě, čímž nakonec vznikne další rotační člen (např. *mene, tekel, ufarsin; tekel, ufarsin; ufarsin; ufarsin, mene* → *ufarsin, mene, tekel* atd.). Proces se opakuje, dokud nedojde k vyčerpání všech tří možných rotačních členů (jedním rotačním členem je myšleno např. *ufarsin, mene, tekel* atd.). K tomu dojde v čísle 73 a od tohoto čísla se proto rotace změní – začnou stejným způsobem rotovat pouze skupinky dvou slov, dojde tedy ke **zkracování délky rotačních členů**, což je postup, který rovněž Kabeláč použil i v melodickém průběhu písm. C (např. *mene, tekel; tekel; tekel, ufarsin; ufarsin* atd.). Tato rotace je dvakrát úplně provedena, poté dochází k dalšímu zkrácení délky rotačních členů – protože by však nyní tvořilo rotační člen již jenom jedno slovo, rotace se rozmělní na pouhé opakování jednotlivých slov a rotační systém se rozpadá (podobný postup rozpadu rotačního systému lze také vysledovat v předchozím melodickém průběhu – varhany kolem č. 63). Poté, v čísle 82, zazní znovu incipit celého tohoto rotačního systému (tedy návrat na začátek v č. 69), avšak již zhuštěně, bez pauz.

Výše popsaný rotační systém, který probíhá ve sboru mezi čísly 69 a 83, je rytmicky podpořen bicími nástroji a varhanami. V bicích nástrojích zní vertikálně motiv b v pozici od *Ais* a od *Dis* (tedy ve stejné pozici, jako ve sboru), rozšiřující tóny motivu (*es* a *as*) jsou zdůrazněny v horní poloze zvonkovou hrou. Manuál varhan rovněž obsahuje tytéž tóny, jako sbor, včetně rozšiřujících tónů. Varhanní pedál jednak zdvojuje nejhlubší tón manuálu (*b*), ale zároveň přináší řadu motivu b v transpozici o kvartu níže vůči nižší pozici v manuálu (tedy modus v poloze od tónu *F*). Řada proběhne dvakrát úplně, poté je motiv b rozšířen o pátý tón (tón *B*).

V sólovém sopránu se navrácí přednes na způsob zvolání, který byl hojně využíván u písm. A – na vokál *a* a tóny patřící do modu v poloze od *gis* + rozšíření (*des*):



V číslech 83 a 84 autor dokonce v krátkosti připomene přesný motiv zvolání z písmena A:



Mezi písmeny D a E je použit Kabeláčův umělý tónorod současně ve čtyřech pozicích: F, B, Es, As (tedy ve stejných pozicích, jako v písmeni C).

### **Písmeno E**

Tato část je vlastně navrácení zvolání z písmena A ve všech čtyřech pásmech – varhanách, sboru, bicích nástrojích a sólovém sopránu. Hlavní rozdíl od písmene A však spočívá ve výběru pozic modu. V této části je použit modus pouze ve dvou pozicích: C a F s rozšiřujícím tónem *b* a ve všech pásmech probíhají obě tyto polohy současně (zatímco v písm. A bylo užito až šest různých poloh a jednotlivá nastupující pásma se po této stránce lišila). I tóny v sólovém sopránu lze dobře vysvětlit v rámci modu v pozici od F (tón *b* je již oním rozšiřujícím tónem z další transpozice). Dochází tedy ke značnému modálnímu zjednodušení a sjednocení. Využito je dvou spodních pozic modu vzhledem k písmenu A (tam byly použity tylo pozice: C, F, B, Es, Gis + Cis), tedy těch pozic, kterých není příliš užíváno naopak v centrálních částech třetí věty.

Další rozdíl oproti písmenu A je v textu – tenorová skupina zde repetuje slůvka *ufa*, *farsin*, *sinu* a *ufarsin*, *farsinu*, *sinufar*, jde tedy o podobnou rotaci dvouslabičných a trojslabičných spojení, jako v písm. A, zde však vytvořených ze slabik slova *ufarsin*.

### **Shrnutí**

Třetí věta stojí v centru symfonie a je jejím dramatickým vrcholem. Z hlediska stavby je i sama o sobě (stejně jako celá symfonie) symetrická – závěrečná část (písmeno E) je navracením úvodní části (písmeno A). Centrální písmena B až D představují tři vlny gradace a obsahují nejvyšší míru evoluce motivu *b* – v podstatě se jedná o jakési „provedení“ symfonie. Zvyšování napětí v gradaci je zajišťováno narůstáním složitosti struktury – je užíváno stále složitějších způsobů rotace (rotačních systémů) a vrstvení stále většího množství současně probíhajících pásem nad sebe. Průběh rotačních systémů je rozvržen tak, aby bylo dosaženo plynulé gradace. Po skončení systému zpravidla dochází ke zlomu – zvýší se napětí, je vytvořen nový, složitější systém a začíná další, vyšší stupeň gradace (přičemž některé prvky nově nastupujícího systému působí jako pokračování starého systému a tím je docíleno plynulé návaznosti jednotlivých gradačních úseků).<sup>137</sup> V úplném závěru a vrcholu gradace pak dojde k rozpadu systému – tzn. systém vyčerpá všechny svoje možnosti a ve svém přirozeném spádu se „rozmělní“ zpět na elementární prvky.<sup>138</sup>

Po textové stránce lze v průběhu celé třetí věty zaznamenat postupné směřování od zpočátku převládajících slov *mene*, *tekel* ke slovu *ufarsin*: písmeno A obsahuje pouze *mene*, *tekel*, v centrálním písmeni C je v rámci gradace vytvořena posloupnost těchto slov, ve které nejprve zcela převažuje *mene*, *tekel*, postupně se však více prosazuje *ufarsin*, až nakonec zcela převládne a v písmeni E už je pouze toto slovo. (Písmena B a D obsahují tyto dva prvky v poměru 1:1.) Tento vývoj, vzhledem k obsahu slov, podle mého názoru znamená

<sup>137</sup> viz přechod mezi písmeny B a C (partit. str. 66-67)

<sup>138</sup> viz např. č. 63 – varhany (partit. str. 74) a č. 80 – text ve sboru (str. 78).

**směřování od soudu** (*sčel jsem, zvážil*) **k rozsudku** (*rozděluji*); teprve slovo *ufarsin* představuje opravdovou hrozbu. Oba prvky (*mene, tekel* na jedné straně a *ufarsin* na straně druhé) spolu vedou v celé třetí větě jakýsi dialog, jsou stavěny proti sobě ve vzájemném hudebním kontrastu.

Rozšiřování motivu b o další tón (závěr písm. A, závěr písm. C, písm. D a E) lze chápat jako anticipaci páté věty, ve které je podobným způsobem motiv b rozšířen na b' a b''.

## 2.4. Analýza čtvrté věty

Čtvrtou větu lze po formální stránce popsat jako trojdílnou formu A B A'. Formální oddíly jsou Kabeláčem označeny písmeny: písmena A a B jsou kontrastní, písm. C lze potom nazvat reprízou úseku písmena A. Po písmeni C následuje ještě oddíl označený písm. D, který lze chápat jako codu této věty.

V **písm. A** je postupně exponován melodický model, který tvoří jádro čtvrté věty. Nejprve zazní ve varhanách:



Tento model je předmětem další skladatelovy práce, která spočívá v pravidelné diminuci vybraných intervalů. Jak bylo již řečeno v úvodní části analýzy, pravidelná augmentace a diminuce intervalů je jednou z častých kompozičních technik Miloslava Kabeláče, kterou popsal pro starší díla Jarmila Doubravová.<sup>139</sup> V daném melodickém modelu jsou některé intervaly fixní, při opakování se nemění, zatímco jiné intervaly se pravidelně, tj. vždy o stejný počet půltónů, rozšiřují anebo zužují. Zde, ve druhé větě VIII. symfonie, dochází k pravidelnému zužování dvou, zpočátku velkých intervalů. První interval je zužován vždy o tři půltóny, druhý pravidelně o šest půltónů. Mezi písmeny A a B se tedy objeví tyto podoby modelu (dotyčné intervaly jsou v rámečku):

č. 3 varhany

↓

č. 18 vibrafon

↓

č. 32 soprano solo

Melodický model je současně posouván o kvartu výše. Závěrečný tón modelu vždy přeznívá dlouhými tóny nad zněním následujících podob modelu a vyjde vždy o půltón níže, než závěrečný tón předchozí podoby modelu, proto po skončení třetí modifikace, která v sopráně končí na č. 44, zní současně tři sousední tóny chromatické stupnice. Tyto tóny podléhají mezi č. 45 a 54 dalšímu vývoji: posouvají se směrem dolů. Tento proces začíná v sopráně – v č. 46

<sup>139</sup> Jarmila DOUBRAVOVÁ, K hudebnímu myšlení Miloslava Kabeláče. In: *Hudební věda*, rok 1970, č. 1, s. 7–19

o velkou tercii a v č. 47 o další půltón, poté ve vibrafonu – v č. 49 o čistou kvintu a v násl. čísle opět o další půltón, a nakonec ve varhanách – v č. 52 propadnutí o malou septimu a v násl. čísle opět o další půltón (viz příkl.):

č. 45 Sopr.                      č. 48 Vibr.                      č. 51 Org.

Tento proces je Kabeláčem rovněž racionálně promyšlený, neboť:

1. Pořadí hlasů je zde přesně obrácené, než byl jejich nástup;

2. docházelo-li v modifikaci melodického modelu k zužování intervalu o 3 půltóny, zde dochází naopak o rozšiřování, rovněž pravidelně o 3 půltóny. Výsledkem jsou 3 tóny vzdálené od sebe intervalem velké sekundy.

V č. 54 se posléze objeví v pedálu varhan přísná inverze melodického modelu vůči předchozímu znění (tj. od tónu c), intervaly jsou zde doslova zachovány, jen závěr modelu je trochu zkrácen.

V **písm. C**, které představuje reprízu, se navrácí znovu melodický model ve stejné pozici jako na začátku věty (tedy od tónu d), přičemž proces zužování intervalů dále pokračuje (zde dosáhne tento proces krajní meze, neboť první interval je zúžen na primu, druhý na velkou sekundu):

↓

písm. C varhany

Poté je model ještě naposledy zopakován o kvartu výše, tentokrát však bez dalšího zúžení intervalů, které již není možné (od č. 95 ve varhanách).

Na úplně jiném principu je založen střední díl věty – plocha označená **písmenem B**. Zde je velice patrná vazba na první větu symfonie, a to nejen užitím motivu, který jsem v úvodní částce analýzy nazval motivem „a“ na slova „mene, tekel, ufarsin“, ale i prací ve vertikálním směru se souzvuky.

Motiv „a“ je zde – na ploše písmena B – uveden celkem pětkrát v různých podobách. Nejprve v sólovém sopránu ve stejné poloze, jako v první větě, avšak s odlišným prvním intervalem (zde malá tercie f–d, zatímco v první větě bylo f–des). Poté je od č. 67 motiv „a“ sopránem zopakován, tentokrát stejně, jako v první větě (tedy s des):

č. 67 Soprán

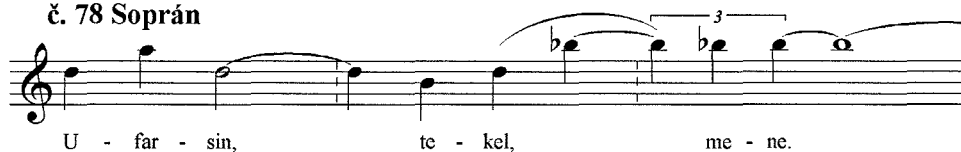
Potřetí je od č. 71 motiv „a“ ve vibrafonu, zde jsou všechny intervaly nivelizovány na oktávu nebo primu. Počtvrté se tento motiv objeví v pedálu varhan (č. 75) ve značně změněné podobě – některé intervaly jsou rozšířené, jiné inverzní, některé stejné, jako v původním tvaru:

č. 75 pedál varhan



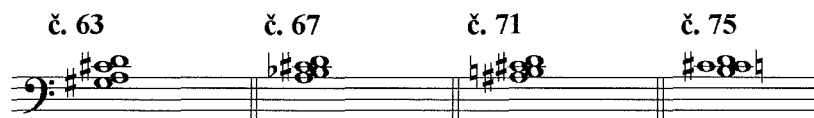
Tato podoba motivu „a“ je posléze zopakována sopránem v přísné inverzi:

č. 78 Soprán



Inverzní je i pořadí slov – „ufarsin, tekel, mene“ – a toto je také poslední uvedení motivu „a“ v symfonii i poslední užití slov „mene, tekel, ufarsin“.

V písm. B pracuje Kabeláč také se souzvuky, a to podobně, jako v první větě. Jádro souzvuků zde tvoří dva půltóny, které jsou nejprve vzdáleny o čistou kvartu, poté se spodní půltón přibližuje po půltónech k hornímu půltónu, který je neměnný:



Poslední souzvuk již tvoří čtyři sousední tóny chromatické stupnice.

Stejnou práci se souzvuky jsme již zaznamenali při analýze první věty (písm. B a závěr této věty).

Plochu od písmene **D** do konce čtvrté věty lze nazvat codou, představuje doznění věty a zklidnění. V celém tomto úseku dominuje kvintkvartový souzvuk c–g–c, který náhle přináší „pročištění“ a kontrast oproti předchozím disonantním pasážím, kde byl nejčastějším souzvukem půltón.

## 2.5. Analýza páté věty

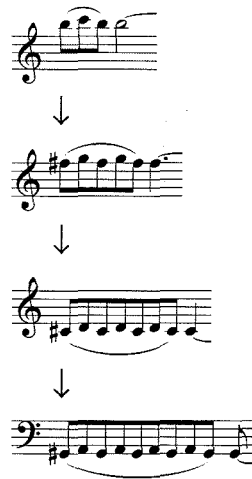
### *Písmeno A a B*

Pátou větu symfonie zahajují sólové varhany (písm. A + B). V písmenu A je nejprve exponován vzestupný model ztrojený v oktávách (str. 106, 1. systém), směřující chromaticky od tónu *h* k *dis*:



Tento model je posléze 3x modifikován (2. – 4. systém, každý systém obs. jednu modifikaci modelu). Modifikace modelu spočívá v těchto momentech:

- a) začátek modelu je vždy transponován o kvartu níže (tedy zač. od: *h* → *fis* → *cis* → *gis*)
- b) hlava modelu je rozšiřována (3 tónů → 5 tónů → 7 tónů → 9 tónů) na úkor následujícího dlouhého tónu, který se zkracuje:

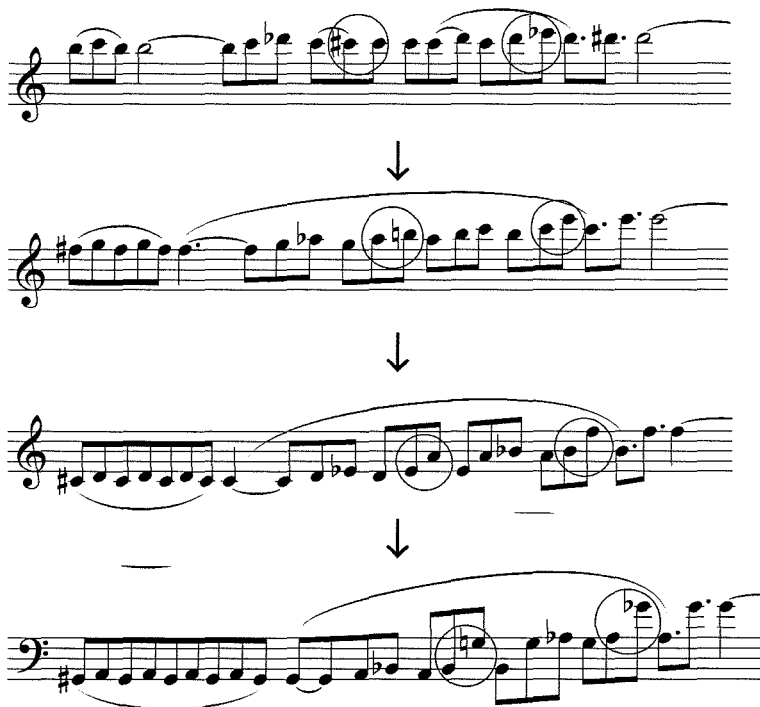


c) dva melodické intervaly uvnitř modelu se rozšiřují:

1. 0 → 3 → 6 → 9

2. 1 → 4 → 7 → 10,

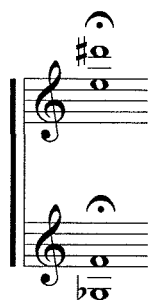
tedy vždy o 3 půltóny (dotyčné intervaly jsou v kroužku):



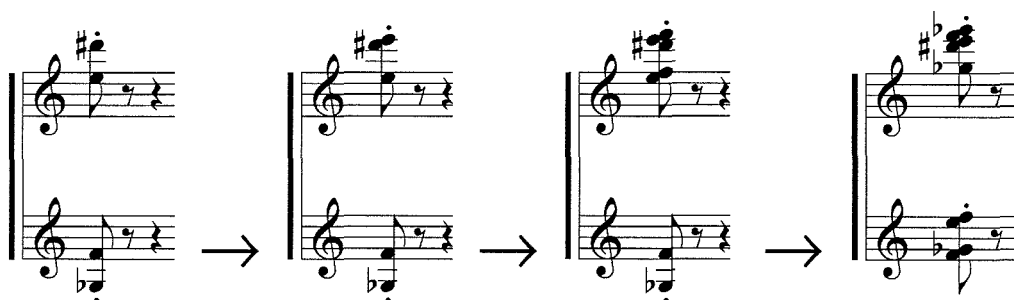
Důsledkem této modifikace se tedy rozšiřuje rozsah modelu (v. 3 → m. 7 → v. 10 → 8 + m. 7) a cílový držený tón je vždy o půltón vyšší (*dis* → *e* → *f* → *ges*).

Cílový tón, který se jakoby „zrodí“ z každé jedné podoby modelu, je posléze vydržován a zní současně nad průběhem dalších (zbývajících) modifikací modelu. Tento vydržovaný tón je však vždy postaven do poměru nikoli půltónu, nýbrž velké septimy k již znějícímu cílovému tónu z předchozí podoby modelu (tedy je transp. o 8 níže).

Z jednotlivých podob modelu jsou tedy postupně vyexponovány čtyři sousední tóny chromatické stupnice: *dis*, *e*, *f*, *ges*. Tyto tóny jsou organizovány vertikálně nejprve ve velkých septimách – zač. 5. systému na str. 106 partitury:



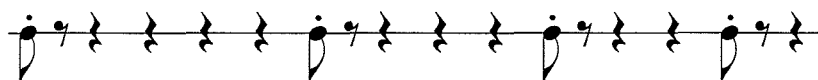
O dalších zazněních těchto čtyřech tónů – 5. systém str. 106 v manuálu (již ne, jako dlouhé tóny, ale stakatované oddělené osminy) – lze říci, že jsou zde tyto tóny harmonicky zpracovávány, a to tím způsobem, že jsou postupně zdvočovány v oktávě a tím je měněna jejich organizace ze septimové na sekundovou a tedy postupně vzrůstá napětí. Narůstání sekundových intervalů začíná ve tříčárkové oktávě, pokračuje v dvou- a jednočárkové oktávě (až posl.: *f, ges* v jednoč. oktávě, *e, f, ges* ve dvojn. oktávě a *dis, e, f, ges* v tříčárkové oktávě – tedy vertikální rozšiřování vždy o další půltón, viz příkl.):



Nakonec zní ve tříčárkové oktávě všechny čtyři tóny vedle sebe v poměru malých sekund. V pedálu varhan na tomto místě (od začátku 5. systému str. 106) začíná jakoby nastupovat další, 4. modifikace modelu (počáteční tón je znovu o 4 níže, hlava modelu je opět rozšířena – na 11 tónů), avšak pouze zdánlivě. Nedochozí totiž k vyexponování dalšího tónu, nýbrž ke zpracování již vygenerovaných tónů *dis, e, f, ges* – jsou vystřídány všechny melodické kombinace tří tónů *dis, e, f* v triolách a duolách.

Poslední (pátý) systém na str. 106 lze proto označit jako konfrontaci tónového materiálu, který byl vygenerován v systémech 1 – 4. Toto zpracovávání je jak melodického rázu (pedál), tak rázu souzvukového (manuál). Zde je velmi patrná Kabeláčova práce v oblasti mikrostruktury – předmětem práce není motiv či téma, ale pouhé 4 tóny, které jsou nejprve jeden po druhém exponovány, pak dochází k jejich vzájemné konfrontaci a zpracování.

Na pátém systému str. 106 je také zřetelná metro-rytmická posloupnost poměrů 5 : 4 : 3 : 2 (probíhá v manuálu i pedálu):



První úsek páté věty (písm. A) se v některých ohledech dosti podobá začátku čtvrté věty – hlavu tématu ze začátku čtvrté věty tvoří také chromatický motiv, transpozice tématu se ve čtvrté větě odehrává o kvartu výše (zatímco zde je model posouván o kvartu níže), ve čtvrté větě docházelo k pravidelné diminuci intervalu o 3 půltóny (zde dochází k pravidelné augmentaci – vždy však rovněž o 3 půltóny). Cílový tón se ve 4. větě řadil o půltón níže než předch. cílový tón, zde se řadí o v. 7 níže.

Ke konci 5. systému str. 106 přejde melodická linka v pedálu v motivek, který je hlavní melodickou náplní zbytku této věty:



A vyabstrahujeme-li pouze melodickou složku, dostaneme

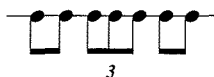
**motiv b´:**



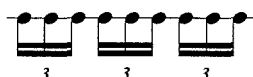
Je to tedy tentýž motivek, jako v 2. a 3. větě – který jsem v této práci označil jako melodický motiv b (zde je v transp. od *d*), avšak rozšířen; původně čtyřtónový motivek je zopakován a při druhém zaznění rozšířen o tón *f*. Proto je tento motiv 5. věty nazván **motivem b´**. I motiv b´ patří do modu s intervalovým složením 1 – 1 – 2 – 1, tedy Kabeláčova umělého tónorodu, u kterého skladatel používá kvartové periodicity. Pátý tón, tedy v tomto případě *f*, je totiž zároveň již prvním tónem další transpozice modu (o kvartu výše).

Motiv b´ je **v pedálu** od tohoto místa (konec 5. systému str. 106) až k písmenu C 40x repetován (od písm. B je v transp. o oktávu výše). Rytmicky je těchto 9 tónů organizováno podle následujících rytmických vzorců:

**Vzorec č. 1:** konec 5. systému str. 106:



**Vzorec č. 2:** písmeno B (t. 10-11):



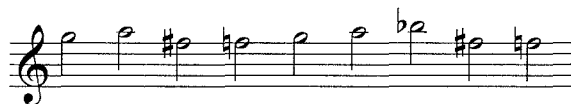
**Vzorec č. 3:** č. 12-29 (do písm. C):



Způsobem kompoziční práce se tedy tento úsek opět podobá technice izorytmického moteta ars novy – na melodii (color) o délce devíti tónů je aplikován rytmický vzorec (talea). Vzorec č. 1 je použit pouze 2x a těsně před písmenem B je porušen. Po písm. B se 4x objeví vzorec č. 2. Ten obsahuje 9 tónů, tedy stejný počet, jako melodický motiv, proto se začátek motivu vůči začátku vzorce nijak neposouvá. Od čísla 12 do písmena C je na melodii aplikován rytmický vzorec č. 3. Tento vzorec je o sedmnácti tónech proti osmnácti tónům melodie (tedy: 1 talea = 2 colory – 1 tón), začátky motivu ze zde proto posouvají vůči začátkům rytmického vzorce o jeden tón dozadu po každém průběhu rytmického vzorce. Tím dochází k rotaci motivu. Celkem vzorec č. 3 proběhne 18x, což znamená dvojnásobné zopakování všech možných kombinací.

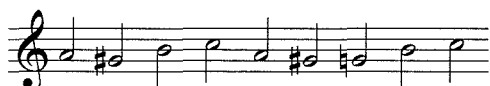
V **manuálu** (levé i pravé ruky) od písm. B do písm. C probíhá tentýž motiv b´. Podívejme se podrobněji nejprve na nejvyšší hlas v pravé ruce manuálu. Zde probíhá 2x za sebou tato melodická linie:





Tedy motiv  $b'$  transponovaný o kvartu výše vůči pedálu. Všechny liché tóny se mají hrát o oktávu výš, zde je tedy na melodii aplikován nikoli rytmický vzorec, ale posloupnost oktávových poloh (střídání dvou- a tříčárkované oktávy). Mezi písmeny B a C se vystřídají obě možné kombinace (tedy zač. melodie v tří- a dvoučárkované oktávě).

Nejnižší hlas pravé ruky manuálu má současně s tím shodně rytmicky i oktávově organizovanou melodii:



což je volná inverze motivu  $b'$  v transpozici o kvartu níže vůči pedálu (oktávové posuny zde nehrají roli). Porovnání intervalů základního tvaru motivu a jeho inverzního tvaru je následující:

Zákl. tvar:	+2	-3	-1	+2	+2	+1	-4	-1
inverze:	-1	+3	+1	-3	-1	-1	+4	+1

Inverze motivu je řešena tak, aby melodickému vrcholu v zákl. tvaru přesně odpovídal melodický důl v inverzi a obráceně. První, čtvrtý a pátý interval v pořadí je však mírně změněn tak, že všechny tóny inverzního tvaru patří do této transpozice modu ( $g, gis, a, h, c$ ).

Prostřední hlas pravé ruky opakuje pouze tón  $d$ , ve stejných hodnotách i oktávových polohách jako ostatní hlasy.

Levá ruka manuálu varhan obsahuje vlastně tentýž hudební průběh, jako pravá ruka. Nástupy jednotlivých tónů jsou jen posunuty o čtvrtovou hodnotu a tóny jsou v jiných oktávových polohách – v podstatě je tento průběh o 2 oktávy níže, než v pravé ruce, pořadí oktáv je však obrácené (tedy všechny liché polohy jsou spodní).

V úseku mezi písmeny B – C je velice zřetelné Kabeláčovo lineární myšlení – nezáleží na výsledných vertikálních souzvucích, ale na melodickém průběhu všech hlasů.

### **Písmeno C**

V písmenu C se varhany odmlčí a mezi písmeny C – D postupně nastupují jednotlivé bicí nástroje. Tympán převezme repetovaný tón  $d$  (který byl před písm. C umístěn ve středním hlase – levé i pravé ruky varhan) nejprve ve stejném rytmickém sledu, v jakém se až dosud pohyboval pedál varhan (nonoly). Ve všech ostatních bicích nástrojích s vyladitelnou výškou se postupně začne objevovat a mnohokrát opakovat motiv  $b'$ . Rytmické plynutí tohoto motivu je u každého nástroje rovnoměrné ve stejných hodnotách, organizovány jsou opět oktávové polohy (začátek prvního zaznění motivu ve všech nástrojích je v horní oktávě). Motiv  $b'$  ve všech bicích nástrojích probíhá v pozici od  $d$  (tedy modus  $c, cis, d, e + f$ ). U všech nástrojů je první a pátý tón každého opakujícího se motivu  $b'$  označen v partituře akcentem (tedy první tón motivu – v této poloze  $d$ ). Posloupnost nástupů jednotlivých nástrojů je následující:

#### **1) písm. C (tempo 48 MM)**

– zvony:

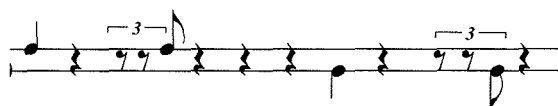


2) č. 39 (tempo 53-54 MM) (po dvojím zaznění motivu b' ve zvonech):

– marimba:



– 2 činely v rytmické řadě:



Současně se mění rytmický sled repetovaného tónu *d* v tympánu – z nonol na oktoly.

3) č. 48 (tempo 60-62 MM) (po čtyřech zazněních motivu b' ve zvonech a třech v marimbě)

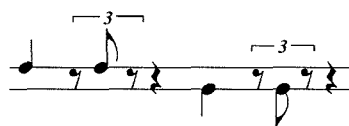
– zvonová hra:



– xylofon:



– 2 triangly v rytmické řadě:



Současně se mění rytmický sled repetovaného tónu *d* v tympánu – z oktoly na septoly.

V pásmu od čísla 48 do č. 57 tedy zní v melodických bicích nástrojích současně tyto rytmické poměry:

Camp.	Mar.	Clle.	Xil.	Timp.
2	: 3	: 4	: 6	: 14

Nástroje s neurčitou výškou tónu (činely a triangly) zde vlastně pouze zdůrazňují akcenty na tónech *d* v melodických nástrojích: činely kopírují marimbu (*d''* → vysoký činel, *d'* → nízký činel), triangly zvýrazňují xylofon (*d'''* → vysoký triangel, *d''* → nízký triangel).

Tato hudební struktura, která vykryštovala v čísle 48, přetrvává v bicích nástrojích kromě tympánu až k písmenu F (číslo 111). V čísle 57 (po šesti zazněních motivu b' ve zvoncích, šesti v marimbě, čtyřech v zvonové hře a šesti v xylofonu) dochází opět ke zrychlení tempa (na 69-72 MM). Tympán v tomto místě přestane repetovat tón *d* a přidá se k ostatním nástrojům v přednesu motivu b' - 1. tympán od *d* (tedy stejná pozice jako ost. nástr.), druhý v transpozici o kvartu níže. Motiv v transpozici je rytmicky posunut o čtvrtovou dobu a interpolován do motivu v základní pozici, jednotlivé tóny motivů v poloze od *a* a od *d* tedy zní střídavě a obě polohy splývají v jednu melodickou linii:



První a páté tóny motivu jsou opět akcentovány (tedy *d* v prvním tympánu a *a* v druhém).

V tomto místě (č. 57) se přidávají opět varhany – v pedálu probíhá motiv b' v transpozici od tónu *a*. Jednotlivé tóny motivu zde přeznívají přes sebe:<sup>140</sup>



V manuálu varhan probíhá proti tomu jakási variace motivu b' v téže transpozici, jako v pedálu. Jsou to šestnáctinové trioly oddělené osminovou pauzou. Každá triola vždy přinese dva tóny z motivu; třetí tón trioly je opakováním prvního z nich. Další triola přinese další dva tóny atd. Pokud vyjde základní tón motivu (tedy tón *a*) na prostřední notu v triole (tzn. nebyl by zopakován), je triola rozšířena o opakování tohoto tónu v další šestnáctině, která se připojí za triolu:



Výsledkem je opět **zdůraznění prvního tónu motivu** (stejně jako v bicích nástrojích).

Rytmické uspořádání motivku v triolách je opět jakousi rotací dvou tónů motivu – po devíti triolách proběhne celý motiv dvakrát.

V levé ruce manuálu zní současně tatáž struktura, o oktávu níže a posunutá o jednu osminu. Posloupnost triol je stejná, zde však řada začíná od trioly, která je v pravé ruce manuálu až na 5. místě (v levé ruce vlastně posloupnost začíná onou přidanou šestnáctinou). Důvod tohoto posunutí je ten, že trioly v levé ruce nyní tvoří jakýsi spojovací článek mezi triolami v pravé ruce – triola obsahuje druhý tón předchozí trioly z pravé ruky a zároveň už první tón budoucí trioly z pravé ruky; a obráceně, např:

Pravá ruka:	a, h		as, g		a, h		c, as
Levá ruka:	a	h, as		g, a		h, c	

Střídající se trioly v pravé a levé ruce se takto dokonale doplňují.

<sup>140</sup> Podobným způsobem pracuje Kabeláč ve 2. větě, kde tóny motivu, který zpívá sbor v přibližné intonaci, nechává přeznívat přes sebe na způsob bicích nástrojů – partit. str. 33nn (2. věta od písm. B).

### Písmeno D

V písmenu D, kdy se po osmi zazněních motivu  $b'$  ve zvonech, devíti v marimbě, osmi v zvonové hře, dvanácti v xylofonu, jednom v obou tympánech, necelých dvou v pedálu varhan a necelých čtyřech v manuálu opět mění tempo (na 80 MM), se k dosavadní struktuře připojuje kompletní sbor. Textové slovo *haleluja* je přednášeno v přibližné intonaci. Jsou stanoveny dvě tónová rozmezí, ve kterých se může výška pohybovat: první obsahuje přesně tytéž tóny, jako motiv  $b$ , a to: pro alty a basy v pozici od  $a$  (tedy tóny *fisis, gis, a, h*) a pro soprány a tenory v pozici od  $d$  (tóny *his, cis, d, e*), druhý má rozsah o půltón vyšší – tedy dosahuje až k tónu, který je přidán v motivu  $b'$  oproti motivu  $b$ . Obě tónová rozmezí dohromady tedy obsahují všechny tóny motivu  $b'$ . Sbor při zpěvu střídá tato dvě rozmezí, výsledek působí emocionálním, rozechvěným dojmem. Ve sboru probíhají současně čtyři pásma, která se různě rytmicky překrývají, směřují postupně k větší hustotě slov *haleluja*.

### Písmeno E

V písmenu E dochází k dalšímu zlomu. Ke všem již probíhajícím pásmům autor připojuje ještě poslední složku – sólový soprán. Ten přednáší slova *haleluja, hosanna* v nedokončeném motivu  $b'$  – v dlouhých hodnotách ve tříčárkované oktávě:  $d, e, des, c, d, e, f$ . Na drženém tónu  $f$  symfonii zakončuje.

V písmenu E se ještě v hudební struktuře odehraje několik změn:

- 1) xylofon a marimba začnou hrát o oktávu výš,
- 2) v manuálu varhan je upuštěno od triol, motiv  $b'$  rotuje pouze v těchto útvarech:



Všechny ostatní vlastnosti však platí dále.

- 3) v pedálu varhan je přidán další rejstřík (16')

V čísle 98 dojde k dalšímu nárůstu rejstříků v pedálu (32', 4') a objeví se zde (v pedálu) další hlas – znovu motiv  $b'$  v dlouhých hodnotách, v pozici od tónu  $d$ , ovšem už nedokončený. Jakoby toto zaznění motivu v nějnižší poloze vyvažovalo motiv v sopránu, který je rovněž v dlouhých hodnotách. Další nárůsty rejstříků v manuálu se nacházejí v č. 102 – mixtura a 2' a jednotlivé tóny v manuálu začnou přeznívat přes sebe. Vše tedy směřuje k zesílení zvuku a k celkové gradaci.

**Písmeno F** přináší další modifikaci motivu  $b'$ , jehož melodická složka má nyní tvar:



Motiv  $b'$  je tedy zkrácen a vnitřně rozšířen o další tón – v této pozici o tón *ges*. I tento tón patří do Kabeláčova umělého tónorodu 1 – 1 – 2 – 1 s kvartovou periodicitou – tón *ges* je pokračujícím tónem modu v transpozici od  $f$  (o kvartu výše). Nazval jsem tento motiv **motivem  $b''$** .

Od písmena F je motiv  $b'$  nahrazen motivem  $b''$  ve všech nástrojových pásmech. V manuálu varhan je tento motiv realizován jakoby hoquetovou technikou – jednotlivé tóny motivu se střídají mezi pravou a levou rukou v různých oktávách (avšak tóny přes sebe přeznívají).

Po posledním zaznění sborového *halelujah!* se ve sboru objeví současně všechny tóny motivu  $b''$  v obou pozicích (tedy *g, gis, a, h, c, des, d, e, f, ges*) a odtud směřuje sborové vzestupné glissando k souzvuku *des – f – ges – c*. Tento poslední souzvuk symfonie je souzvuk půltónu, který je zároveň transponován o kvartu a oktávově zdvojený:



Je to vlastně součást motivu  $b$  ( $b'$ ,  $b''$ ), výsek Kabeláčova umělého tónorodu 1 – 1 – 2 – 1 (v pozici od tónu *c* a *f*). S těmito souzvuky, tedy vždy půltónem transponovaným o kvarty nahoru nebo dolů, Kabeláč hodně pracuje na začátku symfonie – v 1. větě. Proto jakoby koncem symfonie ještě připomněl začátek.

Pod sborovým glissandem se postupně vytrácejí jednotlivé nástroje, posléze i hlasy sboru a samotný sólový soprán zakončí samfonii na tónu  $f'''$ .

### Shrnutí

Písmeno A představuje jakousi introdukci; tato část nemá se zbytkem věty žádný styčný bod. Autor v ní pracuje odlišným způsobem než ve zbytku věty – uplatňuje techniku pravidelné augmentace intervalů, která připomíná spíše větu čtvrtou. Tónový terén je víceméně chromatický, kvartová periodicitu je však použita i zde (jednotlivé hlasy nastupují po kvartách).

Celý zbytek věty je založen na motivu  $b'$ , který je v závěru (písmeno F) ještě modifikován na motiv  $b''$ . Tyto motivy jsou rozšířením motivu  $b$ , který byl hlavní náplní 2. a 3. věty a jsou vytvořeny z tónů Kabeláčova umělého tónorodu 1 – 1 – 2 – 1 s kvartovou periodicitou. Kromě základního tvaru od tónu *d* (modus *c, des, d, e*) je motiv  $b'$  použit ve dvou dalších kvartových transpozicích: od tónu *a* (modus *g, gis, a, h*)<sup>141</sup> a od *g* (*f, fis, g, a*)<sup>142</sup> a v jednom inverzním tvaru<sup>143</sup> (v transpozici *a*).

Plocha od písmene C do písmene F je jedinou gradací a je vytvořena postupným vrstvením hudebních pásem nad sebe: nejprve jednotlivé bicí nástroje, pak varhany, sbor a nakonec sólový soprán. Náplní všech pásem je pouze motiv  $b'$ , organizovaný z hlediska oktávových poloh. Každé pásmo probíhá ve svém specifickém metru a rytmu.

Po písmenu F vrcholí gradace ještě accelerandem a motiv  $b'$  přejde v  $b''$ . Po postupném ukončení všech nástrojů i sborových hlasů je symfonie zakončena sopránovým tónem  $f'''$  (tónem *f* začíná i první sopránové sólo symfonie v 1. větě – písm. B). Poslední souzvuk, použitý v symfonii, připomíná Kabeláčovu práci se souzvuky v 1. větě.

<sup>141</sup> od č. 57 dále

<sup>142</sup> písm. B

<sup>143</sup> písm. B

## 2.6. Analýza intermedií

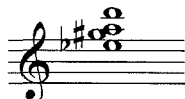
Všechna čtyři intermedia jsou po hudební stránce shodná, liší se pouze dynamickým průběhem a textem.<sup>144</sup> Kabeláčovu kompoziční práci proto ukáží pouze na analýze prvního intermedia.

Do popředí se zde dostává především skladatelova práce se souzvuky a s metroritmickou složkou; práce s melodickou složkou zde není výrazná. Jádrem všech souzvuků je zde, podobně jako v jiných částech symfonie, souzvuk půltónu.<sup>145</sup> Půltóny jsou ve vertikálním směru vrstveny nad sebe a racionálně organizovány, změnou oktávových poloh jednotlivých tónů dochází často k převrácení půltónu na interval velké septimy.

Podíváme-li se blíže na první souzvuk intermedia, zjistíme, že je sestaven ze dvou půltónů, mezi nimiž je tritonová vzdálenost (jedná se tedy o souzvukovou strukturu 1 – 5 – 1):



Tento souzvuk je jen zdvojen o oktávu níže. Takovýto souzvuk je posléze vystřídán druhým souzvukem, který vypadá následovně:



Tedy opět dva půltóny v tritonové vzdálenosti (přičemž půltón d-es je vyjádřen jako velká septima). Tento souzvuk přetrvává v celém intermediu (v č. 9 jej přebírají bicí nástroje, rovněž tóny sboru a tympánu spadají do tohoto souzvuku) až do závěru, kde je opět vystřídán prvním souzvukem (v pozměněné podobě – tóny jsou dále od sebe a v jiné oktávové poloze). V zásadě proto platí, že celá plocha intermedií je vytvořena z tónového materiálu těchto dvou souzvuků. Vyčteme-li tóny obou souzvuků a vytvoříme-li z nich tónovou řadu, dostaneme modus 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 s tritonovou periodicitou (viz také úvodní část analýzy, str. 21–22).

V závěru intermedia se souzvuk es-gis-a-d mění, a to tímto způsobem:



Jsou tedy nejprve vyměněny oktávové polohy krajních hlasů, čímž zároveň dojde k rozšíření krajních intervalů o jeden půltón. Podobná práce se takovýmito souzvuky, tedy se souzvuky, které jsou založeny na tritonové organizaci půltónů, je velmi patrná také především v písm. C první věty (viz str. 25–26 a viz též úvodní část analýzy – str.21–22).

<sup>144</sup> O zařazení intermedií v kontextu celkové formy symfonie viz úvodní část analýzy VIII. symfonie.

<sup>145</sup> O Kabeláčově práci se souzvuky viz také úvodní část analýzy VIII. symfonie.

Poté dojde k posunu vrchních dvou tónů o velkou sekundu nahoru a spodních dvou tónů o stejný interval dolů, čímž dostaneme, v trochu jiné úpravě, opět souzvuk, na kterém intermedium začínalo.

Stejný postup, jako ve varhanách v č. 21, se posléze opakuje v bicích nástrojích v č. 24, tedy na samém závěru intermedia.

V metro-rytmické složce dominuje poměr délek 3 : 8 a kombinace těchto dvou délek (především po nástupu sboru v č. 11).

### 3. Závěr analýzy

Osmá symfonie Miloslava Kabeláče představuje dílo, jemuž předcházela dlouhá tvůrčí vývoj autora. Lze ji po mnoha stránkách označit jeden z vrcholů Kabeláčovy tvorby – jde o poslední z řady jeho osmi symfonií, o jedno z posledních závažných děl autora. Při analýze jsem si proto kladl za cíl vystopovat v této skladbě Kabeláčovy vlastní kompoziční metody a techniky a na základě již existující analytické literatury se je pokusit uvést do kontextu skladatelova předchozího, od raných let velice kontinuálního tvůrčího vývoje.

Pokusím se nyní shrnout základní skladebné rysy Kabeláčovy VIII. symfonie, které vyplynuly z analýzy, a uvést je do širších souvislostí Kabeláčovy tvorby.

Na prvním místě je třeba uvést autorovu snahu o **lidské poselství** VIII. symfonie. Kabeláč vložil úmyslně do kompozice mimohudební význam, jak sám píše v komentáři k této skladbě.<sup>146</sup> Mravní apel jako hlavní poslání hudební kompozice se objevuje především také v předchozí, sedmé symfonii; lze jej však nalézt i v dalších závažných dílech autora: již v kantátě *Neustupujte!* (op. 7, komp. 1939), ve skladbě *Eufemias mysterion* (op. 50, komp. 1964–65), později též v elektroakustické kompozici *E fontibus bohemicis* (op. 55, komp. 1970–72), v sonátě *Osudová dramata člověka* (op. 56, komp. 1975–76) a v *Proměnách I* (chorálu Hospodine, pomiluj ny, op. 57, komp. 1974–78) a *II* (op. 58, komp. 1972–79). Častokrát je mimohudební poselství vyjádřeno slovy, která Kabeláč vybírá z Písma nebo z dávných textů české literatury (např. z Kosmovy kroniky v případě *E fontibus bohemicis*), přičemž se uchyluje k základním, časem prověřeným hodnotám lidské existence. VIII. symfonie je navíc aktuální reakcí na události v Československu po srpnu 1968, byla takto vnímána u nás i v zahraničí, což jí staví do sousedství skladeb *Music for Prague 68* Karla Husy a *Vox clamantis* Petra Ebena a dalších skladeb této vlny protestní aktivity.<sup>147</sup>

Co se týče **formy symfonie jako celku**, je třeba konstatovat, že Kabeláč volí **pevnou**, do detailů **promyšlenou** a **uzavřenou formu**. Forma je přehledná a jednoduše uchopitelná. Všech pět vět symfonie je propojeno shodnými intermedii; celkového scelení je dosaženo také úspornou motivickou prací – v melodické složce jsou zvoleny pouze dva motivy (motiv „a“ v 1. a 4. větě, motiv „b“ ve 2., 3. a 5. větě). S formální jednotou a uzavřeností formy jako celku také velmi koresponduje užití slov textu, forma je tvořena právě v souvislosti s konkrétním významem jednotlivých slov. Forma je středově symetrická s vrcholem ve třetí, prostřední větě, která je již sama o sobě středově symetrická. Jednotlivé věty a intermedia se navíc sdružují do vyšších formálních celků, tak, jak je podrobně popsáno v úvodní části analýzy. Nápadným formálním prvkem je též **katartické vyznění** závěru symfonie; po dramatickém vrcholu ve třetí větě zaznívá pátá věta očištěně, s apoteózou a nadějí.

Jednotlivé věty symfonie vykazují často formální **třídlílnost** – po kontrastním středním dílu se navrací prvky z dílu prvního. Skutečná **repríza** jako obměněný návrat hudební plochy se vyskytuje pouze ve druhé a čtvrté větě. V první větě se v závěrečném úseku (v písm. D) po kontrastní střední části (písm. C) navrací model uspořádání souzvuků, typický pro první úsek věty (písm. A a B).<sup>148</sup> Nenavrací se tedy konkrétní hudební plocha, nýbrž typ souzvukových struktur a práce s nimi. Ve větě třetí dochází také k návratu: plocha závěrečného písm. E představuje navracení písm. A této věty. Tento návrat bych však neoznačil jako reprízu, neboť se

<sup>146</sup> Miloslav KABELÁČ, VIII. symfonie „Antifony“ (autorův komentář pro rozhlas), in: *Hudební věda*, rok 1999, č. 2–3, s. 369–372

<sup>147</sup> srov. Jaroslav SMOLKA, Stínová česká hudba 1968–1989, in: *Hudební věda* 1991, č. 2, s. 153–87; zde s. 157–61 a Milan SLAVICKÝ, Inovační impulsy v české hudbě uplynulého čtvrtstoletí, in: *Hudební rozhledy* 1990, s. 39–42

<sup>148</sup> viz analýza 1. věty VIII. symfonie



jedná spíše o „úvod“ a „codu“ této věty; hlavní hudební dění se odehrává v rozsáhlé centrální části (písm. B – D).

Formální třídlílnost s prvkem reprízy je tedy častým jevem vět VIII. Kabeláčovy symfonie. Navracení, ať už konkrétní hudební plochy nebo jen určitých typů struktur nebo typů kompoziční práce, můžeme nalézt takřka ve všech větách kromě páté. Jak vyplývá z diplomové práce Kateřiny Kohoutové, je prvek reprízy typický i pro dřívější Kabeláčovy skladby. Kohoutová konstatuje užití reprízy téměř ve všech větách V. symfonie (kromě třetí věty).<sup>149</sup>

**Motivickou práci lze převážně označit za práci s tónovou řadou.** Ta je velmi výrazná především ve 2., 3., 4. a 5. větě. Kabeláč vytvořil v rámci svého modu 1 – 1 – 2 – 1 s kvartovou periodicitou dva motivy (označil jsem je v úvodní části analýzy jako motiv „a“ a motiv „b“). Nejjednodušším příkladem motivické práce je opakování motivu (jako je tomu v písm. B první věty), Kabeláč však používá další prvky – u motivu „a“ volnou inverzi a modifikaci a nivelizaci intervalů (ve 4. větě).

Velice zajímavá je však práce s motivem „b“. Čtyřtónový motiv „b“ nemá svůj vlastní pevně daný rytmus, jako motiv „a“; jde pouze o melodické pořadí čtyř tónů. Tento motiv zahrnuje vlastně všechny čtyři tóny čtyřtónového modu 1 – 1 – 2 – 1 ve stanoveném pořadí, tedy např. motiv „b“ = *c, d, h, ais* v rámci modu *ais, h, c, d*. Kabeláčova práce s motivem „b“ se do značné míry podobá technice seriální kompozice, s tím rozdílem, že tónová řada není vytvořena ze všech dvanácti tónů chromatického tónového prostoru, nýbrž se všech čtyř tónů modu. Takto vytvořenou čtyřtónovou řadu (motiv „b“) Kabeláč mnohokrát opakuje za sebou, využívá rotaci, inverzi, račí postup a kříženou interpolaci, tedy techniky běžné pro práci s řadou. Nejvýraznější technikou je technika **rotace**, kterou, zejména v centrální třetí větě, rozvíjí Kabeláč do vytváření velmi složitých rotačních systémů, kdy nechává zaznívat dvě rotace současně (vnitřní a vnější – vnitřní rotace je rotace uvnitř každého rotačního členu vnější rotace), nebo pravidelně mění počet not jednotlivých rotačních členů apod. **Tyto struktury připomínají složitý matematický algoritmus, který se řídí určitými pravidly, vyvíjí se, střídá všechny možné kombinace a po vyčerpání všech svých možností se sám svým přirozeným spádem rozpadne zpět na elementární prvky, z kterých se posléze vytvoří algoritmus nový.**<sup>150</sup>

Motivická práce, především rotace motivu „b“, probíhá v těsné souvislosti s textem, počet not rotačních členů se odvíjí od počtu slabik slov. Slova textu navíc rovněž podléhají motivické práci. Skladatel s nimi zachází podobným způsobem, jako s melodickým motivem – mění jejich pořadí, štěpí slova na jednotlivé slabiky, uvádí slova do vzájemného významového kontrastu, aplikuje na ně techniku rotace atd., přičemž obohacuje vyjadřovací prvky hudby o prvek konkrétního významu jednotlivých slov (viz úvodní část analýzy, str. 15–17). Slova textu jsou začleněna do kompozice a pevně svázána s motivickou prací i s formou symfonie.

Na tomto místě bych ještě upozornil na některé další zvláštnosti Kabeláčovy motivické práce. O tom, že i slova textu podléhají „motivické práci“ na stejné úrovni, jako melodický motiv, a že se práce s melodickým motivem odehrává v těsném spojení se slovy textu, jsem se už zmínil. Často je melodický motiv vedle textu spojen také s určitou metro-rytmickou řadou, která se pak opakuje jen v podobě čistého rytmu bez melodie a tento rytmus melodický motiv i text slyšitelně zastupuje, ačkoli v něm již není obsažen.<sup>151</sup> Předmětem motivické práce může

<sup>149</sup> Kateřina KOHOUTOVÁ, *Česká vokálně-instrumentální hudba na přelomu 50. a 60. let 20. století*. Diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF–UK v Praze, 2003; s. 112

<sup>150</sup> Toto je patrně především v centrální části 3. věty – písm. B–D.

<sup>151</sup> Nejmarkantněji je tento prvek slyšet ve 2. větě, kde je motiv „b“ (resp. jeho rotační člen) od začátku spojen s metro-rytmickou posloupností 3 : 5 : 3 : 8 : 5 : 3 : 10 a se slovy textu „amen, amen, hosanna“. V písm. D (str. partit. 42) je rotace motivu „b“ ukončena, zaznívá však dále tato metro-rytmická posloupnost ve velkém bubnu.

být pak vůbec jen rytmus (písm. A první věty, kde Kabeláč postupně zkracuje rytmickou řadu), nebo určitý vertikální intervalový model (v písm. B první věty, v závěru první věty a v písm. B čtvrté věty). Další zvláštností je prvek, který se objevuje ve 4. větě a na začátku 5. věty.<sup>152</sup> Zde je z určitého melodického modelu postupně „vygenerováno“ několik sousedních tónů chromatické stupnice a tyto tóny jsou předmětem další práce – skladatel je mezi sebou konfrontuje, seskupuje a znásobuje je v různých oktávových polohách, střídá různé melodické kombinace těchto tónů (5. věta) nebo je postupně nechává klesat o určitý počet půltónů (ve 4. větě). Předmětem práce zde proto nejsou melodické motivy jako takové, nýbrž pouze samostatné tóny (podrobně viz analýzu 4. a 5. věty).

Co se týče Kabeláčovy práce s intervaly a souzvukovými strukturami, je nutno konstatovat naprostou převahu intervalu **půltónu**. Půltón tvoří jádro všech souzvuků symfonie, jednotlivé půltóny představují základní prvky, které Kabeláč dále organizuje do složitějších struktur, zejména do souzvuků typu 1 – 4 – 1 – 4 – 1 atd., tedy do struktur, kde jsou půltóny organizovány v kvartovém kruhu. Odlišný typ organizace půltónů je seskupení půltónů do souzvuku typu 1 – 5 – 1, tedy do souzvuku dvou půltónů vzdálených od sebe triton. V tomto případě Kabeláč obratně využívá osmitónový modus s tritonovou periodicitou 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2, a to tím způsobem, že střídá dva protilehlé čtyřzvuky 1 – 5 – 1 vytvořené z tónů tohoto modu a vzájemně posunuté o malou tercii; součet tónů obou čtyřzvuků dohromady tvoří právě onen modus v úplnosti, souzvuky jsou si proto vzájemným negativem v rámci modu.<sup>153</sup>

Analýza VIII. symfonie odhalila naprosto racionální kompoziční přístup M. Kabeláče. Racionálně je v symfonii organizováno a do detailů promyšleno téměř vše: souzvuky, tónové výšky (vytvoření umělého tónorodu), metro-rytmická složka (práce s metro-rytmickou posloupností), motivická práce (především promyšlené rotační systémy), celková forma symfonie i časové rozvržení vět a intermedii i pauz mezi nimi. Dalším racionálním postupem je též pravidelné zužování a rozšiřování intervalů jak v horizontálním, tak vertikálním směru.<sup>154</sup> Každý prvek (tón, souzvuk, motiv, rytmus, pořadí hlasů apod.) má v symfonii místo v rámci promyšleného systému a neexistuje prvek, který by působil nelogicky nebo nahodile.

VIII. symfonie však na druhé straně působí silně emocionálně, čehož je dosaženo podle mého názoru jednak prací s barvou bicích nástrojů, především však vokálním projevem: sborovým skandováním, šeptáním textu nebo zpěvem v přibližné intonaci, dále jsou to zejména sborová glissanda, která mají na vrcholných místech symfonie silný emocionální účinek: sestupné glissando ve druhé větě na emočně nejhlubším, nejtemnějším místě symfonie (písm. D) a vzestupné glissando v samém závěru 5. věty jako vyvrcholení radostného zvolání a já-sotu.

V některých místech, zejména ve 3. a v 5. větě, působí potom Kabeláčova hudba přes svou zcela evidentní racionální konstrukci paradoxně fantazijně rozevlátě až improvizovaně – zde je to právě složitost struktury, která přináší emotivní účinek. V této souvislosti bych uvedl citaci z článku Jarmily Doubravové, která popsala zajímavý paradox ve vztahu mezi strukturou a formou pro dřívější Kabeláčova díla (především pro 8 invencí pro bicí nástroje, 8 ricercari a Ohlasy dálav); s jejím výrokem je možno souhlasit i v případě VIII. symfonie: „Pro tato i jiná Kabeláčova díla platí zvláštní paradox o vztahu struktury a formy: zatímco komplikovanost struktury přes racionální kompoziční základ působí až fantazijně (improvizativně uvol-

<sup>152</sup> ve 4. větě písm. A až č. 53, v 5. větě písm. A

<sup>153</sup> Karel Janeček definoval negativ souzvuku v rámci dvanáctitónové chromatiky jako souhrn všech tónů chromatiky, které nejsou obsaženy v daném souzvuku (viz Karel JANEČEK, *Základy moderní harmonie*. Praha 1965, s. 34). U Kabeláče bych tyto souzvuky nazval rovněž vzájemným negativem, avšak nikoli v rámci chromatiky, nýbrž v rámci modu 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2.

<sup>154</sup> viz úvodní část analýzy a analýzu 4. a 5. věty VIII. symfonie

něně), působí forma svou jednoduchou uchopitelností proti tomu v podstatě racionálně. Proti-klad senzuality živých instrumentálních barev působí až magicky. Podobný efekt je však typický pro orientální architekturu.“<sup>155</sup> Vztah mezi přehlednou a snadno uchopitelnou formou na jedné straně a komplikovaností vnitřní struktury na druhé straně je vskutku v VIII. symfonii evidentní; forma jednotlivých vět i symfonie jako celku je velmi nápadná a v podstatě snadno vyslouchatelná, avšak pro odhalení vnitřní struktury, všech systémů a vztahů v této struktuře, bylo potřeba důkladné analýzy.

---

<sup>155</sup> Jarmila DOUBRAVOVÁ, K dílu Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, roč. XXXVI, rok 1983, č. 2, s. 80–2; zde s. 81

## VI. ZÁVĚRY

### Poslední tři symfonie Miloslava Kabeláče

Všechna tři analyzovaná díla M. Kabeláče, tedy VI., VII, a VIII. symfonie, spadají do 60. let 20. století a dá se říci, že toto desetiletí rámuje – Šestá symfonie vznikla v roce 1961, Sedmá 1967–68 a Osmá 1969–70.

Shrňme nyní klíčové kompoziční metody M. Kabeláče a zamysleme se nad posunem v kompozici v rámci posledních třech symfonií a oproti symfoniím předchozím. Hlavní pozornost bude přitom věnována Kabeláčově práci s mody.

#### *Modální kompoziční postupy*

Modus je jedním základních skladebných prvků a modální práce ze nejdůležitějších kompozičních postupů, které nacházíme v analyzovaných skladbách. Co tedy modus v posledních třech Kabeláčových symfoniích představuje a čím je charakteristická modální práce?

Modus je intervalová struktura tónového prostoru, členící tento prostor předně na periody, periody pak dále na jednotlivé stupně. Perioda je dělicí interval modu, interval, po kterém se struktura opakuje. Vedle "tradiční" oktávy Kabeláč používá i jiných period: nejčastěji kvinty a kvarty, ale též např. velké septimy (druhá věta 7. symfonie).<sup>156</sup> Vzdálenosti mezi jednotlivými stupni jsou u Kabeláče nejčastěji kombinace intervalů malé a velké sekundy a malé tercie, velmi zřídka též velké tercie.<sup>157</sup> Tritonový interval mezi stupni modu se nachází ve druhé větě 7. symfonie, jde o modus 1-3-1-6.

Všechny mody Šestá symfonie jsou oktávové a zahrnují nejčastěji sedm až deset různých tónů. Devíti až desítitónové mody lze vymezit (nazvat) negativem určitého dvou až třítónového modu<sup>158</sup>; je nápadné, že nejčastější devítitónové mody v symfonii jsou negativy jednoduchých, vžitých struktur: durového a mollového kvintakordu, zmenšeného kvintakordu a ojediněle kvartového akordu. Vůbec nejčastějším devítitónovým modem je právě negativ durového kvintakordu. Desítitónové mody jsou potom negativy jednotlivých složek těchto akordů: negativ velké a malé tercie, čisté kvarty (= čisté kvinty), tritonu. Ojediněle se vyskytuje též negativ půltónu (čili modus 1-1-1-1-1-1-1-1-3).

V Sedmé symfonii jsou potom použity již zcela výhradně mody neoktávové o čtyřech nebo třech tónech. Osmá symfonie obsahuje vedle neoktávových modů s kvartovou periodicitou i modus oktávový (tritonový 1-2-1-2-1-2-1-2), některé věty jsou však vystavěny na odlišném principu, než je modální práce – na rozšiřování nebo zužování vybraných intervalů určitého intervalového melodického modelu (viz analýza Osmé symfonie, např. celá 4. věta a začátek 5. věty).

Ve sledovaných skladbách je pojem "modus" možno vztáhnout čím dál tím více ke konkrétní znějící intervalové struktuře, tedy spíše k objektu skladatelovy práce, než

<sup>156</sup> Periodicita tritonu a velké či malé tercie, vyskytující se v některých větách a intermediích 8. symfonie, splývá s periodicitou oktávy (tyto intervaly dělí oktávu na stejné díly).

<sup>157</sup> Modus, který obsahuje interval velké tercie, představuje v Šestá symfonii oktávový modus 1-4-1-2-1-2-1, vyskytující se na třech stranách partitury (155-7), který lze však chápat jako součást následujícího modu 1-3-1-1-2-1-2-1 (je jeho podmodus). V Sedmé symfonii je to pak modus s kvintovou periodicitou 1-2-4, který je jednou součástí řady modů (viz analýza 7. symfonie).

<sup>158</sup> Termín viz Úvod k analýze Šestá symfonie – negativem urč. modu nazývám právě takovou strukturu, která v modu obsažena není.

k tónorodu jako strukturovanému tónovému terénu, ze kterého se "rodí" melodická témata. Všechny tóny modu jako struktury totiž zní buď současně (modus je vyjádřen vertikálně), nebo blízko sebe v krátkém čase (modus vyjádřen horizontálně, příp. kombinací vertikální a horizontální složky) a s touto strukturou skladatel dále pracuje – modus například mění (plynule nebo naráz), důležitý je též způsob vyjádření modu.

Nejčastějším efektem modální práce ve vertikálním směru je potom zahušťování a zředování faktury – u oktávových modů 6. symfonie je tohoto efektu docíleno přidáváním či odnímáním tónů modu (modus se proto mění), u neoktávových modů 7. a 8. symfonie vrstvením jednotlivých period modu (modus se zde proto nemění, jen se rozšiřuje či zužuje řada tónů modu, které znějí současně). U oktávových modů lze fakturu zahušťovat až do dvanáctizvuku (k čemuž na někt. místech třetí věty 6. symfonie dochází), u neoktávových modů lze fakturu zahušťovat ještě dále, než do dvanáctizvuku – houstnutí pak už nespočívá v přidávání stále nových tónů, nýbrž v přidávání nových vztahů mezi tóny a maximální délka řady, aniž by se vztahy mezi tóny opakovaly, je u neoktávových modů dvanáctkrát delší, než počet tónů modu – např. u kvintového modu o čtyřech tónech lze řadu teoreticky rozšiřovat až do 48 současně znějících tónů.

V horizontálním směru je pak modus v Šesté symfonii často spojen s tématem – melodické téma je melodickým a rytmickým vyjádření modu, vždy obsahuje všechny tóny modu (příp. přičteme-li tóny v doprovodu) v určitém pořadí a rytmu. V atematických pasážích je modus vyjádřen stupnicovými běhy. Rozdíl mezi tématem a modem se v Šesté symfonii začíná stírat. Modus jako struktura je předmětem skladatelovy práce spočívající ve změnách této struktury – například v zředování a zahušťování modu, transponování, změnou způsobu vyjádření modu atd. Motivická práce je přítomna také, omezuje se však převážně na opakování a transponování témat jako hlavních formotvorných prvků. Rozsáhlé prováděcí pasáže jsou více atematické než tématické a je to právě modus, který je v nich hlavním předmětem práce. V Šesté symfonii tedy vedle sebe stojí práce motivická a modální, spojením obou složek je docíleno hlavního hudebního "dění" ve skladbě.

V Sedmé a Osmé symfonii jsou tyto tendence posunuty dále: již nelze hovořit o melodických tématech – modus je zde horizontálně vyjádřen řadou, nikoli dodekafonní řadou, nýbrž řadou, která obsahuje všechny tóny modu v určitém pořadí v čase. Kabeláčova kompoziční práce se nachází někde na pomezí mezi modální prací a prací s řadou. Na řadu tónů modu jsou aplikovány postupy, běžné v seriální kompozici – inverze řady, křížená interpolace a především rotace a různé složité rotační systémy (ve třetí větě 8. symfonie).

Vzácným prvkem modální práce u Miloslava Kabeláče je řetězení modů do širší struktury, do řady modů. Řadou modů nazývám strukturu vytvořenou z kombinace několika různých modů. Je to vlastně modus, jehož perioda může zahrnovat i několik oktáv, ale který lze snadno rozložit na jednotlivé dílčí mody o kvintové či jiné periodicitě, které se v rámci řady opakují podle určitého klíče (např. dvakrát první modus, jednou druhý a dvakrát třetí, jak tomu je na dvou místech druhé věty 7. symfonie – viz analýza 7. symfonie).

### *Modalita versus tonalita*

Jedním z největších rozdílů mezi symfoniemi VII. a VIII na jedné straně a symfoniemi I. až V. na druhé straně je podle mého názoru vztah tonality a modu. Šestá symfonie je potom určitým mezistupněm mezi těmito dvěma skupinami. U Kabeláče je modus, jak jsme ukázali, daleko spíše než tónové prostředí sama skutečně znějící struktura, tedy předmět skladatelské práce. Již v VI. symfonii jsou časté pasáže, kde všechny tóny modu znějí buď současně, nebo velmi blízko sebe. V posledních dvou symfoniích potom podobné pasáže zcela převažují. Modus jakožto struktura je v posledních třech symfoniích navíc nositelem určité polarity a center v hudebním dění, čímž zcela nahrazuje tonalitu, kterou lze ve starších symfoniích ještě

vystopovat. V tom je rozdíl mezi Šestou symfonií a symfoniemi předešlými – tonalita (byť ne dur-mollová) je totiž až do Páté symfonie patrná, odpovídají tomu i „názvy“ jednotlivých symfonií (Třetí symfonie „in F“, Čtvrtá „in A“, Pátá „in B“). Od Šesté symfonie dále se tyto údaje v názvech již neobjevují. Hudební řeč prvních pěti symfonií lze proto označit jako rozšířeně tonální nebo modální ve smyslu experimentování v oblasti tónorodu, avšak při zachování tonálního centra. V symfoniích č. 6 až 8 bychom tonální centrum v tradičním pojetí hledali sluchem marně. V Šesté symfonii lze ještě konstatovat skrytou tonalitu "in E" ve velmi hrubých obrysech, sluchem však není na většině plochy symfonie určitelná. V Sedmé a Osmé symfonii skladatel zcela opouští oktávové mody (dělicím intervalem se stávají jiné intervaly, nejčastěji kvinty nebo kvarty) a tím i jednou provždy tonální centrum v klasickém slova smyslu. Přesto tam určitá centra ve skladbě jsou a troufám si tvrdit, že jsou sluchem vnímatelná – pozorný posluchač nevnímá chaos, nýbrž hudební dění centralizované podle určitých pravidel, avšak nikoli tradičně tonálních.

**Centrem**, které zde, v Sedmé a Osmé symfonii M. Kabeláče, podle mého názoru nahrazuje tonální centrum, může být určitá intervalová struktura, tedy modus jako takový, vyjádřený ve vertikálním nebo horizontálním směru.

### 1) Centra obsažená ve vertikálním směru

Dominantní roli v Sedmé a Osmé symfonii hraje souzvuk půltónu a důležitá je pak orientace půltónů v tónovém prostoru. Jednotlivé půltóny zpravidla dělí tónový prostor na periody – nejčastěji čisté kvinty (7. symfonie) nebo čisté kvarty (8. symfonie). Tím vznikne holá "kostra" modu, daná nejzákladnějším prvkem všech Kabeláčových modů, půltónem, který se periodicky opakuje v dělicím intervalu – vznikají souzvukové struktury typu 1-4-1-4-... pro periodicitu čisté kvarty nebo 1-6-1-6-... pro periodicitu čisté kvinty. Tyto modální "kostry" jsou použity i takto holé, tj. bez dalších tónů (např. začátek první věty nebo konec poslední věty 8. symfonie), častěji jsou však zahuštěny a vznikají tak další mody (princip opakování půltónu je však přítomen vždy).<sup>159</sup> Prostor uvnitř periody bývá pak vymezen k určitému hudebnímu "dění" – ať už melodickému (opakování řady tónů, rotace), nebo souzvukovému (např. střídání určitých souzvuků) a toto hudební "dění" je tedy vertikálně znásobeno tolikrát, kolik period modu současně zní. Často se periody modu vrství postupně, od jediné periody až např. k sedmi současně znějícím periodám, a toto vrstvení (nebo obrácený proces "osekávání") může být i hlavním hudebním procesem na určitém úseku skladby (v 1. a 3. větě Sedmé symfonie).

Tato určitá vertikální struktura, orientace půltónů v prostoru, může být tedy pojata, podle mého názoru, jako jisté centrum, určitá stálice, výchozí a cílový bod, který není viditelný pouze na papíře, ale je rozpoznatelný i sluchem. Sama hustota faktury pak nehraje v sluchové orientaci zásadní roli (byť zní častokrát současně všech 12 tónů chromatické stupnice, nejedná se o dodekafonii). Co je tedy opakem k tomuto centru, co jej narušuje? Je to pohyb půltónů, změna jejich orientace – půltóny se například od sebe začnou pravidelně oddalovat nebo přibližovat (první věta Osmé symfonie), orientace půltónů se může, v kontrastu k čisté kvartě, změnit na triton (Osmá symfonie – všechna intermedia jsou založena na orientaci půltónů po tritonu a též některé úseky uvnitř první věty) nebo např. v kontrastu k čisté kvintě na velkou septimu (druhá věta Sedmé symfonie).<sup>160</sup> Objevují se potom modální "kostry" 1-5-1-5-... (tritonová) nebo 1-10-1-10... (s periodicitou velké septimy) či 1-3-1-3... (s periodicitou velké tercie). Těchto podobných modů je použito jako kontrastu k "hlavním" modům kvintové či kvatrové periodicity.

<sup>159</sup> V 7. symfonii hlavně 1-2-1-3, ale i 1-3-3, 1-2-4, v 8. symfonii 1-1-2-1.

<sup>160</sup> Modus o periodicitě velké septimy 1-3-1-6 může být vysvětlen jako rozšíření intervalů kvintového modu 1-2-1-3, "hlavního" modu symfonie; intervaly půltónu jsou fixní, nemění se, ostatní intervaly se rozšířily.

## 2) Centra obsažená v horizontálním směru

Tato centra nejsou tak výrazná, jako centra v prvním případě. Jsou patrná pouze v Osmé symfonii a vztahují se k nejdůležitějšímu skladebnému postupu v horizontálním směru, který Kabeláč v této skladbě používá – k rotaci tónové řady. Centrem je zde čtyřtónová tónová řada, vytvořená ze všech tónů jedné periody modu 1-1-2-1, která rotuje jednoduchým, "poklidným" způsobem (začátek řady se vždy pouze posouvá o jeden tón). To je jakási struktura "klidu", výchozím bodem (2. věta) a cílovým bodem (5. věta Osmé symfonie). Jako kontrast, struktura "neklidu", jsou k tomu pak velmi složité rotační systémy prostřední, třetí věty, kde zaznívají dvě rotace současně (vnější a vnitřní rotace), mění se délka rotačních členů apod. Zde je kontrast dán tedy změnami v horizontálním směru – systém jednoduché rotace se postupně rozpadne a začnou vznikat různé složité rotační systémy. Systém jednoduché rotace se však navrátí v poslední větě, proto jej, podle mého názoru, lze rovněž považovat za centrum.

### *Modus versus téma*

Po stránce motivické práce se Šestá symfonie M. Kabeláče dosti podobá symfoniím předcházejícím. Forma Šesté symfonie je vystavěna, podobně jako předchozí symfonie, na základě motivické práce. Melodická témata, vytvořená z různých oktávových modů, jsou sluchem snadno rozpoznatelná a tvoří základní rovinu, na které se posluchač v díle orientuje, jsou základním formotvorným činitelem. Forma první a třetí věty je dokonce vystavěna na půdorysu sonátové věty (hlavně co do opakování a transponování témat), tonální vztahy jedn. částí sonátové věty jsou, jak bylo ukázáno v analýze 6. symfonie, analogicky nahrazeny vztahy mezi mody. V prováděcích pasážích však nejde ani tak o práci motivickou (ta je přítomna též, je však v menšině), nýbrž především o práci modální. Zpracovávají se mody a to atematickým způsobem – mody, které přecházejí jeden v druhý, jsou vyjádřeny buď horizontálně (stupnicovými běhy, "hady"), nebo vertikálně (souzvuky).

V pozdějších symfoniích (7 a 8) jsou tyto tendence daleko markantnější – motivická práce ve smyslu zpracovávání melodických motivů již téměř zcela chybí.<sup>161</sup> Kabeláč zde již zcela nahrazuje tradiční motivickou práci prací v jiných oblastech – zpracovává, stejně jako tomu bylo již v Šesté symfonii, modus jako takový, tedy intervalovou strukturu, která zní v určité podobě. Ta může být vertikální, nebo horizontální. V horizontálním směru už však nejde o melodická témata, nýbrž převážně o řady. Nikoli dodekafonní řady, nýbrž řady tónů modu. Řada je tedy určité pořadí všech tónů modu, vyjádření modu v čase. Na tyto řady jsou uplatněny techniky práce s řadou, a to především rotace, v páté větě 8. symfonie též křížená interpolace, jinak též často inverze řady. Dalším prvkem je práce s textem – text jako sémantická jádra hraje velmi důležitou roli a přebírá funkci melodických motivů co se týče orientace posluchače ve formě skladby. Slova textu a slovní spojení Kabeláč zpracovává a to metodou, která se dost blíží motivické práci nebo práci s řadou – aplikuje na ně račí postup, rotaci, rozvíjení a osekávání slovních spojení i štěpení slov na jednotlivé slabiky a následné spojování slabik přes hranice slov (třetí věta 8. symfonie). Slova textu jsou často přímo vtělena do melodické řady tónů, tvoří součást rotace řady apod.

<sup>161</sup> V druhé větě Sedmé symfonie sice používá Kabeláč témata: Žalozpěv z Nové Guineje a chorální sekvenci Dies irae, práci s nimi však rozhodně nelze označit za motivickou práci. Pentatonický žalozpěv je uveden celý v původní podobě (pouze transponovaný); se sekvencí Dies irae, která má spíše symbolický charakter a je převedena do modu 1-3-1-6, Kabeláč zachází daleko spíše jako s řadou – viz dále v textu.

V Osmé symfonii jde především o rotaci čtyřtónového motivku, který představuje řadu všech tónů jedné kvartové periody modu 1-1-2-1. Některé momenty se však musí i zde označit za stručnou motivickou práci – práce s druhým krátkým motivkem (viz analýza 8. symfonie, motivěk označen jako motiv "a"). Osmá symfonie pak představuje určitou syntézu obou přístupů – motivická práce a práce i řadou (příčemž druhý přístup převažuje).

Chápeme-li pojem hudebního tématu v širším slova smyslu, tedy nejen ve smyslu melodického tématu, nýbrž ve smyslu předmětu skladatelské práce obecně, pak je to v 7. a 8. Kabeláčově symfonii právě modus, který je, vedle slov textu, tématem. Modus není prostředkem k melodickému tématu nebo k řadě, není atributem tématu nebo řady, nýbrž řada je určitý způsob jeho vyjádření v čase, řada je prostředkem modu. To platí podle mého názoru i pro sekvenci *Dies irae* ve druhé větě 7. symfonie. V popředí stojí modus, který je vyjádřen pořadím tónů sekvence (stupňů) převedených do stupňů modu, a nikoli sekvence, jejíž atributem je modus (jak je tomu v původní, chorální podobě). Nejde o melodii – tu posluchač bez předchozího obeznámení může jen stěží identifikovat a má zde spíše symbolický význam – nýbrž jde právě o znějící strukturu 1-3-1-6 vyjádřenou určitým pořadím tónů v čase. Sekvence má zde spíše vlastnosti řady, než melodie.

Zamysleme se nyní nad pojmem hudebního tématu v širším smyslu slova – co všechno je u Kabeláče předmětem skladatelovy práce? Melodické téma, modus jako takový, slova textu, řada, metro-rytmická řada (8. symfonie), vertikální intervalový model. Krásný příklad úspornosti kompoziční práce jsou dvě místa v 8. symfonii. Zde je z určitého melodického modelu postupně „vygenerováno“ několik sousedních tónů chromatické stupnice a tyto tóny jsou předmětem další práce – skladatel je mezi sebou konfrontuje, seskupuje a znásobuje je v různých oktávových polohách, střídá různé melodické kombinace těchto tónů (5. věta) nebo je postupně nechává klesat o určitý počet půltónů (ve 4. větě). Předmětem práce zde proto nejsou melodické motivy jako takové, nýbrž pouze samostatné tóny.

### *Mody a řady*

Podívejme se nyní blíže na Kabeláčovu práci s řadou. Práce s řadou je něco, co se, oproti předchozím symfoniím, objevuje nově v 7. a 8. symfonii. Řada je, jak jsme řekli, v těchto skladbách vyjádřením modu v horizontálním směru. Obsahuje zpravidla všechny tóny modu v určitém pořadí. A to buď jedné periody modu, nebo i více period současně.

Příkladem řady, která zahrnuje všechny tóny jen jedné periody modu, je následující čtyřtónový motivek, jádro melodického „dění“ v Osmé symfonii (viz analýza Osmé symfonie):



Čtyři tóny řady jsou všechny tóny modu 1-1-2-1 jedné kvartové periody v daném pořadí. Tato krátká řada probíhá i v mnoha periodách nad sebou.

Řada, která oproti tomu obsahuje tóny více period modu, se může podobat dodekafonní řadě tím, že v ní již může být poměrně rovnoměrně zastoupeno všech 12 tónů chromatické stupnice. Důležitější, než kolik různých tónů obsahuje, je však vnitřní členění řady na periody a dominantní roli opět hrají intervaly půltónu, které se střídají s většími intervaly. Příklad řady, jejíž rozpjetí zaujímá několik kvintových period modu 1-3-3, se nalézá ve třetí větě Sedmé symfonie.<sup>162</sup>



<sup>162</sup> Partitura provozovacího materiálu 7. Kabeláčovy symfonie – faximile skladatelova rukopisu –, kterou vlastní Editio Bärenreiter, str. 86-91.



Jednoduše odhalíme jednotlivé půltóny, které dělí tónový prostor na kvintové periody – odspondu: c-des, g-gis, d-dis, a-ais, e-f. Řada proto zahrnuje tóny čtyř period modu 1-3-3 s kvintovou periodicitou.

Zvláštním typem je vícehlasá řada, která se vyskytuje v rámci částí označených ve schématu 7. symfonie (v příloze 2) jako „Rotace“ v první a třetí větě Sedmé symfonie. Jde o dvě kvintové periody rozložené do dvou pásem: První a čtvrtý hlas obsahuje periodu g-des, druhý a třetí periodu o kvintu níže, c-ges.<sup>163</sup>



Zatímco v krajních hlasech probíhá stejná řada, jen s posunutým začátkem, mají prostřední hlasy řady dvě, každá zabírá polovinu periody. Zde se však kvintová periodicita modu ve výsledném zvuku ztrácí, ačkoli je ze zápisu patrná. Modus o kvintové periodicitě totiž obsahuje všechny tóny chromatické stupnice, byl by proto 1-1-1-1-1-1 a jednotlivé kvintové periody již splývají v nehierarchizovaný dvanáctizvuk.

### *Forma symfonií*

Po formální stránce stojí Šestá symfonie pro sólový klarinet a orchestr mezi staršími symfoniemi (První až Pátou), jež jsou většinou vystavěny na klasickém půdorysu čtyř vět symfonického cyklu (se scherzovou a volnou větou uvnitř cyklu), a pozdějšími (Sedmá a Osmá), které již představují třídílnou symetrickou formu. Třívětý cyklus Šesté symfonie a kontrastní charaktery vět rychle (silně) – pomalu (slabě) – rychle (silně) mohou zde být jednak vnímány jako tradiční prvek „klasického“ sólového koncertu (nebo symfonického cyklu s vynecháním scherzové věty), jeho symetričnost stejně jako důsledné používání zrcadlových repríz ve všech jednotlivých větách však zároveň odpovídá Kabeláčově pozdějšímu vnímání formy jako třídílné symetrické – je jakýmsi jejím předstupněm.

Formu krajních vět Šesté symfonie lze označit za určitý typ sonátové formy – argumentem je především fakt reprízy tématického materiálu a přítomnost prováděcích pasáží. Repríza je vždy striktně zrcadlová. Tonální vztahy mezi expozicí témat a jejich reprízou jsou analogicky nahrazeny modálními vztahy – hlavní téma je exponováno i reprízováno ve stejné poloze modu, vedlejší téma je v expozici vůči repríze posunuté (jedná se o období tonálně sjednocené reprízy). Provedení je vždy rozměrné a několikanásobně delší než expozice či repríza. V provedení závěrečné věty je znovu shrnut veškerý tématický materiál všech vět.

Sedmá symfonie má třídílnou symetrickou formu, druhá věta je sama o sobě středově symetrická. Forma je určena textem a zrcadlením téměř všeho použitého kompozičního materiálu, kompozičních postupů i dynamiky a hustoty faktury. Osmá symfonie má formu

<sup>163</sup> partitura 7. symfonie (viz předch pozn.), str. 92-95

podobnou, rovněž třídlílnou symetrickou, zrcadlení již není natolik markantní, jako v Sedmé symfonii – není jím prostoupeno tolik složek hudební řeči. Soudržnost formy je zde dána především shodným hudebním průběhem všech intermedií a textem.

V řadě osmi Kabeláčových symfonií představuje, podle mého názoru, Šestá symfonie tedy určitý zlom. To jsme ukázali jak na formální stránce symfonie, tak na motivické práci a vztahu mezi Kabeláčovými mody a tonalitou. Forma symfonie je na mezistupni mezi klasickým čtyřvětým symfonickým cyklem starších symfonií a třídlílnou symetrickou (zrcadlovou) formou budoucích symfonií, formy vět na mezistupni mezi sonátovou a středově symetrickou formou. Mody jsou ještě oktávové, tonální centrum se však již začíná opouštět. Šestá symfonie je též první skladbou, pro jejíž zápis volí autor svou vlastní notaci používající časových rastrů a opouští tím tradiční způsob zápisu taktových čar.

### Přínos analýzy vůči dosavadní Kabeláčovské literatuře

Analýza přináší v literatuře dosud nepublikované poznatky o skladebných metodách v posledním období tvorby M. Kabeláče – zejména v pohledu na modalitu a v novém přístupu k modu jakožto reálně znějící struktuře. Vyšlo na povrch spojení modální kompozice a práce s tónovou řadou (především vytváření rotace a rotačních systémů a dalších postupů v posledních dvou symfoniích), propojení modalit a tématické práce, a též způsob použití vztahů v atonální modalitě jako obdoby tonálních vztahů v sonátové formě (v 6. symfonii). Též popis samotné modální práce v 6. symfonii nebyl dosud v literatuře podán – zpracovávání modu jeho zředňováním a zahušťováním (plynulé přechody mezi mody), vyčleňování určitého podmodu a jeho zpracovávání, jakým způsobem je použita sonátová forma v modální (atonální) kompozici. U neoktávových modů Sedmé a Osmé symfonie byl pak v této práci učiněn pokus o uchopení nové kategorie center v hudební řeči – chybějící tonální centrum je zde nahrazeno jinými kategoriemi a to, podle mého názoru, změnami v členění tónového terénu na periody. Tím se liší kompozice používající neoktávových modů od dodekafonie na jedné straně a tonality (nebo modalit s tonálním centrem) na straně druhé. Dále byla popsána modální práce ve vertikálním směru – nejčastější vyjádření modu všemi tóny současně, vrstvení jednotlivých period modu nad sebou s efektem zahušťování (zředňování) faktury, použití řady modů (řetězení více různých modů s různou periodicitou do velké řady, jejíž periodicitu je několikaoktávová) atd. To vše představuje určitý posun ve vnímání modů M. Kabeláče vzhledem k dosavadní literatuře, kde je Kabeláčův modus většinou popisován jako originální tónorod, stupnice tónů, která není historicky vžitá a ze které skladatel vytváří všechny motivy skladby.<sup>164</sup>

Které momenty, co se týče kompozičních postupů zralé symfonické tvorby M. Kabeláče, je tedy možno označit za originální a významné v kontextu evropské hudby 20. století? Tato otázka není dosud v literatuře uspokojivě zodpovězena. V této práci se pokusím jen naznačit některé momenty, které by mohly být výchozími body další práce, spočívající zejména ve srovnávacích analýzách, na které zde již není prostor.

Už samotné používání **neoktávových modů** představuje v evropské hudbě velice raritní záležitost. Modální systémy založené na jiné periodě, než je oktáva, se zřídka vyskytují v tradiční hudbě arabské.<sup>165</sup> Kabeláč našel v neoktávovém dělení tónového prostoru nový

<sup>164</sup> např. Jarmila Doubravová, která se však zabývala po modální stránce především skladbami M. Kabeláče ze 30. a 40. let, viz: Jarmila DOUBRAVOVÁ, K hudebnímu myšlení Miloslava Kabeláče, in: *Hudební věda*, rok 1970, č. 1, s. 7-19

<sup>165</sup> Viz Christian POCHÉ, Arab Music, in: Stanley Sadie, John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, sv. 1, s. 797-832, London 2001. Kabeláč – podle vlastních slov – dospěl k neoktávovým modům nejprve intuitivně kolem roku 1939–40 a teprve později, po šesti nebo sedmi letech zjistil,

způsob organizace tónového materiálu v atonální hudbě – zachoval organizaci intervalové struktury (řád) při popření tonality (tonálního centra), což např. dodekafonie nabídnout nemůže. Jde vlastně o "diatoniku" v širším slova smyslu, jakousi "diatoniku (modu) v atonalitě". Sám Miloslav Kabeláč hovoří o "tonalitě", chápané však v nejširším slova smyslu – chápe ji jako vytváření center v hudební řeči, vztahů nadřazenosti a podřazenosti v nejobecnějším pojetí.<sup>166</sup> Neoktávovými mody lze také dosáhnout daleko více kombinací, než nabízí dodekafonie – vezmeme-li například řadu vytvořenou ze čtyřtónového modu o kvintové periodicitě, lze ji rozšiřovat, aniž by se vztahy mezi konkrétními tóny opakovaly, až do dvanácté kvinty, dostaneme tedy řadu o 48 tónech. Dodekafonie nabízí pouze 12 tónů, pak se vztahy již opakují. Kabeláč využívá této přednosti neoktávových modů zejména tím, že vrství jednotlivé periody (nahoru, dolů, nebo v obou směrech současně), čímž postupně obohacuje hudební proud o nové vztahy a zahušťuje fakturu.

V rámci evropské hudební kultury se neoktávovými mody zabývá též holandský skladatel **Theo Loevendie**, o generaci mladší než Miloslav Kabeláč (narodil se r. 1930). Ten k neoktávové organizaci tónového materiálu dospěl inspirací tureckou lidovou hudbou a používal ji především v 90. letech (v kompozicích *Cycles* (1992), *Lerchen-Trio* (1992), *Laps* (1995), v opeře *Esmée* (1987–94) a komorní opeře *Gassir, the Hero* (1995)).<sup>167</sup> Porovnání přístupů obou skladatelů by jistě nebylo bez zajímavosti, tím spíše, že Loevendie s největší pravděpodobností Kabeláčovu hudbu neznal.

Jediným styčným bodem Kabeláčovy modální práce s modální prací **Oliviera Messiaena** by mohla být přítomnost modu 1-2-1-2-1-2-1-2. Sama modální kompoziční práce je však u obou skladatelů velmi rozdílná. U Messiaena jde o 2. modus v rámci řady modů s omezeným počtem transpozic (*modes à transpositions limitées*), s nímž autor pracuje ve vertikálním směru především na bázi terciových akordů vystavěných z tónů modu, přičemž užívá nejčastěji dvou akordových typů: durového kvartsextakordu s přidanou zvětšenou kvartou (např. odspodu: g-c-e-fis) a tvrdě-malého septakordu (s vynechanou kvintou) s přidanou velkou sextou (např. c-e-a-b). V prvním případě má pak zvětšená kvarta tendenci klesat o triton k 1. stupni modu (obdoba citlivého tónu).<sup>168</sup> S tímto materiálem pracuje Messiaen harmonicky, na základě svých vlastních typů kadencí. U Kabeláče jde oproti tomu o intervalový model 1-5-1-5 – postavíme-li vedle sebe dva takovéto modely posunuté vůči sobě o malou tercii, dostaneme právě onen modus 1-2-1-2-1-2-1-2 v podobě, v jaké se hojně vyskytuje v první větě a v intermedii 8. symfonie a v Eufémias mysterion.

Časté užívání modelů 1-2-... (viz výše), 1-3-... (6. symfonie), 1-4-... (8. symfonie), 1-5-... (8. symfonie) či 1-6-... (7. symfonie) nás spíše přivádí k možnosti srovnání Kabeláčova modálního myšlení s **Bélou Bartókem**, který používal často tzv. dvouintervalových modelů, a to právě 1-2-..., 1-3-..., 1-5-... a 1-4-... (poslední případ již přesahuje oktávu).<sup>169</sup> Rovněž urč. typ rozšiřování a zužování intervalů při opakování melodického modelu se u tohoto skladatele vyskytuje.<sup>170</sup>

---

že se zřídka vyskytují též v orientálním hudebním myšlení – srov. Miloslav Kabeláč: Tříkrát o hudbě, rozhovor s Aloisem Piňosem, in: *Hudební věda*, rok 1999, číslo 2-3. s.327-330; zde s. 329.

<sup>166</sup> viz tamtéž, s. 327

<sup>167</sup> viz Erik VOERMANS, Loevendie, Theo, in: Stanley Sadie, John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, sv. 15, s. 67-8, London 2001

<sup>168</sup> Viz Olivier MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944. Vol. 1 (textes), s. 52-3, vol. 2 (exemples musicaux), s. 50, příkl. 317. A srov. tamtéž, vol. 1, s. 40-1 (Harmonie, Debussy, notes ajoutées) a vol. 2, s. 33, příkl. 183-8.

<sup>169</sup> viz Jiří FUKAČ, Arne LINKA, Jaroslav VOLEK, heslo Modus, in: Jiří Fukáč, Jiří Vysloužil, Petr Macek (eds.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 565-6; zde s. 565

<sup>170</sup> V New Grove je uveden příklad ze skladby Kilenc kis zongoradarab [Nine Little Piano Pieces, BB 90] z roku 1926, kde dochází k rozšiřování chromatického modelu do modelu diatonického (modálního), např. 1-1 → 2-3. Tuto techniku Bartók dále nejvíce využívá v Hudbě pro smyčce, bicí nástroje a celestu (BB 114) z roku 1936.

## Použitá literatura:

*Hudební věda*, roč. XXXVI, rok 1999, dvojčíslo 2–3

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

*Liber usualis missae et officii pro dominici et festi cum canto gragoriano*, Solesmes, Paris, Tournai, Roma 1937

MASTERMAN, M. R. E., heslo Amen, in: Thomas Carson, Joann Cerrito (eds.), *New Catholic Encyklopedia*. Sv. 1, s. 348–9

MASTERMAN, M. R. E., heslo Hosanna, in: Thomas Carson, Joann Cerrito (eds.), *New Catholic Encyklopedia*. Sv. 7, s. 115

WEAKLAND, R. G., heslo Alleluia, in: Thomas Carson, Joann Cerrito (eds.), *New Catholic Encyklopedia*. Sv. 1, s. 293–5

FUKAČ, Jiří, LINKA, Arne, VOLEK, Jaroslav, heslo Modus, in: Jiří Fukáč, Jiří Vysloužil, Petr Macek (eds.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 565–6

BAJER, Jiří, Koncerty České filharmonie [recenze o koncertě 12. a 13. ledna 1984], in: *Hudební rozhledy*, rok 1984, č. 4, s. 154–6

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

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

DOUBRAVOVÁ, Jarmila, Koncepce času, in: *Opus musicum*, XXVI, 1994, s. 110–14

HAVLÍK, Jaromír, *Česká symfonie 1945 – 1980*. Praha 1989

HAVLÍK, Jaromír, Kantáta a vokální symfonie. Vztah hudby a slova jako klíčový moment rozdílnosti žánrů. In: *Hudební věda*, roč. XXVII, rok 1990, č. 1, s. 39–47

HAVLÍK, Jaromír, Druhá symfonie Miloslava Kabeláče, in: *Hudební věda*, 1983, č. 2, s. 135–49

HERZOG, Eduard, Tvůrčí profil Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, 1958, s. 553–4

HLAVSOVÁ, Hana, O čtvrté symfonii Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, roč. XII, rok 1959, č. 23, s. 972–5

JANEČEK, Karel, *Základy moderní harmonie*. Praha 1965

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

LACHMANN, Robert, *Die Musik der ausseneuropäischen Natur- und Kulturvölker*, in: Ernst Bücken (ed.), *Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 35, Leipzig 1929

LÉBL, Vladimír, Sedmá symfonie Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, 1968, č. 15, s. 443–6

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

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

LUDVOVÁ, Jitka, Eufemias mysterion Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, roč. XXIII, rok 1970, č. 4, s. 172–6

MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944

NOUZA, Zdeněk, Nad tvorbou Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, roč. XXXVII, rok 1984, s. 38–42

PUKL, Oldřich, Poselství z dob normalizace, in: *Hudební věda*, 1993, č. 2, s. 145–56

SLAVICKÝ, Milan, Inovační impulsy v české hudbě uplynulého čtvrtstoletí, in: *Hudební rozhledy*, 1990, s. 39–42

SMOLKA, Jaroslav, Stínová česká hudba 1968–89, in: *Hudební věda*, 1991, č. 2, s. 153–87

STEHLÍK, Luboš, Poslední období tvorby Miloslava Kabeláče, in: *Hudební rozhledy*, roč.

---

Viz Malcolm GILLIES, heslo Bartók, Béla. In: Stanley Sadie, John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, sv. 2, London 2001, s. 787–818; zde s. 798.

**Diplomové práce:**

- HAVELKOVÁ, Tereza, *Cizokrajné motivy v díle Miloslava Kabeláče*. Diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF–UK v Praze, 2001
- KOHOUTOVÁ, Kateřina, *Česká vokálně-instrumentální hudba na přelomu 50. a 60. let 20. století*. Diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF–UK v Praze, 2003
- NĚMCOVÁ, Marta, *Klavírní tvorba Miloslava Kabeláče*. Diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF-UK v Praze, 2005
- SRNKA, Miroslav, *Nová syntéza (Klíčové skladby české orchestrální hudby 60. let 20. století ve světle Nové hudby)*. Diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF–UK v Praze, 1999
- STEHLÍK, Luboš, *Vokální dílo Miloslava Kabeláče*. Diplomová práce obhájená na Katedře dějin hudby, divadla a filmu FF–UK v Praze, 1984

## PŘÍLOHY:

### Příloha č. 1: Shrnutí motivického materiálu Kabeláčovy 6. symfonie

#### 1. VĚTA:

##### *HLAVNÍ TÉMA* (str. 3-5):

Cl. solo *f* *sempre più espr.*

The main theme is presented in three staves. The first staff is for Clarinet Solo, starting with a forte dynamic and a 'sempre più espr.' (increasingly expressive) marking. The melody is characterized by long, sweeping lines with various ornaments and slurs. The second and third staves show the accompaniment, with the second staff featuring a prominent bass line with a '2' marking under a note.

##### *VEDLEJŠÍ TÉMA* (str. 15-16):

Cl. solo *p*

The secondary theme is shown in three staves. The first staff is for Clarinet Solo, starting with a piano dynamic. The melody is more rhythmic and features several triplet markings. The second and third staves show the accompaniment, with the second staff featuring a bass line with a '2' marking under a note.

##### *TÉMA, KTERÉ SE JAKO NOVÝ MOTIVICKÝ MATERIÁL OBJEVUJE V PROVEDENÍ* (str. 31-32):

*f* *espr.* *mf*

This theme is presented in two staves. The first staff is a short melodic fragment starting with a forte dynamic and an 'espr.' marking, followed by a 'mf' marking. The second staff shows the full theme, which is characterized by a series of triplet markings and a strong rhythmic pattern.

##### *- JEHO INVERZNÍ TVAR* (smyčce, str. 55):

*f* *espr.*

The inverted form of the theme is shown in three staves. The first staff is for the strings, starting with a forte dynamic and an 'espr.' marking. The melody is characterized by a series of triplet markings and a strong rhythmic pattern. The second and third staves show the accompaniment, with the second staff featuring a bass line with a '3' marking under a note.

**PŘÍKLAD VYČLENĚNÍ TŘÍTÓNOVÉHO PODMODU V MELODICKÉ LINCE (h-c-es)  
A JEHO ZPRACOVÁVÁNÍ (str. 46-47):**

**HLAVNÍ TÉMA PARALELNĚ VE ČTYŘHLASE NA ZÁVĚR PROVEDENÍ (začátek)  
(str. 68):**

**2. VĚTA:**

**ČÁST A1**

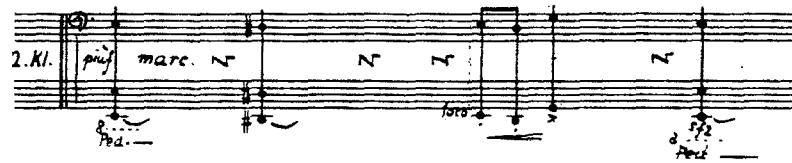
– FRÁZE a1 (str. 107):

– FRÁZE a1' (ROZVÍJENÍ FRÁZE a1, str. 108):

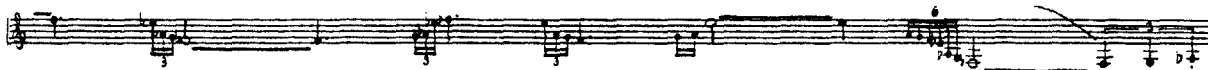
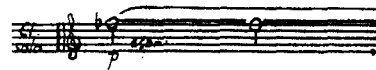
– FRÁZE a1'' (DALŠÍ ROZVÍJENÍ FRÁZE a1', str. 109):

### 3. VĚTA

**HLAVA HLAVNÍHO TÉMATU (str. 142):**



**VEDLEJŠÍ TÉMA (str. 151):**



**ZÁVĚREČNÉ TÉMA (sólový klarinet, str. 156-7):**

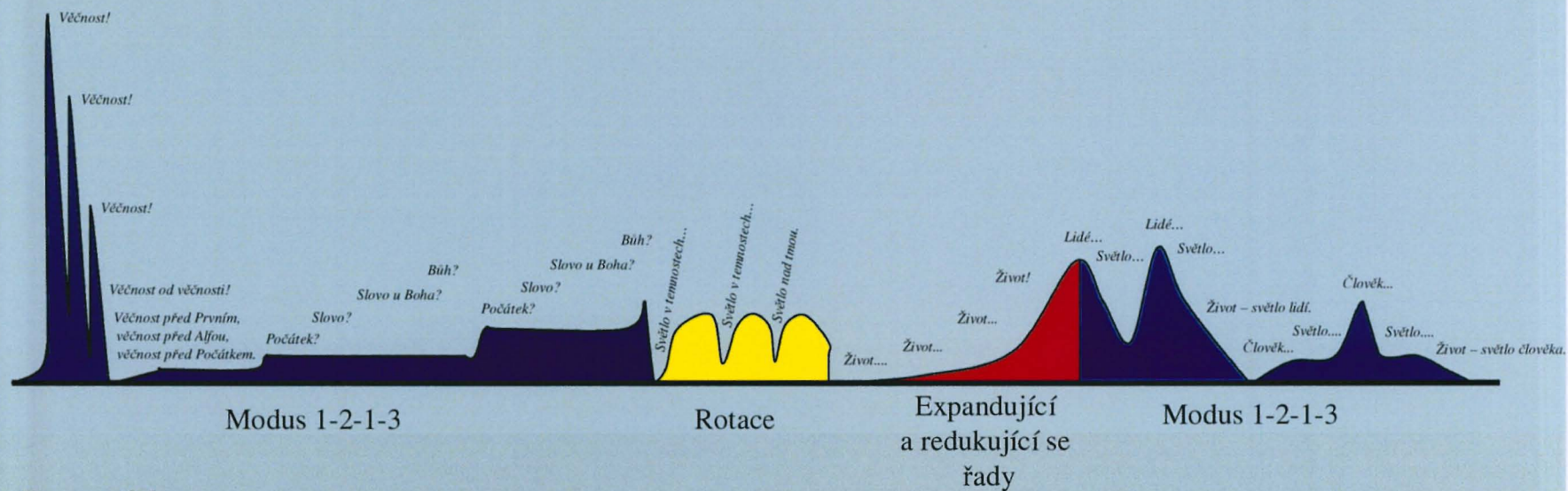




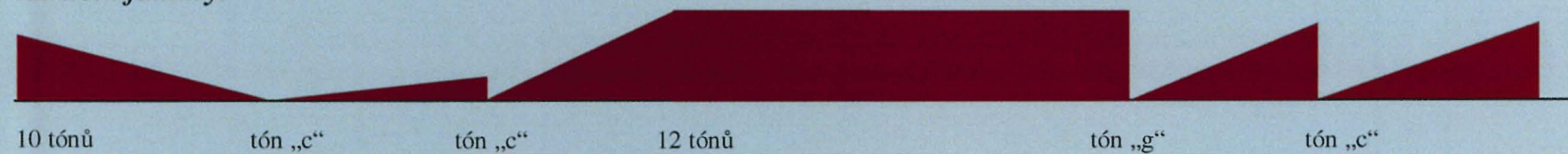
# Příloha č. 2: Miloslav Kabeláč: 7. symfonie

## I. Věčnost

*Dynamický průběh:*

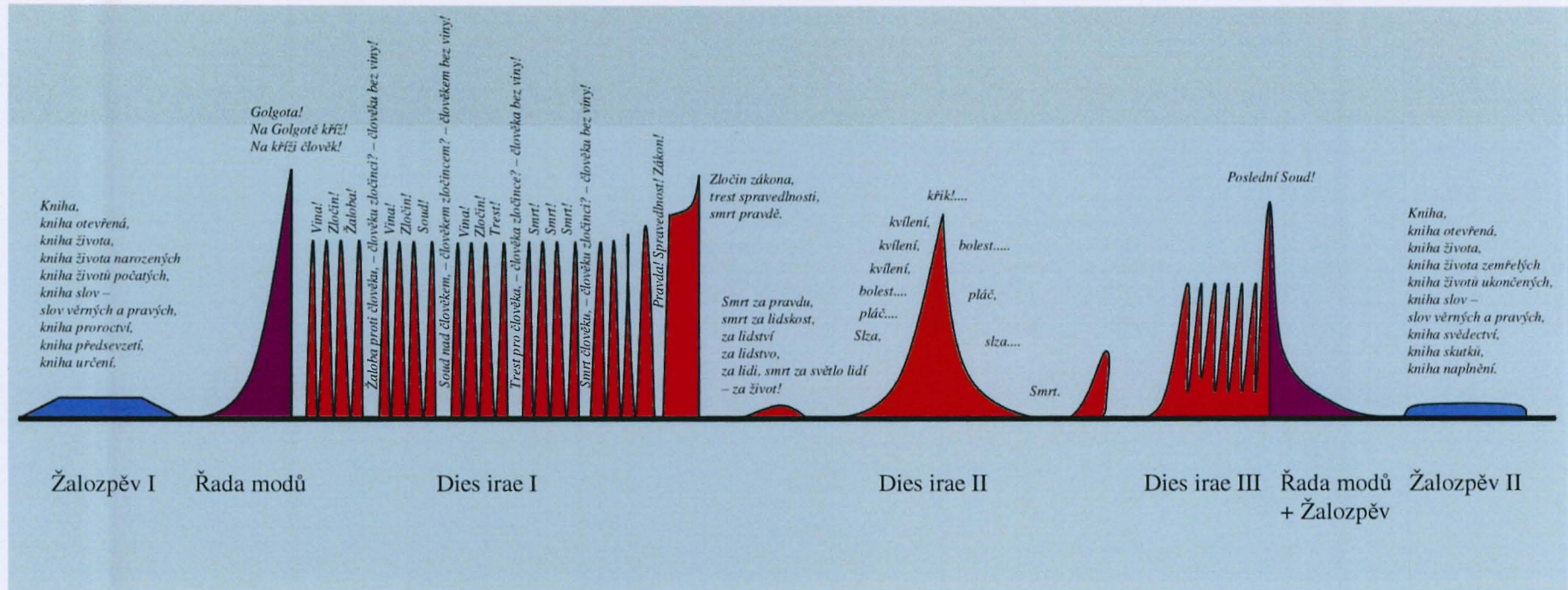


*Hustota faktury:*



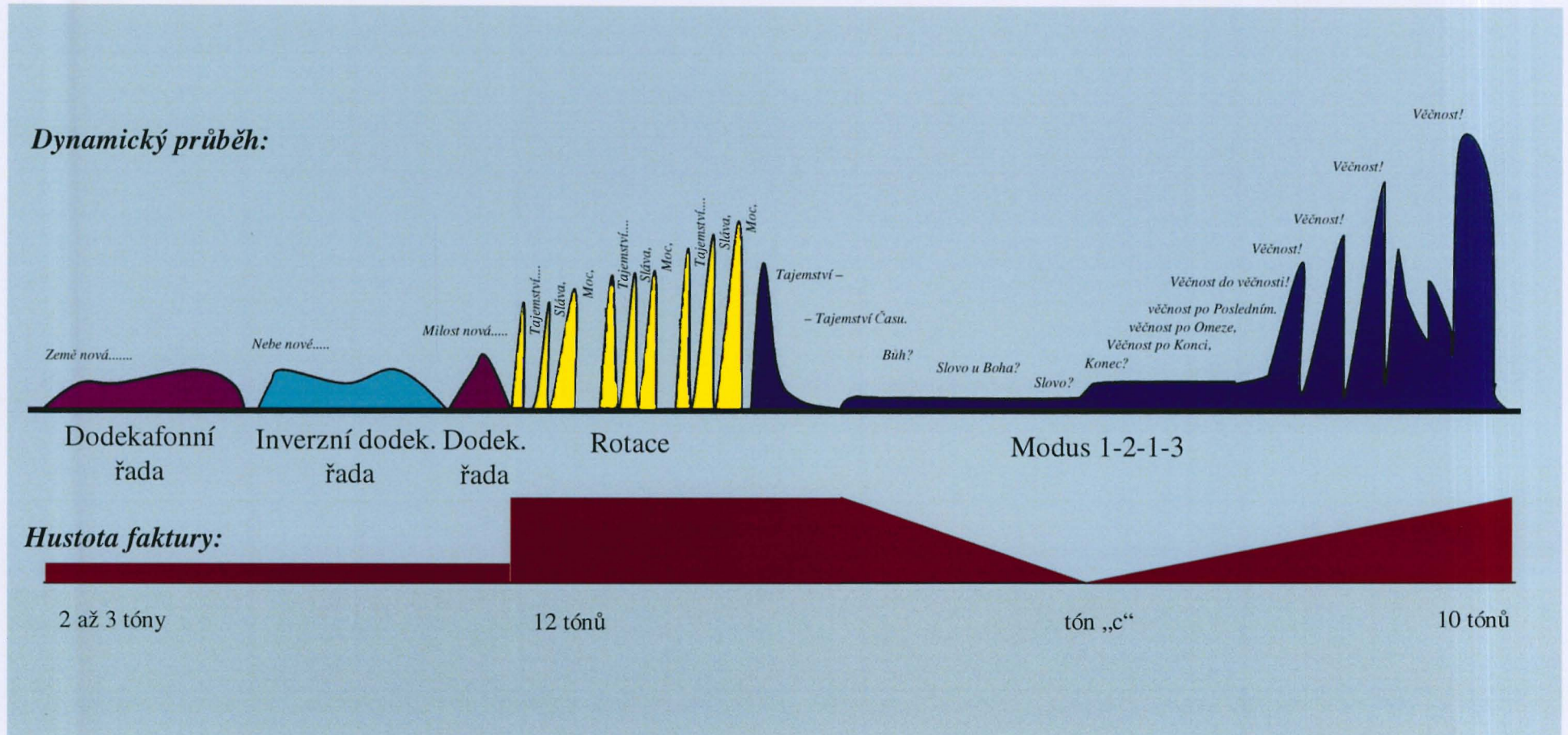


## II. Člověk

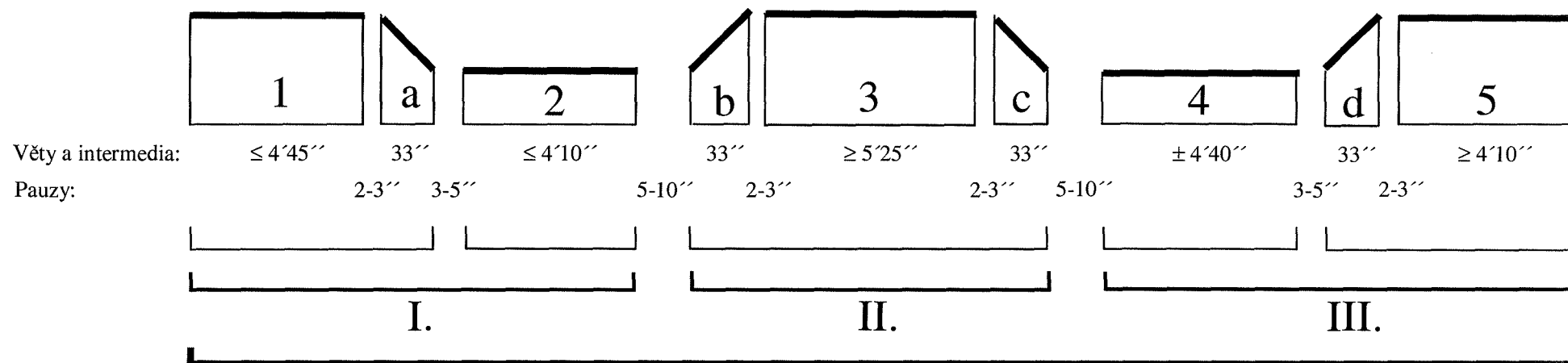




### III. Věčnost



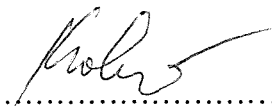
**Příloha č. 3: Formální schéma Kabeláčovy VIII. symfonie** – vytvořeno podle faksimile skladatelova autografu partitury. Jednotlivé věty jsou označeny čísly 1 – 5, intermedia písmeny a – d. Horní (tučná) linie představuje přibližný dynamický průběh, pod diagramem je zachycena autorem požadovaná doba trvání vět, intermedií a pauz mezi jedn. částmi.



## Symfonie č. 8 „Antifony“

Souhlasím s tím, aby moje diplomová práce byla půjčována ke studijním účelům. Žádám, aby citace byly uváděny způsobem užívaným ve vědeckých pracích a aby se vypůjčovatelé řádně zapsali do příloženého seznamu.

V Praze dne 1. 8. 2009

  
.....  
Podpis

Pořadové číslo	Jméno čtenáře	č. ISIC karty	Bydliště	Datum