



Zapomenutá sborová tvorba českých skladatelů 60. let minulého století

MILOŠ HONS



Summary

In the 1960s, there was a radical break with tradition in the work of leading Czech composers Jan Rychlík, Jan Klusák, Marek Kopelent and Luboš Fišer. They began to apply the principles and techniques of serialism and punctualism, effects in the field of timbre music, inspired by the poetry of Dadaism, symbolism, etc. content. This work, which falls under the stylistic name New Music of the 1960s, belongs today to an almost forgotten history, but at the same time demonstrates the high level of Czech choral art of that time.



V šedesátých letech dochází v tvorbě skladatelů Jana Rychlíka, Jana Klusáka, Marka Kopelenta, Luboše Fišera k radikálnímu rozchodu s tradicí. Na sborovou sazbu začali aplikovat principy a techniky serialismu a punctualismu, efekty z oblasti témbrové hudby, inspirovali se poezií dadaismu, symbolismu atd. Skladby v dobovém kontextu vyznívaly jako experimenty, z nichž se záměrně vytratila melodie, libozvučná harmonie, pravidelný puls, srozumitelný text a obsah.

Na počátku šedesátých let představuje tvorba **Jana Klusáka** (1934) jedny z prvních českých kompozic, založených na řádově organizovaném atonálním systému. Klusákova reflexe webernovského stylu kompozice a formování vlastní tvůrčí poetiky probíhaly především v oblasti instrumentální hudby. Skladatelova aktivita byla v té době spojena se souborem Komorní harmonie, vedeným Liborem Peškem. Premiéry Klusákových děl byly očekávány jak odbornou kritikou, tak i postupně se rozšiřující posluchačskou obcí. Provázela je atmosféra revolty mladých nespokojených umělců – novátorů, kteří stáli v opozici k zakořeněnému tradicionalismu. Jeho tvorba se brzy

stala předmětem analýz a teoretických úvah a v uvolněnější atmosféře 60.let skladatel sám přispěl do diskusí a obhajob „nového slohu“.¹

Téměř paralelně s Janem Rychlíkem charakterizoval Klusák na stránkách Hudebních rozhledů svou hudebním poetiku, formovanou jako obhajobu seriality a jejích možností. Hudební struktura byla mu tehdy řadou jedinečných, intenzivních až sugestivních detailů – gest. Ty představují zároveň určitou esenci výrazu, který má být posluchači sdělen /např. esenci něhy, krutosti, hysterie, řádu, klidu, nervozity aj./² S odstupem třiceti let skladatel zavzpomínal na tyto důležité okamžiky své tvorby v literárním „pokusu o malou osobní kroniku“. S velkým nadhledem a smyslem pro humor zde charakterizoval toto údobí stylového zrání slovy: „Kdo nebyl začátkem šedesátých let posedlý onou analyticitou, rozkladem melodiky, souzvukovostí, rytmu i barvy, nemohl být náležitě avantgardní. Bůh nám to odpusť! Naštěstí nezůstala hudba taková navždy.“³

Problematiku dodekafonní techniky ve vokálním – sborovém prostředí řešil autor v cyklech věnovaných Novým pěvcům

madrigalů /Černé madrigaly, 1961/ a Pěveckému sdružení pražských učitelů /Bez názvu, 1964/. Klusákova invence zde zároveň provokovala i výběrem textů. Společným rysem zhudebňovaných veršů Františka Halase a Vladimíra Holana byl převažující výraz melancholie, smutku, pesimismu a deziluze. Tuto atmosféru nesou i obě výše zmíněná díla. V jednom rozhovoru se skladatel vyjádřil k této problematice citováním názoru svého přítele: „...*po-daří-li se ti poznat a vyslovit něco temného, záporného, co máš v sobě, zároveň se toho zbavuješ. Předvádím-li to druhým, když to sdílí posluchači, pomáhá jim to k podobnému oproštění.*“⁴

Klusákův cyklus mužských sborů Bez názvu tvoří sedm krátkých skladeb. Název jim dala stejnojmenná Holanova sbírka, která vznikala v těžké době okupace v letech 1939–1942. Odtud pramení i specifická atmosféra veršů, které skladatele umělecky upoutaly. Básně jsou krátkými úvahami a meditacemi o životě a o smrti.

Aforičnost textové předlohy podmiňuje i rozsah skladeb. Jde v podstatě o „sborny na jednu stránku“. Z rozsahu cca 12–15 taktů vybočuje pouze pátý sbor. Jeho zhruba dvojnásobnou délku si vyžaduje především kánonické pojetí formy. Kontrast v cyklu nespočívá na tradičních proměnách výrazu a nálad jednotlivých sborů. Utvářejí jej změny tempa a především proměny faktury. Na drobných plochách několika taktů skladatel kombinuje homofonní fakturu a imitační vícehlas. Některé úseky jsou vystavěny formou jednohlasu, doprovázeného brumendem. Dva sbory jsou, z pohledu faktury, homogenní. Pátý sbor je tříhlasý kánonem a šestý dvouhlasou neimitační polyfonií. Při rytmizaci textové předlohy skladatel užívá tradiční modely s dodržováním metrické pulzace.

Černé madrigaly z roku 1961 patří vůbec k prvním českým sborovým, důsledně dodekafonickým kompozicím. Skladatel se tímto cyklem definitivně rozešel s postromantickou stylovou vrstvou. Vytvořil interpretačně nesmírně náročné dílo, jehož jediný existující

zvukový snímek pořídili v Československém rozhlasu Noví pěvci madrigalů pod vedením Miroslava Venhody. Cyklus tvoří devět sborů s rozsahem od pouhých třinácti taktů osmého madrigalu k šedesáti taktům posledního madrigalu. V cyklu převažují volná pomalá tempa, až na rychlé scherzové sbory třetí a šestý. Z pohledu kompoziční techniky a hudební poetiky mají tyto komorní smíšené sbory s cyklem mužských sborů Bez názvu mnoho společného. Obecně se liší složitěji strukturovaným pletivem hlasů. Významnou úlohu opět sehrála básnická předloha – básně z prvních dvou sbírek Františka Halase, *Sépie* z roku 1927 a *Kohout plaší smrt* z roku 1930. V obou sbírkách básník směřuje k příznačnému subjektivismu, meditativnímu a introvertnímu projevu. Básně jsou poznamenány tragismem, deziluzí, mučivou skepsí a pocity bezvýchodnosti osudu. Jejich hlavní ideou, i při vzpomínkách na dětství, jsou otázky smrti, zmaru, zápasu se smrtí. Odtud pramení i skladatelův název *Černé madrigaly*. Záměrná nekantabilita a introvertnost jeho kompozic rezonuje s tragismem a spiritualitou Halasových a Holanových veršů.

Jan Rychlík (1916–1964) patřil k nejvýraznějším postavám české hudby a kultury doby poválečné. Jako jeden z prvních vybočoval z tradicionalismu a inspiroval se dodekafonií, jazzem, folklórem, mimoevropskými kulturami aj. Tato jeho tvorba nezevšedněla ani dnes a zůstává cenným a atraktivním skladatelským odkazem. Jeho jádro tvoří především skladby komorní, avšak i sbory dosvědčují onu příznačnou spontánnost invence spojenou s originálními tvůrčími postupy, ovlivněnými schopností analytického a abstraktního myšlení.

Záhy po náhlé a nečekané smrti v roce 1964 se v nekrolozích a vzpomínkách pamětníci a přátelé pozastavovali nad jeho širokým a bohatým rozměrem lidským a tvůrčím.⁵ Patřil ke vzdělaným osobnostem, s nimiž bylo radostí pohovořit o čemkoliv. Ovládal několik jazyků a byl znalcem literatury, v jeho osobě splýnul praktický muzikant

i kompoziční novátor bez předsudků k hudebním žánrům. Od jeho skladatelských prvotin prostupuje jeho tvorbu sklon k inteligentnímu humoru.

Důležitým inspiračním podnětem sborové tvorby Jana Rychlíka se stal folklorní text /Pasácká hlásání pro dětský sbor a cappella 1949, Posměšky pro dětský sbor a malý nástrojový soubor 1962/. Vrcholný sborovým dílem jsou Šibeniční madrigaly /1961/ pro komorní smíšený sbor a cappella na verše Christiana Morgensterna. Všechna tato uvedená díla spojuje pozornost ke zvukové stránce řeči a vtipu textu. Obojí do značné míry formují hudební strukturu a podobu skladeb. Rychlíkovu poetiku charakterizuje stručnost a ekonomie prostředků. Odráží vliv Webernovy dodekafonické a punktualistické kompozice, kladoucí na miniaturním formovém půdorysu důraz na vypracování detailu.⁶

V madrigalovém cyklu se k těmto znakům přidávají určité historické zdroje, jako gregoriánský chorál a imitační polyfonie.

Jak již bylo řečeno, Jan Rychlík patřil k teoreticky poučeným a zvědavým skladatelům. Svými názory a úvahami významně přispěl k dobové diskusi a teoretické reflexi nových skladatelských technik. K uznávaným článkům patřila jeho studie *Skladatel a nové skladebné metody*.⁷ Ve studii *Prvky nových skladebných technik v hudbě minulosti, v hudbě exotické a lidové*⁸ se Rychlík zamýšlel i nad problematikou nové sborové tvorby. Z historických podnětů, inovovaných současnými tvůrci, vyzdvihuje v těchto kapitolách motetovou techniku izorytmie a hoquetu, číselné vztahy uvnitř hudební struktury, techniku sekvencovitého rozvíjení motivů, aditivní techniku postupného rozšiřování motivů. Lze konstatovat, že tyto podněty vtipně využil při kompozici svého madrigalového cyklu, což dokumentují následující ukázky.

Cyklos Šibeničních madrigalů tvoří tři sbory, zhudebnňující tentýž text v jiných jazycích a jinou technikou. Název *Šibeniční* se vztahuje k názvu sbírky německého básníka Christiana Morgensterna /1871–1914/ *Ši-*

beniční písně, z níž je předlohou originální latinský a německý text druhého a třetího sboru. První sbor zhudebňuje český překlad Josefa Hiršala.

Šibeniční písně byly do češtiny poprvé přeloženy a vydány v roce 1958 a není divu, že upoutaly pozornost skladatele, jemuž byly bytostně vlastní nadsázka, humor, „šťavnatá“ invence živěná neobvyklými inspiračními podněty a zdroji. Dá se říci, že tu, na přelomu 50. – 60. let, splynula poetika skladatele, unikajícího z postromantické tradice, s básnickou poetikou, která se nesnaží vykládat, komentovat děj, nýbrž básnit, kouzlit slovy, parodovat, utvářet groteskní slovní hříčky atp. Rychlíka zaujal nápad hudebně vystihnout prozodickou a fonetickou podstatu češtiny, latiny a němčiny s užitím určitých stylových archetypů, příznačných pro svět latinského chorálu a staré německé polyfonie.

Jeho zhudebnění nejde po nové sóničnosti. Užívá tradiční notaci a pojetí sborových hlasů. Na základě atonální organizace materiálu, podobně jako Morgenstern se slovy, rozvíjí Rychlík kompozici jako hru s tóny. V této úvaze nad příbuzností básnické a hudební imaginace možno ještě pokračit k výtvarnému umění. Morgensternovými básněmi se inspiroval malíř Paul Klee a rovněž tato jeho tvorba vychází z principu hry s tvary, barvami, materiálem. Podobně jako Rychlík, který roztrhává text a melodie, punktualisticky nahazuje tóny a slabiky do spektra sborové sazby, tak Klee sestavuje svá díla z rozličného materiálu, slepuje barevné ústřížky do groteskních tvarů. A můžeme v jakémsi „kolotoči“ podnětů a vazeb pokračovat k Janu Klusákovi, jemuž byla Kleeova kresba *Vycházka bláznů* inspirací pro první větu cyklu *Obrazů pro dvanáct dechových nástrojů* /1960/.⁹

Dadaistická poezie je velmi citlivá na zvukovou stavbu slov a veršů. Každý dobrý překlad je tedy rovnocennou, umělecky hodnotnou kopií originálu. V případě Morgensternových básní se o to zasloužil Josef Hiršal, jenž se v rozsáhlém a cenném doslovu k českému vydání této problematice

věnoval – „*Pokus přeložit Šibeniční písně byl pokusem o přetlumočení celé sbírky se záměrem výrazně hudebním. Proto se překladatel snažil vyrovnat se všemi rýmy a asonancemi, s jazykovými deformacemi, se zvláštnostmi Morgensternovy syntaxe i s jeho zvukovou kadencí, přizpůsobenou pochopitelně kadenci češtiny.*“¹⁰

Rychlíkovo zhudebnění Morgensternových básní nezůstalo v české sborové tvorbě osamocené. Text originálu a umělecky jedinečný překlad Josefa Hiršala inspirovaly řadu českých skladatelů. Uvedme např. třetí symfonii Ivana Kurze /později zrušená/ nebo cyklus smíšených sborů s názvem Guten Morgen, Stern Jana Kapra z roku 1973. Po odhalme v následujících analytických poznámkách osobitou a vtipnou hudební řeč Jana Rychlíka.

Autor zhudebňuje text kontinuálně, bez opakování. Navrací se pouze hlavní motto všech tří básní a sborů – Beránek měsíc – Lunovis – Das Mondschaft. Při formování českého překladu v prvním sboru vychází skladatel z deklamace textu. Pečlivé sledování slovních přízvuků, rozložení krátkých a dlouhých slabik, výrazně podmiňuje rytmický a částečně i intonační charakter a tvar motivů. Jakousi rytmickou melodickou kostrou sboru je úvodní ostinatě se vracející motiv – „*be-rá-nek mě-síc*“. Zároveň tvoří hlavní hudební vrstvu, ke které přistupují jako doplňující komentáře a myšlenky další dvě vrstvy – rytmicky klidnější, formující v delších hodnotách například text „*vel-kou stříž če-ká*“ – a vrstva tvořená úsečnými interjekcemi /viz. text „*tr-pě-liv*“, „*u-šklub stvol*“/.

Skladatel **Luboš Fišer** (1935–1999) nepatřil v 60. letech minulého století k nejradikálnějším zastáncům kompozičního modernismu mezi mladou skladatelskou generací. Jeho formující se tvůrčí poetika šla svou osobitou cestou výběru a koncentrace prostředků bez zjevného napodobování vzorů. V procesu stylového odpoutání od meziválečné avantgardy směrem k seriální kompozici skladatel vždy usiloval o expresivitu, působivost a citovost projevu. V obecnějším horizontu

srovnání v jeho vrcholných dílech 60. let žije stylová vrstva, počínající Janáčkem a po válce pokračující tvorbou Slavického.

V rozmezí tří let vznikla tři Fišerova vrcholná díla, která se záhy stala i evropským pojmem – orchestrální /Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy, 1965/ – dvojsbor a cappella /Caprichos, 1966/ a skladba pro sbor, sóla a orchestr /Requiem, 1968/.

Kromě zmíněných typických výrazových poloh skladby zaujaly i ryze technologickým aspektem Fišerovy poetiky. Skladatel nezvolil dodekafonii jako základní matérii a formotvorný princip. Užívá jen část dvanáctitónového totálu a nepracuje s ním tradičně jako s řadou. Vybraný symetrický modus exponuje horizontálně a vertikálně na základě fantazijního tvůrčího záměru. K zajímavostem skladatelovy tehdejší poetiky patří zjevná inspirace výtvarnými díly, která promlouvá již ze zvolené terminologie a názvů skladeb. O stupni inspirativnosti a uměleckém vlivu se autor rovněž zmínil: „*Inspirace Dürerovým grafickým listem nesmí být pro výklad díla zavádějící. Její vliv se do díla promítá pouze jako asociální zdroj.*“¹¹

Všechna tři díla rovněž dokumentují autorovu koncentraci k závažnému, filosofickému a etickému zaměření a sdělení. Skladatel se sám v jednom rozhovoru k této problematice vyjádřil: „*Své Requiem jsem koncipoval jako závěr a vyvrcholení triptychu, jehož první části jsou ryze orchestrální Listy...a druhou sborové Caprichos. Obě díla šíří dojmy temné, děsivé, fantastické. Třetí díl měl sice na tuto atmosféru navázat, ale také vyústit v katarzi...Po noci Apokalypsy a děsu Caprichos, po nářku nad mrtvými z počátku Requiem, přichází úsvit.*“¹²

Dvojsbor **Caprichos** měl premiéru na Týdnu nové tvorby pražských skladatelů v roce 1968. Náročné interpretace se ujaly Kühnův komorní sbor a Kühnův smíšený sbor se dvěma paralelně účinkujícími dirigenty Pavlem Kühnem a Štěpánem Koníčkem. Skladatel využil i určitého prostorového efektu dvou sborových těles. Přibližně 9–10minutová skladba je celá zapsána

vteřinovou notací, přinášející možnost nepakovatelných aleatorních interpretací krátkých úseků. Textovou předlohou, zpívanou ve španělském originále, jsou krátké tituly, které na způsob stručných glos, komentářů, průpovědí, výkřiků, převzatých lidových přísloví a popěvek aj. připojil malíř Francisco José Goya y Lucientes ke svému souboru osmdesáti grafických listů s názvem *Caprichos* /Rozmary/. Tento první Goyův velký grafický soubor vznikl v letech 1793–98 a nezakrytě odhaluje neklidnou válečnou dobu konce 18. století. Grafické výtvořky a k ní připojené komentáře utvářejí groteskně morbidní kritiku a satiru na dobové poměry. Fantaskní postavy čarodějnic, skřítků, zvířat atp. a k nim připojené částečně jinotajné glosy parodují neřesti a nešvary všech společenských vrstev, pokrytectví a přetvářku, příživnictví a patolízalství, přemrštěné pobožňáctví, zločinnost a prostituci, kritizují šlechtu, církve, justici, cenzuru aj. Tyto detailní konotace zůstávají pro posluchače v pozadí. Promlouvá k nim především Fišerova emotivně vypjatá a kontrasty naplněná hudba, vyrůstající z nálady textu a náboje

slov. Z celkového počtu osmdesáti komentářů užil skladatel ve skladbě jejich polovinu. Exponování a strukturování těchto většinou krátkých slovních tvarů formuje skladbu do sedmnácti úseků. Jejich plynulou návaznost na dvou místech narušují fermáty. Kvalita modálního základu skladby, tvořeného převážně půltónovými vztahy, ovlivňuje melodickou a akordickou strukturu sboru. Sborová sazba se v jednotlivých částech skladby pestře a nápadně mění. Skladatel kombinuje jednohlas /v úvodu a závěru/, s klasickou homofonií se specifickou modální akordikou anebo s netradiční polymelodií někdy kánonicky nastupujících a mizejících hlasů, někdy různé vrstvených motivů a melodií. Nechává některými hlasy či skupinami ostinálně až motoricky opakovat daný model, jiné hlasy do hudebního proudu vstupují nečekanými úsečnými interjekcemi. Tyto postupy utvářejí hudební „texturu“ s ostře kontrastními pásmy. Vokální projev je obohacován šepotem, výkřiky, sborovým skandováním. Citlivě je využíváno barevného odstínění mužských a ženských, hlubokých a vysokých hlasů.

Poznámky

- 1 NAVRÁTIL, Miloš: Skladby Klusákova zraní, *Hudební rozhledy* 1970, č. 3, s. 120–125
LÉBL, Vladimír: Tvorba Jana Klusáka z let 1959–62, *Hudební věda* 1986, č. 2, s. 112–143
LÉBL, Vladimír: O současném stavu nových skladebných směrů u nás, in *Nové cesty hudby*, SHV, Praha 1964, s. 11–31
POLEDNÁK, Ivan: Invence Jana Klusáka, *Hudební věda* 1995, č. 3, s. 257–278
- 2 KLUSÁK, Jan: Výrazové možnosti nového slohu, *Hudební rozhledy* 1962, č. 18, s. 760–761
- 3 KLUSÁK, Jan Klusák: Jak jsme v šedesátých letech dělali hudbu. Pokus o malou osobní kroniku, in *Konzerva/Na hudbu* č. 3, Praha 1990, s. 12–15
- 4 S Janem Klusákem o starém, novém a jiném, *Hudební rozhledy* 1964, č. 8, s. 315–317
- 5 ŠROM, Karel: Bez Jana Rychlíka, *Hudební rozhledy* 1964, č. 3, str. 99
Čtyři vzpomínky na Jana Rychlíka, *Hudební rozhledy* 1966, č. 8, str. 230–232
- 6 DOUŠA, Eduard: Jan Rychlík-přínos k vývoji českého hudebního myšlení, *Hudební rozhledy* 1986, č. 2, str. 49–51
- 7 In *Hudební rozhledy* 1962, č. 16, str. 666–673
- 8 In *Nové cesty hudby*, SHV, Praha 1964, str. 54–73
- 9 LÉBL, Vladimír: Tvorba Jana Klusáka z let 1959–1962, *Hudební věda* 1986, č. 2, str. 118–143
- 10 MORGENSTERN, Christian: Beránek měsíc, Odeon, Praha 1990, str. 369–380
- 11 SMOLKA, Jaroslav: Skladatel Luboš Fišer. Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda* 1983, č. 4, s. 298–320
- 12 Tamtéž, s. 299

Résumé

V šedesátých letech dochází v tvorbě předních českých skladatelů Jana Rychlíka, Jana Klusáka, Marka Kopelenta a Luboše Fišera k radikálnímu rozchodu s tradicí. Na sborovou sazbu začali aplikovat principy a techniky serialismu a punctualismu, efekty z oblasti témbrové hudby, inspirovali se poezií dadaismu, symbolismu atd. Skladby v dobovém kontextu vyznívaly jako experimenty, z nichž se záměrně vytratila melodie, libozvučná harmonie, pravidelný puls, srozumitelný text a obsah. Tato tvorba, spadající pod stylové označení Nová hudba 60. let, patří dnes již k takřka zapomenuté historii, ale současně dokládá vysokou úroveň českého sborového umění té doby.

Miloš Hons je pedagogem na katedře hudební výchovy PF UJEP v Ústí nad Labem a na hudebně teoretickém oddělení Hudební fakulty AMU v Praze. Je autorem monografií Česká sborová tvorba 20. století. (2000), Hudba zvaná symfonie (2005), Hudební analýza (2011), Boj o českou moderní hudbu (1860–1900) (2012), Boj o českou moderní hudbu (1900–1938) (2013), Hudba jako horký tep života (Kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu) (2015).

milos.hons@hamu.cz

