

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2017

Bc. Eva Mezerová



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

KLAVÍRNÍ TVORBA DMITRIJE KABALEVSKÉHO

PIANO WORKS OF DMITRY KABALEVSKY

Vedoucí práce: doc. Mgr. František Hudeček, CSc.

Autor práce: Bc. Eva Mezerová

Obor: (HVk)u

2017

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a odborné literatury uvedených v seznamu.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 27. dubna 2017

.....

Chtěla bych poděkovat doc. Mgr. Františku Hudečkovi, CSc. za odborné vedení diplomové práce a vstřícnost při jejím vypracování. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Dinaře Suleymanové a MgA. Františku Lukášovi, kteří mi ochotně poskytli věcné připomínky, rady a informace potřebné k dokončení práce.

Anotace

Cílem této diplomové práce je zmapovat život, tvorbu a pedagogický přínos ruského skladatele Dmitrije Borisoviče Kabalevského. Dále bych chtěla přiblížit dětskou klavírní instruktivní literaturu D. Kabalevského, neboť se jedná o velmi vděčný přednesově metodický materiál hojně využívaný na základních uměleckých školách. Součástí práce je metodický rozbor instruktivních skladeb, formální rozbor klavírních sonát a estetický rozbor koncertů.

Klíčová slova

Kabalevskij, hudba 20. století, hudební výchova, sonatina, sonáta, koncert.

Abstract

The aim of this thesis is to explore life, works and pedagogical benefits of the Russian composer Dmitry Borisovich Kabalevsky. I would also like to focus on children`s piano instructive literature by D. Kabalevsky because it is very appreciative recitative methodological material widely used at elementary schools of art. The thesis also includes a methodological analysis of instructive compositions, formal analysis of piano sonatas and concertos aesthetic analysis.

Key words

Kabalevsky, music of the 20th century, music education, sonatina, sonata, concerto.

Obsah

Úvod	1
1 Bolševismus a jeho odraz v hudbě	2
1.1 Vymezení bolševismu	2
1.2 Sovětská hudební kultura	3
1.3 Opatření státu v oblasti kultury a umění	3
1.4 Společenská sdružování hudebníků	5
1.5 Charakter hudební produkce	6
2 Socialistický realismus	7
3 Dmitrij Borisovič Kabalevskij	9
3.1 Kabalevskij – základní data	9
3.2 Kabalevskij – člověk	9
3.3 Kabalevskij – klavírista	10
3.4 Kabalevskij – skladatel	11
3.5 Kabalevskij – publicista	13
3.6 Kabalevskij – vyznamenání	14
3.7 Kabalevskij – slavné citáty a nejoblíbenější rčení	14
4 Období tvorby	16
4.1 První období tvorby	16
4.2 Druhé období tvorby	18
4.3 Třetí období tvorby	18
5 Počátky instruktivní klavírní literatury	21
6 Kabalevskij a děti	23
6.1 O třech velrybách	24
7 Program hudební výchovy	27
7.1 Úkoly učitele	27
7.2 Pedagogické desatero	30
7.3 O tvořivé svobodě učitele	30
7.4 Hudební výchova a technické pomůcky propagace hudby	32
7.5 Duchovní bohatství vs. Hudba pro pobavení	32
7.6 Jak vyprávět dětem o hudbě	33

8	Klavírní tvorba.....	35
8.1	Instruktivní literatura.....	35
8.1.1	24 lehkých kousků op. 39.....	35
8.2	Sonatiny.....	55
8.2.1	Sonatina č. 1 C dur op. 13 (formální rozbor)	55
8.3	Sonáty pro klavír	63
8.3.1	Sonáta č. 1 op. 6 (formální rozbor).....	63
8.3.2	Sonáta č. 2 Es dur op. 45 (formální rozbor)	72
8.3.3	Sonáta č. 3 F dur op. 46 (formální rozbor).....	81
8.4	Koncerty pro klavír a orchestr.....	95
8.4.1	Koncert č. 1 a moll op. 9	95
8.4.2	Koncert č. 2 g moll op. 23	97
8.4.3	Koncert č. 3 D dur op. 50	98
8.4.4	Koncert č. 4 op. 99 („Pražský“).....	99
9	Význam odkazu Dmitrije Borisoviče Kabalevského	101
10	Dílo.....	103
10.1	A. Vokální hudba	103
10.2	B. Jevištní díla.....	103
10.3	C. Instrumentální hudba	104
10.4	D. Spisy	106
	Resumé	107
	Seznam použité literatury	108
	Notový materiál	109
	Notový materiál – Internet	110
	Články – Internet	110
	Přílohy	111

Klavírní tvorba Dmitrije Kabalevského

Piano compositions by Dmitry Kabalevsky

Úvod

Dmitrij Borisovič Kabalevskij se narodil na začátku 20. století, kdy se Rusko potýkalo s celou řadou politických, hospodářských i sociálních problémů, což pochopitelně ovlivňovalo i oblast školství, kultury a umění. V každé době mají umělci velmi těžké postavení, neboť vláda nepodporuje konsolidaci skutečných hodnot v povědomí společnosti. Výhodnější je nejistota, napětí a nepoučenost o tom, co je krásné, dobré, co zlé, hodné zatracení. Lidé jsou pak snadno manipulovatelní. V rámci tzv. „vyšších cílů“ (což v překladu neznamená nic víc ani méně než zisk a moc) vláda diskriminuje osobnosti a snaží se o unifikaci ve všech oblastech společenské sféry a v pozadí toho všeho existuje jakýsi ideál, který vše ospravedlňuje.¹

V letech 1945 – 1958 již tvořila převážná většina hudebníků pod vlivem státních a stranických dokumentů, které se týkaly ideové problematiky umění. To se projevovalo dvojitým způsobem. Zvyšovala se odpovědnost umělců a jejich tvorba se stala politicky podporovaným veřejným aktem. Tento trend napomáhal méně plodným a nesamostatným mladým autorům, kteří duchapřítomně reagovali – byť někdy jen navenek – na každé nové usnesení, na požadavky nové estetiky. Někteří skladatelé využívali této situace ve vlastní prospěch, k posílení své společenské prestiže, jiní zůstali věrni svým zásadám a kompozičnímu stylu, mnozí přestali na nějakou dobu komponovat. To způsobilo jistý zmatek ve skutečné kvalitě jednotlivých skladatelů a komplexní úrovni hudebního umění ve společnosti.

¹ GREGOR, Vít. *Klavír – černobílé tajemství interpretace*. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2141-8.

1 Bolševismus a jeho odraz v hudbě

1.1 Vymezení bolševismu

Termín „bolševik“ byl užíván počínaje druhým sjezdem Ruské sociálně demokratické dělnické strany, který proběhl již v roce 1903. Na tomto sjezdu došlo k rozštěpení strany na frakci tzv. radikálních bolševiků a na frakci ostatních, tzv. menševiků.²

Bolševismus byl založen na základě učení Vladimíra Iljiče Lenina, které se týkalo diktatury proletariátu, socialistické revoluce a imperialismu.³ Bolševiky „vedl“ a organizoval sám Lenin, naopak menševici zastávali a upřednostňovali učení klasického marxismu a argumentovali, že komunismu je možné dosáhnout jen ve společensky a ekonomicky vyspělém státě.

V roce 1912 se bolševici osamostatnili a vytvořili zcela „novou“ stranu. Následně v roce 1917 získávali stále větší moc a podporu ve společnosti a po Říjnové revoluci 1917 se dostali již trvale k moci. O rok později se bolševici přejmenovali na tzv. Velkou Komunistickou stranu Ruska, poté v roce 1922 se nazvali jako Komunistická strana Sovětského svazu. Již v roce 1921 bolševici v Rusku zakázali působení jakýchkoli dalších politických stran, a tak si vydobyli své prvenství a dominanci ve společnosti.

V roce 1930 došlo také v ostatních státech k tzv. procesu bolševizace, což byla proměna smýšlení a politické orientace jednotlivých komunistických stran. Realizace probíhala díky působení Komunistické strany Sovětského svazu, tj. bolševiků. Proces bolševizace byl zahájen pátým kongresem Komunistické internacionály v roce 1924.⁴

² KÁRNÍK, Zdeněk, KOPEČEK, Michal. *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*. 1. vydání. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR. 2004. ISBN 80-7285-035-0.

³ BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956.

⁴ KÁRNÍK, Zdeněk, KOPEČEK, Michal. *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*. 1. vydání. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR. 2004. ISBN 80-7285-035-0.

1.2 Sovětská hudební kultura

Je možné uvést, že dějiny sovětské hudební kultury byly započaté vystřelením legendárního křížníku Aurora, prvním dnem Velké říjnové socialistické revoluce v Rusku. Zasedání druhého sjezdu sovětů dne 7. listopadu 1917 nevytvořilo a nepřineslo pouze předpoklady k velkému rozmachu kultury v Rusku, nýbrž položilo Rusku pevné základy ve všech oblastech společenského dění. Leninem vyhlášené dekrety o míru a o půdě, světodějné akty mocenského a politického charakteru, se v poměrně krátké době osvědčily jako neméně světodějné akty kulturní politiky, neboť poprvé v historii lidstva formulovaly některé ze základních principů skutečné sociální svobody. Bajer uvádí: „*Sověty otevřely nejširším lidovým masám cestu ke svobodě, k účasti na životě společnosti a státu, k poznání a k ušlechtilému duchovnímu životu*“.⁵ Jedním z prvních opatření na této cestě bylo například uzákonění osmihodinové pracovní doby, a to prostřednictvím dekretu sovětské vlády ze dne 12. listopadu 1917. Následovaly další dekrety o převzetí průmyslových podniků, železniční i vodní dopravy, o monopolizaci zahraničního obchodu a také zrušení všech hospodářských a společenských závazků bývalého režimu vůči kapitalistickým zemím, čímž se Sovětské Rusko vymanilo z nedůstojné závislosti a poroby.

Vyhlášení práv pracujícího a vykořisťovaného lidu v Rusku sepsal Lenin na jednání III. sjezdu sovětů v lednu 1918. Uvedeným historickým zasedáním nejvyššího a nejautoritativnějšího orgánu nové státní moci skončila první fáze revolučních proměn v Rusku. Vznikl státní útvar nového charakteru, v jehož rámci získalo jak kulturní, tak i společenské dění zcela nový rozměr. Kultura dostala čestné a významné místo ve struktuře celého společenského dění v tehdejším Rusku.⁶

1.3 Opatření státu v oblasti kultury a umění

Za jeden z prvních administrativních kroků 2. sjezdu sovětů ze dne 8. listopadu 1917 je považováno ustavení první sovětské vlády, „Rady lidových komisařů“. O den později utvořila vláda dekretem „Státní komisi pro osvětu“, do jejíhož čela postavila Anatolije Vasiljeviče Lunačarského. Dalšími členy komise se stali představitelé Ruské komunistické strany (bolševici), reprezentanti odborových a jiných demokratických

⁵ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 1*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1977. s. 21

⁶ Tamtéž.

organizací, přední umělci a zasloužilí kulturní pracovníci. Bajer uvádí: „*Komise se snažila co nejrychleji zaktivizovat široké vrstvy intelektuálů, zapojit je do přípravných prací na projektech velkorysé přestavby a výstavby nového kulturního života*“.⁷ Za tímto účelem byl zformován tzv. systém poradních orgánů – sovětů, které měly sloužit výkonným pododdělením této Komise. Například pro divadelní pododdělení byla vytvořena divadelní rada, pro hudební pododdělení hudební rada apod. Navíc byly ještě zřízené další dvě rady – pedagogická a památková péče.⁸

Hudební život se brzy po Říjnové revoluci rozvinul do značné šíře a také dostal jiný rozměr a charakter. Brzy po utichnutí výstřelů v Petrohradu, v Moskvě a v některých dalších velkých městech středního Ruska, byla opětovně zahájena a obnovena činnost tradičních hudebních institucí, stánků hudebního umění, divadel, koncertních sálů či hudebních škol. Bajer uvádí: „*Od listopadu 1917 nabýval hudební život stále na intenzitě a už v následujícím roce dosáhl takové kvantitativní míry, že je naprosto nemožné zaznamenat všechny jeho nejdůležitější formy*“.⁹ Obsáhl jednak veškerý hudebně – divadelní průmysl a také průmysl koncertní. Objevily se nové formy činnosti, které odpovídaly nové společenské situaci a skutečnosti ve společnosti.

Program hudební výchovy a hudebního vzdělávání, který byl schválen na 8. sjezdu Ruské komunistické strany bolševiků v roce 1919, obsahoval požadavek, aby byly pracujícím osobám zpřístupněny všechny poklady jak domácího, tak i světového umění. Klíčem k jeho uskutečnění v oblasti hudební tvorby se stal nově vytvářený systém hudebního vzdělávání a hudební výchovy, na jehož podkladě vyrostl pozdější bohatý hudební život Sovětského svazu. Dále vznikly početné zástupy vysoce kvalifikovaných odborných pracovníků z rozmanitých oborů: skladatelé, výkonní umělci, hudební praktici a teoretici, pedagogové hudby, kteří proslavili sovětskou hudební tvorbu a kulturu po celém světě.¹⁰

Konzervatoře v Petrohradě, Moskvě a Kyjevě byly ještě několik měsíců po Říjnové revoluci pod organizační nadvládou institucí, které je v minulosti zřídily. Všechny

⁷ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 1*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1977. s. 22

⁸ Tamtéž.

⁹ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 1*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1977. s. 25

¹⁰ Tamtéž.

konzervatoře měly v prvních letech po revoluci značné hmotné, organizační, obsahové a metodické problémy.¹¹ Někteří profesori se nechtěli nebo nedokázali ztotožnit s novým politickým zřízením a vyhýbali se plnění jeho pokynů a zásad. Na petrohradské konzervatoři měl pokles počtu studujících osob poměrně hrozivé rozměry i přes to, že nová kulturní politika sovětského státu predikovala trvalý nárůst počtu uměleckých a umělecko – pedagogických sil. Vše úzce souviselo s plány demokratizace kultury, šíření osvěty, vzdělání a výchovy.¹² Bajer uvádí: „*V souvislosti s ideovou přestavbou obsahového zaměření konzervatoří bylo nutno propustit profesory a učitele, kteří nemohli nebo nechtěli spolupracovat*“.¹³ V rámci širšího opatření byl profesorům a pedagogům všech sovětských vysokých škol k 1. lednu 1919 rozvázn pracovní poměr formou výpovědi a na jejich místa byly vypsány konkursy, v nichž následně obstáli umělci, kteří byli především ideově nejkvalifikovanější.¹⁴

1.4 Společenská sdružování hudebníků

Přechod od válečného bolševismu a následného komunismu k nové ekonomické politice a postupné uvolnění přísných norem, které se prezentovaly v oblasti společenského života, byly vyvolány výraznou společenskou intervencí. V důsledku toho došlo k rozmachu hudebního života. Od počátku 20. let 20. století vznikají nové formy organizace různorodých oblastí hudebnické obce. V zemi, kde dříve měla výhradní vliv pouze Ruská hudební společnost, se otevřel nový prostor pro jakousi demokratickou iniciativu.¹⁵

Na situaci kultury a umění ve 20. letech minulého století bylo zvláštní to, že Komunistická strana poskytla umělcům právo zkoušet rozmanité možnosti kreativní práce, hledat eventuality a také zdroje uměleckého rozvoje v procesu ozvlášťování vyjadřovacích prostředků, forem a struktur. Přitom byla stále zdůrazňována a prezentována priorita ideového obsahu vytvářených uměleckých děl a umělecké činnosti jako takové. V konfrontaci názorově značně variabilních tvůrčích skupin podpořila Komunistická strana autoritu zprvu nepočetné a umělecky slabé síly proletářského umění. Napomohla jí

¹¹ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 1*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1977.

¹² BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 2*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1978.

¹³ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 1*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1977. s. 37

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tamtéž.

překonat těžké začátky a postavila před ni úkol vybudovat umění, které by bylo socialistického charakteru. Někteří činitelé proletářských tvůrčích organizací a subjektů však pochopili a řešili tento problém spíše omezeně. Aby nedošlo v dalším vývoji k nebezpečnému zploštění problematiky, Komunistická strana rozšířila organizačně tvůrčí základnu a vytvořila prostor pro co nejtěsnější propojení umělecké tvorby a činnosti s aktuálním životem v sovětské společnosti.¹⁶ Bajer zmiňuje: „*Usnesení žádalo: zrušit Asociaci proletářských spisovatelů, sjednotit všechny spisovatele, stojící na platformě sovětského zřízení a usilující o vlastní podíl na socialistické výstavbě*“...¹⁷

V rámci celkového rozmachu a rozkvětu tvůrčí aktivity mnohých sovětských skladatelů výrazně vzrostla i frekvence některých vybraných žánrů orchestrální hudby. V popředí zájmu stanula především symfonie.¹⁸ Neúnavný a plodný duch Mjaskovského pro ni stále hledal umělecky nejučinnější a nejefektivnější tvar. Neminul jediný rok, aby Mjaskovskij nevytvořil alespoň jedno dílo. V letech 1932 – 1945 jich složil celkem třináct. K němu se následně přidali další autoři, např. Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič, Vissarion Jakovlevič Šebalin, Dmitrij Borisovič Kabalevskij, Aram Iljič Chačaturjan a další. Značný počet symfonií, který byl v tomto časovém období vytvořen, přirozeně přináší otázku, jaká byla jejich skutečná umělecká kvalita?¹⁹

1.5 Charakter hudební produkce

Sovětská hudební politika byla nucena se již od prvních let zabývat také nesmírně obtížným a choulostivým národnostním problémem. V hudební oblasti, která byla prezentována určitou mírou nerovnoměrnosti, byla tato specifická ještě dominantněji vnímána. Uvedená nerovnoměrnost a variabilita spočívala mimo jiné v postavení a roli hudební kultury v národním životě a v tehdejší politické smýšlení ve společnosti.²⁰

¹⁶ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 1*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1977.

¹⁷ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 1*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1977. s. 102

¹⁸ Symfonie – vícevětá orchestrální skladba v sonátové formě, která vznikla v polovině 18. století. Svůj prapůvod měla v třídílné neapolské ouvertuře, k jejíž třívěté formě byla přidána další věta. (VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5).

¹⁹ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 1*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1977.

²⁰ Tamtéž.

2 Socialistický realismus

Koncem 20. a začátkem 30. let probíhala v Sovětském svazu tzv. „Kulturní revoluce.“ Střetly se zájmy konkrétních skupin a došlo k vytvoření toho, čemu dnes říkáme stalinismus. Stalinská ideologie nebyla jen lží, jejímž úkolem bylo maskovat materiální a mocenské zájmy. Měla obrovské ambice pro rozpoutávání konfliktů. Stalinismus se neopíral jen o státní mašinerii. Pro jeho úspěch měly rozhodující význam jemné mechanismy moci na každodenní úrovni, které ovlivňovaly jednání lidí ve zmanipulované společnosti. Ideologie vymezovala hranice zájmů, vkusu i přesvědčení. Stranické špičky chladnokrevně využívaly stížností „zdola“ ke svým vlastním cílům. Kulturní revoluci konce 20. let Stalin přímo nevyvolal, ale využil existujícího napětí a konfliktů ve vědě či kultuře pro odstranění svých protivníků a k rozšíření své moci právě nad kulturou.²¹

Socialistický realismus představuje směr uměleckého realismu, který uvedl do teorie literatury Maxim Gorkij v roce 1933. Následně byl aplikován v jiných odvětvích teorie umění, samozřejmě a bohužel i v hudbě. Z historického pohledu lze označit socialistický realismus za umělecky málo přínosný hudební směr. Celá řada skladatelů jeho program a hlavní myšlenky jednoznačně odmítla (Pavel Bořkovec, Alois Hába, Witold Lutoslawski, Eugen Suchoň aj.). V bývalém Sovětském svazu se socialistický realismus stal nástrojem represivní stalinské ideologie, především v letech 1933 – 1941 a 1948 – 1956. Rušivě zasáhl do tvorby Dmitrije Šostakoviče, Sergeje Prokofjeva a dalších umělců. V samotné teorii socialistického realismu v hudbě bylo mnoho kontroverzního. Souviselo to jednak s nejasným významem tohoto pojmu z hlediska estetického a také s jeho ideologickým obsahem, který zpravidla stavěl na neseriózních, lživých politických programech. Hudebně měly být upřednostněny především píseň, kantáta, opera a programní hudba. V těchto žánrech bylo možné jednoznačně vyjádřit ideologii socialismu a komunismu. Idea hudebního díla a jeho určení širokým masám posluchačů vymezovaly předem lidový charakter hudební řeči.

²¹ GOLDMAN, Wendy. *Vytváření nepřítele: udávání a zastrašování ve stalinském Rusku*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2014. Politeia (Karolinum). ISBN 978-80-246-2630-7.

Moderní hudba 20. století byla označena za formalistickou²² až dekadentní. Klíčovými postavami teoretického programu tohoto směru v hudbě byli ruský estetik Boris Asafjev, čeští estetikové Antonín Sychra a Jaroslav Jiránek a v neposlední řadě český hudební historik Josef Bek, který vyložil původ socialistického realismu z levicového proudu meziválečné avantgardy.²³ Po roce 1948 byl vnucován i do hudby zemí sovětské mocenské sféry. Jeho hlavní myšlenky byly vyhlášeny v tzv. Pražském manifestu²⁴, ke kterému se tehdy přihlásila celá řada významných českých, slovenských, německých, maďarských i polských skladatelů.²⁵ Následovaly je i mladší generace.²⁶

V této dobové atmosféře komponoval i Dmitrij Kabalevskij, jemuž bude věnována stěžejní část této práce.

²² Formalismus – za formalistickou byla označena ve 20. století ruská literární teorie, která vykládá estetický smysl uměleckého díla jako sumu jedinečných stylistických (slovesných) prostředků. Od 30. let funguje výraz formalismus i v negativním významu. (VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5).

²³ BEK, Josef – *Avantgarda. Ke genezi socialistického realismu*, 1984.

²⁴ *Hudební rozhledy*, 1948.

²⁵ Václav Dobiáš, Ján Cikker, Alexander Moyzes, Hanns Eisler, Ferenc Szabó, Tadeusz Szelikowski a další.

²⁶ VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5.

3 Dmitrij Borisovič Kabalevskij

3.1 Kabalevskij – základní data

*30. (17.) 12. 1904 Petrohrad, † 14. 2. 1987 Moskva

Dmitrij Borisovič Kabalevskij je považován za významného ruského hudebního skladatele, dirigenta, klavíristu, teoretika, organizátora hudebního života a erudovaného pedagoga.

Již v dětství se u Kabalevského vyvinula vášeň pro malování a psal též verše. Tyto umělecké oblasti však jednoznačně zastínilo jeho mimořádné hudební nadání. V roce 1925 začal studovat klavír na konzervatoři v Moskvě²⁷ ve třídě Alexandra Goldenvejzera. V letech 1925 – 1929 studoval také skladbu u Georgije Katuara a po jeho smrti u Nikolaje Mjaskovského.²⁸ Studium obou oborů ukončil s vyznamenáním v letech 1929 (skladba) a 1930 (klavír). Jeho jméno je zapsáno na zlaté desce moskevské konzervatoře.²⁹

V letech 1932 – 1980 vyučoval na moskevské konzervatoři skladbu, od roku 1939 zde působil jako profesor.³⁰

Kabalevskij se stal světově uznávaným autorem oper, symfonií, koncertů, komorních skladeb, ale i hudby scénické a filmové. Jeho přínos v oblasti tvorby pro děti a mládež je mimořádný. Představuje všestrannou osobnost ruské kultury a pedagogiky 20. století.³¹

3.2 Kabalevskij – člověk

Vysoký, velmi štíhlý muž se zajímavou tváří, osobitou chůzí, stylem řeči a gestikulací. Pracovitý, zodpovědný, seriózní, hodný, sebevědomý, komunikativní, vtipný a soustředěný člověk. Od svých rodičů, kteří byli přirozenými učiteli a vychovateli, se

²⁷ Vysoká škola.

²⁸ Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij (1881 – 1950) – ruský hudební skladatel, pedagog a kritik, profesor na moskevské konzervatoři.

²⁹ FINSCHER, Ludwig (ed.), BLUME, Friedrich. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*: 26 Bände in zwei Teilen. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, c2003, xi, 1644 s. ISBN 3476410188.

³⁰ K jeho žákům patřil např. Alexandr Ivanovič Pirumov (1930 – 1995).

³¹ BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956.

naučil pracovat s obrovským nasazením a radostí. Některými myšlenkami svého otce se Kabalevskij řídil celý svůj život:

„Když Tě budou kritizovat, nebuď smutný. Moudrá kritika Ti hodně pomůže, a pokud bude hloupá – určitě na ni najdeš správnou odpověď.“

„Jestli se s Tebou něco stalo – hledej nejdříve viníka sám v sobě, pak v ostatních.“³²

Svůj mimořádný vztah k dětem a mládeži získal skladatel pravděpodobně od svého laskavého dědy, na kterého často vzpomínal. Dopisoval si se stovkami pionýrů a školáků a s velkým zájmem naslouchal jejich otázkám z oblasti hudby. Pro děti bylo lehké se s ním skamarádit a pro dospělé bylo těžké se s ním hádat.

S láskou mluvil o svých prvních učitelích ruského jazyka a geografie. Intenzivně se věnoval turistice, měl rád literaturu. V raném dětství se věnoval také psaní pověstí a klavírní improvizaci.

V období studií na učilišti a na vysoké škole musel Kabalevskij zároveň studovat a pracovat. Hrál v němém filmu, byl ekonomem v učilišti a celý rok se věnoval sociální ekonomice na pedagogické fakultě.

Byl všestrannou osobností: komponoval, učil, dirigoval, psal články, zajímal se o politiku, výtvarné umění, literaturu, divadlo, vystupovat na mezinárodních kongresech, sportoval, sbíral známky...³³

3.3 Kabalevskij – klavírista

Uměleckou dráhu profesionálního hudebníka zahájil Kabalevskij jako interpret – klavírista. K sólové kariéře se pak vrátil v roce 1950 jako dirigent.

Hře na klavír se začal věnovat v osmi letech, ale záhy studium přerušil. Důvodem byly pedagogické názory jeho první učitelky, která zakazovala hrát podle sluchu a improvizovat. Druhým hudebním začátkem Dmitrije Kabalevského bylo zahájení studia v hudební škole v Moskvě od roku 1917, těsně po Velké říjnové socialistické revoluci.

³² ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабалевский*. Москва: Всесоюзное издательство, „Советский композитор“, 1969. s. 4

³³ Tamtéž.

Byla to doba velké bídy, hladu a zimy. Kabalevskij vzpomíná: „*Ledové klávesy pálily do prstů, ale stejně jsem hrál...*“³⁴ Moc si přál stát se skutečným hudebníkem.

O šest a půl roku později ukončil nejenom hudební školu, ale i učiliště. V této době začal komponovat.

11. prosince 1931 zahrál svůj Klavírní koncert č. 1 a moll op. 9 s orchestrem. Koncert se konal ve Velkém divadle v Moskvě a zazněly na něm skladby mladých sovětských skladatelů. To bylo první významné vystoupení Kabalevského spolu se svým profesorem Nikolajem Jakovlevičem Mjaskovským. Se svými skladbami koncertoval nejenom na území Sovětského Svazu, ale také v zahraničí (např. Evropa a USA).

Kabalevskij vzpomíná: „*Zdálo se mi, že jsem dosáhl svých snů a trvalo to jenom několik dní. Hned na prvních hodinách u významných hudebníků jakými byli skladatel Katuar a klavírista Goldenvejzer jsem pochopil, že teprve teď začíná seriózní studium. Všechno, co bylo do této chvíle, byla jenom příprava. Znovu jsem nastoupil na pouť.*“³⁵

3.4 Kabalevskij – skladatel

Hudba Dmitrije Kabalevského pokračuje v kompozičních tradicích Modesta Petroviče Musorgského, Petra Iljiče Čajkovského, Nikolaje Jakovleviče Mjaskovského a Sergeje Sergejeviče Prokofjeva. Je většinou lyrická, její jádro tvoří lidský hlas, zpívající nebo mluvící. Spolu s ním se prezentuje pohyb člověka prostřednictvím rytmu.³⁶

V době studií byl Kabalevskij aktivním členem kolektivu studentů, kteří skládali hudbu pro prosté lidi. Se svými skladbami vystupovali ve fabrikách, vesnicích a armádních spolcích.

³⁴ ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабалевский*. Москва: Всесоюзное издательство, „Советский композитор“, 1969. s. 5

³⁵ ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабалевский*. Москва: Всесоюзное издательство, „Советский композитор“, 1969. s. 6

³⁶ Tamtéž.

Prvním skladatelovým působištěm po absolvování dvou oborů na moskevské konzervatoři byla Dětská hudební škola při hudebním ústavu (nyní při konzervatoři) v Moskvě.³⁷

Kabalevskij psal především hudbu instrumentální. Ve svém uměleckém projevu zpočátku příliš neexperimentoval. V tvorbě 20. let je patrný jasný sloh, ve kterém se skladatel drží spíše ustálených kompozičních standardů.³⁸

Raná díla jsou kompozičně značně složitá. Na skladatele měly v té době vliv umělecké názory přívrženců modernismu, kteří se sdružovali v tzv. Společnosti pro soudobou hudbu.

Díla od konce dvacátých a ze začátku třicátých let 20. století vykazují v melodice a harmonii nápadný vliv významného symfonika Nikolaje Jakovleviče Mjaskovského („Tři básně Alexandra Bloka pro hlasy a klavír op. 4“ (1927), „Sonáta pro klavír č. 1 op. 6“ (1927), „Koncert pro klavír a orchestr č. 1 a moll op. 9“ (1928), „Symfonie č. 1 op. 18“ (1932), „Symfonie č. 2 op. 19“ (1934)). Tato spolupráce měla na formování Kabalevského skladatelské osobnosti mimořádný vliv. Od Mjaskovského převzal skladatel široký okruh zájmů. Byl silně ovlivněn láskou k lidovým písním a úctou k tradicím ruské a evropské hudební kultury. Svých „24 preludií pro klavír op. 38“ věnoval Kabalevskij právě Mjaskovskému, který skladatele naučil milovat ruskou lidovou píseň (ta je základem každého preludia). Celý svůj život projevoval Kabalevskij velký zájem o lidovou píseň, která se objevuje a volně transformuje v jeho operách, koncertech, prvním kvartetu i filmové hudbě. Píše variace na téma ruské, ukrajinské, slovanské i černošské písně. Zkomponoval celkem přes 120 písní pro hlasy nebo sbor a klavír. Nevyhýbal se ani humoristickým námětům, což dokazuje sedm veselých písní s námětem básní Samuila Maršaka nebo podle tvorby sovětské básnířky a dětské spisovatelky židovského původu Agniji Barto.³⁹

³⁷ KABALEVSKIJ, Dmitrij. *Album pro mládež*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1975.

³⁸ Za výjimku lze považovat snad jen dvouvětou stavbu 1. a 3. symfonie. V obou případech se symfonický děj odehrává ve druhé větě. První působí spíše jako prolog. (BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 2*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1978).

³⁹ ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабалеvский*. Москва: Всесоюзное издательство, „Советский композитор“, 1969.

Po roce 1948 se v kompozicích Dmitrije Kabalevského projevilo zřetelné stylové zjednodušení a zúžení žánrů. Dominují písňové žánry a velké množství instruktážních děl. Byly zhudebňovány texty, jejichž autory lze stylově přiřadit k „socialistickému realismu“ – to vše odpovídalo ideálním způsobem socialistickému zadání a respektovalo požadavky stranických funkcionářů a širokých mas.

3.5 Kabalevskij – publicista

V roce 1923 vznikla Ruská asociace proletářských hudebníků a Asociace soudobé hudby. Tyto dvě odlišné organizace představovaly v hudební oblasti hlavní soupeřící proudy vývoje. Aktivita Ruské asociace proletářských hudebníků korespondovala s vládnoucí ideologií umělecké sféry tehdejší společnosti. Propagovala jednoduché žánry a formy agitačního charakteru, např. pochody a masové písně. Odmítala jakoukoli jinou soudobou hudbu, ale i skladby klasiků.

Hlavním cílem Asociace soudobé hudby byla propagace nejnovějších hudebních děl skladatelů všech směrů i národností. Jejimi členy byli nejvýznamnější sovětské skladatelé doby, např. D. Šostakovič. Díky tomu byl hudební život v Sovětském svazu, především ve 20. letech mimořádně rozmanitý. Na koncertech zněly všechny skladby, které vznikly nejen v Sovětském svazu. Vycházely tři hudební časopisy a navazovala se mezinárodní spolupráce. Ačkoli se Asociace stala členem Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu, byla její činnost v roce 1931 pod nátlakem ukončena, což znamenalo řadu skladatelů.⁴⁰

Od roku 1930 působil Kabalevskij jako vedoucí redaktor v nakladatelství Muzgiz. Byl autorem mnoha teoretických prací, které se zaměřovaly především na estetickou výchovu dětí a mládeže nebo se v nich věnoval problémům tehdejší doby. Byl velmi činný v oblasti hudebně kritické a vědecké. Tato aktivita se prezentovala v několika posledních velkých statích, a to ve studii „Rimskij – Korsakov a modernismus“, která byla otištěna v časopise Sovětská hudba (Советская музыка) a dále ve studii „Sovětská hudba v práci Borise Vladimiroviče Asafjeva“, která prezentuje vydání Asafjevových vybraných

⁴⁰ IBLOVÁ, Michaela. *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 978-80-246-2332-0.

spisů“.⁴¹ Napsal více než 300 hudebně – kritických článků. Za zmínku stojí i články o Prokofjevovi a Mjaskovském nebo „Hudba a současnost“.⁴²

Psal současně i pro časopis Soudobá hudba (Современная музыка), který vydávala Asociace soudobé hudby (ASM), v letech 1940 – 1946 se stal vedoucím redaktorem. Byl čestným předsedou Mezinárodní společnosti pro hudební výchovu (ISME) a od roku 1940 členem komunistické strany. V letech 1949 – 1952 byl vedoucím oboru hudba na Institutu dějin umění Akademie věd SSSR.

3.6 Kabalevskij – vyznamenání

Za všechny zásluhy v oblasti skladatelské, pedagogické, kulturní a společenské skladatel obdržel řadu vyznamenání a většinu sovětských státních cen (např. Leninova cena, 1972). Jen stěží bychom mohli vyjmenovat všechna ocenění, která získal. Byl národním umělcem Sovětského svazu (1963), doktorem vědy o umění (1965) a hrdinou socialistické práce (1974). Byl členem řady zahraničních hudebních organizací ve Velké Británii, Mexiku a bývalé NDR a od roku 1979 místopředsedou Rady národů Nejvyššího sovětu SSSR.

3.7 Kabalevskij – slavné citáty a nejoblíbenější rčení

„Stáří není ve věku, ale v charakteru.“

„Hrdinský čin je nejvyšší projev krásy lidské duše.“

„Umění našeho století je velmi excitované kvůli strachu a nervozitě, které jsou typické pro naši dobu. Stále cítíme rány z doby války, která přinesla lidstvu spousty strádání a smutku.“

„Jsme hudebníci a naším dluhem je věnovat hudební výchově dětí a mládeže nejenom čas, ale také srdce.“

„Výchova je především umění mluvit k srdci člověka.“

⁴¹ BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956.

⁴² ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабалевский*. Москва: Всесоюзное издательство, „Советский композитор“, 1969.

„Poprvé jsme pocítili, že jsme užiteční národu a poprvé jsme pochopili, co je smyslem našich životů, naší práce.“

„Především, více než sebe, více než umění, umělec musí mít radši život.“⁴³

„Hudební výchova představuje nejenom výchovu hudebníka, ale především výchovu osobnosti člověka.“

„Hudba má v sobě jisté kouzlo: je schopna se stát vaším skutečným kamarádem, se kterým se můžete smát i plakat.“⁴⁴

⁴³ ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабалевский*. Москва: Всесоюзное издательство, „Советский композитор“, 1969.

⁴⁴ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986.

4 Období tvorby

Život a tvorbu skladatele můžeme rozdělit do tří etap:

4.1 První období tvorby

Osobnost Dmitrije Kabalevského dozrávala pod působením Nikolaje Mjaskovského v celém prvním období jeho tvorby, a to nejen po stránce umělecké, ale i lidské. Brzy nato se však dokázal Kabalevskij velmi efektivně vymanit z tohoto působícího a formujícího vlivu a nastoupil vlastní osobitou cestu v oblasti tzv. realistické hudby.⁴⁵ Bajér zmiňuje: „*Od 1. symfonie a „Poemy boje“ na slova A. Žarova z roku 1930 neustále vzrůstalo mistrovství a výrazová přesvědčivost Kabalevského hudby. Příkladem toho je III. Symfonie z roku 1933 – „Requiem za Lenina“ – vzrušující vyprávění o boji a ztrátách a o konečném vítězství komunismu*“.⁴⁶

Od konce třicátých let byl Kabalevskij pod vlivem Sergeje Prokofjeva, což se projevovalo až do konce jeho tvůrčí cesty. Klavírista Heinrich Neuhaus ho s ohledem na epigonské rysy jeho tvorby nazýval „Prokofjevem chudých“.

Rané období tvorby je spojeno s předválečnými roky. V roce 1925, v době studií na konzervatoři, zkomponoval skladatel svou první skladbu „Tři preludia pro klavír op. 1“. Zanedlouho spatřil světlo světa i „Koncert pro klavír a orchestr č. 1 a moll op. 9“ a „Smyčcový kvartet č. 1 op. 8“ oceněný státním vyznamenáním. Obě tato díla vznikla v roce 1928.

Po provedení Koncertu č. 1 v roce 1931 začal Kabalevskij pracovat na kantátě pro sbor a symfonický orchestr „Poema boje op. 12“, v níž vědomě citoval revoluční písně.

V té době také napsal tři symfonie a „Koncert pro klavír a orchestr č. 2 g moll op. 23“ (1935). Velkou popularitu si získala lyrická „Symfonie č. 2 op. 19“ (1934), kterou

⁴⁵ Realismus jako směr a styl je v hudbě opodstatněný pouze ve spojení s jinými uměními – např. v opeře, když je jejím libretním podkladem realistické drama. (VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5).

⁴⁶ BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956. s. 30

Kabalevskij pojmenoval „Autobiografická“. Její finále se naprosto jasně vztahuje ke třetí větě Symfonie č. 6 Petra Iljiče Čajkovského.

Od roku 1930 začal spolupracovat s rozhlasem, divadlem a televizí. Často pracoval se známým režisérem Grigorijem Rošalem. Napsal hudbu k filmům Petrohradská noc, Musorgskij, Sestry, Ponuré jitra, Anton Ivanovič se zlobí atd.

Ve výčtu Kabalevského skladeb, které vznikly v prvním tvůrčím období, je nutné připomenout „Sonátu pro klavír č. 1 op. 6“ (1927). Další významnou oblastí Kabalevského tvorby jsou nástrojové koncerty, které byly věnovány především sovětské mládeži.

Kabalevského přitahovala také opera, zejména svými velkými a neutuchajícími možnostmi ve vyjadřování významných myšlenek, hlubokých citů a filozofie. Vytvořil celkem čtyři opery. Rozkvět jeho talentu se projevuje v nejvýznamnější skladbě tohoto tvůrčího období, opeře „Colas Breugnon op. 24“ (1937), která byla vytvořena podle románu francouzského spisovatele Romaina Rollanda. Děj historického románu se odehrává v Burgundsku. Celou skladbou prostupují dvě krátké francouzské písně, se kterými skladatel obdivuhodně pracuje. Kabalevského velké mistrovství a propracovanost se objevují také při vytváření a představování hlavních postav. V předehře k této opeře a v suitě „Komedianti op. 242“ (1940) nacházíme prvky líbivějšího rejstříku, který představuje nápadný rys jeho umělecké invence. Je to schopnost začlenit do skladby lyrické plochy, které působí velmi osobitě a kontrastně. Autor se představuje jako skutečný mistr barevné instrumentace, melodika jeho nápadů je často nápadně radostná, jednoduchá, téměř lidová, s jasnou formou a s přehlednou harmonií, v níž se jen poskrovnu objevují moderní disonance. Opera Colas Breugnon představuje dílo prezentující se výraznými rysy lyricko – komické opery, ale současně se objevuje i skutečný dramatismus, až tragismus.⁴⁷

Přístupnost a výrazová síla raných a středních Kabalevského děl přitahovaly mnoho interpretů, např. Vladimira Horowitze, Daniila Šafrana, Vladimira Sofronického, Artura Toscaniniho.⁴⁸

⁴⁷ ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабалевский*. Москва: Всесоюзное издательство, „Советский композитор“, 1969.

⁴⁸ FINSCHER, Ludwig (ed.), BLUME, Friedrich. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*: 26 Bände in zwei Teilen. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, c2003, xi, 1644 s. ISBN 3476410188.

4.2 Druhé období tvorby

Tvorba tohoto období přichází s druhou světovou válkou. Za zmínku stojí, že se Kabalevskij zúčastnil války v roce 1942 na jihozápadní frontě vedle Charkova. Na vlastní kůži poznal smutek, žal, ale i obrovskou radost z vítězství v bojích. Skladatel zmiňuje: „*Pochopil jsem, že nemohu psát pravdu o válce, pokud neuvidím všechno na vlastní oči*“.⁴⁹ Ukrajinským partyzánům byla věnována suita pro smíšený sbor a orchestr „Národní Mstítelé op. 36“ (1942), kterou napsal spolu se svým kamarádem básníkem Jevgenijem Dolmatovským. Ve stejném roce komponoval Kabalevskij kantátu pro mezzosoprán, sbor a orchestr „Velká vlast op. 35“ a také svoji druhou operu „V ohni op. 37“, která zpracovávala témata vlastenecké války. Toto dílo se však nesetkalo s ohlasem a bylo považováno za neúspěšné.

V roce 1942 začal pracovat na opeře – optimistické tragédii – „Tarasova rodina op. 47“. Předlohou k tomuto dílu se stal román Borise Gorbatova „Nepokoření“. Toto drama popisuje a zaštiťuje období Velké vlastenecké války a je věnováno jejím obětem.⁵⁰ Opera byla završena po pětileté práci v roce 1947 a byla oceněna státním vyznamenáním.

Kabalevskij napsal také celou řadu skladeb pro zpěv a klavír. Ke skvostům patří dvě ruské písně: „Umyslil si muž ženu zabít“ a „V nové svobodě.“ V roce 1943 vzniklo „24 preludií pro klavír op. 38“.

4.3 Třetí období tvorby

Velmi plodné období následuje po válce, kdy skladatel rozvíjí mírová témata a připomíná tragické skutečnosti druhé světové války. Příkladem může být kantáta pro dětský sbor a orchestr „Píseň o ránu, jaru a míru op. 57“ (1958) nebo „Rekviem op. 72“ (1962) na téma básní Roberta Ivanoviče Rožděstvenského, které bylo věnováno obětem války. Skladba byla oceněna státním vyznamenáním Michaila Ivanoviče Glinky.

⁴⁹ ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабелевский*. Москва: Всесоюзное издательство „Советский композитор“, 1969. s. 14.

⁵⁰ BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956.

Hlavní myšlenka měla charakter slibu: „*Jménem slunce, jménem Vlasti slibujeme: „to, co otcové nedozpívali, my dozpíváme. To, co otcové nepostavili, my postavíme...*“⁵¹

V roce 1955 dokončil Kabalevskij operu „Nikita Veršinin op. 53“, jež byla vytvořena podle námětu divadelní hry ruského dramatika Vsevoloda Vjačeslavoviče Ivanova „Obrněný vlak 14 – 69“, zachycující osudy účastníků občanské války v Rusku. Libreto napsal Sergej Cenin. Opera měla premiéru ve Velkém divadle v Moskvě.⁵²

Bajer uvádí: „*Všechny opery Kabalevského s výjimkou druhé jsou velmi cennými díly sovětské operní literatury*“.⁵³ V Rusku byla ceněna především Kabalevského operní díla („Colas Breugnon“, „Tarasova rodina“, či právě „Nikita Veršinin“), ale na západě byla spíše oceňována a vyzdvižována především jeho koncertní hudba.⁵⁴ Ve všech Kabalevského operních dílech se prezentuje zcela nevšední dramatický autorův cit a jeho snaha o využití prvků a znaků národního folklóru.

V roce 1956 komponoval Kabalevskij „Symfonii č. 4 op. 54“ a hudební skici ke Shakespearově tragédii „Romeo a Julie op. 56“.

Ke čtyřicátému výročí Říjnové revoluce vznikla opereta „Jaro zpívá op. 58“ (1957), lyrická hudební komedie o sovětské mládeži.

Mezi vynikající skladby, které vznikly v této době, patří „Smyčcový kvartet č. 2 op. 44“ (1945), oceněný (spolu s prvním) státním vyznamenáním, dále „Sonáta pro klavír č. 2 op. 45“ (1945), Sonáta pro klavír č. 3 op. 46“ (1946), „10 Shakespearových sonetů“ pro baryton a klavír (1955) atd. Všechny tyto skladby jsou napsány ve stylu lyricko – filosofického zamyšlení. V roce 1948 vznikl „Koncert pro housle a orchestr op. 48“, který je podle Bajera považován za nejzdařilejší. Bajer zmiňuje: „*...hudba těchto koncertů, z nichž nejlepší je houslový, je prodchnuta lyrismem a radostí ze života*“.⁵⁵

⁵¹ ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабалевский*. Москва: Всесоюзное издательство, „Советский композитор“, 1969. s. 24

⁵² BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956.

⁵³ BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956. s. 30 – 31

⁵⁴ FELIX, Belo, HERDEN, Jaroslav, JANEK, Marián, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudba pre deti – multimedialne projekty*. 1. vyd. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, PedF, 2010. ISBN 978-80-557-0075-5.

⁵⁵ BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956. s. 31

V roce 1949 skladatel komponoval „Koncert pro violoncello a orchestr op. 49“ a v roce 1952 „Koncert pro klavír a orchestr č. 3 D dur op. 50“. Ke koncertům se přimyká celá řada písní, které jsou určené mládeži, především pionýrům.

Kabalevskij skládal též hudbu filmovou. Právě v českém prostředí je znám svou hudební tvorbou k mnoha známým sovětským filmům z této doby, jako byl například snímek „Odvážná školačka“ z roku 1948. Další filmová hudba pocházející od Kabalevského se objevila například ve filmech: „Profesor se zlobí“, „Akademik Pavlov“, „Hudba života“, „Škola pomluv“, „Sestry“ apod.⁵⁶

V roce 1961 vznikly etudy pro violoncello a o rok později „Sonáta pro violoncello a klavír op. 71“, kterou Kabalevskij věnoval jednomu z nejslavnějších violoncellistů 20. století Mstislavu Rostropovičovi. Byla komponována v podobném duchu jako Rekviem. Svůj obdiv k violoncellu vyjádřil i dvěma koncerty pro tento nástroj a orchestr.

⁵⁶ BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956.

5 Počátky instruktivní klavírní literatury

Zkoumáním notových materiálů a důsledným poslechem rozmanitých nahrávek klavírních skladeb různých slohových období se nabízí otázka, jak psát skladby pro děti, aby byly přínosné z hlediska technického a zároveň přirozenou cestou rozvíjely nepředstíranou muzikálnost. Z obecného hlediska můžeme říci, že klavírní literatura stojí z velké části na společných principech způsobu kompozice. Např. výrazná melodie a její espressivní vedení nad nenápadným doprovodem. Harmonie by měly být čitelné, jasné, přehledné, aby se jejich prostřednictvím žáci naučili cítit tak potřebné napětí a klid, což je jeden ze základních předpokladů pro vytvoření kontrastu, v hudbě tak potřebného. Teprve pak je žádoucí, aby se malí klavíristé začali seznamovat s moderními technickými a výrazovými prostředky, pomocí kterých získávají nezbytnou přípravu k nastudování rozsáhlejších soudobých skladeb.

Dnes vznikají instruktivní skladby jiným způsobem, než tomu bylo dříve. Někteří současní autoři – „instruktivní skladatelé“ – věnují převážnou část své tvorby dětem. Svoji významnou roli v tom jistě sehrává zvýšený zájem o dítě a jeho přirozený vývoj, který se objevuje již na přelomu 19. a 20. století.⁵⁷ Oproti tomu skladatelé závažných klavírních skladeb se dětské literatuře věnují jen okrajově nebo vůbec. V minulosti však najdeme zjevné doklady toho, že i velcí komponisté vymezili část své tvorby dětem. Za všechny připomeňme např. Roberta Schumanna, Petra Iljiče Čajkovského, Bélu Bartóka, Sergeje Prokofjeva a samozřejmě Dmitrije Kabalevského a další.

Jedním z prvních počínů tohoto druhu je Knížka skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou, druhou manželku největšího představitele barokního stylu Johanna Sebastiana Bacha. Autor ve svém cyklu uspořádává klavírní drobnokresby a staré tance, se kterými se v základní umělecké škole setkal snad každý žák. Kolosální dílo Bachovo je hmatatelným argumentem pro tvrzení, že tohoto génia rozhodně nelze považovat za skladatele instruktivní literatury. Nelze se tak vyjádřit ani o skladatelích pozdějších vývojových etap.

⁵⁷ Keyová, Ellen – *Století dítěte* (1902).

Zhruba o století později, v roce 1848, vzniká díky obrovské vnitřní motivaci⁵⁸ Roberta Schumanna další skvost dětské instruktivní literatury, Album pro mládež op. 68, které obsahuje 43 skladeb pro malé klavíristy. Album vzniklo během necelého měsíce a bylo věnováno Schumannově dceři Marii a mnoha dalším malým klavíristům jako vánoční dárek v roce 1848. Původně se mělo jmenovat „Vánoční album“.⁵⁹ Autor, německý hudební skladatel a kritik, v něm dosáhl dokonalosti v tvorbě tzv. „malých forem“. Skladbičky jsou doplněny spoustou rad od samotného autora⁶⁰. První třetina alba je určena malým dětem a zbývající část technicky i obsahově náročnějších skladeb starším žákům. Každá skladba má svůj půvabný název, který evokuje v dítěti vlastní zkušenost a s ní spojenou specifickou odpovídající náladu, která je blízká jeho prožitkům.

Schumann rozuměl dětské duši, věděl, jak důležitý je pro dítě jeho svět. Jedině tak může být skladba správně uchopena z hlediska obsahu i hudebního vyjádření. Snivá lyrika korelující s výrazným smyslem pro rytmus hudebních nápadů prolíná celou sbírkou. Základní umělecká hodnota jeho skladeb tkví ve skladatelově požadavku, aby nad mechanikou hry vítězila hudebnost a fantazie. Schumann podobně jako později Čajkovskij myslí na podstatný faktor, aby byly rozloženy technické problémy skladby rovnoměrně pro obě ruce klavíristy. Oba používají na větších hudebních plochách sledu drobných hodnot not jako výrazového prostředku, nikoli jako pasáží ve smyslu techniky. Necháávají se inspirovat lidovou hudbou a z ní pocházející písňovou formou. Schumann postupně dozrál k názoru, že není důležité vychovat virtuosa, ale umělce a především člověka. Jeho typicky romantické dílo se stalo vzorem pro další skladatele, kteří věnovali část své tvorby dětem: již zmíněného Petra Iljiče Čajkovského, dále Bély Bartóka, Dmitrije Kabalevského a řadu dalších skladatelů 20. století. Jejich významná díla v této oblasti však již nespádají do počátků instruktivní literatury, ale patří k vrcholům.

⁵⁸ SCHUMANN, Robert. *Album pro mládež, op. 68: domácí a životní pravidla pro nastávající hudebníky*. 1. vyd. Editor Jan Otřímál. Praha: Supraphon, 1979, 64 s.

⁵⁹ „*Nepamatuji se, že bych kdy býval v tak dobrém hudebním rozmaru, jako když jsem psal ty kousky.*“ (R. Schumann, říjen 1848).

⁶⁰ Domácí a životní pravidla pro nastávající hudebníky.

6 Kabalevskij a děti

Dmitrij Kabalevskij byl společensky velmi aktivní v oblasti práce s dětmi a dospívajícími a výraznou část své tvorby věnoval právě dětem. Proto představuje pozoruhodnou osobnost v oblasti instruktivní literatury. Předání svých zkušeností a poznatků mladé generaci považoval za nejvyšší smysl svého života. Čtyřicet let byl Kabalevskij skutečným kamarádem dětí, školáků a mládeže. Miloval je a neustále vychovával. Když nebyly poblíž, pociťoval prázdnotu, neboť představovaly pramen jeho energie tvořivosti⁶¹. Dopisoval si se stovkami školáků a pionýrů z různých zemí. Učil v hudební škole, kde také doprovázel na klavír. Komponoval skladby pro různé nástroje (housle, klavír, violoncello), které by zahrály i malé děti. Pro malé muzikanty složil i mnoho vynikajících písní („Náš kraj pro dětský sbor a klavír“ (1950), „Školní roky“, „Dobrou noc“, „Sedm veselých písní“). Každým rokem navštěvoval Kabalevskij mezinárodní pionýrský tábor „Artěk“, kde organizoval zajímavé semináře o hudbě. Dětem a mládeži věnoval hodně svých rukopisů: „Skladatel je především občanem“, „O Mistrovství“, „O tom nejdůležitějším v umění mladých“ aj.

Koncem čtyřicátých let zkomponoval tři posluchačsky vděčné koncerty, které věnoval opět dětem. Byl to „Koncert pro housle a orchestr op. 48“ (1948), „Koncert pro violoncello a orchestr č. 1 op. 49“ (1949), „Koncert pro klavír a orchestr č. 3 D dur op. 50“ (1952). Tyto skladby často zněly na zkouškách, absolventských koncertech i mezinárodních soutěžích a dodnes jsou oblíbenými repertoárovými kusy mnohých pokročilejších i zkušených interpretů. Komponoval i povinné skladby pro soutěže: „Rondo pro klavír op. 59“ (1. mezinárodní soutěž Čajkovského v Moskvě), „Rondo pro housle a klavír op. 69“ (2. mezinárodní soutěž Čajkovského v Moskvě), „Recitativ a rondo pro klavír op. 84“ a „Variace na francouzské téma“ napsal pro soutěž mladých klavíristů Dmitrije Kabalevského.

⁶¹ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986.

Byl přesvědčen o nutnosti výuky hudební výchovy na běžných všeobecných školách. Psal pro děti o hudbě a založil v roce 1983 časopis Hudba ve škole. Vypracoval vlastní projekt komplexní hudební výchovy dětí a mládeže a sám ověřoval jeho funkčnost v pedagogické praxi. Mezi zajímavé myšlenky patří např. jeho úvaha: „*Rodiče mají někdy tendence ptát se, zda má, či nemá smysl vyučovat jejich dítě hře na nějaký hudební nástroj. Samozřejmě, že to má smysl. Ve škole se také neptají učitele fyziky nebo zeměpisu, zda má smysl, aby jejich dítě bylo v tomto směru vzděláváno. Předmětem výchovy v základní škole by se měla stát hudba, která bude formovat charakter a duši každého dítěte. Výuka hry na nástroj není v tomto případě tím nejdůležitějším, nýbrž výchova všech dětí prostřednictvím umění. Jedině skrze hudbu dítě poznává sebe sama, což může výrazně pomoci při začlenění do kolektivu.*“⁶²

6.1 O třech velrybách

Ve své knize s nevšedním názvem „O třech velrybách a mnohém jiném“, určené výhradně pro dětské a mladé posluchače a čtenáře, se Dmitrij Kabalevskij primárně zabývá hlavními zásadami hudební výchovy. Toto rozkošné literární dílo vzniklo na základě přednášek a besed o hudbě, které sám organizoval. Kniha obsahuje celou řadu zajímavých a cenných myšlenek, které mají své opodstatnění i v jiných obdobích, ačkoli byla silně ovlivněna režimem doby, ve které byla vydána.⁶³

Kabalevskij používá poutavý a pro děti srozumitelný jazyk a přesvědčuje své čtenáře o tom, že hudba neexistuje jen proto, aby nás bavila a činila nám radost v oddychovém čase, ale i proto, aby nám pomohla poznat okolní svět, pochopit život lidí a také chápat sebe sama.⁶⁴ Popisuje velmi zajímavým způsobem základní směry postupu při výuce žáků. Byl přesvědčen o existenci tří základních pilířů, které tvoří pomyslné mosty k pochopení seriózní hudby. Jsou to právě „Tři velryby“, které mají prezentovat tři základní stavebné hudební útvary, tři jednoduché žánry, bez kterých by nebylo hudby a které jsou velmi úzce spjaty s životem jedince, dítěte: 1. píseň, 2. tanec, 3. pochod.

⁶² КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986. s. 10 – 11

⁶³ FELIX, Belo, HERDEN, Jaroslav, JANEK, Marián, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudba pre deti – multimedialne projekty*. 1. vyd. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, PedF, 2010. ISBN 978-80-557-0075-5.

⁶⁴ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий. *O troch velrybách a všeličom inom – Kniha o hudbe pre mládež*. 1. vydání. Bratislava: OPUS, 1976.

Nechal se inspirovat starým mýtem, ve kterém se vyprávělo o Zemi jako o plochem kotouči, který je držen na hřbetech tří velryb. Tyto tři obory jsou podle autora východiskem hudby, neboť všechny kultury a civilizace tyto základní pojmy znají a lze je blíže specifikovat pomocí všelijakých podoblastí (např. žánr, forma, charakter). Tyto žánry slyšíme ve skladbách Bacha, Schuberta, Chopina, Griega, Čajkovského, Prokofjeva a dalších. Celá světová hudba je propojena mazurkami, valčíky, polonézami a jinými tanečními žánry.⁶⁵

Kabalevskij píše: „*Hudba je jako fundament domu. Stejně jako fundament spojuje samotnou konstrukci domu se zemí, tak i tyto tři žánry (píseň, tanec, pochod) spojují hudbu (dům) se všemi lidmi.*“⁶⁶ Opera, oratorium, kantáta má základ u písně. Balet se zrodil z tance. Tři velryby jsou spojeny s hudbou symfonickou, vokální, instrumentální; klasickou i soudobou. Existují ve všech žánrech a naopak, všechny „velryby“ najdeme ve skladbě jediné.

Autor také rozšiřuje svoji myšlenku zabývající se nutností aktivního zpěvu o potřebu aktivního a uvědomělého poslechu, který by měl být u dítěte soustavný, neboť děti se učí vnímat hudbu ve své plné šíři a především o ní následně přemýšlejí. Zdůrazňuje, že je nutné, aby se poslech prolínal se zpěvem, a tak společně došlo k rozvíjení nejen estetického cítění jedince, ale i k rozvoji jeho mravních postojů a světových názorů.

Při poslechu se také snaží o emancipaci všech tří složek, bez kterých by hudba nebyla realizovatelná. Tyto tři složky představují: skladatel, interpret a také posluchač.

Je nutné zajistit kvalitní hudební vzdělání pro skladatele i interpreta, jinak není možné kvalitně komponovat nebo interpretovat. Skladatel i interpret se tedy musí učit, což považuje každý z nás za samozřejmost. Poslední třetí stranou pomyslného trojúhelníku je posluchač. A aby se posluchač mohl stát dobrým a vděčným posluchačem, tak se také musí učit, ale odlišně než interpret či skladatel. Tím hlavním, co se od posluchače vyžaduje, je

⁶⁵ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986.

⁶⁶ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986. s. 32

jeho zájem, motivace, touha a především snaha o poznání „něčeho“ nového, dosud neznámého a dosud nesrozumitelného.⁶⁷

Mladý člověk musí mít zájem poznat nepoznané a prožít neprožité. O tom, že dát návod nelze, svědčí velké množství dopisů, prostřednictvím kterých se žáci obraceli ke Kabalevskému s nejrozmanitějšími prosbami, aby jim přiblížil hudbu, se kterou mají jen nepatrné nebo žádné zkušenosti. Touto knihou chce Kabalevskij poskytnout přátelskou oporu v hledání té správné cesty, která umožní dítěti stát se dobrým posluchačem.⁶⁸

⁶⁷ FELIX, Belo, HERDEN, Jaroslav, JANEK, Marián, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudba pre deti – multimedialne projekty*. 1. vyd. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, PedF, 2010. ISBN 978-80-557-0075-5.

⁶⁸ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986.

7 Program hudební výchovy

Za velmi významný přínos je považována Kabalevského tvorba pro děti a mládež. Vytvořil speciální výukový program, který byl určen pro školy v Moskvě, neboť mu nadmíru záleželo na hudební výchově těch nejmladších. V roce 1983 založil časopis „Hudba ve škole“.

Kabalevskij propracoval hlavní principy a metody, které se staly těžištěm programu hudební výchovy v základních školách. Uvědomoval si současný značně neuspokojivý stav Ruské hudební školy, který znepokojoval nejen učitele, ale i rodiče a žáky. A to i přesto, jak obrovské zkušenosti v teorii i praxi nasbírala za padesát let své existence sovětská základní škola v oblasti hudebně – estetického vzdělávání žáků. Podobně jako mnozí jiní pedagogové tehdejší doby⁶⁹ se i Kabalevskij snažil o vytvoření vlastní metody výuky žáků. Nejdůležitějším úkolem bylo sdělit všem dětem, že hudba je nedílnou součástí jejich života, nejen koníčkem, kterému se mohou věnovat pouze příležitostně. Hudba a život se musí všude prolínat a učitel by měl pomáhat žákovi začlenit hudbu do každodenní rutiny života...⁷⁰

7.1 Úkoly učitele

1. V hodinách hudební výchovy je důležité rozvíjet všechny smysly, osobnost a tvořivost žáka. Již od samého začátku výuky je potřeba nabízet žákům rozmanité metafory. Přirovnáním něčeho z oblasti hudby k něčemu, co zná z běžného života, umožníme dítěti přirozenou cestou odhalit tajemství, která skýtá hudba. Čím více propojíme hudbu s normálním životem člověka, tím více se hudba zapojí do myšlení lidí a stane se jeho součástí.

2. Pokud bude dítě vnímat a poslouchat hudbu i jinde než ve škole, bude rozvíjet své hudební cítění od hodiny k hodině. Při rozlišování tónorodu skladby můžeme použít přirovnání k barvám: dur (světlá), moll (tmavší). Dalším vděčným příměrem je přirovnání

⁶⁹ Mezi významné sovětské pedagogy patřila např. V. N. Šackaja a N. L. Grozdenskaja.

⁷⁰ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986.

gradace hudebního příběhu k ději románu. A v neposlední řadě jsou tu výrazové prostředky adekvátní pocitům člověka a jeho myšlenkám atd.

3. Dobrým pomocníkem při rozvíjení sluchových kompetencí a vnitřní invence je sborový zpěv, kde se dítě naučí poslouchat sebe samo i ostatní spolužáky. Každá třída by měla mít vlastní sbor a každá škola by měla mít tři – mladší, střední a starší. Všechny tyto sbory by měly připravovat nějaký repertoár ke každému z kalendářních svátků a co nejčastěji jej obměňovat a obohacovat o jiné skladby.

4. Úkolem učitele je – mimo jiné – naučit žáka rozpoznávat jednotlivé žánry hudby. Pokud se v jedné skladbě nachází více žánrů, např. pochod i tanec, vznikne rozpor v názorech žáků, tzv. „tvořivý konflikt.“

5. Každý pedagog by měl dobře znát význam slov používaných při výuce, neboť verbální komunikace je jedním z nejdůležitějších nástrojů, pomocí kterých je formováno myšlení i duše žáka. Proto tato slova nesmí být prázdná, vše musí mít nějaký smysl.

6. Také plánování hodiny má nesmírný význam, je potřeba obměňovat témata. Každé čtvrtletí by mělo vyplnit jedno poutavé téma, ke kterému se budou vázat zajímavé skladby, aby třída neztratila zájem.

7. Při výběru skladeb pro dítě je velmi podstatné vybrat úroveň a počet skladeb odpovídající stádiu vývoje dítěte. Nejdůležitější je, aby žáka bavilo hrát. Pokud mu tedy budeme dávat nepřiměřené úkoly, ztratí zájem o hru a tím poškodíme jakýkoli předpoklad pro nadprůměrné výkony.

8. Učitel by se neměl řídit přesným schématem hodiny, měl by být flexibilní a empatický k momentálním potřebám a náladám dítěte, neboť pedagogická práce je především improvizací. Značně obtížné je udržet žákovu pozornost a zájem po celou dobu výuky. Lekce by měla dítě bavit od začátku do konce.

9. V průběhu 1. ročníku by se měla vynechat hudební nauka – není žádoucí učit žáky noty. Je třeba být velmi opatrný při výuce čisté hudební nauky. Děti nerozumí abstraktním pojmům, proto je potřeba spojit tuto výuku s rozmanitými ukázkami známé hudby známých skladatelů, neboť zapamatovat si může dítě pouze to, čemu dobře rozumí,

co plně vnímá a o čem dokáže uvažovat. Hodiny by měly na sebe navazovat, každá nová látka má být spojena se známým tématem, s látkou prostudovanou. Je to způsob výkladu „nového“ za pomoci „probraného“ a zajišťuje zopakování osvojeného a seznámení se s neznámým. Pouze takový styl výuky je plně funkční, rozvíjí myšlenky a pocity dítěte. Smysluplné opakování probraného učiva za určité období, které by mělo být samozřejmostí ve vyučovacím plánu, pomáhá žákovi propojovat souvislosti a utvářet si vlastní názor.

10. Při poslechu hudby by měla být ve třídě atmosféra koncertního sálu. Děti se naučí pozorně poslouchat hudbu, milovat ji a vážit si jí. Po doznění posledních tónů by měl učitel pokládat dětem otázky ohledně dané skladby. Při tom se žáci naučí poslouchat a uvažovat o hudebním díle jinak. Doporučuje se naslouchat hudbě se zavřenýma očima, tento způsob poslouchání pomůže dítěti rychleji a lépe se soustředit.

11. Je důležité, aby hodina probíhala formou dialogu mezi učitelem a třídou. Tento dialog musí mít tři části:

1) Jasná formulace úkolu.

2) Odpověď na úkol.

3) Na konci by měli žáci dokázat shrnout vlastními slovy téma, které bylo v hodině probíráno. Do průběhu hodiny by se měla zapojovat naprosto celá třída.

12. Je třeba rozvíjet tvořivé schopnosti dítěte – improvizaci. Ta má dva cíle: rozvíjet sluch a fantazii. Dítě musí pochopit, jak vzniká melodie. Např. učitel zazpívá dítěti krátký úryvek písně. Žák melodii rozvine, prodlouží a přitom udržuje stejnou tóninu.

7.2 Pedagogické desatero

Co požaduje tento „Nový program“ od učitele? Ve všech státech světa je problém s výchovou dobrých učitelů.

Učitel musí umět:

1. Hrát na klavír. Jeho schopnosti by měly být na dostačující úrovni, aby ukázal prakticky žákům to, o čem mluví. Takový učitel bude pro děti dokonalým příkladem, děti se budou učit rychleji a efektivněji.
2. Zpívat.
3. Doprovázet melodii.
4. Transponovat.
5. Dirigovat.
6. Teorii hudby.
7. Dějiny hudby.
8. Motivovat.
9. Udržet ve třídě příjemnou atmosféru, aby děti hodina bavila.
10. Chápat hudbu.

Učitel musí mít:

1. Zájem o hudbu!
2. Smysl pro humor!

7.3 O tvořivé svobodě učitele

Odpovědi na tři nejčastější otázky: NE.

Praktikanti i noví učitelé prostudovali Kabalevského „Program hudební výchovy“ a začali podle něj učit. Nehledě na drobné rozdíly ve vedení hodin jednotlivými praktikanty jsou si hodiny velmi podobné. Jsou pokládány stejné otázky atd.

1. Je to správné nebo se to má změnit?

Není potřeba to měnit. Každý učitel je osobnost, individualita, má určitou míru pedagogického nadání, autoritu, charisma. To vše se odráží v komunikaci s dětmi, a proto je důležité brát v potaz každou kvalitu učitele. Učitel musí komunikovat s celou třídou a ta musí vnímat učitelův zápal pro věc. Takové hodiny jsou mnohem efektivnější a zábavnější, než ty, které vede pedagog, jehož zájem o práci s dětmi je pouze formální. Hodiny si mohou být podobné, neboť směřujeme ke stejnému cíli a myšlení dětí a způsob kladení otázek je též podobný. Nejdůležitější je, aby učitel žáka zaujal.

Nejvyšší chválou pro každého interpreta skladby je uznání tohoto druhu: „Hraje tak, jako by tvořil hudbu před našima očima!“ Ale každý hudebník ví, že tato svoboda tvorby je možná až po důsledném nastudování skladby, že nemá nic společného s myšlenkami jako např. „Chci, aby to znělo takhle...“

2. Schéma dnešní hodiny je jasné, exaktní. Znamená to pro učitele, že nesmí odbočit od předem stanoveného plánu a struktury hodiny?

Samozřejmě, že ne! Učitel musí být osvobozen od jakýchkoli schémat a formalit, které předuurčují standardní postup při výuce. Je důležité zachovat pouze téma hodiny. Výběr hudebního materiálu, který použije učitel na ukázkou, záleží jen na něm. Vrozený tvořivý základ dětí se může projevit již v první hodině formou otázek.

3. Má inspektor právo vytýkat učiteli jiné rozdělení hodiny nebo použití jiného materiálu probírané látky, než je uvedený v připraveném plánu práce?

Ne. Každá hodina je osobitá a plán hodiny je jenom schéma. Nadřízený, který kontroluje práci učitele, by měl naopak s učitelem spolupracovat a chválit jej za každý samostatný návrh nebo nápad, jak vést hodinu.⁷¹

⁷¹ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986.

7.4 Hudební výchova a technické pomůcky propagace hudby

Dokázali by si světoznámí skladatelé jako Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Hector Luis Berlioz nebo Petr Iljič Čajkovskij představit, že jejich hudba bude znít nejenom tam, kde prožili celý svůj život, ale že se z ní budou radovat lidé po celém světě? Dokázali by si představit, že jejich skladby budou jednou zaznamenány na gramofonových deskách a budou „žít“ pro další generace? Objev technických pomůcek představuje velmi důležitý počín, který znamená v hudbě stejný průlom, jako objevení not. Bohužel ne vždy tyto technické pomůcky slouží dobrým věcem.

7.5 Duchovní bohatství vs. Hudba pro pobavení

Začíná období soutěžení mezi profesionální klasickou hudbou a pop music, která představuje zázemí pro nekvalitní hudebníky. Ti se bohužel často stávají vzorem pro mladé lidi, kteří se jim obdivují. Teenageři chtějí napodobit svoji „hvězdu“ po všech stránkách. Oblékají se jako jejich vzor, chovají se tak. Posloucháním nejrůznějších stylů, které ve většině případů popírají logické harmonické vztahy a vedení fráze však dochází k systematickému poškozování sluchu. Otupuje se tím vnímání člověka, který zdaleka ještě nenašel svoji cestu a je snadno ovlivnitelný. Mladý člověk neregistruje např. rozdíl mezi konsonancí a disonancí, necítí hloubku kvalitní hudby a začíná odsuzovat skutečné hodnoty.

U mnoha lidí je hudba těsně propojena s jejich životem. Vnímaví lidé hudbu zkrátka potřebují. Pomáhá jim v duchovním růstu a obohacuje jejich vnitřní svět. Jsou i lidé, kteří chápou hudbu pouze jako prostředek pro pobavení. Bohužel i tato (většinou nekvalitní hudba) naplňuje svět člověka. Podle Kabalevského jsou oba tyto směry velmi důležité za předpokladu, že zmíněnou hudbu „pro pobavení“ skládají školení hudebníci s vytříbeným citem pro míru, kteří chápou, jak ona pomyslná hranice, za kterou se nevzdělaný skladatel někdy dostane, může poškodit vkus a hudební citění obyčejného posluchače, často mladého člověka, který si teprve utváří a tříbí vlastní názor. Pouze láska a pochopení klasické hudby může být imunitou proti nevkusnosti.⁷²

⁷² КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986.

7.6 Jak vyprávět dětem o hudbě

Dítě si může zapamatovat i velmi složitou hudbu, pokud je tato hudba zajímavá a spojená s obrazem ze života. Učitelé učí děti hrát na různé nástroje, učí je hudební nauce, učí je dokonce skládat hudbu, ale neučí je o hudbě mluvit. Kabalevskij byl přesvědčen o nutnosti mluvit s dětmi o hudbě. K tomu, jakou roli hraje v hudební výchově slovo pedagoga, se krásně vyjádřil výtečný ukrajinský pedagog Vasilij Alexandrovič Suchomlinskij: „*Slovo učitele je nejdůležitější a nezaměnitelný nástroj, který promlouvá a působí na duši žáka. Dobrý učitel by se měl především naučit promlouvat k srdci žáka.*“⁷³ Na otázku: „Jak vyprávět dětem o hudbě“ existuje pouze jediná odpověď: „Musíme děti hudbou zaujmout!“ Ale jak zaujmout děti hudbou? Existují dvě možnosti:

1. Lekce ve formě volného povídání, kdy vzniká živý kontakt s publikem.
2. Formální provedení lekce, kdy má učitel vyšší postavení než publikum.

Témat pro lekci je nekonečně mnoho, ale tím nejdůležitějším je: „Jak se naučit správně poslouchat hudbu a jak jí rozumět.“ Cílem těchto lekcí je, aby každý člověk porozuměl hudbě klasické a mohl ocenit její krásy. Mladí lidé si dlouhou dobu mysleli, že ten, kdo nestuduje hudbu, ji nemůže pochopit. Je třeba psát a mluvit o hudbě tak profesionálně, aby i hudebně nevzdělaný člověk byl výkladem zaujat a aby si po přečtení materiálu chtěl hudbu i poslechnout, neboť nejlepším způsobem seznámení se s hudbou je právě její poslech. V besedách a pracích o hudbě by se neměly vyskytovat odborné termíny. Každé vyprávění o hudbě bude poutavé, pokud bude nějakým způsobem spojeno se životem člověka. Nejdůležitější je již od prvního okamžiku přilákat pozornost posluchačů. Důležitá je nejen barva vašeho hlasu a dikce, ale i výška, oblečení, účes a postava. To vše může rozhodnout o úspěchu celé vaší přednášky. Myslete na to, že každé hudební dílo má své rodiče: skladatele a jeho život. Je dobré povyprávět o atmosféře doby, ve které bylo dílo složeno, o životních podmínkách skladatele, o jeho životě a osudu.

⁷³ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986. s. 68

Chcete, aby byli posluchači aktivní? Tak buďte aktivní sami. Chcete, aby posluchači projevíli zájem o hudbu? Tak musíte cítit zájem v sobě. Chcete, aby posluchači milovali hudbu? Tak láska k hudbě musí plát ve vašem srdci. Chcete, aby posluchači o hudbě přemýšleli? Tak přemýšlejte s nimi.

Každá lekce má obsahovat hodně různých otázek, spojených s hudbou a životem. Jakmile zazní otázka, posluchač začne automaticky vymýšlet odpověď a tím projevuje zájem o téma. Lekce musí být postavena na otázkách, kontrastech a elementu překvapení. Každý lektor, který bude stavět svou přednášku tímto způsobem, dosáhne úspěchu.

A nyní jeden krásný příklad tohoto způsobu hudební výchovy:

Profesorka Natali Sac přišla na jeviště, podívala se do orchestřiště, ve kterém byli připraveni všichni hráči a zeptala se diváků: „Co si myslíte, co to je?“ Diváci odpověděli: „Orchestr, hudebníci...“ Natali však nesouhlasila: „Ne, toto není orchestr, ani hudebníci, ani orchestřiště. Toto je moře. Nyní sami uvidíte, jaké moře může být. Klidné, bouřlivé, průzračné, zakalené...“

Hudební vzdělání je široký pojem. Patří k němu i schopnost rozpoznat podle poslechu charakter konkrétní skladby, způsob interpretace, období, kdy byla napsána a v neposlední řadě i skladatele. Způsoby studia hudby mohou být různé: hra na nástroj, intonace, teorie hudby, dějiny hudby, hudební literatura, skladba, sborový zpěv atd. Z těchto předmětů v budoucnosti vznikají hudební povolání.

8 Klavírní tvorba

8.1 Instruktivní literatura

8.1.1 24 lehkých kousků op. 39

V této sbírce rozkošných a metodicky velmi kvalitních drobnokreseb Kabalevskij neopouští svoji představu o tom, že hudbu tvoří tři velryby – píseň, tanec a pochod. Všechny skladby lze zařadit do jedné z těchto tří kategorií:

1) Píseň – 1. Melodie, 4. Ukolébavka, 5. Hra, 8. Píseň, 11. Podzimní píseň, 12. Píseň, 16. Smutný příběh, 19. Preludium, 21. Improvizace, 22. Povídka

2) Tanec – 2. Polka, 6. Žertovně, 7. Veselá událost, 12. Scherzo valčík, 9. Malý tanec, 13. Valčík, 14. Bajka, 15. Skákání, 17. Lidový tanec, 18. Galop, 23. Pomalý valčík, 24. Šťastný výlet

3) Pochod – 3. Malý pochod, 10. Pochod, 20. Klauni

Jednotlivé skladby celé sbírky budou v následující části práce analyzovány z hlediska metodického. Tento rozbor by mohl posloužit jako návod začínajícím pedagogům v základních uměleckých školách a přispět k rozšíření kmenového repertoáru.

1 Melodie

První drobností této sbírky je osmitaktová perioda v C dur, čtyřdobém taktu a klidném tempu – Moderato. Nálada skladbičky je bezstarostná, melodie se pohupuje v intervalových krocích velké sekundy a velké tercie. Působí jako ukolébavka.

Moderato

The musical score shows an 8-measure period in C major, 4/4 time, marked Moderato. The melody is in the right hand, starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and moving in steps of large seconds and thirds. The accompaniment in the left hand consists of a simple bass line with chords. Dynamics are marked *mf*, *p*, and *mf*.

Vzhledem ke psanému prstokladu v prvních dvou taktech může dítě svázat dvojhmaty zastupující v tónině C dur tónickou a subdominantní funkci, není to však nutné. Děti s menší rukou mohou hrát kvintu $c^1 - g^1$ 5. a 1. prstem a tercií $f^1 - a^1$ 2. a 1. prstem. Dominanta se objeví jen jednou v předposledním taktu. V prvním čtyřtaktí vedeme dynamiku v duchu crescenda ke druhému a čtvrtému taktu ponořením ruky do kláves. Připomeneme žákovi, že je potřeba pozorně naslouchat kvalitě tvořeného tónu v legatu, která tvoří základ správného přednesu. Etuda k nácvičce: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 2).

2 Polka

Veselá skladbička opět v tónině C dur, čtyřdobém taktu a mírném tempu – Allegretto. Žáci nejsou zvyklí hrát melodii levou rukou a pravou jemně doprovázet. V tom je tato skladba atypická. Je důležité přenést váhu těla do levého lýtka a velmi uvolnit celou paži z ramene. Pravá ruka doprovází jemně od kláves. Prsty nesmí hrát z výšky, příznávky by byly příliš exaktní a ostré. Pedagogové klavírní hry kladou důraz na kvalitu začátků tónů, správnou dynamiku, uvolnění paží atd. Málokdo však přikládá obdobnou důležitost ukončování tónů – záležitosti neméně důležité. Ukončení tónů představuje velmi podstatný detail, jehož realizaci je třeba věnovat zvýšenou pozornost. V této skladbičce si žák většinou neví rady s dodržením půlové noty v levé a intervalem ve staccatu v pravé ruce. Vzhledem k tempu a charakteru skladby končí v sudých taktech současně pravá ruka s levou. Etuda k nácvičce: C. Czerny – 100 cvičení op. 599 (č. 32).

Allegretto

3 Malý pochod

Energická skladbička v d moll, čtyřdobém taktu a mírném tempu – Moderato. Od počátku nácvičku by měl žák sledovat postup v levé ruce a uvědomit si rozdíl v délce jednotlivých tercií oproti melodickým tónům. V pravé ruce jsou nad čtvrtovými notami jen tečky, nad půlovými notami čárky. Staccata hrajeme z kláves, energicky, přesně a půlové noty zvýrazníme a podržíme co nejdéle. V levé jsou tečky i čárky najednou. Vysvětlíme žákovi, co to znamená. Tercie budou velmi nápadné, ne však ve staccatu. Věnujeme pozornost současnému zaznění obou tónů. Etuda k nácvičku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 7).

Moderato

f

4 Ukolébavka

Celá drobnokresba je napsaná v unisonu, v tónině e moll a ve 2/4 taktu. Tempo je mírné – Moderato. Obě ruce budou hrát totéž v intervalu oktávy. Ukolébavka je zároveň vhodným materiálem k nácvičku odtahů. Po přečtení textu žák nejdříve vycvičí každou ruku zvlášť tercie, které vzniknou spojením prvního s druhým a třetího se čtvrtým melodickým tónem. Vzniklé intervaly hraje dítě ve smělé dynamice, s velkou hmatovou jistotou a uvolňováním. Důležité je dodržet prstoklad, který bude ve výsledné verzi. V té pak citlivě nasazujeme třetí osminy v taktu. Etuda k nácvičku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 3).

Moderato

p

5 Hra

Odlehčená skladba v B dur, 3/4 taktu a mírném tempu – Allegretto by měla vyznít velmi plynule, jako by text hrála jen jedna ruka. Představuje první skladbu sbírky v lichém taktu. Právě ona lichá – třetí doba v taktu může dělat žáků problém. Základním rytmickým materiálem jsou čtvrt'ové noty. Vzhledem k faktu, že se ruce střídají, bude důležité pozorně vnímat plynulost skladby. Kromě posledních čtyř taktů hraje jedna ruka pouze první dvě doby. Plynulé napojení třetí doby bude tedy problémem většiny dětí. Důležité je procvičit zastavování na třetí době pokud začneme od první a zastavování na druhé době, pokud začneme od třetí. Obojí v rychlejším tempu, než je předepsané a ve forte. Celou skladbu procvičíme legato i tenuto. Etuda k nácvičku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 30).

Allegretto Dmitri Kabalevsky, Op. 39

f

6 Žertovně

Veselá skladbička v tónině C dur, 2/4 taktu a svižném, vylehčeném tempu – Scherzando. Celá šestnáctitaktová perioda je zapsána v diatonických sextách.

Scherzando

mf

Čtvrt'ové noty v osmém taktu je potřeba maximálně dodržet, zvýraznit a využít k uvolnění paží. Nesmíme opomenout rozdíly mezi odtahy a staccatem. Celou skladbu je třeba chápat po dvoutaktí. Ve fázi nácvičku skladby je prospěšné procvičit zdvojování skupinek po dvou osminových notách v legatu (pravá ruka – II: c² – e² :II: e² – g² :II: g² – f²

:ll atd. Totéž i v levé). Etuda k nácviiku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 2. díl (č. 4).

7 Veselá událost

Jak vyplývá z názvu, tónina musí být durová. Skladba je v G dur, 3/4 taktu a středním tempu – Moderato. V sudých taktech cituje Kabalevskij doslova melodii levé ruky o oktávu výše. Dbáme na soudržnost dvoutaktí.



Od taktu č. 9 procvičí žák staccata v pětiprstové poloze pomocí zdvojení každého tónu. Poprvé zahraje tón ve střední dynamice, podruhé bude akcent ve forte a po něm následuje uvolnění ze zápěstí. Skladbu procvičíme též v legatu. Nesmíme opomenout dynamické odlišení první osmitaktové periody od druhé. Závěrečné osmitaktí je doslovným opakováním začátku. Etudy k nácviiku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 7, č. 8).



8 Píseň

Opět skladba v unisonu a opět v mollové tónině. Tentokrát ponurá písnička v d moll, čtyřdobém taktu a pokojném tempu – Andante. Oproti předešlé Ukolébavce č. 4 je celá tato skladba v legatu. Děti mají vždycky problém s hrou unisono, často dochází k narušení synchronizace obou rukou. Abychom tomu předešli, je důležité mít důsledně připravené prsty na klávesách. Nevýhodou hry unisono je velká pravděpodobnost, že

interpretace sebekrásnější melodie se stane banální až fádni a jednoduchý způsob hry v unisonu posluchače brzy unaví. Velmi obtížné je vedení fráze v legatu. Děti často kývají zápěstím na každou osminovou notu v pohybu, čímž se vázaná hra zvukově rozbije. Dáme jim proto příklad, na kterém většinou pochopí, oč jde. Fráze, ve které zvýrazníme každou notu, připomíná větu, ve které dáváme akcent na každou slabiku jako v rozpočítávadle (např. ma – min – ka – se – mnou – zpí – vá). Dbáme na pečlivé propojování tónů, přičemž zápěstí je uvolněné a konečky prstů pevné. Všechny tóny od d^1 vedeme k malíku, který hraje nejdůležitější tón v prvním taktu. Pozor na levou ruku, která je situovaná o dvě oktávy níže, což s sebou může přinést problém zvukové nevyváženosti a přehlušení melodie v jednočárkované oktávě. Neustále proto připomínáme žákovi, jak důležité je poslouchat se.

Andante

Velkou působivost má v celkovém kontextu tóniny tón h^1 na první době v taktu č. 6. Ideální příležitost ukázat žákovi v praxi charakteristický tón melodické stupnice. Nálada skladby je ponořena do celkově nízké dynamiky a v závěru se objeví ještě decrescendo. Dáme tedy pozor na poslední d^2 , které nesmí být s akcentem. Etudy k nácvičku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 2, 5, 11, 23, 32).

9 Malý tanec

Veselá rozkošná drobnost v F dur, čtyřdobém taktu a rychlém tempu – Allegro molto je založená na dynamických kontrastech po dvoutaktích. Akordy v levé ruce hraje žák přesně, energicky, ale zároveň jemně, aby nepřekryl melodii pravé. V taktech označených nízkou dynamikou (piano) dáme pozor, aby nezvedal ramena. I v takových místech je nutné hrát s uvolněním do kláves. Velmi nápaditý mimotonální dominantní sekundakord v sedmém taktu ozvláští jednoduchý harmonický průběh. Tento autorův záměr umocníme dodržáním předepsané dynamiky (p). Etuda k nácviku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 2. díl (č. 17).

Allegro molto Dmitri Kabalevsky, Op. 39

The musical score is written for piano. It begins with the tempo marking 'Allegro molto' and the composer's name 'Dmitri Kabalevsky, Op. 39'. The first system contains four measures. The first measure is marked *f* and contains a triplet of eighth notes in the right hand and a chord in the left hand. The second measure is marked *p* and contains a quarter note in the right hand and a chord in the left hand. The third measure is marked *f* and contains a quarter note in the right hand and a chord in the left hand. The fourth measure is marked *p* and contains a quarter note in the right hand and a chord in the left hand. The second system contains five measures. The first measure is marked *f* and contains a quarter note in the right hand and a chord in the left hand. The second measure is marked *p* and contains a quarter note in the right hand and a chord in the left hand. The third measure is marked *f* and contains a quarter note in the right hand and a chord in the left hand. The fourth measure is marked *p* and contains a quarter note in the right hand and a chord in the left hand. The fifth measure is marked *f* and contains a quarter note in the right hand and a chord in the left hand.

10 Pochod

Energická skladba v C dur, 2/4 taktu a rychlejším tempu – Energico. Fráze tečkovaného rytmu v tónině C dur začínají vždy předtaktím. S přihlédnutím k označení Energico a vysoké dynamice (forte) bude pro žáka velmi problematické hrát tečkovaný rytmus přesně. Většina dětí hraje ve výsledku drobnou šestnáctinovou notu jako třetí z trioly. Pro upevnění správného rytmického cítění nejprve rozpočítáme skladbu na tolik slabik, kolik má základní početní jednotka taktu (tedy čtvrt'ová nota) podhodnot (šestnáctinových not). Potřebujeme tedy čtyři slabiky: prv-ní-do-ba, dru-há-do-ba. Slabika ba = čtvrtá šestnáctina z každé doby. Označíme ji nepatrným akcentem, neboť ve výsledku právě ona bude „nositel“ pohybu a žáci mají tendenci ji nevyslovit (tzv. spolknout).

Nabídneme žákovi přirovnání k jinému nástroji, např. houslista takovou notu vždycky zavibruje, aby byla zpěvná a zvukově i barevně nosná. Spojení každé šestnáctinové noty s následující osminovou notou s tečkou musí být plynulé. Celou skladbu vycvičí žák nejprve v legatu. Etudy k nácviku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 19), 2. díl (č. 18), 3. díl (č. 6), Kraus – 40 etud pro začátečníky op. 77 (č. 10), I. Hurník – Etudy (č. 4).

Energico

11 Podzimní píseň

Třetí skladba sbírky v unisonu a mollové tónině – h moll. Takt je 2/4 a tempo klidné – Andante cantabile. Technické a výrazové problémy skladby jsou obdobné jako v Písni č. 8. I vzdálenost pravé od levé je stejná – dvě oktávy. Melodie je křehká, žák se musí velmi poslouchat a zpěvně klenout melodii pravé ruky nad levou. Opět dáme pozor na rušivé kývání zápěstím na každou osminovou notu v pohybu, abychom zvukově nerozbili legato. Etudy k nácviku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 11, 32).

Andante cantabile Dmitri Kabalevsky, Op. 39

12 Scherzo

Živá, energická skladba v C dur, 2/4 taktu a rychlém tempu – Vivo, giocoso. Nejdůležitějším tónem, od kterého „odskočí“ další, je první osmina v taktu. Na něm žák vědomě uvolní celou paži a lehce z konečků prstů na jeden pohyb ze zápěstí hraje tóny zbývající. Pravá ruka pregnantně – ale bez uspěchání – přidá tóny druhé doby. Celou skladbu vycvičí žák v kvintakordech tenuto, které utvoří spojením všech tónů první doby v levé ruce a tónů druhé doby v pravé. Dbáme na důsledné vyslovování šestnáctinových not. Vhodné je procvičit skladbu se zastavováním na první osmině druhé doby. Dodržujeme předepsané mezzoforte, aby skladba neztratila svoji hravost a žákovi neztuhla ruka ve vyšší dynamice. Etudy k nácvičku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 4, 25).

Vivo, giocoso

mf

13 Valčík

Působí jako kontrast k předchozí skladbičce. Taneční skladba v tónině d moll, 3/4 taktu a středním tempu – Moderato.

Moderato

Dmitri Kabalevsky, Op. 39

p

V taneční struktuře Valčíku bude mít žák problém s terciemi v levé ruce, které je nutné hrát velmi jemně špičkami prstů od kláves. Z důvodu hry ve vyšší poloze na nástroji by mělo dítě celkově přenést těžiště na pravou nohu. Pravá ruka přednáší mollovou melodii výrazně a zpěvně hlubokým ponorem do kláves a uvolněným zápěstím. Vnitřní dynamiku

čtyřtaktí vedeme k první době třetího taktu. Etudy k nácviку: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 6), 2. díl (č. 3).

14 Bajka

Svěží, vtipná drobnost v A dur, 2/4 taktu a rychlejším tempu – Allegro moderato. Po čtyřech taktech se mění nejen tónorod, ale i dynamika, což je metodicky velmi poučné. Dítě slyší rozdíl mezi durovým a mollovým tónorodem v konkrétní skladbě. Změna dynamiky tento rozdíl umocňuje. Před pátým taktem je nutné nepatrně počkat, aby doznělo čtyřtaktí ve větší dynamice mezzoforte.

Allegro moderato Dmitri Kabalevsky, Op. 39

mf *p*

Od počátku nácviку kontroluje žák sudé osminy, které představuje opakující se tón e^1 ve všech taktech levé ruky a tón a^2 v polovině taktů ruky pravé. Tyto tóny nesmí být příliš nápadné. Levá ruka hraje tón e^1 pouze špičkou palce, což činí žákům problém. Většinou pokládají palec na celý první článek a vzniká silný ostrý tón. Pro uvědomění si tohoto momentu procvičíme skladbu bez opakujících se tónů v pomalejším tempu a delších hodnotách not, čímž se nápadně vynoří pouze žádoucí melodie. Etudy k nácviку: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 21), 2. díl (č. 4).

15 Skákání

Energická skladba v C dur, 3/4 taktu a rychlejším, hravém tempu – Allegro giocoso. Nástup po osminové pauze v pravé ruce představuje pro žáky obtížný úkol. Je nutné pečlivě poslouchat levou, která vede melodii.

Cvičíme se zastavováním na druhé době v taktu. Pozor na odtahy, tóny na konci obloučků nesmí být vyrážené a příliš dlouhé. Tečka nad nimi však neznamená ostrý krátký tón, nýbrž jemný a zkrácený, hraný vláčným pohybem ze zápěstí.

Allegro giocoso

Po osmitaktové periodě si ruce vymění role. Nástup po osminové pauze sledujeme následujících osm taktů v levé ruce, tentokrát v kontrastní dynamice – piano. Melodii vede pravá ruka.

Závěrečných osm taktů přináší mírně obměněný materiál první periody opět ve forte. Etudy k nácviu: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 3, 24, 30), 2. díl (č. 14).

16 Smutný příběh

Prostá melancholická skladba v e moll, 3/4 taktu a pomalém tempu – Andante. Melodii přináší levá ruka v piano, pravá pokládá v pianissimu třičtvrtňové tóny, které v kontextu působí jako vzdechy. Žák se zaposlouchá do tklivé písničky a pečlivě „prozpívává“ poslední tóny před taktovými čarami. Opět můžeme přirovnat ke zpěvnému vibrovanému tónu smyčcového nástroje. Takový detail má nesmírný význam pro vřelé, niterné vedení fráze, legatové propojení k první době a v neposlední řadě podpoří klid, tak důležitý faktor pro tento druh skladeb. Od taktu č. 8 přebírá melodii pravá ruka a závěrečná osmitaktová perioda je dovyprávěna levou. Etuda k nácvičku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 2. díl (č. 3).

Andante

pp

p cantabile

17 Lidový tanec

Zemité polka v D dur, 2/4 taktu a živém tempu – Vivo. Téměř celý tanec je zapsán v diatonických decimách.

Vivo

Dmitri Kabalevsky, Op. 39

mf marcato

p

cresc.

Velmi důležitá bude koordinace rukou. Žák procvičí každou ruku zvlášť pomalu v legatu, neboť hrát staccata v rychlém tempu je obtížné, pravděpodobnost nečisté hry je velká. V taktech, ve kterých se objeví šestnáctinové noty, důsledně dodržíme akcent na první. Výrazně se sníží riziko zvukové nečitelnosti rychlých not. Etudy k nácvičku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 7, 8).

18 Galop

Další z řady optimistických, mladého pianistu inspirujících skladeb. Je napsaná v oblíbené autorově tónině C dur, 2/4 taktu a živému tempu – Animato. V 19. století představoval galop (česky kvapík) módní společenský živý tanec ve 2/4 taktu. Stane se jistě oblíbenou skladbou mnoha dětí, neboť jednoduchý nápad a živé tempo patří mezi priority.

The musical score for '18 Galop' is presented in two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line of sixteenth notes, beginning with an accented first note. The left-hand staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, including triplet patterns. Fingering instructions (1-5) are clearly marked above and below the notes to guide the student's technique.

Dbáme na pečlivé vyslovení šestnáctinových not. Skupinky hrajeme na jeden pohyb ze zápěstí. Spojením tercie s odtahovým tónem v levé ruce vzniknou kvintakordy, které pak žák cvičí tenuto s uvolněním. Upevní se tím hmatová jistota. Ačkoli je předepsaná dynamika ve forte, levou hrajeme lehce špičkami prstů z kláves. Pozor na odrážení sudých osmin.

Od taktu č. 9 hraje levá ruka kvintakordy, které procvičí žák se zastavováním. Pauzy místo akordů zpočátku nahradíme také akordem.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. Each system has two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The first system contains four measures. In the first two measures, the right hand plays a melodic line with fingerings 1, 4, 1, 5 and 1, 4, 1, 5. The left hand plays chords. In the last two measures, the right hand has rests, and the left hand plays chords. The second system also contains four measures. The right hand plays a melodic line with fingerings 1, 5, 1, 5 and 1, 5, 1, 5. The left hand plays chords. There are accents (>) over some notes in the right hand.

Pohyb levé se lépe zažije a utvrdí. Etudy k nácviiku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 23), 2. díl (č. 17), 3. díl (č. 4), C. Czerny – 100 cvičení op. 599 (č. 16, 63), Kraus – 40 etud pro začátečníky op. 77 (č. 12).

19 Preludium

Neklidné preludium v tónině g moll, čtyřdobém taktu a mírném tempu – Moderato. Plynulý pohyb osminových not v levé ruce proti krátkým osminám v pravé bude zřejmě problematický pro většinu dětí.

The image shows a musical score for a Preludium, Moderato, in G minor. The score is in 4/4 time and consists of two systems of music. Each system has two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The first system contains four measures. The right hand plays eighth notes with fingerings 1, 3, 5, 1, 2, 3, 1, 3, 4. The left hand plays eighth notes with fingerings 1, 5. The second system also contains four measures. The right hand plays eighth notes with fingerings 1, 3, 4. The left hand plays eighth notes with fingerings 1, 3. The tempo is marked Moderato and the dynamics are marked mp.

Předpokládá se nezávislost rukou, schopnost hrát levou v nižší dynamice a zvučným úhozem vést oddělené tóny v pravé. Po přečtení textu procvičí žák pohyb osminových not v levé ruce po dvou s opakováním (II: g, a :II II: b, c¹ :II atd.). Totéž

můžeme procvičit od druhého tónu v taktu. Etuda k nácvičce: Kraus – 40 etud pro začátečníky op. 77 (č. 9).

20 Klauni

Velmi oblíbená skladba in A, ve 2/4 taktu a rychlém tempu – Allegro. Proměnlivost tónorodu na jednotlivých dobách připomíná klauna a jeho masku. Využijeme autorova nápadu k přiblížení durového a mollového tónorodu v bezprostředním srovnání. Je potřeba zvýrazňovat doby, aby byl zvukově zřetelný chromatický postup z c^2 na c^2 a naopak. Žák procvičí osminy v levé ruce ve dvojhmatech pro upevnění hmatové jistoty. Ve výsledné verzi hrajeme výrazněji třetí osminu v taktu. Pozor na akcentování opakujících se tónů e^1 v levé ruce. Hrajeme pouze špičkou palce. Etuda k nácvičce: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 2. díl (č. 4).

Dmitri Kabalevsky, Op. 39

Allegro

mf

21 Improvizace

Výrazově náročná skladba v pochmurné tónině d moll, ve 3/4 taktu a klidném tempu – Andante je určena dětem, které mají již určitou interpretační zkušenost. Tóny levé ruky se vynoří ve velmi nízké dynamice, v legatu. Levá ruka začíná vést melodii ve čtvrtřových notách posunutou v každém taktu o jeden stupeň výše. Melodie kráčí diatonicky až k vrcholovému tónu prvního čtyřtaktí (b). Pravá doplňuje synkopickým ostinatem (a^1 d^2 a^2) melodický průběh. Celkově upozadíme pravou ruku, dáme pozor na vyrazení jednotlivých tónů a volíme o stupeň nižší dynamiku. Ve třetím taktu uděláme nepatrné crescendo k poslednímu a^2 a zvýrazníme jej.

Pro děti je velmi problematické jemné nasazení tónu po osminové pauze nebo ligatuře. První tón následujícího pohybu nesmí být v žádném případě akcentován, neboť fráze začala o osminu dříve. V taktu č. 4 můžeme jemně zvýraznit čtvrtou osminu (pozor na akcent, ten by rozbil frázi). V průběhu skladby použil Kabalevskij tento prvek několikrát.

Andante
pp 1
mp cantabile
mp

Půltónové kroky tenuto v levé ruce a synkopické d^3 v pravé připravují vrchol skladby, který je od taktu č. 12 podpořen ostinátní dominantou A v basu. Na ploše následujících sedmi taktů dochází k celkovému zklidnění a přípravě návratu.

f
f
p

Od taktu č. 19 poznáváme původní melodii, kterou hraje tentokrát pravá ruka o dvě oktávy výše oproti melodii v levé na začátku skladby. Technické problémy návratu jsou podobné jako na začátku. Etuda k nácviku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 2. díl (č. 14).

The image shows a musical score for a piano etude. The right hand (treble clef) plays a melody marked *cantabile* and *p* (piano). The left hand (bass clef) plays an accompaniment of arpeggiated chords, with fingerings indicated as 1, 2, 1, 4, 2, 1, 5, 2, 1, 2. The dynamics change from *p* to *mp* (mezzo-piano) in the second measure.

22 Povídka

Nostalgicky plynoucí skladba v tónině a moll, ve 2/4 taktu a rychlém tempu – *Allegro assai*. Levá vede jemně melodii důsledným provazováním v pianu, pravá harmonicky vybarvuje dlouhé melodické tóny převážně pomocí sekund a sext v rámci komplementární sazby. Intervally v pravé hraje žák exaktně, krátce, čímž vytvoří zvukový kontrast vůči melodii. Dbáme včasného a nenápadného napojení pravé ruky po osminové pauze. Také první osminová nota po ligatuře v levé ruce se musí vynořit včas a bez akcentu.

The image shows the beginning of a musical score for 'Povídka'. The tempo is marked *Allegro assai*. The right hand (treble clef) plays a melody with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a melodic line with fingerings 1, 3, 2, 4, 5, 1. The score is in 2/4 time.

Sexty v závěru skladby cvičí žák s uvolněním váhy ruky k malíčku, neboť vrchní tón intervalu musí zaznít nápadněji než spodní. Všechny sexty hrajeme stejným prstokladem (1. 5.) a zachováme rozpětí ruky. Etudy k nácvičce: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 1. díl (č. 18, 27), 2. díl (č. 3, 7).



23 Pomalý valčík

Ponurá skladba v tónině a moll, 3/4 taktu a pokojném tempu – Adagio, tranquillo připomíná menuet. Je určena vyspělejšími žákům, kteří mají cit pro tvoření a barvu tónu. V této skladbě najdeme hned několik technických problémů, které nesmí pedagog podcenit, jinak se stane „Valčík“ velmi dlouhou a nudnou skladbou. Přestože je tempo velmi pomalé, bude mít žák problém se skoky v levé.

Adagio, tranquillo

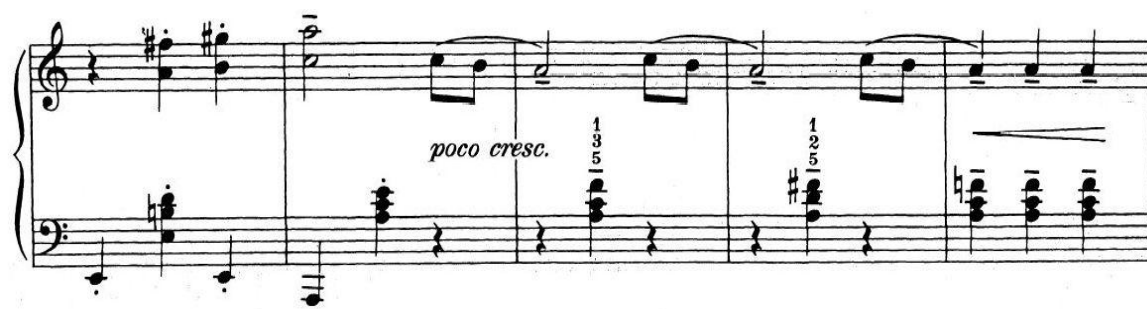
p

più mosso

più f

Žák by měl nejprve vycvičit pouze první doby v levé ruce. Pak přidá i třetí a nakonec druhou. Pokud by tento postup činil problém, je možné cvičit jen první a druhou dobu s uvolněním ruky na akordu. Text určený pro levou ruku je potřeba hrát z paměti,

neboť vizuální kontrola podpoří hmatovou jistotu a spolehlivost. Tečky nad notami chápeme jako měkké tenuto. Pozor na ostrá staccata, která sem nepatří vzhledem k tempu, délce not a charakteru skladby. Upozorníme žáka na harmonické zajímavosti, např. chromatický postup $f^1 - fis^1$ v závěru skladby. Každý takový půltónový krok vytváří velké napětí, do kterého je potřeba se zaposlouchat.



I v pravé ruce, která hraje melodii, najdeme skoky na druhou nebo třetí dobu. Jsou to sexty, ve kterých musí zaznít vyšší tón více a jasněji než spodní. Váhu ruky uvolníme k malíku. Je možné procvičit jej samostatně bez palce. Žák se zaposlouchá do vedení melodie s představou, že hrají dva nástroje. K mysterióznímu provedení nám pomůže puštění pedálu s druhou dobou. Třetí doba jakoby přicházela v jiné barvě, jako by ji zahrál jiný nástroj.

Poslední čtyři takty poslouží jako vynikající ukázka mollové melodické stupnice v praxi. Etuda k nácviku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 2. díl (č. 20).



24 Šťastný výlet

Veselá skladba v E dur, čtyřdobém taktu a rychlejším tempu – Resoluto con brio. Krátké osminy v pravé ruce je potřeba hrát lehce ze zápěstí. Opíráme se o liché osminy. Čtvrťové noty využijeme pro uvolnění. Skoky v levé cvičí žák se zastavováním (na basu i naopak, na akordu). Pozor na správnou polohu ruky na klávesách (vzhledem k většímu množství černých kláves). Pokud bude žák pokládat prsty na okraje bílých kláves, nedosáhne na černé.

Resoluto con brio



Akordická faktura se v taktu č. 9 mění pro obě ruce. Staccata v pravé vystřídá legato, skoky v levé rozložené akordy. Žák procvičí staccata v legatu a naopak. Snaží se vytvořit z jednotlivých tónů levé ruky akord, který zná, což mu pomůže při hraní z paměti. Nelze vnímat separovaně každý tón zvlášť. Etudy k nácvičku: E. Kleinová, A. Fišerová, E. Müllerová – Album etud 2. díl (č. 4), C. Czerny – 100 cvičení op. 599 (č. 44).



8.2 Sonatiny

V klavírních sonatinách našel Kabalevskij svůj vlastní styl, svoji osobitou kompoziční cestu. Obě sonatiny přesahují svojí hudební náplní úroveň instruktivní literatury, a přesto respektují a zohledňují technické možnosti průměrně vyspělého hráče. Věty jsou semknuté, kontrastní. Sonatiny působí jako nekonfliktní, svěží, radostná hudba mladých lidí, která plyne lehce a dobře se poslouchá. Kabalevskij dokázal zpřístupnit kvalitní kompozici širokým masám ve společnosti. Základem tohoto úspěchu je především správná volba tématu, které nesmí být příliš posluchačsky náročné. Další vhodným materiálem je lidová píseň. Se zvolenou písní pracuje Kabalevskij volně podle svých kompozičních postupů, ale nejedná se o primitivní nápodobu. Daná píseň působí jako jeho vlastní.⁷⁴

8.2.1 Sonatina č. 1 C dur op. 13 (formální rozbor)

1. Allegro assai e lusingando 2. Andantino 3. Presto

1. Allegro assai e lusingando

První věta Sonatiny č. 1 C dur op. 13 pro sólový klavír je komponována v taktu alla breve a v tempu Allegro assai e lusingando.

Dmitri Kabalevski, op. 13 Nr.1
(geb. 1904)

Allegro assai e lusingando

The image displays a musical score for the first movement of Dmitri Kabalevski's Sonatina No. 1, Op. 13, No. 1. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a forte (f) dynamic and features a series of chords and melodic lines. The second system starts with a piano (p) dynamic and includes a prominent melodic line in the right hand. The score is annotated with various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

⁷⁴ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 2*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1978.

Hlavní téma expozice přináší říznou pochodovou hudbu, která je hned v úvodu ozvláštněna využitím libozvučně znějících měkce malých a tvrdě velkých septakordů. Kabalevskij používal často takto rafinované harmonické výstavby, která zaujme posluchače od prvního taktu. Charakteristický je rytmický motiv dvou osminových not v kombinaci s jednou čtvrtovou, který se od devátého taktu dále rozvíjí v běžích osminových not.

V taktu č. 32 začíná vedlejší téma. Je připraveno pohybovým uklidněním na torzu dominantního septakordu D7 (pouze sekunda c¹, d¹). V pravé ruce exponuje melodii, která je obohacena až do akordické faktury. Začíná netradičně v e moll⁷⁵ a klene se v typicky ruském výrazu, připomínajícím ruské lidové písně častušky⁷⁶ a chorovody⁷⁷. Levá ruka je ozvláštněna chromatickým protipohybem, který dodává vedlejšímu tématu harmonické napětí a modernější výraz.

tranquillo e cantando ma in tempo

The image shows a musical score for piano, measures 32-35. The score is in E minor and 3/4 time. It features a right-hand melody with a 'poco cresc.' marking and a left-hand accompaniment with a chromatic descending line. Fingerings and dynamics like 'p' are indicated throughout.

⁷⁵ Z hlediska klasického rozvržení tonálního plánu v sonátové formě by mělo vedlejší téma zaznít v dominantní tónině (pokud je hlavní téma v dur) a v paralelní (pokud je hlavní téma v moll).

⁷⁶ Častuška – krátká píseň žertovného, milostného nebo aktuálně společenského obsahu. Po vzoru ruských lidových častušek vznikaly umělé častušky, v padesátých letech i u nás. (VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5).

⁷⁷ Chorovod – velmi starý druh lidového řadového tance, který tančily většinou dívky a doprovázely se přitom vlastním zpěvem. Chorovody jsou známy z tradice jižních a východních Slovanů a souvisely s obřady. Starobylost tohoto tance dosvědčují archaické textové motivy a nápěvy písní. (Tamtéž).

Provedení nastupuje v taktu č. 56 nejdříve krátkým uvedením a zpracováním hlavního tématu, poté se rozvíjí melodická plocha převzatá z materiálu vedlejšího tématu, která je doprovázena jednoduchým akordickým doprovodem na způsob albertiovského basu⁷⁸.

The image shows a musical score for measures 56-65. The top system consists of a treble clef staff with a melody and a piano staff with accompaniment. The melody is marked with 'scherzando' and 'cantando', and the piano part is marked 'più f'. The bottom system consists of a bass clef staff with a bass line, marked 'p sub.' and 'mf'. Fingerings and dynamics are indicated throughout.

Taktem č. 96 začíná repríza.

The image shows a musical score for measures 96-105. The top system consists of a bass clef staff with a bass line and a treble clef staff with a melody. The bass line is marked 'cresc. molto' and 'ff', and the melody is marked 'Tempo I 5/4'. The bottom system consists of a treble clef staff with a melody and a piano staff with accompaniment. Fingerings and dynamics are indicated throughout.

⁷⁸ Albertiovské basy – stereotypně vedený bas v klavírní skladbě spočívající v akordických rozkladech. Označení je odvozeno ze jména benátského hudebního diletanta Dominika Albertiho. (VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5).

Je připravena pohybovou gradací, která vyúsťuje pohybem osminových not obou rukou z oblasti hlubokých tónů až do zářivé dvoučárkované oktávy, kde nastupuje v nezměněné podobě hlavní téma. Tato plocha je oproti expozici celkově zkrácena na 23 taktů. Vedlejší téma, které nastupuje v taktu č. 119 o kvartu výše oproti expozici je anticipováno dominantním septakordem. Čistá diatonika a moll je v závěru rozšířena o zajímavý harmonický průběh: Es 5 – G^{6/4} – Fis^{6/4} – C 5. Krátká kóda přináší rytmický motiv hlavního tématu a závěrečné dva akordy Cis – C dur.

2. Andantino

Druhá věta Andantino je komponována v 2/4 taktu v paralelní tónině a moll, i když začíná legatovým spojením dvou tercií c¹, e¹ – h, d¹. Tento charakteristický doprovodný motiv doprovází celý díl A. Zajímavým způsobem tím dává prostor pro souzvukové kombinace v rámci čisté diatonické škály. Téma v pravé ruce je charakterizováno motivem čtvrt'ové, dvou osminových a opět čtvrt'ové noty, který se dále rozvíjí pohybově rychlejšími osminovými notami.

Pokud budeme považovat první takt za jakousi malou introdukci, sestává díl A ze dvou desetitaktových period. Závěti klasické osmitaktové periody je v obou případech rozšířeno o dva takty, v nichž dochází ke křížení rukou – pravá hraje v basové linii.

Andantino

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4

p

1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4

V taktu č. 22 začíná díl B. Je charakteristický užitím staccatových not v basové linii, které výrazně připomínají orchestrální instrumentaci pizzicato violoncell a kontrabasů.

2 4 3 1 2 4 3 1 2 4 3 1 2 4 3 1 2 4 3 1 2 4 3 1

mp *mp*

1 4 3 2 3 2 3 2 5 4 2

cresc.

Díl C vzdáleně připomíná hudbu dílu A, ovšem je v poměru nejvzdálenější tóniny (es moll) a faktura je výrazně bohatší – akordická – obohacená dalšími melodickými tóny. Začíná taktem č. 31.

Poté přichází repríza dílu B, ovšem o tón níže než v expozici. Poslední část věty představuje repríza dílu A, která je ozvláštňena basovou prodlevou (kontra A). Charakterově připomíná zvuk zvonů pravoslavných chrámů a je typicky ruským hudebním koloritem.

Závěrečná kadence D dur – F dur – A dur působí vzhledem k tragickému vyznění dílu A svěže a katarzně.

3. Presto

Třetí věta je komponována v 9/8 taktu opět v základní tónině C dur. Svým charakterem se výrazně podobá veselé italské Tarantelle.⁷⁹ Hlavní téma je exponováno v rychlém pohybu osminových not střídavě v obou rukou, které jsou obohaceny tu a tam o intervaly a akordy především na těžkých dobách.

⁷⁹ Tarantella – jihoitalský párový lidový tanec v rychlém tempu v 6/8 taktu (někdy též ve 3/8 nebo 12/8). V 19. století byla virtuózně zpracována v klavírních skladbách i operách (Weber, Chopin, Liszt, Aubert, Rossini). (VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5).

Vedlejší téma nastupuje v taktu č. 19 po opakujících se tónech „e“ v tónině a moll. Je komponováno kontrastně k hlavnímu tématu jako melodie se staccatovým akordickým doprovodem.

Přináší také v opakování svou variantu ve 2/4 taktu a šestnáctinovém pohybu.

Provedení začíná v taktu č. 55 zpracováním hudby hlavního tématu v g moll v spodní části rozsahu a původní metrické schéma (9/8 takt) je rozšiřováno na 12/8 takt (vždy dvakrát 9/8 + 12/8).

Závěr krátkého provedení tvoří běh paralelních rozložených kvintakordů s malým zpomalením a po něm pokračuje proud hudby reprízou hlavního tématu od taktu č. 73.

Vedlejší téma je tentokrát uvedeno tóny „g“ v několika oktávách (dominanta) a nastupuje klasicky v hlavní tónině C dur (v rámci tonálního sjednocení). Opět se objeví i ve variantě šestnáctinových not ve 2/4 taktu. Poté již nastupuje Coda, ve které poznáváme známý postup rozložených paralelních kvintakordů užitý před nástupem reprízy. Celá skladba se uzavírá jasným tonálním utvrzením v hlavní tónině C dur.

8.3 Sonáty pro klavír

8.3.1 Sonáta č. 1 op. 6 (formální rozbor)

1. Allegro non troppo ma con fuoco 2. Andantino semplice 3. Vivo, Allegro molto

Sonáta č. 1 představuje poutavé klavírní dílo inspirované čistým neoklasicismem a neoromantismem. Při poslechu můžeme vnímat exaktní prvky romantické melodiky a klavírní harmonickou sazbu, která mnohdy připomíná rukopis Schumanna či Brahmse. Oproti tomu je především v první větě patrná určitá zkratkovitost a odlehčenost typická právě pro tvorbu neoklasiků 1. poloviny 20. století. Poučený posluchač vnímá jakousi syntézu klavírní literatury 19. století, avšak rafinovaně ozvláštěnou harmonickým myšlením volné tonality, v rámci které tvořila převážná většina Kabalevského současníků.

Hudební struktura této velmi detailně propracované klavírní sonáty se opírá zejména o krásu harmonie, polyfonie a práci s paletou klavírních barev, které jsou nositeli hudebního významu. Ačkoli je skladba nepochybně technicky velmi náročná, není nástrojově stylistická stránka tím nejvýznamnějším měřítkem kvality díla. Jde o hudbu, která nebyla vytvořena pro povrchní laciné klavírní efekty nebo okázalé kontrasty pohybu a klidu. Pozornost posluchače by měla zaujmout nadmíru pozoruhodná hudební abstrakce a nuancované tóny, které autor osobitým způsobem záměrně staví do popředí. Nejen tato skladba nám ukazuje Kabalevského mistrovské cítění možností klavírního zvuku a zároveň jeho mimořádnou schopnost využít tento zvukový potenciál na svou dobu v neotřelých výrazových polohách. Z hlediska formálního rozboru celé sonáty je jisté, že jde o hudbu čistě absolutní, kdy jednotlivé hudební myšlenky vzbuzují spíše abstraktní a zároveň hluboké niterné představy.

1. Allegro non troppo ma con fuoco

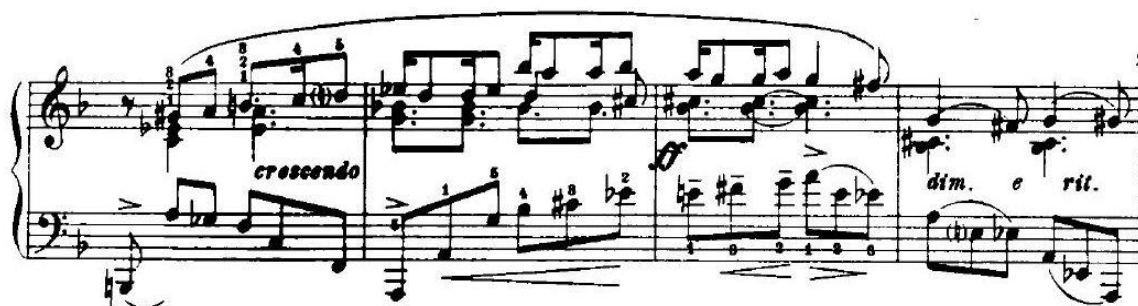
Expozice první věty začíná hlavním tématem.

Allegro non troppo ma con fuoco. (♩ = 96)

Piano.

Po rytmické stránce má charakter barokního tance gigue. To je dáno i 6/8 taktem, které zvolil Kabalevskij pro celou první větu. Téma má osmitaktový půdorys. První čtyři takty jsou předvětím, které se skládá z dvojice dvojtaktů v transpozici o velkou tercii výše. Melodicky je vystaveno z úvodního vzestupného kvintakordu f, a, c¹ a následného kvart – sekundového rozvedení. Závětí je též složeno ze dvojice dvojtaktů, které má

z celkového pohledu sestupnou tendenci a melodicky opět kvart – sekundovou stavbu. Ve druhém a čtvrtém taktu závěti se exponuje výrazný rytmický prvek rychlé synkopy na první době, který je vrcholem celého tématu. V následujících dvanácti taktech se zpočátku odehrává opakování hlavního tématu v transpozici od tónu c¹. Předvětí je doslovné a závěti je již pomocí motivické práce rozvedeno na osm taktů, přičemž dva takty pracují s rozvádějícím kvart – sekundovým motivem a ostatní takty násobí rychlý synkopický motiv, který je v posledních čtyřech taktech vrcholem celé oblasti hlavního tématu. Poslední takt již předjímá charakter vedlejšího tématu.



Celé hlavní téma se opírá o výchozí tóninu F dur, ale jelikož se nacházíme v oblasti rozšířené tonality, nelze zcela hovořit o harmonických vztazích ve smyslu klasicko – romantické harmonie, ale spíše o opěrné body.

V taktu č. 21 začíná vedlejší téma, které má obvyklý kontrastní charakter.



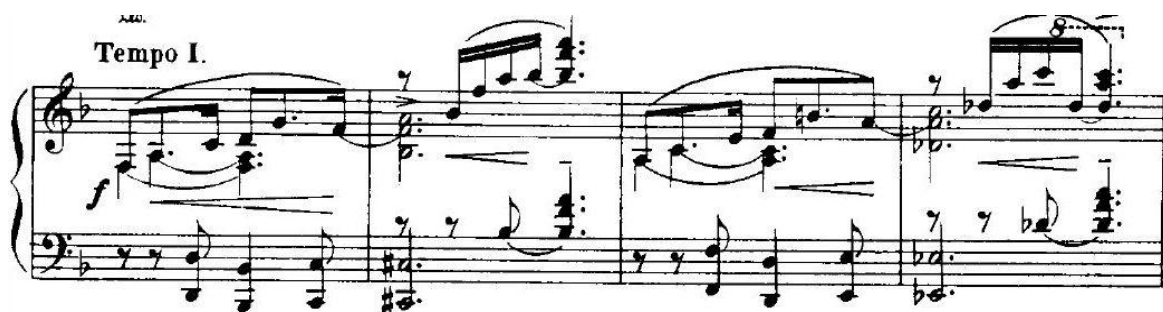
Je v pomalejším tempu a harmonicky je zasazeno do paralelní tóniny d moll. Jeho půdorys je dvanáct taktů, kdy první čtyři takty exponují novou lyrickou melodii, která se pak téměř doslovně opakuje. Poslední čtyři takty se motivicky navrácí k synkopickému motivu ze závěti hlavního tématu. V následujících šesti taktech se opakuje znovu počáteční motiv vedlejšího tématu, ale po dvou taktech se za pomoci rytmického ředění postupně vytratí.

V taktu č. 39 začíná provedení, ve kterém autor pracuje v prvních osmi taktech imitační technikou s předvětím hlavního tématu.



Tři takty jsou vždy vzestupně imitační a čtvrtý takt je sestupně akordický, navíc je zde vždy změna metra na 3/4 takt. Použité akordy jsou akordickými kombinacemi kvintakordů ve vzdálenosti zvětšené sekundy a v jiných intervalech. Od taktu č. 51 se znovu ve dvanácti taktech zpracovává hlavní téma, ale tentokrát v lyrické podobě vedlejšího tématu, které přechází v dramatičtější až romantickou polohu. V taktu č. 63 přichází citace vedlejšího tématu, která má též dvanáct taktů a má rozvinutější doprovod vystavěný ze známého synkopického motivku hlavního tématu. Od taktu č. 75 se v následujících čtrnácti taktech rozvádí materiál výplňových akordů, který se objevuje vždy ve druhém a čtvrtém taktu předvětí hlavního tématu. Kvintakordový melodický motiv prvního a třetího taktu se postupně zkracuje a motiv repetovaných akordických kombinací se naopak prodlužuje. V posledních dvou taktech přechází provedení v krátkou kadenci.

Taktem č. 89 začíná repríza skladby.



Až do taktu č. 122 odpovídá repríza téměř doslovně expozici. Jsou zde pouze drobné změny v oktávových přenosech a v harmonickém plánu. Zásadní změnou je posun původně paralelní tóniny d moll vedlejšího tématu do stejnojmenné tóniny f moll – tedy směrem k tonálnímu sjednocení. V posledním taktu této plochy začíná prodleva na oktávě

F₁ – F. Nad touto prodlevou se znovu cituje celé vedlejší téma, což lze považovat za jakousi netradiční Codu.

Meno mosso.

piano ma sonare

p

dim.

The image shows a musical score for a section titled 'Meno mosso.' It consists of two systems of piano and bass staves. The first system has a tempo marking 'Meno mosso.' and a dynamic marking 'piano ma sonare' with a piano symbol 'p'. The second system has a dynamic marking 'dim.' (diminuendo). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

2. Andantino semplice

Tato takzvaně volná věta je zejména v rytmické, ale někdy i v melodické rovině postavená na augmentaci rytmických motivů z první věty.

II

Andantino semplice. (♩ = 85.)

p

molto teneramente

poco

legatissimo

The image shows a musical score for a section titled 'Andantino semplice.' It consists of two systems of piano and bass staves. The tempo is marked 'Andantino semplice.' with a quarter note equal to 85 beats per minute. The first system has a dynamic marking 'p' and the instruction 'molto teneramente'. The second system has a dynamic marking 'poco' and the instruction 'legatissimo'. The music is characterized by a steady, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Formu této věty je možné vnímat jako volnější podobu passacaglie⁸⁰ nebo ciaccony⁸¹, tedy formu kontrapunktických variací. Osmitaktové téma exponované hned v úvodu věty se v zápětí dvakrát opakuje, přičemž druhé opakování je již v transpozici

⁸⁰ Passacaglia – původně španělský společenský tanec ve třídobém taktu. Od 17. století též dvorský tanec. Byl založen na variacích čtyř – nebo osmitaktového, stále se opakujícího rytmicko – melodického modelu v basu ostinatu. Na rozdíl od ciaccony, již se podobá, tíhla passacaglia k mollovým tóninám a volnějšímu tempu. (VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5).

⁸¹ Ciacccona – skladba tanečního původu, mírného tempa, ve 3/4 taktu. Její melodie složená z variací byla doprovázena ostinátním rytmem. Od 16. století se objevuje v instrumentální hudbě, kde je příbuzná s passacaglií. (Tamtéž).

o malou tercii níže a o jeden takt kratší. Od taktu č. 24 se pak téma ve středním hlase pozmění, ale výchozí rytmická pulsace a intervalová stavba je příbuzná.

Délka následujících tří period je proměnlivá. Počty jejich taktů jsou šest, šest, sedm. Od taktu č. 43 následuje ve dvou opakováních návrat prvního osmitaktového tématu s dvojtaktovým prodloužením. Taktem č. 61 začíná nejdramatičtější variace, která je zároveň vrcholem celé věty.



Označením „Più mosso“ se exponuje pomocí dělení poupravené téma na opakování kratších rytmicko – melodických útvarů. Vznikají tak periody o počtu taktů šest, sedm, dva. Samotný vrchol se nachází mezi takty č. 76 a 87 a jde o tři čtyřtaktové periody. Následujících devět taktů + 1 prázdný takt a dvojtaktů jsou pak spojovacím dílem k návratu prvotní podoby tématu prodloužené na devět taktů. Závěrečných sedm taktů je dovětkem z pouhých fragmentů tématu.



3. Vivo, Allegro molto

Celkový půdorys poslední věty je postaven na principu sonátového ronda. Ze všech tří vět je tato nejčlenitější. V úvodu se nachází krátká introdukce I (Vivo) v podobě akordických kombinací kvintakordů B dur a cis moll.

III

Vivo (♩ = 138) , Allegro molto (♩ = 166)

Tato část hraje ve větě důležitou smelovací roli a její charakter je svojí jednoduchou sazbou kontrastní vůči ostatním tematickým celkům. Následuje tematický díl A (Allegro molto), který obsahuje čtyři motivicky příbuzné útvary. Jejich schéma by se dalo označit takto: a (2 takty), b (4 takty), c (2 takty), a (2 takty), b' (2 takty), d (2 takty), d' (4 takty), b'' (4 takty). Díl d'' je výrazovým vrcholem celé tematické oblasti. Celkový charakter připomíná, podobně jako hlavní téma z první věty, barokní tanec gigue, což je opět dáno zejména třídobým pulsem, 12/8 taktem a též rychlým tempem. Oblast tohoto zjevně hlavního tématu je jako celek možné označit za neperiodickou hudební větu. Od taktu č. 26 následuje opět část I (Vivo), ale je rytmicky upravena a transponována o zvětšenou kvartu výše.

accelerando - - - - - al Vivo (♩ = 138) p poco rit.

Svým rytmem již předjímá nový tematický díl B (Scherzando).

Stavba dílu B je třídlílná, téma je exponováno nejprve v osmitaktové podobě s rozvedením synkopickými akordy, pak ve zkrácené šestitaktové a nakonec opět v osmitaktové podobě. Téma má standardně kontrastní charakter, lze tedy hovořit o vedlejším tématu. Výrazným znakem je synkopický rytmus, což opět odkazuje k předešlým dvěma větám, avšak v jiné výrazové rovině. Taktem č. 53 (Tempo I) se objevuje charakter dílu A, ale v mírně odlišné stavbě. Chybí zde motiv označený jako „a“. Celý díl lze tedy označit jako A¹. V posledních čtyřech taktech dílu A¹ se objevuje opět prvek rytmického ředění, s nímž jsme se setkali již v první větě.

V taktu č. 78 (Quasi andante) začíná díl, který bychom mohli označit jako B¹. Má podobnou třídlílnou stavbu jako díl B, ale je zde výrazný zásah v podobě citace tématu druhé věty. To je umístěno jako prostřední fráze celého dílu B¹. První fráze je zkrácena pouze na čtyři takty.

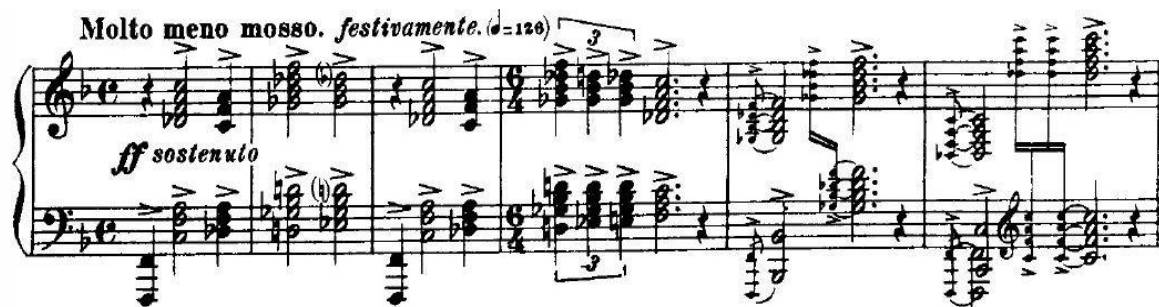
Od taktu č. 97 (*Allegro tenebroso*) se nachází díl, který je jednoznačně provedením X. V první fázi se odehrává fuga, jejíž téma je třítaktové a sjednocuje v sobě motivický materiál dílu A¹.

V expozici této fugy se téma imituje čtyřikrát. Poprvé v horní kvartě a následně v horní kvintě a nakonec ve spodní kvintě (v levé ruce). Následujících šest taktů představuje dvě sekvence – čtyřtaktová a dvoutaktová.

Následují dva spojovací takty a přichází v diminuci téma dílu B. Objeví se dvakrát a je prolno to třítaktovým tématem fugy. Poté následuje třítaktový náznak těсны, který přechází v závěrečnou kadenci tocatového charakteru.

Taktem č. 129 přichází opět introdukce I, která je zjevným začátkem reprízy. Díl A je reprízován s minimálními obměnami a díl B je redukován a zakončen augmentací a zjednodušením rytmu. Mezi takty č. 179 a 188 se nachází citace hlavního tématu první věty, což celou reprízu posouvá dál – do roviny reprízy celého sonátového cyklu.

Od taktu č. 189 se objeví ještě šestitaktová připomínka dílu A¹ a celou skladbu zakončuje téma dílu B, které je v posledních třech taktech augmentováno.



8.3.2 Sonáta č. 2 Es dur op. 45 (formální rozbor)

1. Allegro moderato. Festivamente 2. Andante sostenuto 3. Presto assai

V Sonátě č. 2 zaznamenáváme zjevný posun k více polyfonnímu myšlení ve srovnání se sonátou předchozí. V rytmické rovině se skladba vyznačuje větší čitelností a přímočarostí. Začátek první věty má neobarokní ráz, což můžeme sledovat též u Preludií a Fug D. Šostakoviče. Lze říci, že vliv D. Šostakoviče, ale také S. Prokofjeva je evidentní v celé skladbě. Atmosféra první a druhé věty je oproti 1. sonátě poněkud závažnější a v rovině hudební abstrakce též náročnější, kontemplativnější. Je tomu tak nepochybně proto, že zrcadlí bolestné prožitky z 2. světové války. Na zajímavou shodu okolností ukazuje opusové číslo 45, neboť dílo bylo dokončeno v roce 1945.

Třetí věta je určitým odlehčením s nečekaně pozitivním vyústěním celé sonáty, kterým autor podtrhuje svůj entuziasmus. Přesto, že v této části převažuje toccatový ráz v tempu presto a typické techniky, které k tomuto hudebnímu charakteru bývají běžně používány, nelze opět říci, že by klavírní technika dominovala nad čistě melodicko – harmonickou, rytmickou a stavebnou invencí Kabalevského. Ze všech tří sonát se právě tato jeví po kompoziční stránce jako nejprogresivnější.

1. Allegro moderato. Festivamente

První věta sonáty je psána v poklidném tempu Allegro moderato v celém taktu, který je po prvních šesti taktech vystřídán jedním taktem 3/4.

Allegro moderato. Festivamente (♩ = 80-88)

PIANO

f e pesante

Následně se dvakrát opakuje dvoutaktí v celém taktu a jeden 3/4 takt. Do konce oblasti hlavního tématu se již metrum nemění. Výrazný motiv čisté kvinty v oktávách levé ruky udává celkovému vyznění majestátní, závažný tón.

Rozvíjí se polyfonicky předivo hlavního tématu s výrazným motivem osminy, dvou šestnáctin a následné čtvrt'ové noty. Nejprve v Es dur, poté v stejnojmenné tónině es moll. Každé předvětí a závětí je uvedeno již zmíněnou kvintou evolučně se rozvíjí a graduje výraznou chromaticizací původně diatonického materiálu. V taktu č. 24 končí hlavní téma.

Vedlejší téma je uvedeno harmonickým spojem es moll – D dur od taktu č. 26. Je pohybově klidnější, využívá především ukolébavkového opakování dvojic čtvrtových not a harmonicky vybočuje několikrát do B dur a poté do g moll.

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system covers measures 26 to 35. It begins with a *rit.* (ritardando) marking, followed by a *ff* (fortissimo) dynamic. A yellow highlight is placed under the word *a tempo* at the start of measure 36. The second system covers measures 36 to 55, marked with a *p ma sonoro* (piano ma sonoro) dynamic. The key signature changes from E minor to D major at measure 36 and then to G minor at measure 56.

Evoluční mezivěta přináší výrazné využití stupnicového motivu čtyř šestnáctin a čtvrtové noty v terciích pravé ruky. Závěrečné téma od taktu č. 56 je exponováno v poněkud poklidnějším tempu Pochissimo meno mosso v tónině d moll s výrazným rozloženým akordickým motivem osminy a dvou šestnáctin.

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system covers measures 56 to 60. It is marked with a tempo of **Pochissimo meno mosso**. The dynamics are *mp* (mezzo-piano) and *poco. a. poco. dim.* (poco a poco diminuendo). The second system covers measures 61 to 65. The key signature is D minor.

Proud hudby postupně skomírá, až se zcela zastaví na závěrečném akordu a pomalý chod čtvrt'ových not v basu připraví nástup provedení. To překvapí v taktu č. 69 rychlým tempem *Allegro molto* v tónině *es moll* a motiv závěrečného tématu se během prvního taktu transformuje do triolového pohybu rozložených akordů, které jsou postupně doplňovány fanfárovými motivy triol a tečkovaných rytmů.

The image displays two systems of musical notation for piano. The upper system begins with a *molto ritenuto* marking and a *pp* dynamic. It features a melodic line in the right hand with a long note and a bass line with a dotted line and the number '8' below it. The lower system is marked *Allegro molto* with a tempo of $\text{♩} = 160$. It includes the dynamic *ppp sotto voce* and the instruction *secco, senza pedale*. The bass line in the lower system also has a dotted line with the number '8' below it.

Celý zlověstný úvod provedení zní v dolní části rozsahu, jen výjimečně se vynoří do jednočárkované oktávy na zdánlivě dlouhé ploše. Poté přichází zpracování vedlejšího tématu a to s sebou přináší opuštění triolového pohybu směrem k osminovému tepu. Tyto dvě hybnosti se postupně začínají konfliktně mísit a vyúst'ují v postupně narůstající mohutnou gradaci, která nechá vyznít i chromaticky sestupným durovým akordům v čtvrt'ových notách.

Proud hudby směřuje k vrcholu a repríze hlavního tématu v dynamice fortissimo a obohacené akordové sazbě s výrazným akcentem na ruskou melodičnost. K propojení s vedlejším tématem skladatel využije hudby závěrečného tématu opět v poklidnějším tempu Pochissimo meno mosso v tónině h moll.

Vedlejší téma je výrazně zkráceno a po několika taktech nastupuje tematická coda (materiál hlavního tématu) v tragické es moll a tempu Largamento obohacená o akordické běhy v obou rukou.

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is marked "Largamento > Drammatico". It features a treble and bass clef with a key signature of three flats (E-flat major/C minor). The music is characterized by heavy chords and a slow, dramatic tempo. Dynamic markings include "ff" (fortissimo) and "sff" (sforzando). The bottom system continues the piece, showing a transition to a more somber mood with a key signature change to E-flat major/C minor (though the text says "tragické es moll", which would be three flats). The score concludes with a coda marked "sff".

2. Andante sostenuto

Druhá věta začíná klidným chorálem čtvrt'ových not v dis moll a během úvodních čtyř taktů moduluje do h moll k samotné expozici prvního tématu, které využívá zpěvné ruské melodiky za doprovodu pravidelných čtvrt'ových akordů levé ruky imitujících zvony pravoslavných chrámů.

Andante sostenuto (♩ = 52-54) *tenuto e cantando*

pp p

8. 8.

Harmonie je okořeněna tritonovými průtahy, které vytváří pocit neklidu a napětí a připomíná vzdáleně náladu smutečního pochodu. Provedení přichází s označením Pochissimo più mosso v taktu č. 39. Tónina g moll přináší oprostěnější fakturu melodie v obou rukou. Průběžně je obohacována akordickou výplní a krácejícím basem.

poco rit. **Pochissimo più mosso**

p p

Celá plocha se postupně gradačně obohacuje o drobnější hodnoty v osminových triolách, šestnáctinách až po běhy v dvaatřicetinách a expresivních trylích.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The top staff begins with a 'poco rit.' marking and a dynamic of *ff*. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff provides harmonic support. A 'a tempo' marking appears at the start of the second system. The dynamic is marked *mp* and the instruction 'sotto voce' is written below the staff. The second system continues the intricate melodic and harmonic development.

Závěr provedení se projasňuje do C dur a Es dur, ale poté opět převezme nadvládu mollová tónina. Střídá se g moll a es moll a tritónový průtah předjímá reprízu od taktu č. 103. Téma je obohaceno o arpeggiově rozložený akord v nejnižší poloze levé ruky. Hybnost se ke konci věty zpomaluje, dynamika zeslabuje a celý proud hudby uhasíná v pianu pianissimu.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system features a 'dolcissimo' marking and a dynamic of *pp*. The music is characterized by sustained chords and arpeggiated figures. A 'piu sostenuto' marking is present. The second system begins with a 'morendo' marking and a dynamic of *ppp*. The music gradually fades out, ending with a final chord. The notation includes various articulations and dynamic markings throughout.

3. Presto assai

Třetí věta ve 2/4 taktu přináší střídání akordů v komplementárním rytmu obou rukou. První čtyři takty tvoří introdukci. Hlavní téma v tónině es moll je komponováno z výrazného motivu osminy a dvou šestnáctin, který tvoří základ pro další evoluci využívající běhů šestnáctin a osmin doplněných akordickými výplněmi. Oblast hlavního tématu se nachází mezi takty č. 5 – 50.

Presto assai (♩ = 152 - 160)

pp *f* *pp*

poco marc.

V taktu č. 51 nastupuje vedlejší téma v tónině F dur.

a tempo

p cantando

Tvoří jej melodie pravé ruky opět s výrazně ruským nádechem, doplněná o akordickou figuraci a basovou linku v delších rytmických hodnotách. Harmonicky je obohacena o chromatické průtahy, které přináší poněkud modernější výraz připomínající hudbu Prokofjeva či Šostakoviče.

Závěrečné téma je uvedeno v taktu č. 86 rytmizovanou kvintou A – e v levé a akordem f – c¹ – e¹ v pravé ruce. Poté využívá postupu paralelních kvintakordů později za doprovodu triolových figurací v levé ruce.

Téměř nezatelně přechází do krátkého evolučního proudu gradačně vyústujícího do dalšího uvedení hlavního tématu v tónině es moll. To je v závěru rozšířeno o modulační plochu, která připravuje nástup bujarého pochodového, místy až polkového či čardášového dílu v taktu č. 205 – *Energico e ben ritmico* v tónině As dur zpomalující hybnost využitím především čtvrtových a osminových hodnot, které přechází v samotné provedení formy sonátového ronda.

Základní harmonický plán d moll – f – moll – E dur – As dur po mohutné gradaci přejde plynule do nástupu zrcadlové reprízy, tedy nejdříve tématu závěrečného, vedlejšího a hlavního. V závěru přichází tematická coda.

8.3.3 Sonáta č. 3 F dur op. 46 (formální rozbor)

(1. Allegro con moto 2. Andante cantabile 3. Allegro giocoso)

Poslední klavírní sonáta je oproti předešlé charakterově více odlehčená. Volně tonální harmonie je na první poslech čitelnější a srozumitelnější než v prvních dvou sonátách. Rytmická stránka je též velmi přímočará, exaktní, ale objevuje se opět zkratkový přístup ve stavbě frází, podobně jako v první větě Sonáty č. 1. Témata jsou často sestavena z více vůči sobě kontrastních prvků. Díky tomu celá tato sonáta hýří vtipem, lehkostí a lyričností. Ve srovnání s předchozí působí jako probuzení z těžkého snu. Co se týče zvukovosti klavírního stylu a sazby (zejména homofonních úseků), blíží se skladba sazebně ponejvíce Beethovenovým sonátám.

Je zajímavé, že v poválečné době, kdy jdou ve vážné hudbě do popředí mnohem progresivnější kompoziční styly na dodekafonické nebo uměle modální bázi, komponuje Kabalevskij hudbu, která je s nimi v naprostém rozporu. Osobně se domnívám, že Kabalevskij nikdy nebyl přítelem pouhého konstruktivismu v hudbě a i přes přestálé válečné útrapy si zachoval pozitivní přístup k životu.

1. věta – Allegro con moto

Oblast hlavního tématu se exponuje od začátku do taktu č. 30. Charakter samotného hlavního tématu je určen pravidelnou osminovou pulsací harmonického doprovodu vedeného volně tonálním způsobem in F, nepravidelným střídáním 2/4 a 3/4 taktu a zároveň symetričností výchozí tematické periody.

Tato perioda je dvanáctitaktová a je složena z šestitaktového předvětí a závětí. Zajímavým stavebním prvkem celé první periody je použití 3/4 taktu na jejím začátku a konci. Symetričnost lze pak vysledovat i v rámci předvětí a závětí. První tři takty předvětí jsou charakteristické přerušovaným šestnáctinovým pohybem a jsou zakončeny

tečkovaným rytmem na jednom tónu. V takttech č. 4 – 6 pak pokračuje trojí opakování melodického motivu v tečkovaném rytmu.

Allegro con moto
legato

Piano *p*

poco cresc.

Stejný průběh a symetrické dělení má také závěť, ale s odlišným motivickým materiálem. Výrazným prvkem je trojí opakování vzestupné šestnáctinové pasáže v takttech č. 10 – 12.

p

Následující opakování hlavního tématu se transponuje in C a je prodlouženo. Do předvěti je po prvních třech takttech vloženo šestitaktové rozšíření postavené na spojení dvou základních motivických prvků – tečkovaného rytmu a šestnáctinové pasáže.

Další vývoj je totožný s původní dvanáctitaktovou periodou. Mezi takty č. 31 – 48 se nachází spojovací díl, který je charakterově podobný hlavnímu tématu a exponuje nový motivický materiál v triolovém pohybu a sestupné rozložené akordy.

Taktem č. 49 je uvedena oblast vedlejšího tématu, které má oproti hlavnímu tématu spíše vokální sazbu, z čehož vyplývá i jeho kantilénový charakter.

l'istesso tempo
cantando

legato

Z hlediska stavby jde o dvojperiodu složenou z první osmitaktové pravidelné periody a druhé nepravidelné desetitaktové periody. První perioda je in C, kdy harmonie osciluje mezi durovým a mollovým tónorodem. Je to nejvíce viditelné v doprovodu (levá ruka, půlové noty), kde se bezprostředně za sebou melodicky rozkládají kvintakordy C dur a c moll.

Od taktu č. 67 – 102 se vedlejší téma tematicko motivicky rozšiřuje. Jsou zde použity techniky dělení, opakování atd. Mezi takty č. 103 – 122 se nachází oblast závěrečného tématu expozice. Charakterově vychází z předešlého vedlejšího tématu, ale téměř není motivicky příbuzné. Synkopické sekundy v pravé ruce postupně vystřídají tercie a v závěru akordy. Na rozdíl od vedlejšího tématu jde o dlouhou nepravidelnou dvacetitaktovou periodu. Předvětí je osmitaktové a závětí dvanáctitaktové.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Above the first staff, there are markings: "poco rit." above a slur, "a tempo" above a slur, and "più tranquillo" below the staff. Below the second staff, there is a marking "p leggatissimo". The second system also consists of two staves with musical notation, including slurs and accents. Below the first staff of the second system, there is a marking "espress." with a slur underneath it.

Od taktu č. 123 – 251 se nachází provedení. Je založeno na tematicko motivickém zpracování vedlejšího, závěrečného a nakonec hlavního tématu.

The image shows a single system of musical notation for piano. At the top, there is a tempo marking "Più mosso. Con agitazione". The score consists of two staves with musical notation including slurs, accents, and dynamic markings. Below the first staff, there are markings "pp secco" and "marcato". At the bottom left of the first staff, there is a small number "8".

Vstup do provedení je charakterově kontrastní a těžší ze změny tempa a zejména artikulace staccato v doprovodu, která dává vedlejšímu tématu zcela odlišný razantní charakter. Toto tematické zpracování vedlejšího tématu se odehrává na ploše 41 taktů. Harmonickou podstatu tvoří opět střet tónorodů dur a moll.

Od taktu č. 164 se na ploše 26 taktů zpracovává závěrečné téma, které je transformováno do odlišného harmonického prostředí. Mezi takty č. 190 – 203 kulminuje první část provedení. Od taktu č. 204 až do konce provedení se zpracovávají v augmentaci motivy, které nacházíme na 3. době prvního a 1. době druhého taktu hlavního tématu.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is in bass clef and the second in treble clef. The score includes dynamic markings such as 'f con fuoco' and 'poco a poco', and features various musical notations including staccato marks and accents. The notation is complex, with many beamed notes and rests, indicating a fast and intricate piece.

Jeho přepracováním vznikla osmitaktová fráze, která počínaje rozloženým kvartsextakordem b moll (ve čtvrtových hodnotách) třikrát chromaticky moduluje (počáteční kvartsextakordy frází jsou h moll, c moll a cis moll v diminuci). Poté se fráze krátí na dva takty a dále chromaticky moduluje (d moll, es moll, e moll). Celá 1. věta kulminuje alterovaným terckvartakordem (h, des, e, g). Zbývajících jedenáct taktů lze považovat za modulační spojovací díl k repríze.

V taktu č. 252 začíná repríza, ve které se objeví všechna tři témata, ale v jiném pořadí. Začíná hlavní téma, které se v jeho původní podobě a charakteru dlouho neozvalo, tudíž působí výrazně kontrastně vůči celému dosavadnímu vývoji.

První perioda se reprizuje v téměř nezměněné podobě. Pouze poslední tři takty závěti se na rozdíl od prvního uvedení sekvencovitě posouvají.

Důsledkem tohoto postupu začíná další perioda akordem As dur v levé ruce a vývoj tématu směřuje do paralelního akordu f moll, čímž je umocněn efekt tonálního sjednocení. Opakování tématu je oproti expozici změněno, zkráceno a směřuje do spojovacího dílu, který je v repríze též ve stavbě motivů odlišný a má změněnou (zjednodušenou) stylizaci doprovodu.

Mezi takty č. 297 – 322 se nejprve na prodlevě tónu des^1 cituje závěrečné téma, které je zbarveno mollovými kvartsextakordy.

The musical score consists of two systems. The first system shows the bass clef with a forte fortissimo (*ff*) dynamic and a *tenutissimo* marking. The second system shows the treble clef with a melodic line and the bass clef with a supporting accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Při druhém opakování se prodleva v doprovodu chromaticky rozpohybuje směrem dolů až do tónu F, od něhož se dále reprizuje vedlejší téma.

The musical score is in 4/4 time and features a treble clef with a forte fortissimo (*ff*) dynamic. It includes tempo markings: *A tempo più mosso*, *rit.*, *accel.*, and *a tempo*. The score shows a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a supporting accompaniment. The key signature has two flats.

Zaznívá opět v odlišné stylizaci a v tonálním sjednocení in F od taktu č. 323 – 341. V taktu č. 342 plynule přechází v téma vzniklé v poslední části provedení z třetí doby prvního a první doby druhého taktu hlavního tématu.

The musical score shows two systems of piano music. The first system covers measures 323 to 341. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to *poco* and *cresc.* (crescendo). Tempo markings include *poco rit.* (ritardando) and *a tempo*. The second system continues the piece, with dynamics including *mp* (mezzo-piano) and some performance instructions in parentheses, such as (a) and (b).

Tento útvar se na ploše třinácti taktů různě motivicky zpracovává a v posledních šesti taktech se cituje v augmentaci. Tím končí celá první věta.

The musical score shows two systems of piano music. The first system covers measures 342 to 348. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *fine* and *pp* (pianissimo). There is a yellow highlight under the first measure of the second system.

2. věta – Andante cantabile

I v této Sonátě nacházíme tradičně pomalou a kontrastní prostřední větu, a to nejen svým charakterem, ale zejména délkou a formou. Z celkového hlediska lze říci, že jde o formu A, B, A'. Až na drobnou odchylku v závěru lze hovořit o dvoudílné formě s reprízou.

Díl A je vystavěn na tématu složeném ze tří frází, které sestávají ze 4, 4 a 3 taktů. Prvních osm taktů lze považovat za tradiční pravidelnou periodu, ale následující tři takty jsou jakousi předčasně zakončenou další periodickou větou. Celé téma je tonálně zakotvené v B dur.

The image shows a musical score for a piano piece titled "Andante cantabile". It is written in B major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system is marked "mf legato" and the second system is marked "pp". The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a final cadence in the second system.

Dále následuje krátká čtyřtaktová mezivěta, která má modulační charakter a navozuje dojem příchodu jiného tématu. Přináší však opět úvodní téma, ale tentokrát v mollovém provedení, v tónině h moll.

Two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble and bass clef with various notes and rests. The second system continues the piece with dynamic markings *mp*, *pp*, and *mf sonoro*. A yellow highlight is present on a note in the second system.

Předvěti tématu je zde navíc rozšířeno o tři takty, které se posléze objevují v závěru skladby. Vyznačují se narušením metra pomocí hemiol.

Díl B začíná v taktu č. 30. Navrací se zde dva charakteristické prvky hlavního tématu první věty. Je to repetovaný tečkovaný rytmus a sestupný rozložený akord. V harmonické složce se mění tónorod z B dur na b moll. Téma dílu B sestává z 3, 2 a 3 taktů.

Two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble and bass clef with various notes and rests. The second system continues the piece with dynamic markings *p dolce* and *pp*, and tempo markings *poco. - a.* and *poco - cresc.*. A yellow highlight is present on a note in the first system.

Jde tedy o neperiodickou hudební větu, která se v zápětí opakuje transponována do cis moll a s ornamenti ve druhé frázi.

Mezi druhou a třetí frází je zde vloženo sedm taktů. Poslední fráze, vytvořená ze sestupných rozložených akordů je prodloužena na 4 takty. V taktu č. 54 se navrácí téma dílu A, které je po melodické stránce doslovné. V doprovodu se však objevuje opět téma sestupného rozloženého akordu, ze závěru dílu B. Tím se témata prolínají.

Po krátké mezivěť bychom očekávali opět opakování tématu A, reprizuje se však první fráze tématu dílu B v tónině g moll, tedy paralelní ve vztahu k výchozí tónině. Toto lze považovat za odchylku oproti tradičním dvoudílným formám.



Poté se objevují dva takty, které známe již jako rozšíření předvěti tématu dílu A v jeho opakování (hemioly). V závěrečných šesti taktech se vrací rozšířený závěr tématu dílu A.

3. věta – Allegro giocoso

Závěrečná věta má podobnou formu jako předešlá – A B A'. Jednotlivé díly jsou však velmi košatě propracovány a jednotlivé motivy a témata mají většinou své východisko v předešlých dvou větách. V dílu A se nachází větší množství témat, kdy jedno navazuje na druhé.



První téma je šestnáctitaktovou dvojperiodou. Následuje kratší druhé téma, které je osmitaktové a symetrické. Poté se na čtyři takty vrací první téma a je vystřídáno třetím tématem, které je dvanáctitaktovou periodou s rozšířeným závětem.

Od taktu č. 48 opět zazní čtyři takty z prvního tématu a stávají se tak určitým jednotícím prvkem. Následujících osm taktů je opět druhé téma, avšak v odlišné stylizaci. Mezi takty č. 60 – 90 se vrací celé první téma, ale předvětí i závětí jsou motivickou prací rozšířena.

Od taktu č. 91 se opět vrací druhé osmitaktové téma také motivicky obohacené. Na závěr celého dílu A se na základě předešlého vývoje objeví výrazné téma, které pochází z třetí části provedení v 1. větě.

Díl B začíná v taktu č. 107. Objevuje se zde výrazné první téma v třídobém taktu. Celý úsek má 27 taktů.

Musical score for the first 10 measures of the piece. The tempo is *Pochissimo più mosso* and the dynamics are *ff marcato*. The music is in 3/4 time and features a prominent first theme in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

Téma je v taktích č. 120 – 124 narušeno akordy v arpeggiu v hemiolovém narušení metra.

Musical score for measures 120-124. The first theme is disrupted by chords in arpeggio in a hemiolous disruption of the meter. The score shows the right hand playing arpeggiated chords and the left hand playing a steady bass line.

Taktem č. 134 začíná charakterově jiné osmitaktové druhé téma, avšak motivicky příbuzné s prvním tématem. Harmonicky je postaveno na chromaticky sestupných mollových kvintakordech.

Musical score for measures 134-138. The second theme begins in measure 134, characterized by chromatically descending minor pentads. The dynamics are *sf p sub.* and *secco*. The score shows the right hand playing a melodic line and the left hand playing a supporting bass line.

Následující pětiktové vyvrcholení opět vychází z prvního tématu. Druhé téma se znovu objevuje v taktu č. 147 v transpozici a ve zkrácené podobě. V taktech č. 155 a 158 narušují průběh znovu arpeggiové hemioly.

Mezi takty č. 160 – 184 se nachází gradační blok vystavěný z prvního tématu a pomocí rytmického zahušťování a šestnáctinového trylkování. Takty č. 185 – 197 jsou naplněny zvukomalebnými šestnáctinovými pasážemi zakončenými opět dlouhým trylkováním.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The second system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note passages and trills. Dynamics include 'ff' and 'marcatissimo'.

Taktem č. 198 začíná díl A'. Objevují se v něm všechna témata dílu A, často ve zhuštěné podobě a v diminuci. Tím skladba pozvolna vygraduje ke svému závěru.

8.4 Koncerty pro klavír a orchestr

8.4.1 Koncert č. 1 a moll op. 9

1. Moderato quasi andantino 2. Moderato – Allegro assai 3. Vivace marcato

Forma první věty je postavena na sonátovém půdorysu, což je pro klasické i neoklasické koncerty příznačné. Ve druhé třetině vnímáme dynamický vrchol, což

odkazuje k dalšímu ryze klasickému rysu, kterým je princip „zlatého řezu“⁸² přeneseného do časové roviny skladby. Hudební náplň koncertu se vyznačuje kontrastností jednotlivých témat, která jsou námětově provázána, ale výrazně se proměňuje jejich instrumentace. Časové proporce jednotlivých hudebních ploch jsou velmi rafinovaně propracované, tudíž skladba působí stále svěže a každou výraznou změnou citlivého posluchače příjemně překvapuje. Jednotlivá témata celé skladby jsou analogicky příbuzná, z čehož vyplývá, že skladba má monotematický charakter. To je jedním ze znaků tzv. absolutní hudby⁸³, jejímž vyznavačem byl Kabalevskij v drtivé většině svého díla. Charakterového kontrastu mezi jednotlivými tematickými bloky dosahuje zejména prostřednictvím změn tempa a umírněné vylehčené instrumentace, která je typická pro tradiční neoklasické hudební myšlení. Skladatel využívá volné tonality⁸⁴ v harmonické složce a církevní modalitě ve složce melodické.

Druhá věta představuje variační formu, která má půdorys oblouku opět s vrcholem přibližně ve druhé třetině. Kompozice vychází z motivicko – tematické práce, kdy se výchozí materiál proměňuje v tempu, metro – rytmickém zpracování a pomocí intervalových deformací či změn modalitě. Charakter jednotlivých variací zvýrazňují proměny harmonizace. Kabalevskij využívá opět principy volného spojování kvintakordů a septakordů napříč tóninami, modalitě (jiný než dur – mollový systém) a polymodalitě. Tento druh harmonického myšlení je též typický pro neoklasiky a neofolkloristy 1. poloviny 20. století.

Závěrečná věta má formu ronda a pozvolně graduje. Zhruba v poslední čtvrtině koncertu začne zrychlovat rytmická pulsace, která v závěru dosahuje svého vrcholu. Ve skladbě je na první poslech znatelný vliv neoklasiků (Sergej Prokofjev) nebo Pařížské šestky. Jde o hudební sloh, který se navrácí ke kratším a jednodušším formám čistého

⁸² Zlatý řez – božský princip harmonie, symetrie a rovnováhy. Tento poměr nám od nepaměti říká, že každá malá část je neoddělitelnou částí většího celku, kdy vše je v dokonalé harmonii. Celek je k větší části ve stejném poměru jako větší část k části menší. Mikrokosmos (člověk) není oddělen od makrokosmu (vesmíru). Mnoho umělců zakomponovalo „Zlatý řez“ do svých děl (vědomě i nevědomě). Má prokazatelný účinek na psychiku a estetické hodnocení. (<https://www.psychologiechaosu.cz/kvantove-vedomi/zlaty-rez/>).

⁸³ Absolutní hudba – termín označuje instrumentální hudbu, která staví svůj hudební obsah a formu výhradně na tónech a jiných zvucích a jejich hudebně logické vnitřní a vnější organizaci. Absolutní hudba postrádá předem stanovený program, tudíž je opakem hudby programní. Termín byl do hudby zaveden v polovině 19. století vídeňským hudebním kritikem Eduardem Hanslickem. (VYSLOUŽIL, Jiří. Hudební slovník pro každého. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5).

⁸⁴ Volná tonalita – doslova „volně se vznášející“ tonalita je Schönbergův termín, označující přechodný stupeň k atonalitě. Podle jeho „Nauky o harmonii“ (1911) znamená kolísání mezi dvěma i více tóninami. (Tamtéž).

klasicismu (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart) a reaguje tak na pozdně romantickou symfonickou hudbu, která se naopak vyznačovala dlouhými hudebními plochami. Přináší do hudebně vyjadřovacích prostředků nové možnosti, a to zejména v oblasti harmonie a metroritmiky.⁸⁵ Premiéra koncertu byla v roce 1931.

8.4.2 Koncert č. 2 g moll op. 23

1. Allegro moderato 2. Andantino semplice 3. Allegro molto

Ve srovnání s operou „Colas Breugnon op. 24“ (1937) a suitou „Komedianti op. 242“ (1940) působí tento koncert jednoznačně kontrastně, až depresivně, ačkoli vznikl ve stejném období tvorby. Celým dílem prostupuje temná až zlověstná atmosféra. Virtuózně koncipovaný klavírní part odráží vlivy Dmitrije Šostakoviče a Sergeje Prokofjeva. Ironie, sarkasmus, smutek – to jsou základní výrazové roviny díla. Kabalevskij využívá ve své skvělé instrumentaci temných barev, neustále střídá tempa a skladba tím získává téměř až programní dimenzi. Oproti předešlému koncertu je slyšet výrazný posun k mnohem čistější formě neoklasicismu. Jednotlivé věty jsou ve srovnání s prvním koncertem mnohem více kontrastní, což ještě více odkazuje ke klasikům (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart).

Krajní věty na sebe upozorní rytmickou pregnancí. Ve volné větě, pro kterou autor zvolil přízračný klid a snovou náladu, jako by klavír bloudil mezi jinými sólovými nástroji. V celé skladbě je kladen mnohem větší důraz na práci s rytmem a metrem, melodika již nemá modální základ, ale vychází čistě z harmonických vztahů volné tonality. Ve skvělé instrumentaci se objevují převážně temné barvy, které evokují jakýsi zvláštní smutek působící spolu s ironií i sarkasmem téměř až depresivně. Skladba tudíž nemůže zapřít vlivy Dmitrije Šostakoviče a Sergeje Prokofjeva. Přestože byl Kabalevskij, jak bylo uvedeno výše, převážně skladatelem tzv. absolutní hudby, má tento klavírní koncert určitý rozměr hudby programní díky častému střídání temp a nepřetržitému přesouvání hudebních významů. V harmonicko – melodické rovině je zjevná inspirace dur mollovým systémem, s nímž si Kabalevskij mistrně pohrává a který je zdrojem mnoha překvapivých náhlých proměn tónorodů. Výrazné jsou též různé zjevné paralelní postupy a sledy akordů

⁸⁵ Vedle volné tonality, bitonality a polymodality experimentovali skladatelé tohoto období též s polyrytmikou, s různým dělením metra nebo s častými změnami taktu.

v různých nedoškálných vazbách, jakými jsou např. nepřímá terciová příbuznost nebo tritónová vzdálenost. Je možné usuzovat, že v prvním koncertu jsou základem tónového materiálu melodické modální útvary a harmonické vztahy vznikají sekundárně, ve druhém jsou naopak základem akordické vazby a sekundární je melodika. Tyto dva odlišné přístupy lze také chápat jako rozdíl mezi typem tzv. volně stavěné (vokální) melodie, která je doménou renesančního převážně horizontálního způsobu kompozičního myšlení a typem melodie složené (vycházející z harmonické vertikály), která je základním kamenem barokní, klasicistní a z velké části romantické hudby. Určitou výjimku tvoří Wagnerův princip nekonečné melodie, která je však také podmíněna harmonickými vztahy. Premiéra koncertu byla v roce 1936.⁸⁶

8.4.3 Koncert č. 3 D dur op. 50

1. Allegro molto 2. Andante con moto 3. Presto

Oblíbený „mládežnický“ koncert působí oproti druhému poněkud jednoduše. Skladba je opět třívětá s podobným formálním průběhem jako předešlé dva koncerty. Výrazný rozdíl je ale opět v použitém tónovém materiálu. U Kabalevského je v tomto díle slyšitelný posun ke zjednodušení a pročištění textury skladby. Vyjma několika míst jde o čistou klasickou – romantickou tonální harmonii. Některé části především ve třetí větě koncertu nenápadně odkazují k socialistickému realismu. Objevují se i náznaky jazzu. Ve skladbě se v neobvyklém kontrastu vyskytují tři slohové linie: téměř čistý klasicismus, neoklasické prvky a prvky budovatelských písní. I toto dílo je nápadně efektní barvitou instrumentací. Bez ohledu na motivaci použití těchto tří kompozičních rovin je vše mistrně prokomponováno, tudíž nevzniká dojem stylové nejednotnosti.

⁸⁶ <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/dmitrij-borisovic-kabalevskij-klavirni-koncerty-c-2-g-moll-op-23-c-3-d-dur-op-50-predehra-k-opere-colas-breugnon-op-24-suita-komedianti-op-26.html>.

Je přirozené, že jednotliví tvůrci žijící ve stejné době se vždy vzájemně ovlivňují. V první polovině 20. století je tento jev obzvláště viditelný. Díky stylové pluralitě, která se v tomto období rozvinula, mohlo vzniknout velké množství osobitých syntéz v tvorbě jednotlivých skladatelských osobností.

V předešlých obdobích zdaleka nedocházelo k tak radikálním stylovým proměnám tvorby v průběhu života skladatelů. V 1. polovině 20. století se stalo téměř naprostou samozřejmostí, že skladatel postupně vyzkoušel všechny dostupné kompoziční techniky. Dmitrij Kabalevskij je toho zářným příkladem, byť jeho tvorba osciluje pouze mezi klasickou tonálně funkční harmonií a různými stupni složitosti volné tonality a bitonality. Principy atonality Kabalevskij nepoužíval, nebyly mu vlastní. Za zmínku stojí výrazná linie lidové melodiky obsahující především ruské národní prvky, která nápadně prostupuje celým dílem v mnohem větší míře než je tomu u koncertů ostatních. Nacházíme ji především ve druhé větě. Je vystavěna na dvou písňových melodiích, které jsou vůči sobě výrazně kontrastní a jsou použity v tradiční formě ABA. V první a třetí větě se z tohoto hlediska jedná spíše o východiska socialistického realismu, druhá věta vyznívá neofolkloristicky. Premiéra koncertu byla v roce 1953.

8.4.4 Koncert č. 4 op. 99 („Pražský“)

1. Allegro molto e energico 2. Andante 3. Presto

Formální půdorys rychlá – pomalá – rychlá věta je zachován stejně jako u předešlých koncertů. Tato „třívětost“ se v neoklasické hudbě vyskytuje jako jakýsi nepsaný zákon. Jednotlivé věty mají časové proporce asi čtyři, pět a čtyři minuty, což také naznačuje Kabalevského záměr vytvořit symetrickou formu klasicistního typu. Je zajímavé, že každý z koncertů je podstatně kratší a v použití hudebních prostředků výrazně úspornější než ten předešlý. To zjevně naznačuje Kabalevského dlouhodobou snahu o naplnění neoklasických ideálů. Je u něj slyšitelný návrat k progresivnějšímu použití harmonických vztahů. Navíc se ve druhé větě objevuje neobvyklé použití kvartového akordu v kontrastu s chorální melodikou smyčců. Prvek kvartové harmonie se v předešlých koncertech nevyskytuje. Délka koncertu, instrumentace bez dechových nástrojů, harmonická průzračnost a tematická úspornost, to vše odkazuje k formám ještě starším, než

jsou klasicistní koncerty. Nabízí se srovnání s barokními koncerty Antonia Vivaldiho nebo Arcangela Corelliho.

Z hlediska harmonické složky je koncert založen na tóninových skocích, kdy klavír a orchestr hrají často protichůdně v jiné tónině. Je to velmi originální způsob vyjádření koncertantního principu, neboť posluchač má díky harmonickému kontrastu skutečný pocit soupeření klavíru s orchestrem. Je zajímavé sledovat tuto neustále probíhající oscilaci harmonické složky od bitonality k čistě volně tonální harmonii. V průběhu vět se harmonie pročišťuje a klavír s orchestrem nakonec souzní ve stejném modu. Poslední věta je v závěru komponována opět ve folkloristickém duchu. V kompoziční technice tohoto koncertu je více než v jiných Kabalevského klavírních dílech použit způsob hudební zkratky. Jednotlivé fráze jsou velmi krátké, ale vzájemně mistrně prokomponované a načasované. Celková forma se tedy výsledně nejvíce jeví jako nenaplněná, nedostačující, krátká. Je to způsobeno maximální kompatibilitou stavby jednotlivých vět a tím i celku. Přestože je tento klavírní koncert ve srovnání s předchozími extrémně krátký, vzniká při poslechu iluze mnohem delšího relativního hudebního času, než je ten absolutní. Sevření formy působí velmi svěže a po skončení skladby posluchač zatouží po opakovaném poslechu. Z tohoto hlediska je vskutku tato skladba srovnatelná minimálně s barokními sólovými koncerty zejména Antonia Vivaldiho.

9 Význam odkazu Dmitrije Borisoviče Kabalevského

Dmitrij Borisovič Kabalevskij byl bytostně přesvědčen o všudypřítomnosti hudby, která je součástí každodenního lidského života. Národ představoval pro Kabalevského pomyslný pramen, který nasycuje hudební umění spojené s reálným životem, s klasikou a lidovými tradicemi.⁸⁷ Akcentoval nezbytnou propojenost všech druhů umění jako jednotlivých subjektů, které by jeden bez druhého nemohly reálně fungovat a tudíž ani existovat v takové podobě, jak je známe.

Kabalevskij objevil přiměřený umělecký výraz pro interpretaci soudobých problémů života lidí v sovětské společnosti. Většina jeho hudební tvorby nebyla zatížena předsudky a tendencemi doby. Ačkoli dokázal psát velmi zjednodušeně (což by mohlo vypadat jako služba požadavkům komplikované doby, ve které žil), nikdy se nejednalo o primitivní kompozici, která by vznikla z nedostatku tvůrčí invence. Svou pozitivně naladěnou osobností dokázal ve své podstatě ustát implicitní tlak ideových potřeb, kterému podlehl jen v minimální míře. Ani volbou jednoduchého melodického nápadu nepředjímal jednoduchou kompozici. Prostřednictvím aktivních rytmů a svižných temp svých skladeb pomáhá navodit v posluchači dojem „pružné“ hudby s moderně utvářenou formou. Často citoval populární lidové písně. Nejednalo se však o pouhou napodobeninu nebo kopii lidové tvorby. S uvedenými písněmi pracoval volně, s fantazií, jako by byly momentálním nápadem. Někde citoval i sám sebe a své nápady realizoval v odlišných hudebních formách.

Kučera uvádí: „*je příznačné, že mnozí skladatelé, obohacující sovětskou hudbu o nové stylové rysy, čile rozvíjejí i teoretickou práci*“.⁸⁸ Ve svém hudebně výchovném systému Kabalevskij mistrovsky propojuje hudbu s literaturou, především prostřednictvím písňových a básnických textů. Počátky elementárního hudebního vyučování důsledně podřizuje třem klíčovým tématům: písni, pochodu a tanci.⁸⁹ Hledá všude a všechno, co by mohlo pomoci otevřít srdce dítěte. Kabalevskij věřil, že hudba je pro děti něčím, co je pro ně zcela základním a přirozeným. Právě proto mohou porozumět hudbě skrze hudbu

⁸⁷ КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986.

⁸⁸ KUČERA, Václav. *Nové proudy v sovětské hudbě: eseje a stránky z deníku*. 1. vydání. Praha: Panton, 1967. Edice přátel hudby, svazek 10. s. 67

⁸⁹ Viz str. 24

samotnou. V návaznosti na tento fakt se jim následně rozevře celá široká hudební oblast.⁹⁰ Jeho zájem o dětskou duši a její zdravý vývoj je fascinující, obzvláště pokud přihlédneme ke složité době, ve které tvořil. Ze širokého spektra svých aktivit věnoval nejvíce prostoru právě tvorbě pro děti a mládež. Jeho skladby se hrají na koncertech, přehlídkách i soutěžích. Tím se vepsal navždy do srdcí dětí, jejich pedagogů a vděčných posluchačů. Jeho přínos elementární literatury je obdivuhodný a činí z něj mimořádnou osobnost 20. století.

⁹⁰ KABALEVSKIJ, Dmitrij. *O troch veľrybách a všeličom inom: kniha o hudbe pre mládež*. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1975, 131 s., barev. il. příl.

10 Dílo

10.1 A. Vokální hudba

I. Vokálně – symfonická díla

- Poema boje, kantáta pro sbor a orchestr op. 12 (1931)
Velká vlast, kantáta pro mezzosoprán, sbor a orchestr op. 35 (1942)
Národní mstitelé, suite pro smíšený sbor a orchestr op. 36 (1942)
Píseň o ránu, jaru a míru, kantáta pro dětský sbor a orchestr op. 57 (1958)
Leninisté, kantáta pro 3 sbory a orchestr op. 63 (1959)
Rekviem pro mezzosoprán, baryton, smíšený sbor, dětský sbor a orchestr op. 72 (1962)
O rodné zemi, kantáta pro dětský sbor a orchestr op. 82 (1965)

II. Písně (celkem přes 120 písní pro hlasy nebo sbor a klavír)

- Tři básně Alexandra Bloka pro hlasy a klavír op. 4 (1927)
Serenáda pro prase (1930)
Pro Pét'u
Pionýrské častušky (1934)
Hymna Sovětského svazu pro sbor a klavír (1943 pro soutěž hymen)
Náš kraj pro dětský sbor a klavír (1950)
10 Shakespearových sonetů pro baryton a klavír (1955)
Písně přátelství (Lipská kantáta), pro soprán, tenor, ženský a dětský sbor op. 97 (1974)
Čas, cyklus pro baryton a klavír op. 100 (1975)

10.2 B. Jevištní díla

- Colas Breugnon (podle povídky Romaina Rollanda), opera ve třech dějstvích op. 24 (1937)
V ohni (Pod Moskvou), opera ve čtyřech dějstvích op. 37 (1942)
Zlaté časy (na motivy filmu Traktoristé), balet ve třech dějstvích op. 28 (1946, nedokončeno)
Tarasova rodina (na motivy povídky Borise Gorbatova Nepokoření), opera ve čtyřech dějstvích op. 47 (1947)
Nikita Veršinín (na motivy povídky Obrněný vlak 14 – 69 Vsevoloda Ivanova), opera ve čtyřech dějstvích op. 53 (1955)

Jaro zpívá, opereta op. 58 (1957)

Sestry (podle povídky Setkání se zázrakem Ilji Lavrova), opera ve třech dějstvích s prologem a epilogem op. 83 (1969)

10.3 C. Instrumentální hudba

I. Orchestrální díla

Symfonie č. 1 op. 18 (1932, k 15. výročí Říjnové revoluce)

Polní pochod pro dechový orchestr (1932)

Symfonie č. 3, rekviem pro sbor a orchestr op. 22 (1933, k 10. výročí úmrtí Lenina)

Symfonie č. 2 op. 19 (1934)

Komedianti, suite op. 242 (1940)

Suita pro jazzový orchestr op. 29 (1940)

Suita z baletu Zlaté časy op. 282 (1946)

Symfonie č. 4 op. 54 (1956)

Romeo a Julie, hudební skici k Shakespearově tragédii op. 56 (1956)

Patetická ouvertura op. 64 (1960)

Jaro, symfonická báseň op. 65 (1960)

Upomínka na hrdiny od Gorlovky, symfonické věnování op. 78 (1965)

Věčnému ohni op. 85 (1968)

Hrdinům revoluce, pro dechový orchestr op. 95 (1974)

Fanfáry pro ISME op. 96 (1974)

II. Koncerty

Koncert pro klavír a orchestr č. 1 a moll op. 9 (1928)

Koncert pro klavír a orchestr č. 2 g moll op. 23 (1935)

Koncert pro housle a orchestr op. 48 (1948)

Koncert pro violoncello a orchestr č. 1 op. 49 (1949)

Koncert pro klavír a orchestr č. 3 D dur op. 50 (1952)

Rapsodie na téma písně Školní roky pro klavír a orchestr op. 75 (1963)

Koncert pro violoncello a orchestr č. 2 op. 77 (1964)

Koncert pro klavír a orchestr (Pražský) č. 4 op. 99 (1975)

III. Komorní hudba

Dva kusy pro violoncello a klavír op. 2 (1927)

Smyčcový kvartet č. 1 op. 8 (1928)

Improvizace pro housle a klavír op. 21 (1934)

Smyčcový kvartet č. 2 op. 44 (1945)

Rondo pro housle a klavír op. 69 (1961)

Sonáta pro violoncello a klavír op. 71 (1962)

Rondo na památku S. Prokofjeva pro violoncello a klavír op. 79 (1965)

20 kusů pro housle a klavír op. 80 (1965)

IV. Klavírní hudba a jiné sólové formy

3 preludia op. 1 (1925)

Dětské kousky op. 3 (1927-1940)

Sonáta č. 1 op. 6 (1927)

4 preludia op. 5 (1928)

Sonatina č. 1 op. 13/1 (1930)

Z pionýrského života op. 14 (1931)

Sonatina č. 2 op. 13/2 (1933)

4 preludia op. 20 (1934)

30 dětských kousků op. 27 (1938)

24 preludií op. 38 (1944)

24 lehkých kousků op. 39 (1944)

Sonáta č. 2 Es dur op. 45 (1945)

Sonáta č. 3 F dur op. 46 (1946)

Rondo op. 59 (1958)

4 lehká ronda op. 60 (1958)

6 preludií a fug op. 61 (1959)

Dur – mollové etudy pro violoncello op. 68 (1961)

Jarní tance op. 81 (1965)

Recitativ a rondo op. 84 (1967)

6 kousků op. 88 (1971)

Lyrické nápěvy op. 93 (1972)

35 lehkých kousků op. 58 (1974)

10.4 D. Spisy

(pokud není uvedeno jinak, vyšly v Moskvě)

Vybrané články o hudbě (1963)

Krása vzbuzuje dobro (1973)

O třech velrybách a mnohém jiném. Malá hudební knížka (Perm 1974)

Moji milí přátelé (1977)

Jak se dětem vypráví o hudbě? (1977)

Výchova porozumění a srdce (1981)

Pedagogické myšlenky (1986)

Hudba a výchova. Skladatel píše o hudební výchově (Lausanne 1987)⁹¹

⁹¹ FINSCHER, Ludwig (ed.), BLUME, Friedrich. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*: 26 Bände in zwei Teilen. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, c2003, xi, 1644 s. ISBN 3476410188.

Resumé

Cílem této diplomové práce, jejíž obsah volně navazuje na mou bakalářskou práci, bylo přiblížit začínajícím pedagogům na ZUŠ jednu z největších osobností instruktivní klavírní literatury i hudební výchovy vůbec Dmitrije Borisoviče Kabalevského a jeho dílo. V práci byly použity tři rozdílné způsoby rozboru klavírních skladeb: metodický, formální a estetizující. Album 24 lehkých kousků op. 39 obsahuje rozmanité svěží skladby věnované dětem a mládeži, které byly analyzovány z hlediska metodického. Tento rozbor má posloužit začínajícím pedagogům klavírní hry při výběru metodicky hodnotných klavírních skladeb pro žáky různé hráčské vyspělosti, prostřednictvím kterých si rozšíří vlastní nejen nástrojové, ale i celkově hudební kompetence. Sonatina č. 1, C dur, op. 13 a klavírní sonáty byly explikovány z pohledu formálního, o klavírních koncertech bylo pojednáno v rovině estetizující, čímž byla završena indukční tendence analýzy.

Resume

The aim of this thesis, the content of which follows my bachelor thesis, was to bring to novice teachers at elementary schools of art one of the greatest personalities of instructional piano literature and music education at all Dmitry Borisovich Kabalevsky and his work. The diploma thesis uses three different methods of analysis of piano pieces: methodological, formal and aesthetic. The album of 24 light pieces op. 39 includes a variety of fresh compositions dedicated to children and youth, which are analysed in this diploma thesis in terms of methodology. This analysis should serve novice piano teachers in choosing methodologically valuable piano pieces for pupils of various playing maturity, which will extend either their instrumental or general music competencies. Sonatina No. 1, C major, op. 13 and piano sonatas were explicated from the formal point of view, the piano concertos were discussed from the aesthetic point of view, which accomplished the inductive tendency of the analysis.

Seznam použité literatury

- BACHTÍK, Josef. *XIX. století v hudbě*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1970, 240 s., 1. obr. příl.
- BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 1*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1977.
- BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura 2*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1978.
- BAJER, Jiří. *Malý slovník sovětských hudebníků*. 2. doplněné vydání. Vimperk: Svaz československo – sovětského přátelství, 1956.
- CMÍRAL, Adolf. *Základní pojmy hudební*. 7. doplněné vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- FELIX, Belo, HERDEN, Jaroslav, JANEK, Marián, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudba pre deti – multimediálne projekty*. 1. vyd. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, PedF, 2010. ISBN 978-80-557-0075-5.
- FINSCHER, Ludwig (ed.) a BLUME, Friedrich. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 26 Bände in zwei Teilen*. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, c2003, xi, 1644 s. ISBN 3476410188.
- ГЛЕЗЕР, Р. В. *Дмитрий Борисович Кабалевский*. Москва: Всесоюзное издательство, „Советский композитор“, 1969.
- GOLDMAN, Wendy. *Vytváření nepřítel: udávání a zastrašování ve stalinském Rusku*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2014. Politeia (Karolinum). ISBN 978-80-246-2630-7.
- GREGOR, Vít. *Klavír – černobílé tajemství interpretace*. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2141-8.
- IBLOVÁ, Michaela. *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2332-0.
- KABALEVSKIJ, Dmitrij Borisovič. *O troch veľrybách a všeličom inom: kniha o hudbe pre mládež*. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1975, 131 s., barev. il. příl.
- КАБАЛЕВСКИЙ, Дмитрий Борисович. *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады*. Москва: Педагогика, 1986.
- KÁRNÍK, Zdeněk, KOPEČEK, Michal. *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*. 1. vydání. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR. 2004. ISBN 80-7285-035-0.
- KUČERA, Václav. *Nové proudy v sovětské hudbě: eseje a stránky z deníku*. 1. vydání. Praha: Panton, 1967. Edice přátel hudby, svazek 10.

- MAREK, Vlastimil. *Něco v síti: fejetony, které vycházely od roku 1997 na internetu na adrese <http://svet.namodro.cz>*. 1. vyd. Praha: Dharma Gaia, 1999, 172 s. ISBN 80-86013-57x.
- MĚRKA, Ivan. *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Ostrava: Montanex, 1995, 414 s. ISBN 80-85780-05-4.
- SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: TOGGA agency, 2001, 657 s. ISBN 80-902912-0-1.
- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění: od nejstarší doby až po současnost*. 1. vyd. Praha: Panton, c1973, 331 s., [40] s. obr. příl.
- ŠIMONKOVÁ, Dagmar. *Desatero nezbytností klavíristy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.
- VOLEK, Tomislav. *Osobnosti světové hudby*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1982, 264 s.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. Edice populárně-naučné literatury. ISBN 80-901199-0-5.

Notový materiál

- CZERNY, Carl. *Prvé cvičenia pre klavír, op. 599: piano solo*. Editor Alžbeta Pappová. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, 56 s.
- ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Album pro mládež, op. 39: piano*. 7. vyd. Editor Jan Dostal. Praha: Supraphon, 1988, 4, 33 s.
- HURNÍK, Ilja. *Etudy*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1988.
- KABALEVSKIJ, Dmitrij. *Album pro mládež*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1975.
- KLEINOVÁ, Eliška, FIŠEROVÁ, Alena, MÜLLEROVÁ, Eva. *Album etud 1 – 3*. Praha: Supraphon, 2004.
- KRAUS, Arnošt. *40 etud, op. 77: pro začátečníky postupně dle těžkosti od prvních začátků až k prostřednímu stupni*. Praha: M. Urbánek, 1908, 38 s. Edition M. U.
- SCHUMANN, Robert. *Album pro mládež, op. 68: domácí a životní pravidla pro nastávající hudebníky*. 1. vyd. Editor Jan Otřímál. Praha: Supraphon, 1979, 64 s.

Notový materiál – Internet

<http://classicalsheetmusicgratis.org/wp-content/uploads/KABALEVSKY-24-Pieces-for-Children.pdf>

<http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20EK/Kabalevsky,%20Dimitri/Kabalevsky%20-%20Sonatina%20No.%201,%20Op.%2013.pdf>

<http://cs.scorser.com/Out/300567932.html>

<http://cs.scorser.com/Out/300567940.html>

<http://cs.scorser.com/Out/300567931.html>

<http://cs.scorser.com/S/Partitury/Kabalevsky+Piano+Concerto/-1/1.html>

Články – Internet

<http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/seminar/chmelova.htm>

<http://knihy.abz.cz/prodej/knizka-skladeb-pro-annu-magdalenu-bachovou>

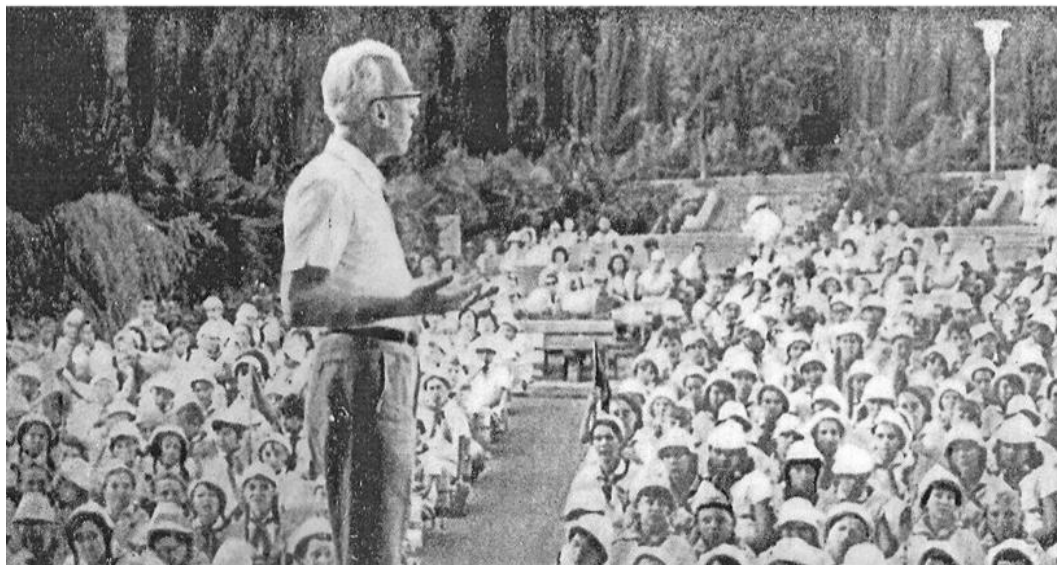
<http://www.zusklavir.jamu.cz/index.php?p=casopis-pianissimo>

https://www.google.com/search?client=opera&q=auto%C5%99i+instruktivn%C3%AD+klav%C3%ADrn%C3%AD+literatury&sourceid=opera&ie=utf-8&oe=utf-8&channel=suggest&gws_rd=ssl

<http://www.casopisharmonie.cz/recenze/dmitrij-borisovic-kabalevskij-klavirni-koncerty-c-2-g-moll-op-23-c-3-d-dur-op-50-predehra-k-opere-colas-breugnon-op-24-suita-komedianti-op-26.html>

<https://www.psychologiechaosu.cz/kvantove-vedomi/zlaty-rez/>

Přílohy



Kabalevskij mezi dětmi. Každým rokem navštěvoval mezinárodní pionýrský tábor „Artěk“, kde organizoval zajímavé semináře o hudbě.



Kabalevskij – pedagog.



Kabalevskij s dcerou Jelenou a synem Dmitrijem (1912).



V Londýně – Kabalevskij, Gilels, Rejzen, Guselnikova, Bezrodnin, Jerochin.



Kabalevskij – dirigent.



© Kavanuk -