

Sborová tvorba Karla Janečka

1. Nejblíže tvůrčí okolí

Skladatel, hudební teoretik a pedagog Karel Janeček je příslušníkem generace, která vstoupila do českého uměleckého dění v období mezi dvěma válkami. Můžeme jej přitom přiřadit k její mladší vrstvě. Jeho vstup na veřejnost nebyl zpožděn událostmi první světové války či dokonce službou v rakousko-uherské armádě, jak tomu bylo u řady těch, kteří studovali současně s ním či nedlouho před ním komposici na pražské konservatoři. Tak se totiž stalo, že jeho uměleckými současníky byli lidé až o deset let starší; např. František Pícha (nar. 1893), Pavel Bořkovec (1894), ba bezmála i sám Bohuslav Martinů, skladatel dokonce ještě starší (nar. 1890), který se k osobitému hudebnímu vyjadřování a uplatnění své tvorby na veřejnosti dostával zvláště křivolakými cestami.

Z jeho významných souvěkoviců, tj. skladatelů, narozených v prvních letech našeho století, kteří byli i jeho spolužáky na konservatoři a bezprostředními generačními druhy, jmenujme aspoň Emila Hlobila (nar. 1901), Išu Krejčího a E. F. Buriana (nar. 1904), Jaroslava Ježka (nar. 1906) a první vedoucí představitele mladé slovenské národní hudební kultury Alexandra Moyzese (nar. 1906) a Eugena Suchoně (1908). Bylo by možno jmenovat ještě další, zůstaňme však jen u těchto umělecky nejvýznamnějších.

Už samo toto generační zařazení naznačuje všeobecnou kulturní a společenskou atmosféru, ve které mladý skladatel vyrůstal a umělecké ideály, které byly jeho prostředím vlastní. V raném mládí těchto autorů najdeme ještě silné okouzlení uměleckým odkazem začátku století, literárním symbolismem a mysticismem, jehož hudební obdobou byl zejména impresionismus. Výrazně na všechny z nich zapůsobila léta první světové války, která v českém hudebním světě vynesla znovu do popředí zájmu i úcty dílo nejvýznamnějších zakladatelů národního umění minulého století, zejména Bedřicha Smetany; toto působení pak ještě podtrhl důraz, kladený na smetanovské dědictví u příležitosti jubilejních oslav roku 1924.

Pro vlastní umělecké snažení těchto skladatelů však měly podstatný význam nejnovější vlivy, které se jich dotkly právě v okamžicích jejich vlastního prvního tvoření. Především to byl prudký nástup současné umělecké avantgardy, reprezentované díly Igora Stravinského, představitelů Pařížské šestky v čele s Arthurem Honeggerem a Dariem Milhaudem, Paula Hindemitha i prvních průkopníků mladé sovětské hudby. Postupem času se tento okruh podstatně zvětšoval.

V druhé polovině dvacátých let a začátkem let třicátých je u nás už dobře známa i tvorba Bély Bartóka, Sergeje Prokofjeva a Dmitrije Šostakoviče; vznik samostatné republiky nepřerušil ještě styky s rakouskou metropolí natolik, aby u nás nebylo možno sledovat nové výboje představitelů druhé vídeňské školy, zejména díla Schönbergova a Bergova.

Nemalý význam pro posílení této orientace měly jistě i první úspěchy českých moderních autorů v zahraničí. V tomto ohledu stál v čele Leoš Janáček, jehož dílo přesvědčivě dominovalo nejen na obou pražských festivalech Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM) v letech 1924 a 1925, ale zaznamenalo pronikavé úspěchy i v mnoha nej přednějších zahraničních kulturních centrech. Již brzy po začátku dvacátých let se v německém a rakouském prostředí prosadil jako krajní avantgardista Alois Hába; záhy po roce 1925 lze zaznamenat první výrazné úspěchy Bohuslava Martinů v Paříži s díly, orientovanými zejména k novým výbojům Šestky a Stravinského.

Ještě jeden podstatný vliv zapůsobil na tuto mladou generaci, z níž se dřív nebo později bezmála všichni nejtalentovanější představitelé přihlásili k avantgardním snahám meziválečného období. Bylo to moudré učitelské vedení čelných představitelů nejstarší skladatelské generace té doby, zejména Vítězslava Nováka, Josefa Suka a J. B. Foerstra, kteří byli profesory mistrovské školy pražské konservatoře. (Nezmiňuji se na tomto místě o učitelském působení Janáčkově v Brně, protože to se Janečkova vývoje ani jeho nejbližšího okolí nedotklo.) Mladí skladatelé k nim přicházeli v době, kdy už měli za sebou elementární technické školení a první samostatné kroky; ty si prodělali na základním skladatelském oddělení ústavu pod vedením J. B. Foerstra (1922 se stal též profesorem mistrovské školy), Jaroslava Křičky, K. B. Jiráka nebo Rudolfa Karla. Byli to právě oba profesori mistrovské školy, kteří bezmála všem našim významným autorům této generace pomohli najít vlastní tvář či dokonce svým vlastním slohem dali podnět k pevnému počátečnímu zakotvení a opoře pro další vývoj. Stačí jen letmo upozornit, jaký význam měla pro tvorbu mladého Pavla Bořkovce z doby kolem vytvoření I. smyčcového kvarteta (1925) či Emila Hlobila ještě i v čase, kdy psal II. smyčcový kvartet (1936) charakteristická sukovská hudební věta s citlivým vedením jednotlivých hlasů nebo polyfonicky se spájejících souzvukových proudů, či jak mocnou oporou bylo z kořenů lidové tvorby vzrostlé modální hudební vyjadřování Vítězslava Nováka, celý melodický a harmonický typ jeho středního období, pro prvotní vzrůst obou zakladatelů moderní slovenské národní hudby, Alexandra Moyzese i Eugena Suchoně.

Tyto pevné opory nebránily žádnému z těchto autorů, aby se záhy nedopracovali ke svébytnému hudebnímu vyjadřování, které plně souznělo s estetickým ideálem jejich doby — se snahami meziválečné avantgardy —, aby svým osobitým přínosem tyto snahy neobohatili a nerozšířili. Už tímto prvním rysem počátečního vývoje souzní velmi těsně tvorba Karla Janečka s celkovým směrem, kterým se ubíralo jeho generační okolí. Jak dále ještě podrobněji vysvětlíme, měl

Janečkův učitel na mistrovské škole Vítězslav Novák na růst jeho vlastní tvorby, na celé utváření jeho nejen skladatelského, ale např. i teoretického a pedagogického ideálu, velký vliv. Karel Janeček však v nejzákladnějších rysech sdílí i další osudy své generace, podílí se svým osobitým způsobem na vytváření celkového vývojového profilu své doby. Právě tak celá obecná kulturní atmosféra toho času, podmíněná nejen tvůrčími snahami vynikajících jednotlivců, ale závislá na celém společenském i politickém vývoji, spoluutvářela i jeho snahy a celkový profil jeho tvorby.

Nebude proto neúčelné ukázat na tomto místě na některé základní vývojové směry tvorby generace současníků Karla Janečka, aby pak při líčení jeho individuálního vývoje byly tyto nadosobní souvislosti dostatečně zřejmé.

Přibližně od poloviny dvacátých let do začátku let třicátých, v době, kdy tato generace meziválečných avantgardistů (s výjimkou již dříve osamostatněného Aloise Háby a Bohuslava Martinů) opouští konservatoř a přistupuje k plně svébytné, pedagogickými zásahy už neovlivňované a nekontrolované tvorby, je tu patrný slohově diferenciativní proces. V průběhu několika málo let se přesvědčivě ukáže, kdo zůstane závislý na odkazu svých učitelů, nepřikloní se k novým proudům a bude tedy tradicionalistou, a koho zláká k usilovnému následování nové proudění domácí či zahraniční. Podobně jako ve všech předchozích časech, převažoval pochopitelně mezi všemi, kdo komponovali, početně živel tradiční. Mezi těmi, kdo skutečně výrazně a trvaleji obohatili hudební kulturu své doby,¹⁾ však takových vyslovených tradicionalistů najdeme poměrně málo: Sukova příkladu se nadlouho podrží František Pícha (a to ještě spíše vzoru Sukovy tvorby ze středního období a ne jeho vrcholných výbojů), po stopách tradice se vydá, puze svým bezprostředním muzikantstvím dvořákovského typu, i Jaroslav Řídký. Mohli bychom jmenovat ještě několik málo dalších jmen; hlavní proud usilování nejtalentovanějších mladých však tímto směrem na přelomu dvacátých a třicátých let nevede.

Vývojové silokřivky ostatních významných autorů skládají zcela jiný obraz: dominující hybnou silou se tady stává avantgardní snaha o vytvoření obrazů soudobého života s pomocí nových slohových prostředků, úsilí přispět k otevření dalších perspektiv hudebního vyjadřování. Nad prvotním vkladem učitelů či jiných vzorů náhle začíná převažovat souznění s některými z významných směrů zahraniční avantgardy; to se stane v řadě případů i katalysátorem, urychlujícím osobité zrání jednotlivých skladatelských osobností. Tato proměna je přitom mnohem hlubší, než aby se dotýkala výhradně hudební sféry. Souvisí i s příklonem k novátorským snahám v ostatních uměních a vůbec s inspirací v nových jevech moderního života lidské společnosti meziválečného období. Charakteristické jsou v této souvislosti úzké osobní i umělecké styky Vítězslava Nezvala

¹⁾ Na tomto místě nám pochopitelně nejde o podání souhrnného obrazu tehdejší hudební produkce, ale o vystižení základních vývojových tendencí, mezi nimiž musel Karel Janeček jako skladatel volit.

a dalších předních moderních básníků s Jaroslavem Ježkem, Pavlem Bořkovcem, Išou Krejčím i Bohuslavem Martinů, jež vedly k vytvoření společných děl vokálních i dramatických, stejně jako např. celá řada tónomalebných orchestrálních vět s programními náměty ze světa soudobé techniky a sportu, jejichž předvzory byly mj. jistě *Pacific 231* a *Rugby* Arthura Honnegera: Bohuslava Martinů *Poločas* (1924) a *Vřava* (1926), Pavla Bořkovce *Start* (1929), Emila Hlobila *Weekend* (1933) atd.

Jak konkrétně vypadala tato přeměna v tvorbě jednotlivých autorů? Ve skladatelském vývoji Pavla Bořkovce je zajímavé, jak přímo překotně, jakoby bezmála ze dne na den, vystřídal sukovsky elegické a svítivé tóny skladeb z okruhu *I. smyčcového kvartetu* (1925) a *I. symfonie Des dur* (1926–27) vzruch, motorická rytmiická pulsace a příkře vyostřený souzvukový průběh symfonického allegra *Start* (1929), *Suity pro klavír* (1930), *Sonáty pro sólovou violu* a *I. klavírního koncertu* (1931). Skladatel tak rázem několika díly, jež vznikla v průběhu necelých tří let, stanul mezi čelnými představiteli české hudební moderny. V tomto ohnisku jeho prudkého nástupu se střetlo hned několik vzorů z oblasti světové avantgardy, jejichž některé podněty skladatel sledoval. Byl to nejen už zmíněný tónomalebně pojatý civilismus a motorismus honeggerovského typu, ale i hindemithovská nová věcnost a asentimentalismus, které se výrazně projeví ve violové sonátě a klavírní suitě. V tomto posledním jmenovaném díle můžeme sledovat i stopy dalšího charakteristického rysu, který byl společný tvorbě Stravinského, mladých Francouzů i Hindemitha: úsilí o nové zpracování a přehodnocení některých podnětů hudby dávno minulých časů, období klasicismu i vývojových epoch předklasicistických. Neoklasicismus se pak stal i charakteristickým rysem *I. klavírního koncertu* a dalších Bořkovcových děl z třicátých let, *Partity pro klavír* (1935), *Partity pro orchestr* (1936) aj.; zvláště nápadné je po této stránce Bořkovcovo úsilí o koncisi formu a střídme, přehledné zvukové vybavení těchto děl. Tento výčet vzorů a předchůdců, na které skladatel navázal, nesmí vést k domněnce, že to snad bylo nějaké překotné epigonství, netvůrčí následování zahraničních modernistů; byly to právě jen opory, které skladateli posloužily jako východisko ke svébytnému novátorskému projevu.

Už o několik let dříve se takto slohově jednoznačně vyhranila tvorba Iši Krejčího. *Divertimento — kasace* pro čtyři dechové nástroje (1925) je svědectvím jeho novoklasicistické orientace, s níž jasně vytříbenou, mozartovsky vtipnou melodiku klade do překvapivě deformovaných souzvukových souvislostí. V dalších komorních dílech a zejména v *Malé smuteční hudbě* pro alt a komorní soubor ze začátku třicátých let se plně rozvinul druhý charakteristický pól jeho tvůrčího projevu, hluboce meditativní lyrika; citově bohatá, nejčastěji diatonicky osnovaná melodika je tu základem netradičně souzvukově komplikované polyfonie. Oba tyto základní rysy moderního hudebního projevu Iši Krejčího rovněž s největší výbojností a protitradiční vyhroceností zaznívají ve skladbách z konce dvacátých a první poloviny třicátých let.

Nejinak je tomu v partiturách Emila Hlobila, kde rovněž na přelomu dvacátých a třicátých let převládne nad sukovsky svítivou lyrikou motoricky strohá rytmika, protitradičně komplikovaná harmonická struktura a zejména po honeggerovské episodě už zmíněného orchestrálního *Weekendu* novoklasicisticky vyciselovaná faktura i forma.

Výrazné novátorské úsilí charakterisuje i koncertní tvorbu Jaroslava Ježka, který poté, co v letech 1927—28 poznal v Paříži západoevropskou moderní hudbu, stal se rovněž krajním avantgardistou. Od jazzových inspirací, které zpracoval v *klavírním koncertu* (1927) a dalších zejména klavírních skladbách, dospěl v *Koncertu pro housle a dechový orchestr* (1930), *Dechovém kvintetu* (1931), dalších komorních dílech a *Symfonické básni* (1936) k překvapivě drsnému hudebnímu projevu.

Mohli bychom pokračovat s charakteristikou tvorby dalších představitelů této generační vrstvy, usilujících o nové výboje, a vždy bychom našli podobný obraz: na konci dvacátých let a v první polovině let třicátých se hudební projev všech modernistů z jejich řad prudce vyostřuje a komplikuje, právě v tomto období se nejnápadněji kumuluje příkré harmonické vyjadřování a všechny další složky hudebního projevu, orientované k novému, netradičnímu působení na posluchače.

Po tomto prvotním rozběhu za novými možnostmi a perspektivami přichází další vývojové období: čas první syntézy, kdy jednotlivé tvůrčí osobnosti začínají stravovat výsledky předchozích prudkých výbojů a slučovat je — na novém, vyšším stupni vývojové spirály — s některými stránkami tradičního odkazu národní i světové hudební kultury. I tato vývojová etapa má citelný katalyzátor, který na sklonku třicátých let a v první polovině let čtyřicátých usměrnil tento proces. Tady zapůsobily velmi výrazně jako v celé naší národní kultuře dramatické události fašistického nebezpečí, mnichovského diktátu a okupace; ovlivnily podstatnou měrou celou tvorbu tohoto času. Významní autoři pociťují v této době zvýšenou občanskou odpovědnost za společenský smysl a působnost svého umění. Česká hudba se tehdy soustřeďuje k bezprostředním odrazům národního života v míře, jaká u nás neměla obdoby od doby Smetanovy. Většina umělců se tvorbou vyslovila k soudobé životní situaci českého lidu, tlumočila myšlenky odhodlání bránit se i pak vyzpívala své zklamání, trpký pocit zrady a konečně zase vůli postavit se znovu na odpor, povstat k odboji. Některá díla tuto atmosféru odrazila bezprostředně — především vokální skladby na slova aktuálních veršů soudobých českých básníků či programní skladby typu Novákovy *Jihočeské suity*, Jeremiášovy ouvertury *Ten Pán velít se nebáti* či Kvapilových variací *Z těžkých dob* —, jiná zprostředkovaněji, jako např. Bořkovcův balet *Krysař* (1939), jehož myšlenkové poselství bylo možno chápat jako pranýřování věrolomné měšťácké morálky; celek české hudby však svědčí jasně o dlouho předtím nebyvalé společenské zaangažovanosti.

Právě v této atmosféře dozrává tvorba mladé avantgardní generace, která nastupovala ve dvacátých letech, k definitivním plodům jejich středního — a u před-

časně zesnulých žel závěrečného — životního období. Prudkou dravost prvního nástupu tady vesměs vystřídává zmírňující tvůrčí rozmysl, rozšiřuje se obsahový rejstřík jednotlivých skladeb, znovu přichází ve zvýšené míře ke slovu zpěvná melodika, která je neodlučitelným dědictvím národní hudební tradice, s větším smyslem pro kontrasty a výstavbu širších celků se nyní využívá i výrazových možností souzvukového materiálu. Tím patrněji pak vynikají jednotlivé skladatelské individuality. Právě v této atmosféře dozněla první definitivní a mistrovská díla těchto autorů: Bořkocův *Krysař*, *Nonet* (1941), v jednotlivostech prozrazující inspirační vztahy k okupační současnosti a skladatelovým myšlenkám na osud národa, *Concerto grosso* (1941—42) i *Symfonieta* (1944), Iši Krejčího *Písně na slova J. A. Komenského* (1938), *Pozdvižení v Efesu* (1939—43) i rozpracování historické opery *Temno* (1944), Emila Hlobila *Kvartet pro cembalo, housle, violu a violoncello* (1943) a *Tryzna mučedníkům* (1944—45), Jaroslava Ježka *Klavírní sonáta a II. smyčcový kvartet* (1941). Bylo by možno jmenovat i ostatní autory a jejich tvorbu. Tato syntéza se stala i východiskem významných příslušníků této generační vrstvy k jejich dalšímu, poválečnému vývoji.

Stručný nástin dobových tendencí a vývoje významných hudebních tvůrců z nejbližšího Janečkova okolí ukazuje, jaké bylo tvůrčí klima, do kterého mladý skladatel vstoupil a ve kterém se vyvíjel. Sledujme nyní, jak determinovalo i jeho vlastní tvorbu a čím on přispěl do pokladnice české hudby své doby.

2. Zrod osobnosti

Pokud vím, není v české veřejnosti dosud známo, že životopis mládí Karla Janečka patří k nejdramatičtějším a nejpodivuhodnějším, jaké vůbec u našich skladatelů známe. Narodil se 20. února 1903 v Čenstochové na území dnešního Polska. Jeho otec, Karel Josef Janeček (1878—1948), Čech, byl účetním.²⁾ V posledních letech devatenáctého století se v Kijevě sblížil s Lotyšskou Alžbětou Leontinou Bakkisovou (1874—1912), se kterou se roku 1899 oženil. Oba rodiče byli velmi hudební, matka byla sestrou slavného barytonisty Jiřího Baklanova (1882—1938). Manželé měli dvě děti, Karel byl mladší. Rodina bydlela v Čenstochové jen několik let; už r. 1904 se Janečkovi přestěhovali do Kijeva, kde malý Karel žil až do jedenáctého roku. Dostal vzdělání, přiměřené společenskému postavení jeho rodičů. Matka jej už od pěti let učila na klavír. V rodině se mluvilo německy, ve škole rusky. Kromě toho měly děti učitelku franštiny, která s nimi mluvila výhradně svým jazykem. Když bylo Karlu Janečkovi devět let, matka mu zemřela na srdeční chorobu.

O dva roky později se jeho otec oženil podruhé, tentokrát s Češkou Marií Vrbovou (1889—1919). Po svatbě v květnu 1914 vzala nová matka obě děti na

²⁾ Za poskytnutí životopisných údajů děkuji skladatelově ženě paní Heleně Janečkové, která mi dala k dispozici záznamy a vyličení jeho osudů, shrnuté do spisu „Hlasy ticha“.

prázdniny ke svým rodičům do Čech, do Křince u Nymburka. Tady je zastihl začátek první světové války. Vydali se sice ihned vlakem zpátky do Kijeva, ale už nedojeli. Ve Lvově se dozvěděli, že trať byla přerušena a doprava do Ruska už nebyla možná.

Tato událost způsobila, že jedenáctiletý Karel Janeček zakotvil v českém prostředí. Začal se soustavně učit česky, navštěvovat českou školu, sžívat se s národní kulturou a celým novým životním prostředím. I druhá matka rozpoznala jeho hudební nadání a proto mu koupila pianino. Dříve, než se stal posluchačem konservatoře, vystudoval vyšší průmyslovou školu.³⁾ Bylo to mj. právě toto studium, které jej zachovalo trvale v Čechách. V létě roku 1918 se rodina setkala s otcem a vrátila se do Ruska; Karel však zůstal. Svou druhou matku už nespatriil: v červnu 1919 tragicky zahynula ve vlnách Dněpru.

K odhodlání stát se profesionálním hudebníkem dospěl v letech studia na průmyslovce. Už v této době se intenzivně učil harmonii, četl knihy o hudbě i o ostatních uměních a pilně studoval klavír. Z umělecké čteny na něho nejvýrazněji zapůsobil Otakar Březina. V šestnácti letech si opsal z vypůjčených knih celé jeho sbírky *Básně* a *Hudba pramenů*. Z ostatních oborů jej zajímala čeština, zeměpis, dějepis a matematika. Jeho první skladebné pokusy vznikly už v chlapeckých letech, za studia na průmyslovce napsal plán a skici orchestrální fantasmie *Ó sílo extáze a snů*. Tragické osudy rodiny a nejistota z budoucnosti působily pesimisticky na jeho povahu. Do deníku si poznamenal, že píše, když má nejhorší náladu. Miluje tóniny f moll a as moll. Na jiném místě svého deníku připomněl, že v jeho skladbách jsou i příkré disonance — aby to vypadalo trochu moderně.⁴⁾

Po maturitě roku 1921 složil úspěšně přijímací zkoušku do skladatelského oddělení pražské konservatoře a stal se posluchačem prof. Jaroslava Křičky. Vystudoval u něj s úspěchem ve zkráceném tříletém období. Tady vznikly jeho první veřejně provedené skladby: řada drobnějších klavírních kusů, fragment klavírní suity, tři jednotlivé věty pro orchestr, mužský sbor *Sloky* na slova Antonína Sovy a písňový cyklus *Sluneční hodiny* na básně Karla Tomana. Nejpokročilejší skladbou z doby tohoto studia byl *I. smyčcový kvartet* (1924), který označil opusovým číslem 1. Zazněl poprvé 26. června 1924 na koncertě pražské konservatoře. Po zkušenostech z prvního provedení skladatel dílo v následujícím roce 1925 přepracoval; v této definitivní verzi je zahrálo Ševčíkovo—Lhotského kvarteto na koncertech Spolku pro komorní hudbu 4. a 11. června 1927 v Praze.

V letech 1924—27 Karel Janeček studoval skladbu na mistrovské škole pražské konservatoře, kde byl žákem Vítězslava Nováka. V něm teprve našel učitele, jehož umění se stalo vzorem pro jeho vlastní svébytný skladebný rozvoj, umělce,

³⁾ Maturoval s vyznamenáním roku 1921 na elektrotechnickém oddělení Vyšší průmyslové školy v ul. Karoliny Světlé v Praze.

⁴⁾ Deník z let 1919—1920, cituji podle dodatku k práci paní Heleny Janečkové *Hlasy ticha*.

který mu byl v pravém slova smyslu mistrem. Pedagogická činnost národního umělce Vítězslava Nováka byla už mnohokrát popsána, nejeden jeho žák ji věnoval vzpomínkové články a úvahy. Všichni se shodují na tom, jak Novák pečlivě dbal na spolehlivý výcvik v elementárních formách, jak důrazně procvičoval kontrapunktické úlohy. Často tu najdeme tvrzení, že všichni jeho žáci komponovali passacaglie; podle Novákova názoru se při této formě zvláště výrazně cvičila pevnou strukturou vázaná fantasie a smysl pro tematickou práci. Skutečně, ciacony nebo passacaglie najdeme v seznamech skladeb mnoha Novákových žáků, kteří v době studií u něj byli tak daleko, aby mohli své studijní skladby považovat za definitivní tvorbu, např. u Boleslava Vomáčky, Otakara Jeremiáše i dalších.

Karel Janeček u Vítězslava Nováka passacaglii nekomponoval. Novák jako zkušený učitel v něm zřejmě rozpoznal talent zvláštní povahy⁵⁾, mladého člověka teoreticky mimořádně vzdělaného, se zálibou a zkušeností v polyfonické faktuře. Proto se u něj zaměřil k jiným stránkám rozvoje tvůrčí osobnosti.

Nicméně bylo nutno u Vítězslava Nováka začínat na mistrovské škole od stručných komposic a malých forem. To byl postup, který slavný už tehdy učitel neodpustil nikomu. Ještě roku 1924 začal Karel Janeček čtyři klavírní skladby, které v následujícím roce dokončil; zároveň s nimi komponoval klavírní cyklus rozlehlejší, označený dalším opusovým číslem. Jsou to *Čtyři skladby*, op. 2 (1925). Dalším dílem z tohoto času je *Divertimento pro osm nástrojů a ženský hlas na slova Ši-kingu* (1925—26) a cyklus klavírních miniatur *Drobnosti a zkratky*. Poslední, absolventskou komposicí z mistrovské školy, je orchestrální *Ouvertura*, op. 3, z let 1926—27. Na absolventském koncertě 23. června 1927 ji zahrála Česká filharmonie, řídil František Stupka. Skladatel za ni dostal roku 1928 cenu České akademie věd a umění; roku 1932 ji vlastním nákladem v partituru rozmnožil. Nese věnování Vítězslavu Novákovi.

V době studia vyšly Karlu Janečkovi tři první teoretické články. První dva, Leoš Janáček teoretik z roku 1922⁶⁾ a Poznámky k legendě o Smetanově úpadku (1924)⁷⁾ mají spíše charakter estetisujících esejů, než hudebně teoretických studií; nicméně i v nich je už výrazně patrný jeho teoretický zájem a zběhllost v problematice komposiční techniky. Hudebně teoretická problematika převládá však v článku Stylový poměr Smetanova I. a II. kvartetu,⁸⁾ kde formuluje mj. poprvé svůj názor na problematiku stylu v hudbě a na některé základní otázky z oblasti hudebních forem.

Po absolutoriu mistrovské školy na mladého skladatele znovu se vši tíživostí dopadla otázka o dalším osudu a zaměření. Na vnější úspěch a veřejné uplatnění své tvorby si v této době nemohl stěžovat, po této stránce se mu dostalo uznání

⁵⁾ Karel Janeček své studium a Novákovu kompoziční metodu komentoval v článku Vítězslav Novák, učitel skladatelů, Nová doba (Plzeň), 12. února 1941.

⁶⁾ Národní kultura III., str. 348—351, 1924.

⁷⁾ Smetana XIV., str. 103—109, 1924/25.

⁸⁾ Smetana XV., str. 88—89 a 125—128, 1925—26.

a poct, jakými se mohl pochlubit málokterý novopečený absolvent. Po provedení *I. kvartetu* a ceně České akademie věd a umění za *Ouverturu* dostává roku 1928 odměny Českého spolku pro komorní hudbu za svá další díla, za *II. smyčcový kvartet*, op. 4 (1927) a klavírní cyklus *Den*, op. 5a (1927–28). Byla to vítaná povzbuzení k další činnosti, ale na existenční zajištění nestačila. Zavazovaly jej i povinnosti k rodině; zejména rodiče jeho první ženy naléhali, aby vstoupil do zaměstnání. Příležitost se naskytla roku 1929, kdy mu bylo nabídnuto místo učitele hudební teorie na Městské hudební škole v Plzni. Jeho přijetí znamenalo mnoho nevýhod. Nejcitelnější z nich byly jistě vysilující námaha učitelského povolání a nutnost opustit Prahu, přirozené centrum českého hudebního života. Neměl však na vybranou, přijatelná odborná místa v Praze nebyla volná. Nezbýlo, než nastoupit v Plzni. Toto město se stalo jeho působištěm na plných dvanáct let.

Existenční zajištění se pro něho nestalo ani na okamžik nějakou „definitivou“, záminkou k odpočinku a polevení v tvůrčí činnosti. Naopak, tady se v plné míře projevila jeho nesmlouvavost, pracovitost i obětavost. V plné nálehavosti se před ním projevilo dilema: být skladatelem nebo hudebním teoretikem? Věděl, že polovičatost v každé lidské činnosti je velkým nebezpečím a prvním krokem k ztroskotání. Rozhodnout se pro opuštění jedné i druhé činnosti bylo obtížné. Karel Janeček vyřešil tuto otázku po svém: vzal na sebe břímě obou činností a zabýval se oběma příbuznými obory střídavě. Budeme mít ještě příležitost přesvědčit se, jak se obě činnosti v jeho osobnosti doplňovaly, jak Janeček-skladatel dával podněty Janečkovi-teoretikovi i naopak.

Jiným vážným nebezpečím plzeňského pobytu bylo přerušení každodenního styku s pražským hudebním centrem, jež mohlo vést na jedné straně ke klamnému pocitu sebeuspokojení (nebylo jistě snadné stát se místní hudební veličinou) a na druhé straně k tomu, že na jeho činnost i tvorbu pražská hudební veřejnost po prvních úspěšných vystoupeních zapomene, zkrátka že „sejde z očí, sejde z mysli“. Nic však nebylo jeho osobnosti cizejší, než podlehnout malosti místního formátu a vzdát se úkolů, pro které se cítil povolán. Pravda, neignoroval ani nezanedbával místní úkoly, které vyplynuly prostě z toho, že byl postaven na určité místo a že hudební život města potřeboval člověka jeho schopností: nejen učil na Městské hudební škole, ale zároveň působil jako dirigent Plzeňské filharmonie a hudební referent listu *Nová doba* i jinak se účastnil zdejšího uměleckého dění. To však nebyla jeho činnost hlavní, nevyžíval se v ní plně ani v ní nespatořoval svůj cíl. Za první úkol považoval tvorbu. Věnoval se soustavně komposici i hudebně teoretickým problémům. A obětavě řešil i v době první republiky velmi choulostivou otázku veřejného uplatňování své tvorby. Právě moderní hudba si velmi těžko hledala cestu do veřejnosti; známý stesk, že většina moderní hudby vzniká pro šuplík, čteme často na stránkách hudebních časopisů té doby. Karel Janeček věnoval překonání těchto obtíží finanční prostředky, které mu vynesly úspěchy jeho tvorby. Peněz, které získal jako ceny České akademie věd

a umění, stipendia Jubilejní nadace Bedřicha Smetany v Brně, Českého spolku pro komorní hudbu apod. používal pravidelně k tomu, že vydával své skladby vlastním nákladem. Po prvním pokusu rozmnožit své dílo musil zaplatit mnoho peněz za nekvalitní práci; rozhodl se pomoci si sám. Zakoupil potřebné zařízení, psal notové texty vlastní rukou na blány a obstarával potřebnou manipulaci se strojem. Tak vytiskl roku 1932 partitury své *Ouvertury*, op. 3, *II. smyčcového kvartetu*, op. 4 a celého sborového cyklu „1930“, op. 7, roku 1934 klavírní cyklus *Hlasy ticha*, op. 14, a partituru *III. smyčcového kvartetu*, op. 15; v dalších letech vydal mnoho skladeb v komisi Hudební matice Umělecké besedy. Kolik bylo třeba k takovému počínání sebeobětavosti, lze si dnes v plné míře už jen těžko představit.

Všimli jsme si už, že právě přelom dvacátých a třicátých let, tedy čas začátku Janečkova plzeňského působení, byl dobou soustředěného nástupu skladatelů jeho generace za novými perspektivami moderního hudebního vyjadřování. Nejinak je tomu v jeho tvorbě. Otázka modernosti jej lákala dávno. Na neobvyklých disonancích si zakládal ve svých prvních skladebných pokusech jako na projevech modernismu. Když se mu dostalo na konservatoři profesionálního hudebního vzdělání, uvědomoval si problematiku modernosti v hudbě v celistvějších souvislostech. Po této stránce je cenným dokumentem již zmíněný článek Leoš Janáček teoretik, kde se zabývá rovněž otázkou poměru novátorského přínosu skladatele k dědictví minulosti. Po absolutoriu mistrovské školy si současně s praktickým ověřováním moderních postupů ve vlastní tvorbě formuluje tuto problematiku i teoreticky. Už roku 1931 vyšel v *Tempu* jeho článek *Moderní harmonie* s podtitulem *Souhrnný náčrt*⁹⁾, kde charakterizuje souzvukový materiál soudobé hudby a stanoví i některé principy vzniku a ustalování nových akordických tvarů. V několika bezprostředně následujících letech pak uveřejnil další důležité studie, ve kterých problematiku moderní harmonie upřesňuje a systematicky zpracovává krok za krokem: *O významu imaginárních tónů v harmonii*¹⁰⁾, *Vznik, stavba a ráz nových souzvuků*¹¹⁾, *Rozvrat diatoniky*¹²⁾ a o několik let později *Princip harmonické inverse*¹³⁾. I když později revidoval některé své názory a stanoviska¹⁴⁾, vznikla tady už v podstatě koncepce celistvého pohledu na souzvukový materiál soudobé hudby, kterou pak Karel Janeček definitivně zpracoval v knize *Základy moderní harmonie*, dokončené roku 1949.¹⁵⁾

⁹⁾ *Tempo* XI., str. 46–52, 1931–32.

¹⁰⁾ *Hudební výchova* XIII., str. 8–9, 22–25, 1932.

¹¹⁾ *Tempo* XII., str. 164–172, 1933.

¹²⁾ *Tempo* XIV., str. 151–154, 191–195, 227–231, 1935.

¹³⁾ *Rytmus* VIII., str. 54–57, 1942/43. Tento a několik dalších článků souvisí s definitivní prací na *Základech moderní harmonie*.

¹⁴⁾ Například názor na základní problematiku konsonance a disonance, jak o tom pojednává ještě i v předmluvě k *Základům moderní harmonie*.

¹⁵⁾ Karel Janeček: *Základy moderní harmonie*, NČSAV, Praha 1965.

Úkolem této studie není sledování vývoje teoretických názorů a přínosu Karla Janečka; v této souvislosti odkazují na práci Karla Risingera¹⁶⁾, ve které je popsáno a kriticky zhodnoceno jeho teoretické dílo, zveřejněné do roku 1962.¹⁷⁾ Skladatelových teoretických názorů se v dalším výkladu budeme dovolávat jen tam, kde nám podají vysvětlení k některým jevům a postupům jeho vlastní tvorby.

3. Povaha skladatelovy sborové tvorby

Vlastním předmětem, kterému v této práci věnujeme pozornost, je sborová tvorba Karla Janečka. Jako u tolika jiných skladatelů, tvoří i u něj vokální hudba, ve které je hudební obraz spojen s vyjádřením významově konkrétních básnických předloh, klíč k sémantickému základu celého skladebného díla. V tomto případě je to reprezentativní materiál zvláště vhodný. I když vokální kompozice tvoří menšinu jeho tvorby, reprezentuje každé ze tří vývojových období, do nichž bychom mohli skladatelův vývoj rozdělit, dostatečně velká skupina sborových skladeb. Ve všech případech jsou to díla plně charakteristická nejen slohově, ale i náměty, celým okruhem problematiky, která skladatele v jednotlivých obdobích vzrušovala. A nejde přitom o skladby, které by svým významem stály na okraji jeho tvůrčího úsilí. Nejvýznamnější sborové cykly patří ve všech třech obdobích k základním dílům, která skutečně profilují charakter jeho tvorby.

A ještě jedna skutečnost je důvodem k tomu, aby první rozsáhlejší studie, věnovaná hudební tvorbě Karla Janečka, byla zaměřena právě k jeho sborům. Velká většina jeho významnějších skladeb ostatních oborů byla veřejně provedena, stala se součástí znějícího repertoáru soudobé hudby, v konkrétní realizaci živým zvukem došla naplnění účelu, pro který vznikla. Ne tak skladby sborové. Až na nepatrné výjimky zůstaly jeho kompozice tohoto druhu neprovedeny. Vina tu nepadá na skladatele. Dokud to bylo možné, to znamená do konce třicátých let, udělal pro rozšíření těchto skladeb, co mohl. Postaral se o tiskové vydání celého sborového cyklu „1930“; skladby však zůstaly dramaturgií pěveckých sborů nepovšimnuty. Tato skutečnost nepřekvapí nikoho, kdo zná situaci v předválečném sborovém hnutí. Soudobou tvorbu (s výjimkou skladeb sbormistrů, často druhořadé úrovně) a zejména moderní soudobou tvorbu, u nás tehdy pěstovalo jen několik málo souborů. Většina ostatních se vyžívala v líbivém starším nebo tradicionalistickém repertoáru; sborové dílo J. B. Foerstra se stalo mezí, za kterou se odvážil pokročit jen málokterý soubor. Uvedení dalších děl stály v cestě i jiné příčiny. Skladby s aktuálními vlasteneckými myšlenkami odporu

¹⁶⁾ Karel Risinger: *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie* Otakar Šín, Alois Hába, Karel Janeček, SHV, Praha 1963, Hudební rozpravy, sv. 11.

¹⁷⁾ Není tu tady celistvé zhodnocení dvou základních souhrnných prací o harmonii, *Harmonie rozborem* (SHV, Praha 1963) a *Základů moderní harmonie* (NČSAV, Praha 1965).

proti Mnichovu nemohly být zveřejněny celou okupací a po válce v záplavě jiné, často halasně propagované tvorby s podobnými náměty, se odsunuly; cykly *Padlým* a *Živým* byly pak z těžko pochopitelných důvodů uměle umlčeny a nepřipuštěny k provozování v období kultu osobnosti.

Úkolem této studie je upozornit i na neprávem opominuté hodnoty těchto děl a dát podnět alespoň k jejich opožděnému oživení. Měly být součástí českého sborového repertoáru už několik desetiletí.

Dříve, než pojednáme o jednotlivých skladbách, všimněme si některých společných rysů veškeré skladatelovy sborové tvorby. Ve středu jeho pozornosti byly vždy texty soudobých básníků. S výjimkou cyklů *Radost a práce* a *Epitafy*, které mají po této stránce výjimečné postavení, jsou všechny jeho sbory komponovány na slova představitelů soudobé poesie — v první vývojové etapě i světové, později už jen české; nejčastěji, ve všech třech vývojových obdobích, jej inspirovaly básně o dva roky staršího Františka Halase; myšlenkový vývoj Janečkovy sborové tvorby se obdivuhodně shoduje s uměleckým růstem Halasovým od zvláštního temně zbarveného modernistického vidění přes vlastenecký bojový patos z času ohrožení republiky až po díla poválečného období, dýchající vyrovnanou prostotou zralé osobitosti.

Poměr hudby a slova ve vokálním díle řeší Karel Janeček vždy s maximálním respektem k básnickému textu. Poesii, na jejíž slova bude komponovat, vybírá vždy velmi pečlivě. Musí se ztotožnit nejen s myšlenkou, kterou vyslovuje, ale i s celým jejím literárním vyjádřením. Řekl, že by nemohl komponovat text, ve kterém by mu vadilo jediné slovo. Takto vybrané texty pak plně respektuje: básně zásadně nikdy nepředělává, neupravuje ani nezkracuje. Citlivý je i jeho postoj ke zvukovému tvaru textu. Zásadně respektuje českou deklamaci slova; nenajdete tu ani v nejmenších jednotlivostech rozpor mezi hudební invencí a přirozeným spádem jazykového vyjádření literární předlohy. Živý zvuk zhudebněovaného textu je pro něj vždy jedním ze základních činitelů, které determinují tvar jeho melodické linie.¹⁸⁾ Podobně je tomu i v celkovém rozvrhu a stavbě jeho sborových skladeb. Setkáváme se tu s velkým bohatstvím a různotvárností forem, které jsou často velmi uměle zpracovány; skladatel v nich však vždy vychází z uspořádání a myšlenkového rozvrhu básní. Často dále domýšlí možnosti, které dává text, a to nejen ve smyslu emocionálně dále konkretizovaného výkladu a dokreslení celkové atmosféry básně, ale i v nalézání vnitřních myšlenkových vazeb (při uplatnění principu návratu ve zhudebnění jiného úseku textu, než na jaký

¹⁸⁾ Tuto zásadu vyjádřil i teoreticky v 29. kapitole své Melodiky (SNKLHU, Praha 1956, str. 181 — 187), nazvané Vokální melodie — zhudebnění textu. Zvláštní požadavky na tvorbu vokální hudby tu shrnuje do těchto zásad: 1. Ve vokální melodii musí být text traktován správně, přirozeně a nenásilně. 2. Přitom musí vytvořená melodie podporovat nebo i stupňovat výraz a smysl slova. 3. . . . Musí být zpěvná, . . . vyhovovat možnostem lidského hlasu. 4. Požadavek zpěvnosti a vokálnosti zahrnuje nejen vytváření jednotlivých melodií ve skladbě, nýbrž i jejich vzájemnou souhru a způsob jejich harmonického vybavení (doprovodu).

byla komponována daná melodie původně, ve variačních a kontrapunktických formách). Nespokojuje se s dokreslováním, kolorováním textu hudbou, ale povyšuje jej vždy na novou svébytnou významovou rovinu, často s použitím bohatě vnitřně diferencovaných forem, přejatých i z instrumentální hudby.

Pod tímto zorným úhlem řeší Karel Janeček i odvěký problém vokální hudby: postihovat hudebním obrazem spíše detaily textu, nebo jeho celkový smysl? Skladatel nevolí ani jednu z krajních možností, ale ani kompromis mezi nimi. Jeho cestou je nejnáročnější možný způsob, syntéza obou postupů. Pevným stavebným uchopením, hudební jednotou celku zachycuje globální atmosféru básně nebo její důležité části, v deklamaci a melodickém, rytmisačním nebo agogickém detailu nechává vždy dost prostoru pro smyslově názorné vyjádření či alespoň naznačení konkrétních jednotlivostí textu. Usilování o naplnění tohoto ideálu je patrné ve veškeré jeho vokální tvorbě od počátku až po poslední díla.

S takovým promyšleným přístupem k vokální komposici, kdy ve struktuře skladby není nic ponecháno improvisační nahodilosti, zdánlivě kontrastuje rychlé pracovní tempo Karla Janečka při komposici. Pečlivě vedené časové údaje o vzniku skladeb v partiturách svědčí o tom, že většina jeho drobnějších i středně rozsáhlých sborů vznikala v jediném dnu; ostatní jsou označena jen několika málo po sobě následujícími daty. Byla to i značná pracovní pohotovost a schopnost soustředěného uchopení daného pracovního úkolu, která mu umožnila věnovat se paralelně práci skladatelské i hudebně teoretické a vytvořit v obou oborech rozsáhlé a ucelené dílo.

4. Mezi dvěma válkami

První sborovou skladbou Karla Janečka jsou *Sloky*, mužský sbor na slova básně Antonína Sovy. Vytvořil jej v říjnu 1923, v době studií na konservatoři u prof. Jaroslava Kříčky. Báseň, psaná v první osobě, je výrazem smutku a bolesti člověka, jehož jediným bohatstvím jsou naděje. Sloh tohoto sboru vyrůstá ještě z vyjadřování hudební tvorby z přelomu století, má leccos společného s vokálním výrazem J. B. Foerstra. To je patrné nejvýrazněji v prvním dílu, kde se život osamělého člověka přirovnává k pusté pláni bez lidí. Nápadné jsou tu zejména postupné sekundové kroky v melodických liniích, vyvolávající představu povzdechů.

notový př. 1.

Andante con moto

Je bez li - dí bez pří - bytků pláň rov - ná,
Je bez li - dí pláň rovná, plochá, bez pís - či - tá

pří - bytků a bez li - dí

bez pří-byt-ků a rovná

Zjasněnější střední díl má polyfonickou fakturu a jednolitou gradační linii. V závěru překvapí bolestným výrazem působící sled disonancí, jež spočívají nad tónickou prodlevou v basu.

notový př. 2.

jak chud bych byl naděje bílé nad hnízdy nelítat,

ne-mo-ci srdce dát, když chťívá se ce - lé odevzdat.

První rozsáhlejší sborové cykly Karla Janečka vznikly v rozmezí let 1930—1934. Jsou to charakteristické projevy skladatelovy moderní orientace v té době. Všechna čtrnáct sborových skladeb, které jsou v nich soustředěny, je komponováno na texty moderních soudobých básníků českých i cizích; vesměs je to lyrická poesie, často polysemanticky využívající poetického volného řetězení asociací. Každá z těchto básní má však jednoznačně vyhraněnou náladu či základní myšlenku, které pak skladatel svým hudebním pojetím dává obsahový výklad.

Takové moderní volbě textů odpovídají harmonické, melodické a polyfonické postupy, použité v těchto skladbách. Skladatel tu pracuje volně s celým materiálem dvanáctitónové soustavy a jen místy, kde k tomu má zvláštní obsahové dů-

vody, organisuje hudební proud tradičními postupy tonálními nebo modálními. Celý souzvukový materiál těchto skladeb velmi přesně koresponduje s vymezením akordických druhů moderní hudby, jak je teoreticky popsal v už zmíněném článku *Moderní harmonie* z roku 1931 i pak v *Základech moderní harmonie*: vedle řidšího výskytu čistých akordů, vzniklých terciovou stavbou, se tu setkáváme i s akordy kvartovými a kombinovanými, s terciovými akordy rozšířenými o další tóny i s ještě komplikovanějšími souzvuky, jež vznikly zejména jako výsledek akordicky nezávislého polyfonického vedení hlasů. Významnou úlohu, zejména jako prostředek stupňování nebo postupného zostřování disonantní charakteristiky za sebou následujících akordů, tu hraje i chromatické vedení jednotlivých hlasů.

Při tomto bohatství a důsledném používání nového harmonického materiálu je pozoruhodné, s jakou jistotou dokázal mladý skladatel využívat těchto prostředků obsahově. V dalším pojednání o jednotlivých skladbách poznáme na mnoha příkladech, jak jsou melodické i harmonické — stejně jako polyfonické, zvukově barevné a ostatní prostředky hudebního výrazu — voleny pečlivě s ohledem k postavení ve skladebném celku i ke smyslu textového detailu. Po této stránce se tu nesetkáme s jediným vybočením, s jedinou schválností nebo absurdistickou deformací zobrazované reality, o jaké v meziválečné avantgardě nebyla nouze. Po této stránce zůstal Karel Janeček důsledně věrný odkazu klasické tradice.

Ostatně takový postup by byl v prudkém rozporu s celkovým obsahovým zaměřením všech čtyř cyklů, které v tomto období vytvořil. Jejich společným námětovým jmenovatelem je pohled na věci a životní situace, obestřené rouškou tajemnosti, příšeří, smutku. Jsou to obrazy rozloučení, noci, deziluze, tajemných zákoutí přírody, do kterých člověk sotva pronikne, nemoci a smrti. Skladatel si tu důsledně vybral právě onu část moderní poesie z poválečného desetiletí, která sice hovoří jazykem novým a plně soudobým, ale přece v sobě nese i určitou pečeť minulého symbolismu a mysticismu, zahleděného právě k takovéto problematice. Tímto rysem se Janečkova sborová tvorba z první poloviny třicátých let liší do jisté míry od obsahového zaměření vokálních skladeb jeho generačních druhů v této době, např. Pavla Bořkovce, Iši Krejčího nebo Jaroslava Ježka, kde vedle takovéto zahloubané lyriky (např. Iši Krejčího *Duchovních písní*, 1931, 1937) převládá především rozmarná nota, inspirovaná humorem některých poetistických básní Nezvalových, ostatních moderních autorů i staršími texty.

Takové jednoznačné směřování za meditativní lyrikou s filosofickým podtextem je z Janečkových předchůdců vlastní vokální tvorbě staršího Novákova žáka Ladislava Vycpálka. Zajímavou obdobu bychom našli i v oblíbě obou skladatelů v polyfonické faktuře; celková slohová tvářnost tvorby těchto autorů je však odlišná. Na rozdíl od Vycpálkovy převážně diatonické melodiky a záliby v široce klenuté stavbě jsou tyto Janečkovy sbory komponovány s mnohem volnějším využitím možností dvanáctitónového systému; jsou stručnější a ve shodě s celkovou tendencí moderního umění třicátých let směřují často až ke koncisní zkratce.

V souvislosti s moderní melodikou a harmonií těchto skladeb je nutné zmínit se i o vokální stránce těchto sborů. Mezi sbormistry a zpěváky je rozšířen názor, že moderní melodika a harmonie, která vystupuje z hranic tonálnosti, se pro sborový zpěv a zejména pro sborový zpěv a capella nehodí, protože je krajně obtížné takové skladby interpretovat, jsou nezpěvné, ba dokonce se prý přiči přirozenosti lidského sluchu apod. I když jsou takové názory jistě i důsledkem pohodlného setrvávání v tradicích hudby minulého století a konservativního vkusu, signalisují přece jen i objektivně platné skutečnosti: lidský hlas není nástroj, nelze na něj klást požadavky příliš komplikované intonace ani pohyblivosti. U amatérských sborů pochopitelně tato problematika zvláště vystupuje do popředí. Skladatel si byl při kompozici svých sborových děl této skutečnosti jistě vědom, protože se nebezpečí krajních interpretačních obtíží důsledně vyhýbá. Pravda, nejsou to sbory lehké, mohou je zvládnout jen zkušenější soubory, ale není v nich jediný prohřešek proti zpěvnosti. Hlasy jsou většinou vedeny plynule, s převážným použitím intervalových postupů, obvyklých v tradiční vokální hudbě. Tam, kde volil obtížnější intonační postupy (např. sestupná a pak i vzešupná velká septima ve sboru *Zrcadlo* z cyklu „*Podzim 1930*“), ponechal dost času na to, aby si zpěváci mohli nezvyklý interval uvědomit a neztížil jeho čisté intonování složitějším harmonickým okolím. Rovněž se vyhnul krajním souzvukovým shlukům, které by znesnadňovaly vyladění akordů ve sborovém celku. Nikde se tu např. nesetkáme se střetnutím dvou půltónů, ačkoliv v současně vzniklých instrumentálních skladbách (např. v klavírním cyklu *Hlasy ticha*, op. 14 z roku 1934) tohoto prostředku užívá. Skladatel už v této první skupině sborových děl dbal na vokální charakter hudebního vyjadřování; i když tu plně rozvinul svůj moderní sloh, vyhnul se všemu, co by znesnadňovalo jejich provozování.

Od konce března do prosince 1930 vznikal soubor sborových cyklů op. 7, který nese v titulu prosté označení roku, ve kterém dílo vznikalo — 1930. Volbou tohoto názvu pro vokální dílo, komponované na texty současných básníků, chtěl zřejmě skladatel naznačit, že základním obsahovým smyslem díla je vidění a vyjádření doby, ve které bylo vytvořeno, zachycení její vnitřní atmosféry.

První částí souboru 1930 je cyklus tří mužských sborů *Noc a smrt*, op. 7a. Už v titulu je naznačena základní obsahová problematika, k níž se — pokaždé z jiného zorného úhlu — jednotlivé sbory vztahují. Cyklická vazba je tu zdůrazněna nejen tímto vnějším sjednocením námětovým, ale i kontrastní hudebně výrazovou stavbou. Uprostřed dvou krajních vět volného tempa a klidného výrazu stojí vzrušený rychlý sbor charakteru fantastického scherza.¹⁹⁾

První sbor, nazvaný *Tam v dálce . . .* zhudebňuje báseň Konstantina Biebla,

¹⁹⁾ Skladatel v celém souboru notuje důsledně tak, že každá posuvka platí vždy jen pro jednu notu a nepoužívá tedy odrážek. V notových příkladech zde přepisují podle dnes běžné praxe.

otištěnou roku 1930 v I. ročníku časopisu Plán;²⁰⁾ později byla v odchylném znění pojata do básnickovy knihy „Nebe, peklo, ráj“ pod názvem „Májový den“. Skladba vznikla ve dnech 31. března — 2. dubna 1930. Námětem básně je pohled na poslední okamžiky života venkovana, který z posledních sil zahání smrt pohyby rukama, jakoby plaval. Od tohoto zážitku vede básnickova asociace k volnému metaforickému spojení osudu tohoto člověka s marnou snahou plavce na moři, který už nemá čas stát se námořníkem; utopí se, zemře. Prosté verše tu mají atmosféru jemné melancholie, která působivě kontrastuje s temnou vidinou oceánu — neúprosné nutnosti smrti na začátku a na konci.

Skladatel dal sboru formu malého ronda *a — b — a — c — a*. Hlavní myšlenka *a* vychází na začátku ze zhudebnění úvodního dvouverší

Tam v dálce

slyš moře jak komolí slova utopených

Vzhůru směřující nástupy tří vyšších hlasů se zvedají k dlouze drženému kvartovému akordu *as — des¹ — g¹*, v němž zejména ostře disonantní nerozváděná velká septima navozuje představu bolesti a smutku. Druhý bas v průběhu tohoto akordu nastoupí se začátkem melodie. Nástupním tónem *es* jakoby ještě podpořil dojem tonality *As dur*, kterým působí první čtyři takty. Pokračování melodie basu, která má celotónový charakter, však tento dojem jednoznačně zruší. O velkou sekundu nižší návrat úvodní evokace dálky pak vstupní díl *a* uzavře.

Moderato tam v dál - - ce

pp tam v dál ce tam

pp tam v dál - - ce

notový př. 3. slyš mo-ře jak komo-lí slo-va u-to-pe-ných

Druhý díl *b* je obrazem umírajícího starce. Jeho předsmrtné mráčky vyjadřuje klidnější, ve všech hlasech nevzrušenými melodickými kroky plynoucí polyfonie. Tento výraz doplňují i harmonické výslednice. Převládají tu kvartové akordy z čistých kvart s mírnější disonantní charakteristikou. Celému delšímu úseku tu vévodí linie prvního a druhého tenoru, jež postupují důsledně v paralelních čistých kvartách. Při slovech „slitování“, několikrát opakovaných, se tento paralelní postup zúží na velké a nakonec na malé tercie. Zatímco tenorová linie, stále častěji přerývaná pomlčkami a statictější utkvívající na jedné výši, ztrácí postavení vedoucího hlasu, nabývá převahy bas. Ten nakonec vyvrcholí díl *b*

²⁰⁾ Všechny údaje o literárních předlohách čerpám ze skladatelových poznámek v rozmnožených tiscích či rukopisech skladeb.

mohutným a rytmicky bohatě členěným i vzdálenými intervalovými postupy vzrušeným oktávovým unisonem na slova o zoufalých tempech umírajícího.

p cresc. sli-to - vá - ní *mf* sli - to - -

Kdo
kdo ho to nu-tí dělat tempa, ta zou-fa-lá tempa ru-ka-ma

f *ff*
vá - ní sli-to - vá - ní

mp *f* *ff*
jež roz-hr-nu - jí noc

notový př. 4.

Tady je vlastní výrazový vrchol sboru. Na slova evokace smrti pak následuje návrat úvodního dílu *a*, zejména v basové kontrapunkující melodii poněkud pozměněný.

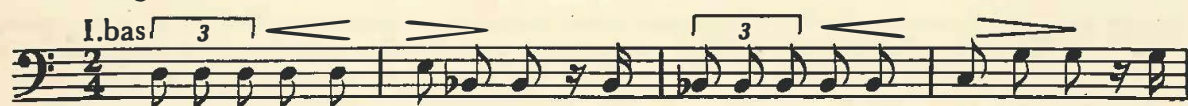
Díl *c* pak přináší pozvolné uklidňování. Nevzrušenou melodii prvního tenoru tu ve volných imitacích provází proud paralelních mollových kvartsextakordů v široké rozloze. Sbor uzavírá ztišená rozšířená repríza úvodní evokace dálky a moře.

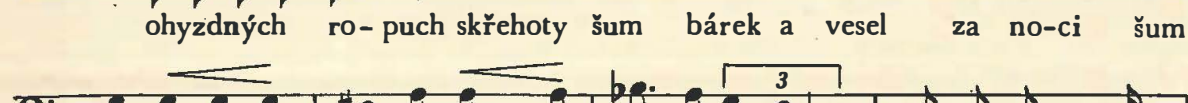
Druhý sbor, *Nocturno*, zhudebňuje stručnou stejnojmennou báseň Maxe Jacoba. Vznikl ve dnech 3. – 5. dubna 1930. V překladu Svaty Kadlece byla otištěna v I. ročníku časopisu *Plán* (1930). Je to osm veršů, jež s převahou krátkých slov onomatopoicky zachycují tajemnou atmosféru večera u vody se skřehotem ropuch, šumem bárek a vesel, zdušeným smíchem, tajemnými kroky a vzlykoty.

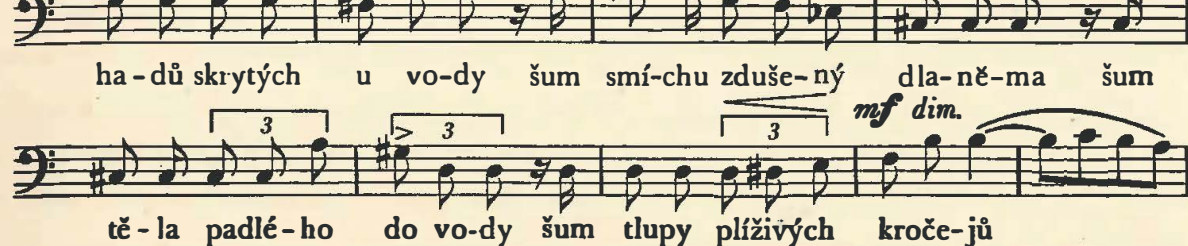
Skladatel ve svém zhudebnění vyšel do značné míry ze zvukomalebného charakteru básně. Hlavním tématem sboru učinil pohyblivé, rytmicky neklidné třináctitaktové téma na slova celých šesti prvních veršů. Jeho jakoby preludní charakter je zdůrazněn několika nápadnými tritonovými postupy v sestupném i vzestupném směru a celotónovými chody, které znatelně narušují zdánlivě diatonický charakter začátku.

Tuto melodii pak skladatel zpracovává formou fughetty. I v jejím průběhu je patrné, jak moderní, tonálně uvolněný průběh proniká do struktury této přísně vázané formy. V exposici první kontrasubjekt nastupuje na spodní kvintě; hned po dvou taktech však těsně nastupuje druhý subjekt na *fis*, kterému pak po třinácti taktech odpovídá kontrasubjekt na vrchní kvintě (*cis*). Už v exposici se jednotlivé hlasy střetají ve velmi pestrých polyrytmických kombinacích, které barvitě dokreslují atmosféru básně. Ještě výrazněji se pak toto střetání projevuje

Allegretto

I. bas 





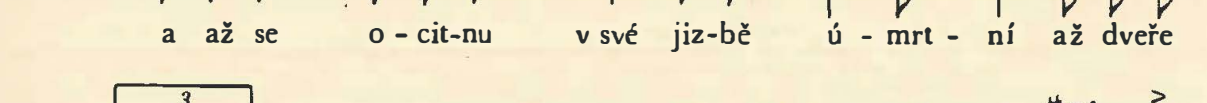
notový př. 5.

v provedení s novým těsnovým nástupem tématu. Teprve v závěru převládne homofonní faktura. Sbor vrcholí opakovanými a stupňovanými disonantními akordy na slovo „smích“.

Závěrečný sbor, nazvaný *Křest*, plyne opět ve volném tempu. Skladatel jej napsal za jediný den 7. dubna 1930 na báseň Carla Carmera, jejíž český překlad od Arn. Vaněčka našel rovněž v I. ročníku časopisu *Plán*. Literární předloha obsahově koresponduje s textem prvního sboru: je opět připomínkou posledních předsmrtných okamžiků člověka. Má dva výrazně odlišné díly. První je pochmurnou vidinou okamžiků smrti, druhá prosbou za mírný a klidný odchod ze života. Ve shodě s tímto myšlenkovým členěním založil skladatel hudební formu. Ve velké třídílné formě $a - b - a$ se kryje první díl a s vyličením očekávání okamžiku smrti. Nehnutost, strnulost okamžiku je tu vyjádřena zpočátku dlouhým setrváváním melodické linie na jediném tónu; teprve vrcholná fráze o bázni je vyhrocena ve vzrušený vzestupný nápěvek. Skladatel tu vystupňoval výraz především harmonickou gradací, v níž má vedle nápadných kontrastů mezi jednotlivými akordy velkou úlohu i postupné zvyšování disonantní charakteristiky.

Andante







notový př. 6.

Prosba, kterou vyjadřuje střední díl *b*, má širokou gradační linii. Podobně jako v začátku, i tady se často uplatňuje akordické parlando sboru; nápadně vystupuje do popředí zejména na vrcholu při téměř tónomalebně názorné charakteristice řvoucího proudu. Velmi účinně pak působí uklidněný návrat úvodní hudby, kterou tady sbor přednáší na slova prvního verše prosby o mírný příchod smrti.

Vrcholný disonantní souzvuk je v závěru rozveden do jásavého tónického trojzvuku E dur, jehož smírné vyznění celý cyklus uzavírá.

Druhou část souboru 1930 tvoří cyklus tří ženských sborů *Z blízka i z dále*, op. 7b. Jsou to skladby o něco prostší, než předchozí mužské sbory: jejich melodiku i harmonii lze častěji vykládat tonálně, jsou kratší i interpretačně méně náročné a až na malou výjimku na konci druhého sboru zachovávají důsledný tříhlas.

Textovým podkladem prvního sboru *U souseda* (vznikl 11. dubna 1930) je báseň Julijana Tuwima, kterou z polštiny přeložil Jaroslav Závada. Jejím námětem je opět pohled na poslední okamžiky člověka: za oknem u souseda se objevuje bledá a ustaraná tvář, někdo tam leží těžce nemocen; podle chování jeho okolí pozorovatel pozná zhoršování choroby i smrt neviděného nemocného. V souladu s výstavbou textu, který je soustředěn k jediné myšlence nepřímého pozorování nemoci a skonu člověka, vystavěl i skladatel svůj sbor monotematicky. Základem melodiky celé skladby je krátký nápěv prvního sopránu, provázený od začátku ostatními dvěma hlasy; jeho nevzrušený průběh se střídáním sekundových a tercových kroků v hluboké poloze zachycuje neradostnou, stísněnou atmosféru okamžiku.

Con moto

kdo je ne-mo-cen as u sou - se-da ne - boť

kdo je ne-mo-cen as u sou - se-da

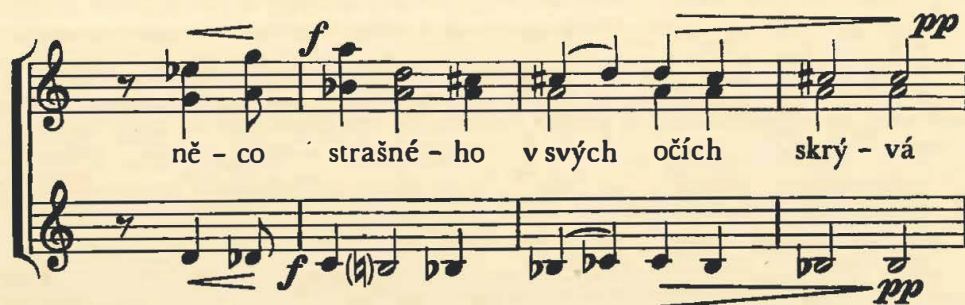
když se temný soumrak zvedá

kdo je ne-mo-cen as kdo je ne-mo-cen

notový př. 7.

Z tohoto tvaru vyrůstá trojí gradace: obraz nemoci se širokým vzestupným pokračováním úvodní melodie nad neklidně rytmicky pulsujícím dvouhlasem druhého sopránu a altu, dále nejvzrušeněji vystupňovaná variace, vyjadřující hrůzu ze smrti s ostře disonujícím vrcholem

notový př. 8.



a konečně bolestně ztišený závěr s těsnovým kontrapunktickým zpracováním úvodního motivu (zmatek z osudové rány, zoufalství) a chmurnými postupy paralelních mollových trojzvuků (beznaděj, resignace). Sugestivní působení tohoto sboru je zdůrazněno i častými zvraty a kontrastním vlněním dynamiky.

Druhá část cyklu se nazývá *Oceán* a zhudebňuje krátké stejnojmenné osmiverší Josefa Hory. Sbor vznikl 2. července 1930. Je to obraz strnulého klidu pod hladinou oceánu s průsvitnými rybami a bledými stíny, kde je „tichá rozkoš zlaté barvy spánku, tichá smrt v neviditelném vánku“. Hudbu charakterisuje jakoby nehnuté ulpívání na opakovaných tónech těžce výšky a plíživě stupňovitá melodika s častými chromatickými postupy, jak je to patrné již v prvních taktech.

notový př. 9.



Neurčitý, mlhavý výraz dodává některým místům i modální — mixolydická — charakteristika hudebního proudu.

Závěrečný sbor cyklu *Z blízka i z dále*, *Skříň*, je jeho myšlenkově nejjasnější částí. Skladatele tu inspiroval krásný Nezvalův překlad Rimbaudovy básně o staré vyřezávané skříni, v níž všechno voní starými dobrými časy a která připomíná kouzelný svět minulosti. Sbor vznikl ve dnech 4. a 5. července 1930. Skladba má velkou třídílnou formu *a — b — a*. Jejím krajním dílům dává základní ráz líbezné pohody prostá hudební myšlenka písňového charakteru. Atmosféru starobylosti tu navozuje frygické ladění prvního dvoutaktí. Zajímavé je i její rytmické ustrojení: plyne v neobvyklém pětiosminovém taktu a vzorně přitom splňuje podmínku správné deklamace textu.

Commodo
mf semplice

notový př. 10.



Ve středním dílu oživil skladatel hudební proud imitační polyfonií prostých nápěvků ve zdrobnělých rytmických hodnotách; střídáním tempa i výrazu reagoval na některé textové detaily. Po návratu úvodní hudby uzavírá celý cyklus — podobně jako na konci předchozího cyklu mužských sborů — čistý durový tónický kvintakord.

Třetí část souboru 1930 tvoří cyklus čtyř menších mužských sborů „*Podzim 1930*“. Tady se nejvýrazněji projevilo skladatelovo směřování k moderní zkratce. Vybral si čtyři lyrické básně o málo verších, jež několika slovy přímo, bez prostřednictví jakékoliv konkrétní dějové situace, navozují určitou náladu. Tu pak zachytil stručnými zpěvy, v nichž je výraz koncentrován do tak stručných drobnotvarů, že si skladatel nemusí ani vypomáhat opakováním některých úseků textu.

První sbor zhudebňuje báseň Gérarda de Nervalu *Ani dobrý den, ani dobrý večer* v překladu Viléma Závady. Vznikl 1. prosince 1930. Je to letmé zamyšlení nad pomíjivostí lidského života, jehož běh se tu přirovnává k neúprosnému plynutí dne. Úvodní motiv — zárodek tématu — , který se objevuje na začátku, uprostřed a na konci ve dvojhlasu prvního a druhého basu, naznačuje frygický modus *fis*. Dodává skladbě ve spojení s volným tempem vážný, zadumaný charakter.

notový př. 11.



Ostatní průběh hudebního proudu má jen velmi latentní vztah k tomuto tonálnímu základu. Volně podle deklamace textu utvářená melodika, v celé třetině skladby se omezující na pouhý jednohlas, dotváří celkový výraz resignované meditace.

Druhá věta, *Zrcadlo* na slova básně Františka Halase ze sbírky Kohout plaší smrt (sbor vznikl rovněž 1. XII. 1930), působí prudkým kontrastem. Barvitou metaforu zjištění, jak těžké je pro člověka poznat sám sebe, zachytil skladatel v neklidně pulsujícím tempu *Allegro furioso*. V prudce stupňovaném hudebním proudu našel i dost prostoru pro nápadné vyjádření textových jednotlivostí, zejména zděšení v nápadných sestupných velkých septimách hned v úvodním pětiktakti.

oz - vě - na v zrcad - le tě po - děsí

vy - le - kán oči - ma když

vy - je - ve - ny pta - jí se čím že jsi

notový př. 12

Skladatel vyřešil vtipně i formu tohoto miniaturního sboru: rozvíjí se zrcadlově vzhledem ke střednímu čtyřtakti (na slova o přízraku smrti a tajemství), takže má schéma $a - b - c - b' - a'$. Zrcadlový obrat pak hraje významnou úlohu i v závěru (díl a'): úvodní sestupné septimě, vyjadřující zděšení, tu odpovídá vzestupná velká septima jako náznak údivu.

notový př. 13.

Molto tranquillo

zr - ca - dlo se di - ví

Rovněž sbor *Zimomřivá krajina* z 2. a 4. prosince 1930 je zhudebněním básně Františka Halase ze sbírky Kohout plaší smrt. Příval typicky halasovských metafor, laděných do temných barev a vyjadřujících úzkostnou a tajemnou atmosféru, skladatel sjednotil pevnou tektonickou linií; v jejím rámci však najdeme i řadu detailních postřehů. Tak např. úvodní pomalý dvojhlas s nápadnými postupy v paralelních kvintách a kvartách stylisuje údery hodin, o kterých se zmiňuje text,

notový př. 14.

Andante

Úder hodin úkradkem sl - zí Úder ho - din

první neklidné rytmické zvlnění se ozve právě při slovech o potácivém stínu, pocity hrůzy a dusna jsou vykresleny stísněně znějícími ostinátními tritónovými dvojjzvuky v hlubší basové poloze. Celek působí dojmem nedopovězeného náznaku, tušeného, ale nevyřčeného tajemství.

Závěrečný sbor *Ticho* na verše Josefa Hory přináší klidnější tóny smutku, žalu osamocенého člověka. Skladatel jej vytvořil 7. prosince 1930.

Zhudebnil tu báseň, která byla otištěna téhož dne v deníku *České slovo*. V souladu s klidnější, jakoby resignovanou lyrikou textu, se tu setkáváme s mnohem mírnějšími prostředky harmonické výstavby, než v předchozích dvou sborech; převládají konsonantní souzvuky. Sbor uvádí jednohlasá melodie prvního tenoru, jejíž čistá frygická modalita navozuje pocit osamělosti a smutku. Až na začátku čtvrtého taktu přinese náhlý septimový vzestup na cizí tón (mimo původní modus) první náznak výraznějšího vzruchu; akordické parlando sboru však vrátí hudebnímu proudu klid.

Con moto V povodni hvězd tone očí mých pták
 a mě - síc spadl se dnes
 zas tak hranatý a zhu - blý tak
 notový př. 15.

Harmonickým základem větší části sboru jsou odtud mollové trojzvuky. Hlavní melodická linie prvního tenoru do nich nejprve konsonantně zapadá, později, od slov o trápení a žalu, účinně stupňuje napětí i výrazně disonujícími neakordickými tóny. Teprve na samém vrcholu skladatel tento skoro důsledný postup v mollových akordech opustil. V závěru se skladba vrací do úvodního frygického modu a jakoby neuzavřena končí oktávově zdvojenou prázdnou čistou kvintou.

Celý soubor 1930 byl v květnu 1931 poctěn pracovním stipendiem Smetanovy nadace v Brně. Skladatel jej roku 1932 rozmnožil ve třech sešitech po jednotlivých cyklech. Veřejně byla dosud provedena z těchto deseti skladeb jen jediná: *Skříň* z cyklu *Z blízka i z dále*, kterou nastudoval Oldřich Filipovský se sólistkami plzeňské opery A. Kasalovou, H. Trnkovou a R. Komancovou (tedy v komorním, ne sborovém obsazení) a zařadil na program koncertu Sukova tria 20. května 1935 v Plzni.

Další cyklus sborových skladeb napsal Karel Janeček v letech 1933–34. Jsou

to *Světla a stíny*, op. 16, čtyři komorní zpěvy pro smíšené hlasy. V lednu 1962 pak skladatel podrobil tyto sbory revisi a dal jim definitivní podobu.

Prvním podnětem k jejich vytvoření byla žádost Aimova pěveckého kvarteta o kompozici madrigalů, komponovaných pro tento soubor. Právě proto, že původní určení skladeb nebylo právě vysloveně sborové, je partitura důsledně vybavena poznámkovým aparátem, který přesně vymezuje rozdíl mezi komorní a sborovou versí skladby v některých interpretačních jednotlivostech.

První částí cyklu je *Píseň* na slova známé básně Jaroslava Seiferta o rozloučení s refrénovým vyzněním jednotlivých slok „každého dne se něco překrásného končí“ a „každého dne se něco překrásného počíná“. Skladba vznikla ve dnech 7., 8. a 9. ledna 1933. Jemnou melancholií básně, onu zvláštní atmosféru úsměvu mezi slzami dojetí, zachytil skladatel prostou homofonní myšlenkou, jejíž melodické linie přednášejí mužské a ženské hlasy v paralelních čistých kvintách.

notový př. 16.

Andante con moto
pp

Bí-lým šát-kem má - vá kdo se loučí

pp

Hudební obraz tak dostává zvláštní vzdušnost, která velmi přesně odpovídá náladě Seifertových veršů. Tímto polyfonickým souzněním dvou paralelních kvintových proudů a do jisté míry i celkovým náladovým laděním má toto téma něco společného s hlavní myšlenkou první věty orchestrální *Serenády D dur*, op. 36 Vítězslava Nováka z roku 1905. V dalším průběhu sboru se pak toto téma ozve v pěti různých variacích, které zachovávají atmosféru začátku, ale ve výrazových detailech se i přizpůsobují dalším podrobnostem textu. Mezi těmito variacemi jsou vloženy epizody, z nichž tematické závažnosti nabývá ještě melisma, které poprvé mezi hlavním tématem a první variací přednáší sólový soprán.

(Solo)

pp ně-co překrás - né - ho se kon-čí

rit.

notový př. 17.

Takovou jemnou lyrickou atmosféru má i druhý madrigal *Ľaro na dně moř-ském*. Skladatel jej napsal ve dnech 11., 12., 14. a 18. ledna 1933 na slova stejnojmenné básně Jeana Cocteaua v překladu Sv. Kadlece. Barvitost a obrazové bohatství textu, líčícího krásy a bohatství podmořského rostlinstva a živočichů,

vedly skladatele k hudebnímu řešení značně různorodému. Pomalý úvod, charakterisující temné a tajemné přišší mořského dna, se jen pomalu pozvedá z hlubších hlasových poloh.

notový př. 18.



Prudkým kontrastem — tempovým, rytmickým i melodickým — působí druhý díl, Allegretto na slova „Korál pučí a houby vdechují modrou vodu plnými plícemi“. Tečkované rytmy se tu v různých obměnách střídají i prolínají s osminami a triolami a navozují tak představu pestrého podmořského hemžení. Tento chvat na chvíli přeruší návrat úvodního tématu na slova „Někdy spadne s mořských nebes vzduchoplavec“, ale následující Animato s výrazně rytmisovanou deklamací slova „padá“ přibližuje zpěv znovu vyjádření přímo vizuálních představ. To je pak ještě patrnější v Giocosu na slova „Jednoruké rybky se usazují nahoře“ a v závěrečném přímo onomatopoicky působícím vyjádření představy bublání. Takovým pestrým sledem poetických tónomalebných jednotlivostí se tento madrigal přibližuje — ovšem ve zcela odlišné slohové rovině — komposiční metodě chansonů mistra renesanční vokální tónomalby Clémenta Jannequina. Zajímavě skladatel odlišil od ostatního průběhu skladby i epizodu, navozující představu ze soudobého civilního prostředí. Slova „Pro osvětlení a dekoraci zdálo by se často, že jsme u fotografa“ přednáší sólisté a pak i případný sbor jakoby hovorově neutrálním parlandem v rytmicky uvolněném recitativu.

Další dvě věty cyklu vznikly až o více než jeden a tři čtvrtě roku později. *Obraz ve vodě* na báseň Jaroslava Seiferta vznikl ve dnech 26. a 27. listopadu 1934. I tady se setkáváme se snivou a hravou atmosférou, která byla vlastní předchozímu sboru. Je to lyrická hříčka představ nad letmo zachyceným zrcadlovým obrazem na vodní hladině a zamyšlení nad pomíjivostí krásných okamžiků. Skladatel řešil hudební výstavbu skladby velmi neobvykle. Tematickou úlohu tu nehraje hudební myšlenka, ale úvodní slova básně „To není obraz“. Skladatel využil toho, že se v básni několikrát vracejí a učinil z nich téma jakési textové passacaglie: zaznívají takřka neustále jako podklad hlavních melodických linií nebo jako slova vedlejších kontrapunktujících hlasů. Hudebně jsou přitom stavěna do stále nových souvislostí, objevují se jako podklad mnoha velmi odlišných motivů. Skladatel tak spolu s bystrou proměnlivostí temp, dynamiky i faktury přispěl tímto prostředkem k vyvolání představy pomíjivosti a mnoholomnosti

odrazu na vodní hladině. Teprve na vrcholu tato slova ustávají a ustupují spontánně výrazné homofonii. Tuto prostou fakturu má pak i závěr, dozívající v postupném uklidňování.

I poslední sbor, *Bezvětrí*, je zhudebněním básně Jaroslava Seiferta. Vznikl ve dnech 27. a 28. listopadu 1934. Po předchozích poetických, lyrických obrázcích se tu na závěr vrací problematika osamělosti člověka, který se na špinavosti a bezpráví ve svém okolí dívá s přísným odstupem nezúčastněného soudce, mrtvého. Jakoby tu na závěr cyklu chtěl podat důrazný doklad o tom, že ne radost ze světla, líbezná hra krásných okamžiků, které vykreslil ve dvou předchozích částech cyklu, ale poukázání na stíny, tvrdě se prosazující nepravosti světa, jsou jeho konečným slovem k současné životní realitě. Tímto chmurným vyzněním se řadí cyklus *Světla a stíny* po bok obsahovému ladění souboru 1930, i když je námětově mnohem pestřejší a jasnější.

Skladba má dva výrazně kontrastní díly. Úvodní Allegro moderato je obrazem neradostné reality, útočného náporu vnějšího světa na nitro člověka. Tvoří jej vzrušeně rytmisovaný homofonní proud, zvedající se v několika stoupajících nástupech od úvodního unisonového *es*. Důsledné vynechávání tónické tercie v melodické linii i akordické struktuře zachovává hudební proud dlouho v neutrálním stavu bez určitějšího vyhranění tónorodu dur nebo moll.

notový př. 19.

Allegro moderato

v bezvětrí starých ran v krajích ctnostné špí - ny

Druhý díl má skoro důsledně polyfonickou fakturu. Výrazný základní motiv tu nastupuje hned od počátku v těsných uměle imitovaných nástupech.

notový př. 20.

Adagio

Mrtvý se dívá z hlí - ny

Jeho bohatý kontrapunktický rozvoj provází širokou gradací, jež vrcholí až v závěru na slova apokalyptické vise osudu biblického města Ninive.

Z celého cyklu se zatím dočkal provedení jen první madrigal, *Píseň*. 27. února 1938 jej zazpíval v pražském rozhlasu soubor Čeští madrigalisté v nastudování B. Špidry. Teprve potom, 5. května 1938, provedlo tutéž skladbu na koncertě v pražském Společenském klubu Aimovo kvarteto, které dalo podnět k vytvoření celého cyklu. V květnu 1939 dostal skladatel za cyklus *Světla a stíny*, op. 16, stipendium z Jubilejní nadace Bedřicha Smetany v Brně.

V prvním vývojovém období samostatné tvorby, které v oboru vokální hudby reprezentují zejména dva právě popsané sborové cykly, se Karel Janeček věnoval především komposici komorních a klavírních děl. Vedle drobnějších skladeb, jejichž vznik souvisí především s pedagogickými potřebami Městské hudební školy v Plzni, jsou to zejména *Trio pro housle, violu a violoncello*, op. 9 a *Trio pro flétnu, klarinet a fagot*, op. 10 z roku 1931, jednovětá *Sonatina pro klavír*, op. 11 z let 1929–31, *Etudy pro klavír*, op. 12 z roku 1931, malá klavírní suite *Hlasy ticha*, op. 14 a další klavírní skladby, *III. smyčcový kvartet*, op. 15 a vrcholné dílo tohoto období, *I. symfonie*, op. 17, jež vznikala od roku 1935 až do 1940. Celková obsahová dramaturgie těchto skladeb, jež spočívá v kladení volných vět reflexivního charakteru na nejvýznamnější místa v závažných cyklických dílech (volné první věty v *III. kvartetu* a *symfonii*, finální Largo v *symfonii*) i náznaky programovosti v klavírních *Hlasech ticha* nebo v *Písmi o smrti* z *III. smyčcového kvartetu* svědčí o tom, že ideová náplň sborů je typická pro veškerou skladatelovu tvorbu z tohoto času, že je klíčem k sémantice celého jeho díla z tohoto období.

5. Krokem zbrojným

Dramatické události podzimu 1938 zasáhly rozhodujícím způsobem do inspiračního okruhu umění Karla Janečka. Podobně jako tolik ostatních českých autorů té doby pocítil naléhavou potřebu vyjádřit kolektivní ideje doby, které vzrušovaly celý národ, vyzpívat bolest zrady i víru v neznitelnost a neodvratitelnost budoucího vítězství českého lidu. Tato proměna je tak hluboká, že znamená naprostý přerыв v autorově tvorbě. Zcela nerealisována zůstala představa komposice filosoficky založené a komorně pojaté opery na námět Drinkwaterovy hry $X = 0$, o které skladatel velmi intenzivně přemýšlel v létě 1938, úplně přerušil i práci na započatém oratoriu *Vinice Nábotovy*; jen symfonii, která byla do této doby už podstatně rozpracována, dokončil. I její konečné podoby se však tato nová situace dotkla a výrazně poznamenala celou skladatelovu koncepci.

Nástupním dílem této nové tvořivé epochy Karla Janečka se stal mužský sbor *Zpěv úzkosti*, op. 20a na proslavenou dnes báseň Františka Halase. Skladatele zaujala, jakmile si ji přečetl 9. října 1938 v Lidových novinách, kde byla poprvé

uveřejněna. Dal se okamžitě do práce na rozlehlém mužském sboru, ve kterém bezprostředně zachytil rozjitřenou atmosféru okamžiku.

Skladatelova žena vzpomíná na dny komposice sboru těmito slovy:²¹⁾ „Říkal mi, že nemůže komponovat báseň, ve které by mu nevyhovovalo jediné slovo. Halas splňoval všechny jeho požadavky a práce ho úplně absorbovala. Nemyslíl na nic jiného a cestou ze školy téměř běžel; cítil se v jiném stadiu práce než dříve, uvolňoval výraz i formu. Zpěv úzkosti . . . dokončil 30. listopadu 1938.“

Široce stupňovaná komposiční linie sboru začíná na nejnižším stupni. Jako tichá úvaha, polohlasem maně vyslovovaný vnitřní monolog zní úvodní oktávově unisonované parlando, jen pozvolna se vychylující od mnohokrát opakovaného úvodního tónu *h* k ostatním. Už tady se však začíná ve skladbě latentně přeznívající imaginárních tónů rýsovat základní souzvukový tvar celého díla — zmenšený čtyřzvuk, — který pak v celku, často rozšířen ještě dalšími tóny o disonantní prvek malé sekundy, i rozložen melodicky na jednotlivé součásti, zejména malou tercii a tritón, bude hrát v dalším rozvoji skladby významnou úlohu: je tu spojen s představou úzkosti, zrady a nejistoty. Ani na okamžik ovšem tento prostředek neevokuje reminiscence na způsob hudební dikce 19. století, kdy se zmenšeného čtyřzvuku nadužívalo; je uveden do slohového kontextu zcela odlišného a nového. Jen několika drobnými výchytkami je tento „zmenšený“ charakter úvodu porušen, nejvýrazněji sestupným celotónovým chodem na slova „žalu svém soukromém“. Je zajímavé, že v souvislosti s touto myšlenkou textu se skladateli vybavil postup, který v daném kontextu můžeme vykládat jako výchytku frygického charakteru, chod od pátého ke druhému stupni frygické stupnice — tedy toho modu, s kterým jsme se často setkávali v jeho intimně lyrické sborové poesii souboru 1930. V celkovém kontextu *Zpěvu úzkosti* hraje ovšem tento detail jen nepatrnou úlohu.

notový př. 21.

Andante

Kolikrát verši můj kolikrát klopýtal's v bolesti lásce

žalu svém, žalu svém soukromém kolikrát verši můj

Výraznou etapou první vzestupné gradace je pochodově stylisovaný úsek na slova o zbrojním kroku a pěšáckém rytmu. Nad stroze rytmisovaným akordickým

²¹⁾ Helena Janečková: *Hlasy ticha*, strojopis, str. 123—124.

doprovodem tří nižších hlasů tu zaznívá výrazná melodie prvního tenoru. Určitou dobu takovéto vzrušené pochodové atmosféry, kde je podkladem polyfonicky obohacené sborové sazby tvrdě malý sekundakord, najdeme na začátku balady pro sbor s doprovodem *Nešťasná vojna* Vítězslava Nováka z roku 1900. Celková atmosféra obou míst je však velmi rozdílná: u Nováka radostně vzrušená s prostými diatonickými nápěvky nad ostinálně rytmisovanou velkou sekundou ve vyšší basové poloze doprovodu, zde naopak chmurné vyjádření obav a úzkosti s častými výchylkami a chromatickými posuvy sekundakordu, který je harmonickým základem celého místa.

Teď krokem zbrojným verši můj pochodu
pěšák - kým rytmem zněte slo - va

notový př. 22.

Vrcholem první gradační vlny je homofonní proud, v němž se na slova o úzkosti dvakrát nápadně uplatní zmíněný už zmenšený akord, rozšířený ještě o znepokojivě ostře disonující malou sekundu.

Té úz - kos - ti dva - nác - té dva - nác - té

notový př. 23.

doprovodem tří nižších hlasů tu zaznívá výrazná melodie prvního tenoru. Určitou obdobu takovéto vzrušené pochodové atmosféry, kde je podkladem polyfonicky obohacené sborové sazby tvrdě malý sekundakord, najdeme na začátku balady pro sbor s doprovodem *Nešťasná vojna* Vítězslava Nováka z roku 1900. Celková atmosféra obou míst je však velmi rozdílná: u Nováka radostně vzrušená s prostými diatonickými nápěvky nad ostinálně rytmisovanou velkou sekundou ve vyšší basové poloze doprovodu, zde naopak chmurné vyjádření obav a úzkosti s častými výchylkami a chromatickými posuvy sekundakordu, který je harmonickým základem celého místa.

Teď krokem zbrojným

Teď krokem zbrojným verši můj pochodu

Teď krokem zbrojným ver - ši můj pochodu pochodu

pěšác - kým rytmem zněte slo - va

pochodu pochodu zně - te

notový př. 22.

Vrcholem první gradační vlny je homofonní proud, v němž se na slova o úzkosti dvakrát nápadně uplatní zmíněný už zmenšený akord, rozšířený ještě o znepokojivě ostře disonující malou sekundu.

Tě úz - kos - ti dva - nác - té dva - nác - té

Tě úz - kos - ti dva - nác - té dva - nác - té

notový př. 23.

Tento souzvuk se pak stává i vůdčí harmonií další široké plochy. Je to polyfonie řady drobných, jakoby bolestně přerývaných nápěvků, spočívající řadu taktů na důrazné tritonové prodlevě — tónomalbě vyzvánění zvonu zrady. Skladatel tímto způsobem zhudebnil trpká slova básníkovy výčitky „sladké Francii a hrdému Albionu“.

va - li Francie sladká a my jsme je milovali Solo viděl jsem viděl jsem
zvoní zvoní zvoní zvoní zvoní
slzy v očích žen
zvoní zvoní

notový př. 24.

Tato hudba je rozvedena do široké plochy. Její bolestnou, jakoby vzlykavě útržkovitou polyfonii jen uprostřed přeruší homofonní proud chromaticky posunovaných paralelních mollových kvintakordů, působící jako temná výhrůžka,

však vy nás po-zná-te
zvoní

notový př. 25.

a uzavře zvukově vypjaté Allegro a pesante se soutředěným důrazem na slova „hanbou čpí tvé ano“.

V obdobném pořadí pak následuje návrat právě popsaných tří hudebních ploch na další slova básně. Není to doslovná repríza; změně tu skladatel podrobil zejména ta místa, kde bylo třeba přizpůsobit hudbu obsahu veršů. Celková

gradační linie hudebního obrazu je tu přitom spádnější. Tak první plocha, která po úvodu charakterisovala zbrojný krok, na slova o tepu krve země v krytech zákopů ztrácí pochodovou údernost, je tišší a klidněji rytmisovaná. Naproti tomu mnohem koncentrovaněji tu propracoval skladatel návrat hudby, připomínající zradu. Místo tritonové tónomalby zvonění s dlouhým dozíváním druhého tónu tu ostinátně zaznívá zlověstný úsečně rytmisovaný vzestupný zmenšený trojzvuk na slova „zrady zvon“; roztroušené nápěvky ve vyšších hlasech nahradí semknutý polyfonický proud, vystupňovaný až k vypjatým akordům ve vysoké poloze obou tenorů a prvního basu na opakované volání „zrada, hanba“.

Závěrečný díl je zhudebněním posledních veršů básně — hlasu duše lidu. Skladatel tu naznačil na široké ploše zjasnění výrazu v převážně durovém založení hudebního proudu, avšak i stísněnou náladu okamžiku: zpočátku jsou všechny durové akordy komplikovány přidáním úporně disonujících tónů, stojících ve vzdálenosti malé sekundy (septimy nebo nony) od primy nebo kvinty trojzvuku.

notový př. 26.

Adagio

pp Ge - Ge - ni - Ge - ni - je ze - mě na - ší na kříd - lech

pp Ge - ni - je ze - mě na - ší

p tvých je pl - no, pl - no sl - zí

pp tvých je plno sl - zí je plno sl - zí

Nejprve zvolna, záhy však prudce stoupá výraz zpěvu od pokorné prosby k důraznému vyzpívání kategorického přání, příkazu doby. Na mnohokrát opakovaná slova „tvůj meč ať zvoní brzy“ převládne bezmála pochodově důrazný rytmus s převážně čistými durovými trojzvuky, mezi nimiž hraje významnou úlohu zejména strohé chromatické spojení akordů frygického a tónického.

Mužský sbor Karla Janečka *Zpěv úzkosti* je dílo obdivuhodné umělecké síly

a bezprostřednosti, jež lze vedle Jeremiášova *Českého chorálu Ten Pán velít se nebáti* a kantáty *Píseň o rodné zemi*, Kabeláčovy *Neustupujte* a nemnoha dalších děl počítat k tomu nejzdařilejšímu a nejvýmluvnějšímu, co vzniklo v české hudbě jako bezprostřední reakce na události podzimu 1938. Je velká škoda pro českou kulturu, že toto dílo nebylo ještě provedeno a nezaujalo ve veřejném hudebním životě místo, které mu patří. Je krutým osudem pro toto bezprostředně vytrysklé umělecké svědectví o pohnuté době, že zazní až o několik desetiletí později, nutně chápáno již jen jako historicum. A přitom mohla být skladba provedena už v krátkém čase mezi 30. listopadem 1938 a 15. březnem 1939, kdy fakticky mohla ještě aktuálně promlouvat k veřejnosti. Ve sborovně plzeňské Městské hudební školy poznal právě dokončovanou partituru sbormistr zdejšího pěveckého sboru Smetana Bohdan Gsöllhofer a vyžádal si sbor k provedení; později však kladl jako podmínku dedikaci díla. Skladatel odmítl právě tuto skladbu, která vznikla jako spontánně citěný výraz citů celého národa, věnovat kterékoliv jednotlivé instituci či osobě. V důsledku provinciální samolibosti člověka, na jehož rozhodnutí tu jediné záleželo, prošel krátce vymezený čas naprázdno a dílo provedeno nebylo.

Roku 1962 skladatel partituru revidoval a po několika drobných zásazích do hudebního textu jí dal definitivní podobu.

Ze zklamání, rozčarování a obav temných měsíců nejistoty a zlých předtuch po osudném říjnu 1938 vyrostlo i další skladatelovo sborové dílo, *České žalmy*, cyklus čtyř mužských sborů na básně Josefa Hory, Ladislava Stehlíka, Viléma Závady a Jaroslava Tumlíře, op. 20b. Vznikaly jednotlivě, vždy po několika dnech, prvá v osudných týdnech konce druhé republiky od 22. února do 20. března 1939. Koncepce cyklu však byla zcela hotova už před 15. březnem. V prvních dnech po zabrání našeho území německou armádou již jen dokončoval druhou část cyklu, sbor *Mám ještě plné oči září*. Své prožitky těchto dní naznačil v poznámce, kterou připojil za notový text pod datum vzniku skladby: „V naději, v beznaději a opět v naději.“ Rovněž celý tento cyklus podrobil skladatel v červnu a září 1962 definitivní revisi.

Všechny čtyři básně, které zhudebnil, byly tehdy zbrusu nové a všechny vznikly jako bezprostřední odpověď na mnichovskou zradu. Skladatel je našel v Kritickém měsíčníku 1939, který vyšel začátkem roku, a v Lidových novinách, kde byl otištěn 5. března 1939 Tumlířův Žalm. Jsou to vesměs verše, psané pod dojmem bezprostředního zážitku, dalo by se obrazně říci přímo krvácejícím srdcem; žádná z těchto básní však nedosahuje obrazivosti a umělecké síly Halasova Zpěvu úzkosti, který v této situaci inspiroval skladatele nejdříve. A patrný rozdíl je tu nejen v intenzitě básnické imaginace, ale i v celkovém postoji k tragickým událostem. U Halase se ohromení a pocit trpké, bolestné křivdy snoubil s vášnivým vyjádřením odporu, výstrahy a protestu i nakonec přání, aby se naplnila historická spravedlnost. V těchto pravděpodobně o něco pozdějších verších zůstává z této široké palety pocitů už jen převážně bolest a truchlivá resignace,

tragický spodní tón nejistoty a beznaděje. Jediná Stehlíkova báseň dává v souznění s evokací Žižkovy husitské tradice v úplném závěru jasnější výhled, pocit důvěry v lepší budoucnost.

Mnoho z této skoro jednostrunně truchlivé atmosféry přešlo pochopitelně i do skladatelovy koncepce celého cyklu. Převládají tu volná tempa a temnější polohy hlasových skupin, na nejednom místě se stává hlavní výrazovou složkou chmurně zatěžkaná harmonie či polyfonie. Název České žalmy je tu nanejvýš na místě: jsou to skutečně zpěvy národního utrpení a bolesti.

Vstupní sbor 1938 na báseň Josefa Hory vznikl 22. února 1939. Plných dlouhých osm taktů počátečního Adagia má v hlubší basové poloze stejnoměrně rytmi-
sovanou dvojitou prodlevu v intervalu velké sexty *F — d*, zdůrazňující tíživý životní pocit. Nad tímto základem přednáší první tenor a později dvouhlas obou vyšších hlasových skupin lkavě přerývanou melodii o hněvu a obavách o zmenšenu domovinu.

notový př. 27.

Adagio *pp*

pp Těž-ko, se de-rou slo-va na rty vysch-lé hněvem
Těžko, těž - ko těž - ko

I druhá plocha, Poco Più animato, zachovává v převaze mollových harmonií tesknou náladu. Teprve střední část sboru, Con moto, se na chvíli zjasní při připomínce Hradčan v durovém akordickém parlandu; i tady se však v plíživé melodii druhého basu v tmavé hlubší poloze připomíná chmurná nejistota okamžiku.

notový př. 28.

Con moto

p Hradčany vbi-té do modra, tak vy so ké jak ni kdy
p Těž - - ko se de - rou slo - va
poco a poco cresc.

Vrcholem kompoziční linie je neklidně rytmisované Appassionato — proud ostře disonantních akordů na slova výčitky těm, kdo nás obětovali za svůj mír. Závěrečné Lento je opět polyfonické. Není reprisou prvního dílu, ale vzdáleně jej připomíná typem melodiky, kterou tu skladatel volil: je opět přerývaná, jakoby lkavě vyslovovaná ve chvíli bolestného hnutí mysli. Jednotlivé hlasy tu zpívají o opuštěnosti a závratí. Sbor končí neusmířen a jakoby nedopovězen zmenšeným trojzvukem.

Druhý sbor, *Mám ještě plné oči září* na slova stejnojmenné básně Ladislava Stehlíka, vznikl poslední z celého cyklu ve dnech 12.—20. března 1939. Je nejdelší a obrazově nejpestřejší ze všech. Ve shodě s bohatstvím různotvárných obrazů si skladatel rozdělil text na několik úseků, jež navzájem výrazně kontrastují. Vstupní Andante na slova o rozčarování a zmatku z hrůzy říjnových dnů spočívá na proudu převážně mollových paralelních trojzvuků, jimž odpovídá úryvkovitý basový protihlas.

notový př. 29.

Andante

pp Ješ - tě se vzbouzím do tmy časné tá - pa - je

pp tá - pa - je k ok - nu

První vzpomínku na bojovnou náladu zářijové mobilizace se štěkotem kulometů v pohraničních lesích a odhodláním lidí u záseků zachytil skladatel vířivou imitační polyfonií, v jejímž hybném proudu se ozvou i jemné tónomalebné názvuky, dokreslující jednotlivé detaily textu. Další úsek na slova ostatních vzpomínek přináší pestrou směsici různých hudebních obrazů, jejichž střídáním skladatel sleduje řadu kontrastních představ, jak za sebou následují v textu: disonantní akordy připomínající krutý výsměch přejdou do imitovaného zpracování lyrické vzestupné melodie na slova, jež se dostala do titulu skladby; vnitřně kontrastní je i obraz venkova ve dnech mobilisace s plynulou polyfonií na verše o obětavosti venkovanů a zlobným výbuchem semknutého homofonního proudu, který představuje protest proti násilnému odervání lánů z věna vnuků. Neklid a opuštěnost člověka pak skladatel vyjádřil dvojzpěvem sólistů nad dlouze drženým šestizvukem sboru.

Návrat do neradostné současnosti vyjádřil skladatel reprízou úvodní hudby; její výrazovou intenzitu zvýšil souvislým basovým protihlasem. Vrcholem skladby je mohutný závěr s důraznou připomínkou Žižkovy bojové tradice v bohatě zně-

lém akordickém proudu, jehož široká rozloha zabírá všechny hlasové polohy mužského sboru, a polyfonií radostných, jakoby fanfárově melodisovaných ná-
pěvků na slova „Dočkám se. Ještě zavelí.“

Třetí sbor, *Cesta na pranýř* na slova Viléma Závady, vznikl 11. března 1939. Prolínání přírodních obrazů s reflexemi nad truchlivým osudem rodné země tu dalo skladateli rovněž příležitost k výrazným kontrastům v průběhu skladby a ke sledování některých jednotlivostí textu s až tónomalebnou názorností. Tak je tomu hned na začátku, kde vedle sebe stojí v prudkém protikladu obraz ničící bouře (*Allegro energico* s nápadným sestupným septimovým krokem a výrazně nepravidelnými rytmy) a náhle ztišená připomínka ulekaných trpících tvorů (*Andante* s tichými akordy první poloviny sboru, v nichž skladatel rytmicky i témbrově zdůraznil onomatopoickou představu tetelivého tíknutí ptáků).

Allegro energico

f *sfz* *pesante*

U - de - ří hrom, ne - be - sa roz - čís - ne až k ze - mi

U - de - ří hrom (-m)

Andante

rit. *ppp* $\frac{1}{2}(A)$

$\frac{1}{2}(A)$ Pták te - te - li - vě tí - kne pod vět - vě - mi

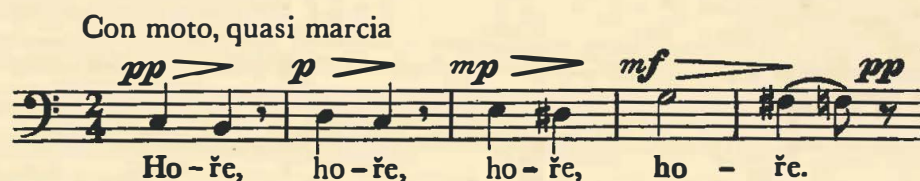
ppp

notový př. 30.

Neméně názorná je pak i hudební kresba básnické představy země, jež se ve svém utrpení svíjí; na vrcholu gradační linie prvního dílu je naznačena melismaty s nápadnými intervalovými skoky.

Naproti tomu velmi semknutým a jednolitým hudebním obrazem je střední díl sboru (*Con moto, quasi marcia*). Skladatel jej založil jako *passacaglii* na pětiktaktové téma, jež stále opakuje první bas. Je to sled několika stupňovitě za sebou položených převážně půltónových poklesů, jež ve spojení s opakovanými slovy „hoře, hoře“ v temnější nižší střední poloze stylisují představu bolestného lkaní.

notový př. 31.



Hned od začátku přistupují k tomuto základu ostatní hlasové skupiny s kontrastujícími melodiemi, jež se rozvíjejí na slova dalšího textu v bohatě stupňovanou polyfonickou plochu.

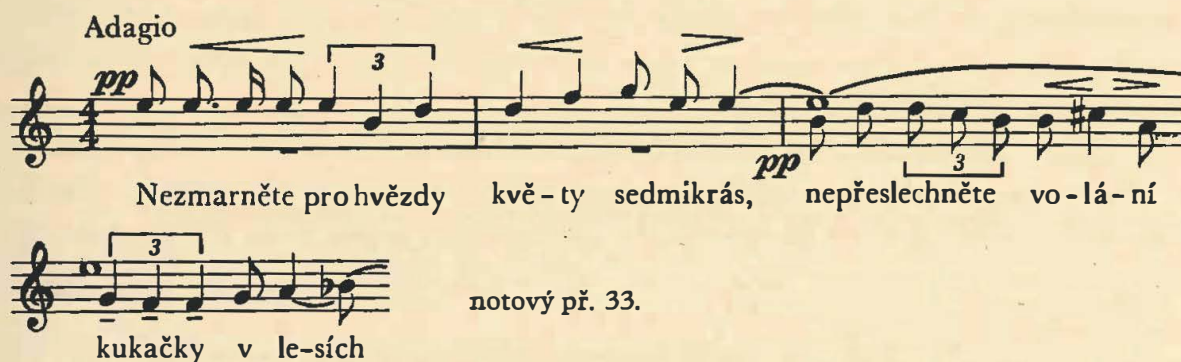
Třetí díl přináší reprízu úvodní hudby, avšak odlišně zpracovanou. Motiv, který původně provázel slova o úderu hromu, je tu v důrazném unisonu rozvinut dál ve zhudebnění vypjaté otázky.

notový př. 32.



V dalším průběhu skladby už nenásleduje náladový zvrat, ale sevřená gradace ke zvukově vypjatému homofonnímu závěru.

Závěrečný sbor cyklu, *Žalm* na slova Jaroslava Tumlíře, vznikl 10. března 1939. Podobně jako v předchozí básni, i tady je zneuctěná a zoufalá země přirovnávána k bezmocné přírodě, ke květům nelitostně deptaným bouří. Nekončí však varovnou výčitkou, jako verše Závadovy, ale prosbou o slitování. Tento pokojně resignující, prosebný tón učinil skladatel základem svého zhudebnění. Jako sled několika odlišně prokomponovaných versí a refrénů se tu střídají vždy polyfonicky založené přírodní obrazy s homofonními prosbami za slitování. Přitom má celá skladba pevně klenutý tektonický oblouk, jehož linie postupuje od úvodních klidných melodií jednotlivých hlasových skupin se zřetelným frygickým nádechem



až k barvitému vykreslení představy padající duhy a odtud poklesá zpět až před náhle vypjaté fortissimo poslední prosby. Zajímavá je i harmonická struktura

jednotlivých homofonních proseb, jež mají převážně archaisující nádech. Nava-
zuji na postupy staré církevní hudby: v první z nich střídá skladatel mollové
akordy tónický a frygický, ve třetí tónický akord z F dur s vynechanou tercií
spojuje s třetím a druhým stupněm při důsledných paralelních postupech čistých
kvint. Takový archaisující dojem vyvolává pak zřetelně i závěr, v němž hraje
významnou roli opět vztah frygicko tónický. Těmito prostředky tu skladatel
vyvolal atmosféru, která velmi živě připomíná při vyjádření takřka totožné ná-
mětové myšlenky prosebné sborové pasáže z *Polní mše* Bohuslava Martinů
(vznikla o půl roku později na druhé straně válečné fronty, ve Francii).

notový př. 34.
(závěr
Janečkova
Žalmu)

Grave

Sli - tuj se, Pa - ne na ne - be - síh.

Na provedení sborového cyklu *České žalmy* nebylo za okupace pochopitelně
ani pomyšlení. Skladatel nemohl tehdy ani informovat veřejnost o jejich vzniku
a tak jsou uvedeny v seznamu jeho skladeb, který vyšel v lednovém čísle ročníku
1942 časopisu *Rytmus*, jen pod souhrnným označením „Sbory“.

Nová obsahová a do jisté míry i slohová linie, kterou nastoupil skladatel muž-
skými sbory op. 20, nebyla jen přechodným jevem ve skladatelově vývoji. Ote-
vřela novou cestu jeho umění pro nejzávažnější díla z celého okupačního období.
Výrazně se projevila v mužně ušlechtilé a energické melodice i celé výrazové
atmosféře jednověté *Sonáty pro housle a klavír*, op. 21 z roku 1939, v klavírní
Indrodukci a fuze, op. 22 z roku 1940 i *Sonátě pro klavír*, op. 25 z let 1944–45
a nejvýrazněji ve *Variacích pro klavír*, op. 23 (1942), v dalších čtyřech letech též
instrumentovaných pro orchestr, jež byly inspirovány tragickými událostmi
heydrichiády a vyhlazení Lidic.

V rámci svého úvazku na plzeňské Městské hudební škole měl Karel Janeček
na starosti po dvanáct let i dětský sborový zpěv. Pro tyto účely vytvořil několik
desítek tříhlasých úprav a harmonisací lidových písní. Roku 1940, když se zabýval
lidovou písní i teoreticky²², zařadil třicet těchto skladbiček do sbírky *Z lidu*. Když

²²) Za okupace se v lidové písni právem spatřoval jeden z významných projevů národnosti a vě-
novala se jí proto velká pozornost ediční i teoretická. Karel Janeček přednášel v rámci plzeňského
„Českého máje 1940“ 20. května 1940 *O lidové písni*. Upravený text této přednášky pak uveřejnil
v 1. až 5. čísle *Smetany XXXIV*, 1941 pod názvem *Hudební kultura a lidová píseň*.

později vytvořil jiné, samostatné skladby pro dětský sbor, shrnul je všechny pod opusové číslo 27 a sbírka *Z lidu* tu dostala označení op. 27a. V podtitulu skladatel dílo označil jako *Pět kytíček lidových písní pro dětský sbor bez průvodu*. Jednotlivé kytíčky zahrnují vždy 5 až 7 písní, které jsou v nich seřazeny jednak podle toho, aby pokud možno kontrastovaly tempem a výrazem, jednak tak, aby na sebe mohly navazovat bez rušivého udávání tónu pro začátek každé nové písně. Jsou to úpravy poměrně snadné, je na nich jasně patrné původní pedagogické zaměření: všechny hlasy jsou tu vedeny převážně diatonicky bez snahy po zvláštních harmonických umělostech a propracovány tak, aby i ty, které nepřinášejí původní lidovou melodii, byly přirozeně zpěvné. To však vůbec neznamená, že by to byly úpravy tradičně pojeté. Co chvíli se tu ozvou harmonická spojení sice prostá, ale netradiční, jichž by ustálená upravovatelská praxe, vycházející z harmonické představivosti 19. století, nepoužila. I v těchto drobných skladbičkách se skladatel projevil jako přemýšlivý kontrapunktik, který dokázal polyfonicky oživit zcela nenásilně a obsahově funkčně i nejprostší melodické útvary. Nápaditě a nevtíravě tu uplatnil i řadu mezizpěvů mezi jednotlivými slokami nebo melodickými díly písní.

Dětem věnoval skladatel v této době nejen úpravy lidových písní, ale i instrumentální skladby, jako je *Dětské trio* pro housle, violoncello a klavír (1940) nebo pozdějších dvanáct klavírních skladbiček bez oktavového rozpětí *Žertem i vážně* (1947, tiskem vydal Melantrich, Praha, 1949).

Ze skladatelových životních osudů okupačních let je důležitý odchod z Plzně a jmenování profesorem pražské konservatoře. Karel Janeček vyšel vítězně z konkursu na místo profesora skladby po pensionovaném Rudolfu Karlovi; dostal tu přednost před řadou jiných uchazečů. Na sklonku války se účastnil s Václavem Holzknechtem a dr. Emilem Hradeckým ilegálních příprav na založení vysoké hudební školy. Po osvobození se tyto plány staly základem k vytvoření hudební fakulty Akademie múzických umění. Od podzimu 1946 tu Karel Janeček přednášel hudební teorii jako samostatný obor, po personálních změnách a reorganizaci studijních plánů v roce 1948 byl jmenován lektorem teoretických předmětů. Významnou událostí v jeho osobním životě byl na sklonku roku 1950 sňatek s druhou ženou Helenou Matoušovou, oddanou interpretkou jeho klavírních skladeb a důvěrníci tvůrčích plánů, která do té doby pedagogicky působila na Městské hudební škole v Plzni.

6. Tvorba poválečného období

Další vokální dílo, opět závažný soubor sborových cyklů, vytvořil Karel Janeček v letech 1950–51. Podobně jako už několikrát v minulosti, inspiroval se i tentokrát ve světě poesie Františka Halase. Vybral si verše z jeho poslední sbírky; podle ní také nazval celý soubor *V řadě*. Skládá se ze dvou částí: cyklu mužských sborů *Padlým*, op. 26a, a cyklu smíšených sborů *Živým*, op. 26b.

První část souboru, cyklus *Padlým*, op. 26a, vyrůstá svým námětem ještě z reakce na válečnou minulost. Skladatel tu zhudebnil stejnojmennou čtyřdílnou Halasovu báseň; názvy jednotlivých sborů zvolil sám podle smyslu textu, básník označil jednotlivé oddíly jen čísly.

Na tuto připomínku obětí minulého boje pak skladatel odpovídá druhým cyklem, který nazval případně *Živým*, op. 26b, a ve kterém zhudebnil tři Halasovy básně o Leninovi a obrodném významu Velké říjnové revoluce pro vývoj lidstva. Tady je naopak název celku skladatelův a tituly jednotlivých sborů básníkovy. Ve všech třech básních, které František Halas ve stejném pořadí, jak je použil Karel Janeček, zařadil za sebou do druhého oddílu „Hrejme dále“! ze sbírky *V řadě*, je výrazně akcentována právě osobnost Leninova. Proto také skladatel označil cyklus v podtitulu jako „Tři zpěvy o Leninovi na básně Františka Halase“. Právě tento soubor skladeb z období vrcholného kultu osobnosti je velmi charakteristický pro občanský i umělecký postoj skladatele v této době. Vytvořil tu nesporně — podobně jako v mužských sborech z let 1938—39 — díla soudobě společensky zaangažovaná. Ze sdělení skladatelovy ženy vyplývá, že dílo začal komponovat s myšlenkou na oslavu 30. výročí založení KSČ. Tato skladba však už svým námětem byla v prudkém nesouladu s jedním z nejautoritativnějších oficiálních kulturně politických dokumentů a projevů kultu osobnosti v našem umění, s referátem Ladislava Štolla *Třicet let bojů za českou sociální poesii*.²³⁾ Právě v něm došlo k útoku na Halasovu tvorbu, byl tu nespravedlivě zkreslen i smysl a ideové vyznění jeho politicky programové tvorby. Františku Halasovi i jiným českým básníkům jeho generace tu bylo vytýkáno, že napsali oslavné básně na Lenina, ale ne už na Stalina. Tento referát odezněl na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů v lednu 1950 a v následujících měsících se o jeho obsahu velmi mnoho diskutovalo. Nedlouho poté, jen o necelé čtyři měsíce později, na začátku května, začal Karel Janeček komponovat tyto sbory na verše jedné z kritizovaných sbírek, cyklus, jehož vrcholem je nikoliv oslava osobnosti Stalinovy, ale právě Leninovy. Karel Janeček tady vystihl zdravé jádro dobové potřeby aktuálně politicky zaangažované tvorby, ale obdivuhodně se dokázal vyhnout zplošťujícím tendencím tohoto času a zejména jakémukoliv projevu kultu osobnosti.

S podobně uváženou a domyšlenou reakcí na dobové požadavky a celkové směřování tvořivých proudů u nás v daném vývojovém období se setkáváme i ve slohovém ustrojení díla a výběru melodických a harmonických prostředků. Už v těsně předválečném a válečném období jsme si všimli, že v celé české hudební avantgardě — a bylo by to možno vztáhnout i na nejvýznamnější tvůrce světové, Bartoka, Prokofjeva a četné další — převažuje odklon od nejprudších výbojů k syntéze výsledků tohoto dravého nástupu s některými stránkami dědictví národní tradice. Vysvětlili jsme, jak to souviselo se snahou vyjádřit aktuální ná-

²³⁾ Ladislav Štoll: *Třicet let bojů za českou sociální poesii*, Orbis, Praha 1950.

měty, reagovat tvorbou bezprostředně na soudobé společenské dění. V české hudbě pak toto směřování pokračovalo i v prvních poválečných letech. Bylo v souladu s vlasteneckými a protiválečnými ideami, které i v této době stále ještě inspirovaly vznik mnoha z nejvýznamnějších skladeb. Karel Janěček se plně ztotožnil s touto celkovou tendencí k syntéze a oproštění hudebního vyjadřování a formuloval svůj postoj i teoreticky.²⁴⁾ V ustrojení cyklů *Padlým* a *Živým* se tento názor na tvorbu projevuje velmi výrazně. Skladatel se vrací k hudebnímu vyjadřování převážně jednoznačně tonálnímu, většinu používaného souzvučkového materiálu tvoří trojzvuky (často též tvrdé, se kterými jsme se v jeho dosavadním sborovém díle od roku 1930 setkávali v čisté podobě jen velmi poskrovnu) či čtyřzvuky, jaké znala tradiční tonální harmonie. To však neznamená, že tu snad vytvářel tradiční hudbu. I s tímto omezeným materiálem zachází skladatel nekonvenčním způsobem, nachází neotřelá akordická spojení a dovede pečlivě odvažovat obsahový účín harmonických prostředků. O co je tu prostší harmonie, o to vytríbenější a výraznější je nyní jeho melodika, lyricky zahloubaná a nebývale široce zpěvná i (v druhém cyklu) se zcela novými u něj tóny jasu a oslavného patosu.

První sbor cyklu *Padlým* nazval skladatel *Panychida*. Napsal jej 7. května 1950. Verše o vděčnosti a smutku, který lid chová ke svým padlým hrdinům, tu skladatel zhudebnil v prostém třídílném celku. Druhý bas a první tenor přednáší v prvním dílu ostinatně rytmisovaný motiv ze dvou tónů, vzdálených od sebe malou tercií (první a třetí stupeň mollové tóniky — výraz smutku, beznaděje, rytmus jakoby stylisoval krok pohřbů, o nichž mluví text) na první dvě slova básně. Druhý tenor a první bas do tohoto průvodu vpadne v lahodně barvitě střední barytonové poloze se široce zpěvnou, klidně se odvíjející melodií.

notový př. 35.

Andante

Na-dě-je ne-ní na-dě-je ne-ní

Na-dě-je ne-ní doč-ka-ti se Vás

Na-dě-je ne-ní na-dě-je ne-ní na-dě-je

²⁴⁾ Např. v *Základech moderní harmonie*, dokončených v r. 1949 (NČSAV, Praha 1965), komentuje krajní souzvučkovou tvrdost příkladu z Hindemithovy tvorby na str. 308 slovy: „Tvrdost zvuku, již lze asi sotva s danými prostředky nástrojovými stupňovat, je příznačným znakem pro modernu z doby po první světové válce. Teprve po dosažení krajních mezí... obraceli se skladatelé postupně k oceňování zvukových kvalit a začali se mírnit... Vlna záliby (ze strany skladatelů) v tvrdých zvucích (kdysi „nových“) dnes již minula.“

Plynulé je i stupňování výrazu tohoto zpěvu ke konci, kdy hlavní melodie přibere vzrušenější vzdálenější intervaly a postoupí do vyšší barytonové polohy; průvodní hlasy nyní krácejí až ke kvintě a zvětšenou kvartou *cis* naruší dosavadní čistou diatoniku.

Střední díl je ustrojen homofonně s úvodní melodicky rozvitou evokací

ne-ní Vy bezhrobí
vy ne-má-te než nás váš
hrob jsme teď jen my

notový př. 36.

a akordickým recitativem,

Pohřbení v ho-ři své-ho li-du jen my v dnech málem houslových

notový př. 37.

jehož klid poruší až v posledních třech taktech náhle vzrušené, z rámce diatonické tonality vystupující vyjádření představy „pracháren lítosti“.

Dílo uzavře krátký návrat úvodní hudby, jejíž nejvzrušivější prvek, nediatonické *cis*, zazní i v samém závěru jako výraz neukončenosti, trvajících bolesti.

Skladatel uvedl tento sbor jako příklad tvorby a formování vokální melodiky ve své knize *Melodika* na str. 187—190. Podává tu výklad, jak se jeho vnitřní členění shoduje se členěním Halasovy básně, střední díl považuje za dva samostatné díly *b* a *c*, jež jsou k sobě těsněji připoutány; ve zjednodušené notaci tu celou skladbu cituje.

Druhou část skladatel napsal 23. května 1950. V titulu nese označení *Přízraky* a hudebně je řešena jako dvojsbor. V celkovém rozvrhu cyklu má postavení scherza. Hned v krátkém homofonním úvodu neklidně melodisovanou evokací vzpomínky na zlé časy okupace navodil hrůznou atmosféru básně. Je přitom zajímavé, že toho dosáhl s použitím pouhých durových a mollových trojzvuků; zejména v závěru této fráze, kde za sebou v prudkém vzestupném sledu následují paralelně čtyři o velkou sekundu vždy vzdálené durové trojzvuky, tu vzniká působením rušení imaginárních tónů velké napětí.

notový př. 38.

Allegro comodo

Vzpomeňme ča - sů zmetaných kdy vy-hřez-la zla

Výrazným kontrastem pak působí intervalově i rytmicky neklidná polyfonie¹ s níž střídavě první a druhý sbor zpívá o „zavilé klíčivosti ticha“. Obměna úvodní fráze pak provází připomínku atentátu na Heydricha.

Teprve v dalším průběhu skladby přijde plně ke slovu dvojsborová technika. Druhý sbor zpívá mnohokrát opakovaný motiv, který je tu uplatněn s důsledností tématu passacaglie. Skladatel v takovém ostinátním vyznění uplatňuje nejen jeho melodickou linii, ale i akordický sled.

notový př. 39.

Zplo-zen-ci pe - kla ze - mi ša-co-va-li

Střídavě s tímto motivem i současně s jeho zněním přináší první sbor nové melodické linie na slova dalšího textu. Souznění těchto dvou kontrastních prvků ještě stupňuje napětí úvodního dílu. Vstupní témata se v závěru vrací v obráceném pořadí: nejprve neklidná polyfonická myšlenka a nakonec v mohutném *Largamente* úvodní akordické čtyřtakti.

Třetí sbor, *Stíny*, (vznikl 7. května 1950), má povahu volné věty. Není to zvláště výrazně patrné v jeho tempu — plyne v drobných rytmických hodnotách *Allegretto* — ale v celkovém hudebním charakteru. Nicméně i tady se setkáváme s výrazným vnitřním kontrastem. Klidný trojhlas tenoru, jehož frygicky zabarvené A dur má jemně teskný nádech, záhy zkomplikuje důrazná ostinátní figura basu. Její tónina F dur bitonálně kontrastuje s tenorovým A dur a vytváří celkový dojem latentní d moll, jejíž tónika tu však nikde přímo není vyslovena.

notový př. 40.

Allegretto
pp

Vzdech poslík slo-va z temnic vybíhal vzdech poslík

Kdy bude konec poptával se

slo-va z tem-nic vy - bí - hal vzdech

pla - še kdy bu-de ko-nec kdy bude konec kdy bude konec

pp *ppp* *più pp* *ppp*

Vnitřní protiklad mezi těmito dvěma motivy vtiskuje charakter celému sboru; nenaruší jej ani dvě stručné odlišné epizody.

Závěrečný sbor *Konec výsostný* je nejdelší součástí celého cyklu. Byl dokončen za rok po napsání předchozích tří, 9. května 1951. Už úvodní díl, mollové Lento, přináší ve zpěvné imitační polyfonii výraz bolestného usmíření, zvláštní něhy a prostoty.

Lento
div. al *pp* Ach darmo mluvit

Ach darmo mluvit

div. al Ach darmo

Ach dar-mo mluvit

Darmo klamat žel

mluvit Darmo klamat žel

notový př. 41.

Střední díl má širokou gradaci. Nad tritonovou dvojitou prodlevou v basu přednášejí nejprve jednotlivé hlasové skupiny i sólisté recitativní úryvky, postupně stále výrazněji melodisované. Nakonec vplyne tento proud do polyfonického zpěvu živějšího tempa s nejvyšším vystupňováním při slovech o zmučené slávě hrdinů.

Vlastním vyvrcholením sboru a zároveň i celého cyklu je rozlehlý závěrečný díl. V širokém Maestosu tu převládá homofonní sborový zpěv: nejprve lyricky vládný na slova o nenávratnosti padlých, později důrazně semknutý při slibu nezradit odkaz jejich vítězného boje. Návrat hlavního tématu Maestosa celé dílo uzavírá.

notový př. 42.

Maestoso

p Bo-jov-ník ne-zmí-rá ne - zmařen vpředu jde Já pravím

mp

Solo

f

Lento

tutti *pp*

vám že dá-le jsou než my a do-bře je teď jim

pp

Druhá část souboru sborových cyklů „V řadě“, *Živým*, op. 26, pro smíšený sbor, vznikla celá roku 1951. Má jen tři části, ale všechny jsou založeny mnohem širě, než v předchozím mužském cyklu. Na rozdíl od jakoby komorní lyriky vzpomínky na padlé pojal skladatel Halasovy básně o Leninovi mnohem dramatictější i monumentálněji. I tímto rysem podtrhl základní obsahovou kontraposici obou cyklů, kterou naznačil už ve vzájemně si odpovídajících názvech.

Úvodní sbor, nazvaný *Lenin*, byl hotov 28. května 1951. Jeho textem je stejnojmenná Halasova báseň — vidina Lenina jako silné a spravedlivé osobnosti, stojící v čele chudých a dávající znamení k očištné bouři revoluce. Celá dlouhá střední část básně, plná nekonvenčních básnických obrazů, je věnována této zápasivé visi; jen na začátku a na konci zazpívá básník notou měkké, úsměvné vzpomínky. Tento základní myšlenkový rozvrh přejal i skladatel. Ženský sbor

tu nejdřív lyricky zvlněným tříhlasem, jehož vedoucí linii imituje o takt později tenor, navodí lyrickou atmosféru vděčného vzpomínání.

Allegretto giocoso

Sopr.
Alt *f* I housle možno při-lo-žit aby víc hrá - la
Tenor
f I housle možno při-lo-žit aby víc
vzpo-mín - ka
vzpo - mín - ka
hrá - la vzpo-mín-ka

notový př. 43.

Výrazem klidu a prostoty, až popěvkově jednoduchou linií pak charakterisuje skladatel poprvé postavu Lenina.

Meno mosso

p Le - ni-na chu-dí Le - ni-na spra-ve-dli-ví
p najde Lenina chudí *pp* Lenina spravedliví

notový př. 44.

Teprve začátek středního dílu přináší obraz revoluční vřavy a atmosféru bojového konfliktu. Převažuje tu polyfonická faktura; vedoucím tématem této plochy je neklidně pulsující melodie, kterou nejprve přednese, nedoprovázena ostatními hlasy, skupina altů.

notový př. 45.

semplice
pp Sta-le - tí bí - dy u - ta - je - ná v o - čích

Záhy poté se připojí s tímtež tématem v augmentovaném tvaru další hlasy. Je to jakési fugato se dvěma průvodčími v augmentaci. Dlouhé hodnoty mužských hlasů a sopránů jakoby tu charakterisovaly tíži bídy a délku staletí, zneklidňující pohyblivý alt dává hudebnímu obrazu spád a kinetické napětí. Zajímavá je na tomto místě i metrická nepravidelnost: každý hlas má své taktové členění, které se nekryje s ostatními, takže polyfonickou různotvárnost hudebního obrazu prostředkuje nejen rozrůzněnost melodického vedení, ale i soujem odlišných metrických struktur.

Rozvoj této hudby na chvíli přeruší netematická epizoda — z intonace vypjatého recitativu rostoucí odsudek zrádců a zbabělců i hrůzná, temným šestizvukem v hluboké poloze i vypjatým unisonem celého sboru charakterizovaná připomínka moru. Alt záhy znovu, tentokrát v rychlejším pohybu a na slova o Leninově smíchu, přináší základní hybné téma středního dílu. Tentokrát je skladatel rozvinul v pravidelné fugato; na ně ještě navazuje i jakési provedení, v němž se zpracovává v původním tvaru i inverzi stupnicový motivek z hlavního tématu (viz třetí takt předchozího notového příkladu) s takřka onomatopoickou účinností a důsledností. V závěru je znovu výrazně uplatněno téma, jež provázelo Leninovo jméno a konečně úvodní hudba, spojená s představou vděčné vzpomínky. Ta je nakonec rozvita ve zvukově vypjatou codu.

Druhý sbor dokončil Karel Janeček 2. června 1951. Jmenuje se *7. listopad* a zhudebňuje Halasovu stejnojmennou báseň o událostech Velké Říjnové revoluce. Různotvárné obrazové bohatství básnického textu sjednotil skladatel pevným formovým soustředěním skladby: koncipoval ji jako fugu s introdukcí. Úvod vyrůstá z klidné kresby podzimu v měkké střední poloze tří hlubších hlasů.

notový př. 46.

Andante

Alt *pp*

Tenor

Bas *pp*

Ty syp - ké stro-my pod - zi-mu

Jen pozvolna tu narůstá vzrušený výraz: nejprve je utajen v melodickém vzestupu basu na slova připomínky Leninova příchodu z podzemí, záhy však v prudké gradaci vystoupí znatelně do popředí. Připraví tak nástup Presta, začátku vlastní fugy. Hlava jejího subjektu zazní nejdříve v unisonu celého sboru, proložena důraznými sekundakordy na slova „Všem, všem, všem“. Teprve pak navazuje bas s pokračováním hlavního tématu. Další průběh exposice je již pravidelný.

Presto

Vy-sko-čil Lenin Všem Všem Všem Lenin vy-sko-čil Všem Všem Všem

o-stru-hy ví-ry vbod a jekem davů hnál

notový př. 47.

V provedení fugy hrají vedle dalšího rozvoje tématu a jeho částí i homofonní epizody, které vyrůstají převážně ze zvolací intonace slov „Všem, všem, všem“ ze začátku exposice. Skladatel jimi zachytil především slova revolučních požadavků a proklamací, jako je „Všechnu moc sovětům“ apod. Stále tu však převládá bystrý šestiosminový pohyb hlavního fugového tématu, který zobrazuje neklid a nepřetržitost revolučního dění i zachycuje náznaky tónomalebného vyjádření některých textových detailů, jako je šlehání plamenů či kapání rtuti. Před mohutně zvukově exponovaným závěrem se vrátí jako poslední homofonní epizoda lyrická myšlenka introdukce na slova poslední připomínky listopadu.

Poslední část cyklu, sbor *Moskvě k narozeninám*, dopsal skladatel 4. června 1951. Svým celkovým charakterem se tato skladba liší od obou předchozích dramatických vidin revolučních událostí. Už sama báseň má spíše oslavný charakter: připomíná nejprve, co u nás znamenal hlas moskevského rozhlasu za války, oslavuje vítězství a budoucí slávu města. Připomínku válečného posluchu moskevského rozhlasu skladatel hudebně vyjádřil velmi názorným způsobem. Ženské hlasy tu nejprve přednesou krátkou fanfárovou melodii, stylisací jakési rozhlasové znělky.

Moderato

Alti Soprani

Ho-vo-ří Moskva Moskva ho-vo-ří

notový př. 48.

S tímto jasným nápěvem výrazně kontrastuje chmurná chorálová melodie, kterou přednáší mužský sbor v oktávovém unisonu. Její neklidná rytmičná struktura, mollové tonální založení a temná hlasová poloha zřetelně evokují náladu okupačního napětí.

Adagio

Pa-leb-ná clona na-ší ji - sto - ty Pa-leb-ná clo-na na - ší ji - sto - ty

Palebná clona na - ší jis-to - ty

notový př. 49.

Tyto dva prvky se pak střídají — znělka nejprve několikrát stejně, beze změny, chorál ve stále nových variacích — a nakonec i prolínají v kontrapunktickém souznění. Z tématu chorálu je pak odvozen homofonní zpěv plného smíšeného sboru o vítězství, který zejména svou harmonisací připomíná mollovou atmosféru ruských písní; hudba znělky je nápadně uplatněna zase při slovech o lásce k osvoboditelům, kde dostává některé charakteristické rysy české lyriky. Terasovitě stupňovaná gradační linie skladby vrcholí v monumentálně zvukově vypjaté codě (*Grandioso*), v níž provází připomínku Leninova odkazu poslední varianta hudby úvodní znělky.

Je nepochopitelným faktem, že sborové cykly *Padlým* a *Živým*, op. 26 byly ve Svazu československých skladatelů, kam je autor zadal k provedení, nepříznivě zlektorovány a vráceny neprovozovány. Skladatel se však nevzdal a o dva roky později zpracoval náměty i hudbu cyklu *Živým* znovu, tentokrát v symfonický triptych *Lenin*, op. 29 (dokončil jej na konci října 1953). V této nové, symfonicky monumentalizované a rozšířené podobě byla hudba s úspěchem provedena Českou filharmonií za řízení Karla Ančerla na koncertě III. přehlídky Svazu československých skladatelů 17. února 1954 v Praze; původní sborová verze však čeká dodnes marně na oživení.

Ve třech předvánočních dnech roku 1951, 21., 22. a 23. prosince, vytvořil Karel Janěček cyklus pěti dětských sborů bez průvodu na básně Františka Halase *Stříbrný les*, op. 27b. Jsou to prosté skladbičky, vždy na jednu či dvě stránky sborové partitury se čtyřmi osnovami. Se smyslem pro kouzlo dětské fantazie, ze kterého vycházejí Halasovy verše, tu dokázal vždy několika málo tóny podtrhnout náladu okamžiku či vystihnout vtipnou pointu textu.

První sbor, *Poučení synovské*, má dialogickou formu: na otázky jedné hlasové skupiny vždy odpovídá celý sbor sledem čtyřhlasých akordů.

Moderato

notový př. 50.

Když pro - bu - dí se hlí - na je to myš

Až v poslední odpovědi na slova „Slza je voda, co je sama“ je tato pravidelnost porušena a krátkou polyfonickou větou je zdůrazněna nálada smutku a osamělosti.

Ve druhém sboru, nazvaném *Velikonoční*, jsou vtipně použity tónomalebné názvuky na kvokání a zlobu slepic; od bystrého pohybu celé ostatní skladby se výrazně liší vznosné akordy Grandiosa ve střední části, charakterisující krásu kohouta a barevných kraslic.

Třetí sbor, *Proč*, má dialogickou formu. Rozvázný hlas otce znázorňuje hlubší hlasy, neklidně zvědavé otázky dítěte přednášejí dvě vyšší hlasové skupiny. Jen úvodní a závěrečná myšlenka o šípku je zdůrazněna čtyřhlasem celého sboru.

Rovněž čtvrtý sbor, *Povídáčka*, má řadu půvabných tónomalebných detailů. Při vyprávění o veverkách, které si dělají legraci z lesa, že při spaní předstírá, jakoby četl, znázorňuje imitace drobné čtyřtónové figurky šimrání; v závěru zase stejnoměrně rytmisované tóny provázejí přímou řeč datla a napodobují jeho klepání.

Závěrečný sbor, *Pohádka*, zhudebňuje báseň, která má v původním Halasově textu titul Písnička. Příběh o Sněhurce, trpící v zimním lese, ale zachráněné nakonec v kožíšku a domečku ze šišek, je po každém verši prokládán refrémem slov „v tom lese stříbrném“. Odtud vzal skladatel titul pro celý cyklus. Hudba tohoto obrázku vyrůstá z pohádkově snivé hudební charakteristiky stříbrného lesa, jak ji přináší už melodicky plynulý úvodní nápěv,

notový př. 51

Andante. con moto

V tom lese stří - br - ném
Had s korunkou a Meluzina v tom lese

a vrcholí ve zjasněné hudební kresbě Sněhurčina šťastného vzdychání.

Dílo poprvé nastudoval Bohumil Kulínský s dětským pěveckým sborem Československého rozhlasu v první polovině roku 1963. Veřejně zaznělo 1. června 1963 v pražském rozhlase.

Záhy po dokončení cyklu dětských sborů a cappella, počátkem roku 1952, vytvořil skladatel další skladbu podobného druhu. Jsou to tři zpěvy pro soprán a alt (komorní sbor) s doprovodem flétny, klarinetu a fagotu *Radost a práce*, op. 27c na básně Františka Ladislava Čelakovského, od jehož úmrtí uplynulo roku 1952 právě sto let. Karel Janeček si texty vybral ve sbírce Ohlasy písní českých a ve svém zhudebnění vyšel plně z lidově písňového charakteru textu. Všechny tři skladby mají dvojzpěvový charakter; jen na nejexponovanějších místech tu skladatel doplňuje v závorkách tóny, určené pro případné doplnění na čtyřhlas či tříhlas. Počítá jak s možností sólového, tak i sborového obsazení obou hlasových linií. Významnou obsahovou roli v celkovém rozvoji skladeb má rovněž instrumentální skupina.

Cyklus začíná dvojzpěvem *Radost a žalost*. Smutné verše o nestálosti radosti, která se tak snadno mění v žalost, doprovodil skladatel prostou písňovou melodií. Ozve se v obou slokách ve dvouhlasé imitaci po úvodních homofonních invokacích.

notový př. 52.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves. The first staff is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the staff: "Ach, ra-dost. Ach, ra - dost hez-ká to kvě-ti-na hez-ká to". The second staff continues the melody, also in 3/4 time, with the lyrics: "kvě-ti-na jen škoda přeškoda, že ko - řín-ků ne-má". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Typem melodiky i plynulými přechody z dur do moll není tato hudba vzdálena světu *Moravských dvojzpěvů* Antonína Dvořáka. Klidné vokální linie výrazně dokresluje rytmicky bohatě členitý doprovod instrumentální skupiny. Pro kompoziční metodu Karla Janečka je příznačné, že větší část instrumentálního průvodu i vokálních linií je pracována v dvouhlasém kánonickém vedení.

Druhá skladba, *Vávra*, má v celkovém rozvrhu cyklu úlohu scherza. Žertovné vyprávění o Vávrovi, kterého přepadnou vojáci, seberou mu hrozny a když nařiká, dají mu místo nich do mošny kozí bobky, tu skladatel vystihl bystrým proudem *Allegra giocosa*. Zajímavá je rytmická struktura této hudby: důsledně se tu střídá tříčtvrtkový a tříosminový takt. Tato nepravidelnost vyrůstá z deklamace úvodních veršů;

bě - ží V á - vra ne-se v moš - ně

Bě - ží, bě - ží Vávra z Po - lič - ky ne-se, ne-se v mošně hrozníčky,

zpí - vá so - bě ces - tičkou, že má mošnu pl - nič - kou. notový př. 53.

skladatel z ní však dovede těžít pro výstavbu celé skladby a učinit ji jedním z prostředníků hudebního tlumočení humorné atmosféry básně.

Závěrečná skladba *Po práci* je z celého cyklu nejrozsáhlejší. Vyprávění o polní práci celého týdne se sázením nejrůznějších plodin skladatel zhudebnil jako variace. Jejich téma, vážná, jakoby úporně se vzhůru dobývající melodie, charakterisuje celotýdenní pracovní úkol. Nejprve ji přednese v oktávovém unisonu klarinet a fagot.

Con moto, quasi allegretto

con 8va

notový př. 54.

Jednotlivé variace pak představují dny pracovního týdne. Nejen téma, ale i první a druhá variace, pondělí a úterý, tvoří instrumentální úvod. Teprve při třetí variaci nastoupí zpěvní hlasy. Jejich linie však nesouvisí s instrumentálním tématem. Je to opět prostá písňová melodie s imitačním střídáním jednotlivých hlasových skupin.

Na po - li, v zahradách Na po - li, v zahradách s pon - děl - ka k ne - dě - li

s pon - děl - ka k ne - dě - li notový př. 55.

V tomto duchu pokračují i další variace. Bohatě diferencovaný a rytmicky členitý instrumentální průvod, vycházející z variačního zpracování úvodního tématu, tvoří v průvodu charakteristiku usilovné práce; zpěv se rozvíjí v písňově prostých nápěvech, které jen místy tvarově souvisejí s hlavním tématem. Rozlehlá coda, charakterisující neděli po skončení práce, skladbu výrazem slavnostní radosti vyvrcholí a uzavře.

Skladba *Radost a žalost* vznikla ve dnech 3.—7. ledna 1952, *Vávra* 12. až 14. ledna a *Po práci* 24.—29. března téhož roku. Dílo poprvé zaznělo 25. dubna 1954 na přehlídkovém koncertě Svazu československých skladatelů v Praze, Kühnův dětský sbor a členy České filharmonie řídil Jan Kühn. O necelý rok později, 23. února 1955, provedli cyklus posluchači a posluchačky hudební vědy a hudební fakulty AMU v nastudování Jiřího Smutného. V říjnu 1963 podrobil skladatel dílo poslední revisi.

Bez opusového čísla a neprovedena zůstala další drobná dětská skladba, *Pionýrská písnička* pro dětský sbor na slova M. Walló, kterou napsal 8. ledna 1950 a upravil ve třech verzích: jednohlasně bez průvodu, s průvodem klavíru a tříhlasně s klavírem.

Dosud poslední dva sborové cykly vytvořil Karel Janeček roku 1959. První z nich jsou *Kosmické písně*, op. 35, dva mužské sbory na básně Františka Hrubína. Jejich náměty jsou filosofické úvahy o líbezném teple života na zemi a mrazivých dálkách vesmírného prostoru, o pocitech, kterými na člověka působí představy o kosmickém dění. Je to tedy poesie, která v nové rovině představ člověka našeho století jakoby pokračovala v humanistické lyrice obdobné Nerudovy básnické sbírky. I když je možné, že zájem o kosmickou problematiku na sklonku padesátých let u básníka i skladatele podnítily převratné úspěchy v dobývání vesmíru, není to v žádném případě oslavná tvorba, jaké se u nás u příležitosti vypuštění prvního sovětského sputniku a letu Jurije Gagarina objevilo mnoho, ale mezi kterou bylo jen poskrovnu děl trvalejší umělecké hodnoty.

První sbor se jmenuje *Kosmická*; vznikl 2. května 1959. Je to obraz cesty člověka noční krajinou. Stopy života tu ostře kontrastují s mrtvou nádherou hvězdného vesmíru: zemi se ještě nechce do zimy trvalého bezživotí. Vstupní Andante sostenuto s klidným melodickým pohybem je obrazem poutníkovy cesty.

notový př. 56.

Andante sostenuto

K měs-tům a ves-ni-cím se stá- - čím

K městům a ves-ni-cím se

Druhou plochu, Allegretto comodo, charakterisuje prudce pohyblivý ostináttní dvouhlas druhého a prvního basu. Temná hlasová poloha a mollový tónorod tohoto ostinata jakoby charakterisovaly ztajené bohatství minulých životů, táhlý nápěv tenorů dnešní klid hřbitovů.

notový př. 57.

Allegretto comodo

hřbi - - to - - vy

hřbitovy jako šlápoty hřbitovy jako šlápoty

Hřbitovy jako šlápoty Hřbitovy jako šlápoty

Krátká epizoda na chvíli tento proud přeruší, ale pohyblivé ostinato se záhy vrátí: tentokrát v jasnějším vyznění a postupně i současně ve všech hlasových skupinách jako charakteristika zdvihajícího se obláčku prachu. Vyslovení vlastního myšlenkového posláání básně — že se zemi nechce vychladnout, protože je určena životu — provází skladatel návratem úvodní hudby, která je tu vystupňována k mohutně vypjatému závěru.

Rovněž text druhého sboru přirovnává životní cestu člověka se šíří nebeských dále a je radostnou chválou života na naší zemi. Tato skladba nese titul *Mléčná dráha*; vznikla 12. května 1959. Do podtitulu skladatel vepsal označení „Motet k poctě knížete hudby G. Pierluigiho z Palestriny“. Naznačil tím slohovou inspiraci, která jej vedla při tvorbě tohoto díla. Je to skutečně polyfonní skladba s rovnocenným melodickým uplatněním všech čtyř hlasových skupin. I důsledně diatonické založení všech témat a souzvukové výslednice, spočívající převážně v čistých trojzvucích, přibližují styl díla velmi nápadně světu vrcholné italské renesanční polyfonie. Jednotlivé oddíly skladby jsou založeny tematicky, takže skladba dostává vlastně formu *ricercaru*. První díl tak vyrůstá ze stoupavé melodie, jejíž stejnoměrná rytmická struktura dokresluje působivě představu putování, životní cesty.

Andante con moto

Kol do-mo-va, jenž lé-tem zra-je

notový př. 58.

Ještě názornější je tematický materiál, ze kterého jsou zbudovány další díly: v dlouhých rytmických hodnotách se odvíjejí melodie při slovech o dálce, drobným staccatem ozdobená linie, připomínající kvapné ubíhání času i široce rozběhnutý proud bystrých šestnáctin, dokreslující představu záplavy hvězd v Mléčné dráze a víření prachu cest. Návrat úvodního tématu v novém, poněkud odlišném kontrapunktickém zpracování a široké homofonní Adagio, znázorňující prázdnou hloubku kosmického prostoru, skladbu uzavírá.

Téhož roku, ba dokonce ještě v témže měsíci květnu 1959 vytvořil Karel Janěček i další cyklus mužských sborů, *Epitafy*, op. 36. Vybral si tři starověké náhrobní nápisy, jejichž texty zhudebnil se zdůrazněním odlišného pojetí smrti u různých národů. Vlastním vyvrcholením, pointou, kvůli které celý cyklus vznikl, je teprve čtvrtý epitaf. Je komponován nejen na slova náhrobního nápisu, ale i na vyprávění o trpkých osudech posmrtné památky českého národního básníka, na jehož hrobě nebylo ani označení jména, tím méně jakýkoliv jiný nápis.

První z Epitafů, *Egyptský*, na slova náhrobní desky Taimhotepiny, zachycuje výraz jakoby ještě orientálně mystického, hrůzou naplněného pohledu na smrt.²⁵⁾ Zdůrazňuje její neúplatnost a neuprositelnost, se kterou nemilosrdně postihne každého, koho si vybere. Tento přísný pohled zachycuje hned sugestivně vypjatý vstup s důrazně rytmisovaným unisonem a náhlými poklesy na spodní citlivý tón na konci frází.

Andante

Jméno smrti jest „Pojď sem!“ Všichni, které k sobě

volá, jdou ihned k ní

notový př. 59

V dalším průběhu skladby reaguje hudba i na některé detaily textu: neklidné střídání pohybu triolového a osminového dokresluje, jak se srdce lidí chvějí strachem, důrazný několikrát opakovaný motiv druhého basu zdůrazňuje pochmurnou neústupnost smrti, ztišené akordické parlando, oddělované dlouhými odmlkami, připomíná zděšené prosby a modlitby; základní stroze temný výraz tu však neustoupí ani na chvíli a je ještě vystupňován v závěru na slova výzvy k obětem.

Druhý z *Epitafů*, *Řecký*, vznikl společně s Egyptským v jediném dnu 14. května 1959. Skladatel použil nejen starověkého textu, ale i hudby. Podkladem je nejen

²⁵⁾ Text je z knihy Františka Lexy Výbor z mladší literatury egyptské, Praha 1947, str. 31.

krátký nápis na náhrobku Seikilově, připomínající památku zesnulého, ale i známá *Píseň Seikilova*, jeden z nejstarších dochovaných notovaných zápisů vůbec z počátku prvního tisíciletí našeho letopočtu.²⁶⁾ Skladatel dvakrát cituje její melodii, nejprve v druhém basu, pak o kvintu výš v prvním basu. Celková komposiční metoda tu připomíná postupy středověkých vokálních kontrapunktů, zejména motetu 13. století. Ostatní hlasy vytvářejí kontrapunkty k citovanému nápěvu: druhá basová skupina, nepřednášející cantus firmus, na slova a s použitím melodických prvků písně, tenory na text nápisu.

notový př. 60.

Larghetto

Kamenná podoba jsem
Co živ jsi, zá - ři co živ jsi, zá - ři
Co živ jsi zá - ři zár - mutku všeho buď prost, jen

V celém sboru zachoval skladatel základní ladění písně: výraz sice vážný, ale střizlivý, prostý jakéhokoliv tragického akcentu. Je to ve shodě s jejím textem „Co živ jsi, záři, zármutku všeho buď prost, jen krátce je dáno žít nám, čas vyžádá sobě svou daň sám.“ Pro zdůraznění rozdílnosti textu obou hlasových skupin vyžaduje skladatel, aby — pokud akustické poměry sálu dovolí — tenory odstoupily poněkud stranou od basů. Cantus firmus má znít bez dynamického vlnění a působit dojmem hlasu primitivních varhan.

Třetí, *Římský*, napsal skladatel 16. května 1959. Rovněž tady se setkáme s prostotou antického pohledu na smrt jako na přirozenou fázi životního běhu.²⁷⁾ Básník Marcus Pacuvius žádá kolem spěchajícího mladého muže, aby si přečetl, že tady leží jeho pozůstatky, a sděluje mu svůj pozdrav. Hudba nejprve vychází ze stylisace představy kroků spěchajících kolemjdoucích; tak na sebe navazují jednotlivé hlasové skupiny s postupným polyfonickým vyzněním drobného vstupního motivku.

²⁶⁾ Použil překladu Ferdinanda Stiebitze z výboru *Řecká lyrika*, Praha 1945, str. 175.

²⁷⁾ Text byl v překladu Ferdinanda Stiebitze a kolektivu vytištěn ve výboru *Římská lyrika*, Praha 1957, str. 72.

notový př. 61.

Allegro non troppo

Ač spěcháš Ač spěcháš mladý muži

Ač spěcháš Ač spěcháš

Dalším důležitým motivickým prvkem první gradace je důrazně rytmisované parlando na několika málo blízkých tónech se slovy prosby. Po prvním vrcholu následuje generální pauza, zdůrazňující vyznění následující temné připomínky toho, co zůstalo z mrtvého básníka.

notový př. 62.

Bas I. pp Hrst kostí

Bas II. Hrst kostí

Krátký návrat do úvodní hudby a do dur zjasněný pozdrav skladbu uzavírá. Poslední Epitaf, *Český*, je věnován památce Karla Hynka Máchy. Skladatel jej vytvořil 21. května 1959 na slova excerpt z různých textů, vyprávějících o posmrtných osudech básníka: nejprve ze vzpomínky Antonína Pflegra-Kopidlanského.²⁸⁾ Ten popisuje zapomenutý Máchův hrob v Litoměřicích a rozpaky hrobníka, který jej dovedl určit jen podle toho, že to byl písař advokáta Durasa; Kopidlanský lituje, že žádný z obrazů jménem Máchovým označených nemá ani stopu básníkovy podoby. Text dále čerpá z životopisu od Karla Janského;²⁹⁾ líčí nešetrné a bezohledné zacházení s Máchovými rukopisy, z nichž leckteré byly vyházeny či odvezeny do sběru, a nakonec popisuje exhumaci básníkových pozůstatků a slavnost v Pantheonu, kam se mu přišlo poklonit padesát tisíc lidí. Mezi citáty položil skladatel jako refrén verš, který je dnes vyryt na Máchově náhrobku na Slavíně: „Daleká cesta má — marné volání!“ Na závěr celého sboru pak připojil vlastní dodatek: „Tvé volání, básníku, nebylo marné!“

²⁸⁾ K. Mácha ve vzpomínkách současníků, uspořádal Karel Janský, Praha 1958, str. 12 a 202.

²⁹⁾ Karel Janský: Karel Hynek Mácha, život uchvatitele krásy, Praha 1953, str. 317—18, 328—29.

První část sboru vyrůstá ze strohého vstupního motivu, jehož úvodní sestupná kvarta jakoby upomínala na kroky vykonané cesty; současně však i navozuje atmosféru strohého vyprávění, které celou skladbu uvozuje.

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal staff and a piano accompaniment staff. The second system also has a vocal staff and a piano accompaniment staff. The lyrics are in Czech and describe a journey to Litoměřice.

Vocal Part:

- First system: Při - šed Do Litoměřic di - vil jsem se,
- Second system: di - vil jsem se, divil jsem se, di - vil jsem se,

Piano Part:

- First system: Accompanying the vocal melody with chords and triplets. Includes markings like *p* (piano) and *f* (forte).
- Second system: Continues the accompaniment, featuring more complex rhythmic patterns and triplets.

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, key signatures, dynamics, and articulation marks.

208

musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The lyrics are in Czech. The score includes dynamic markings (f, mp, mf, ff, p, dim.) and phrasing slurs. The lyrics are: "mar-né vo-lá-ní", "Da-le-ká cesta má", and "Da-le-ká ces-ta má".

Druhý oddíl — vyprávění o málo věrných podobiznách — vychází z motivického materiálu začátku. Je tu však zpracován s ještě větší spádností a naléhavostí. Závěr se opět uklidní k nástupu evokace daleké cesty a marného volání. Třetí díl je nejvzrušenější ze všech. Krátké fugato na vzestupné téma, jež opět vzdáleně souvisí s hudbou úvodu, vyjadřuje rozhořčení nad zmařením vzácných rukopisů. Do proudu zpěvu záhy vpadne i sólový vypravěč, jehož řeč podbarvuje mužský sbor důrazným opakováním slov „za třicet zlatých“. Melodicky vyklenutější a důraznější evokace daleké cesty pak připraví nástup posledního dílu. V jakoby stísněné mollové intonaci a tichých dynamických odstínech se tu líčí nejdřív exhumace Máchových pozůstatků. Záhy se však po krátké gradaci výraz promění. Líčení slavnosti v Pantheonu provází jasná, převážně durová hudba se znělými akordy plného sboru v široké rozloze. Následuje ještě poslední, nejrozvítější evokace daleké cesty a marného volání, po které skladbu uzavře jásavá homofonie na slova skladatelova dodatku.

Z další hudební tvorby Karla Janečka, která vznikla v padesátých letech a na začátku let šedesátých, se zmiňme vedle už jmenovaného symfonického triptychu *Lenin*, op. 29 (1953) ze symfonické tvorby o *II. symfonii* pro velký orchestr, op. 30, (1944—54), kterou skladatel sám řídil na koncertě orchestru Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého 20. února 1957 v rámci IV. přehlídky nové tvorby Svazu československých skladatelů, dále o předešlé pro velký smyčcový orchestr *Legenda o Praze*, op. 32 (1958, poprvé orchestr hl. města Prahy FOK za řízení Jindřicha Rohana 15. XII. 1960), *Fantasii pro orchestr*, op. 39 (1962—63, poprvé Filmový symfonický orchestr za řízení Františka Belfína 19. února 1964 v rámci Týdne soudobé hudby českých skladatelů v Praze), která vznikla novým zpracováním hudby *Preludia, Fughetty a Chorálu* pro varhany z roku 1952,

a o Symfoniettě pro orchestr, op. 42 (1966). Pro varhany v této době napsal ještě *Preludium, Chorál a Toccato*, op. 31 (1958) a *Partitu*, op. 40 (1963), kterou o rok později instrumentoval pro orchestr; komorní tvorbu reprezentuje *Sonáta pro violoncello a klavír*, op. 33 (1958), komorní suita pro flétnu, klarinet a fagot s průvodem klavíru *Malé symposion*, op. 34 (1959), *Duo pro housle a violoncello*, op. 37 (1960) a *Kvartet pro flétnu, hoboje, klarinet a fagot*, op. 41 (1966). Jediné klavírní skladby z tohoto času, cyklus *Chlebové figurky* a passacaglia *Temné roky* (1955), vznikly jako hudební doprovod k televiznímu pásmu o spisovatelském díle Antonína Zápotockého.

Bohatá byla v tomto období i hudebně teoretická tvorba Karla Janečka. Vedle řady dalších drobnějších prací a překladu knihy I. V. Sposobina *Muzykal'naja forma* z ruštiny napsal v letech 1949–50 knihu *Melodika* (SNKLHU, Praha 1956), 1952–53 *Hudební formy* (SNKLHU, Praha 1955), 1955–59 *Harmonie rozbořem* (SHV, Praha 1963) a 1964–66 *Hudební tektonika*. Roku 1965 vyšly v Nakladatelství Československé akademie věd jeho *Základy moderní harmonie* z let 1942–49.

Po celá padesátá léta a dosavadní část šedesátých let působí Karel Janeček pedagogicky na hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze. S platností od 1. prosince 1951 byl jmenován docentem a od 1. března 1961 profesorem hudební teorie. Od roku 1953 dodnes je vedoucím katedry hudební teorie na této vysoké škole; vykonával dále řadu funkcí ve vedení hudební fakulty i celé Akademie. 7. března 1956 mu byl udělen titul doktora věd o umění.

Dospěli jsme k závěru této studie. Zbývá nám vyslovit na základě předchozí analýzy skladatelovy sborové tvorby hodnotící soudy, zodpovědět otázku co je z jeho děl tohoto druhu podstatné a mělo by být v budoucnosti oživeno, a co zůstane nadále pravděpodobně jen svědectvím o skladatelově růstu a úsilí v jednotlivých vývojových etapách, co patří k hlavní linii jeho tvorby a co ji jen doplňuje.

Při tomto hodnocení se nebudeme soustřeďovat k vážení jednotlivých sborů. Karel Janeček totiž vždy soustřeďoval své sborové skladby do rozsáhlejších celků, do vnitřně pevně propojených cyklů, a ty někdy ještě dále do celých rozsáhlejších souborů. Je sice pravda, že pro koncertní praxi — a zejména v produkcích amatérských souborů to bývá pravidlem — je možné vyjmout kteroukoliv součást sborového cyklu a uvést ji jako uzavřený skladebný celek samostatně. Přijmout tuto zásadu při celkovém hodnocení skladatelovy sborové tvorby by však znamenalo nedbat na jeden z jejích podstatných přínosů, totiž na její vyšší a celostnější ideovou i stavebnou vazbu.

Z jeho předválečné tvorby je nesporně vyspělejší a v invenci i stavbě bohatší cyklus smíšených sborů *Světila a stíny*, op. 16. Je práv lehkosti i lyrické hloubce Seifertovy poesie, je vyhraněnější náladově a obsahově i slohově svébytnější. Jakkoliv je soubor sborových cyklů „1930“, op. 7 pozoruhodným svědectvím o poměru mladého skladatele k době a o jeho uvědomělé snaze dospět k novému

hudebnímu výrazu, jsou tu ještě jasně patrné stopy hledání a ověřování nových možností. Některé sbory z těchto cyklů by jistě i dnes byly působivé — mám na mysli např. ženský sbor *Skříň* na Rimbaudovu báseň —, ale celek po mém soudu ještě nedosahuje výraznosti pozdějších děl.

Sborové dílo z pohnutého podzimu 1938, *Zpěv úzkosti*, op. 20 a, nejrozlehlejší Janáčkovu vokální skladbu vůbec, považuji za nejlepší jeho práci svého druhu. Snoubí se v ní jednota hlubokého bezprostředního prožitku s velkorysou uměleckou koncepcí. Skladatel je tu zcela osobitý a přitom i na výši bojových úkolů národního umění v době, kdy se jednalo o základní existenční otázky našeho života. Další mužské sbory, které reagují na bezprostřední události doby, *České žalmy*, op. 20 b, jsou rovněž výmluvným svědectvím o své době, ale hudba zůstala v mnohém poplatná resignovanému tónu veršů. To má své důsledky i přímo v hudební invenci. Převažuje tu reflexe nad přímým prožitkem, výraz bolesti ani protestu tady při vši účtyhodné komposiční práci, citlivé přírodokresbě a působivém zvukovém vybavení skladeb nedosahuje intensity a citové spontánnosti, jaká dělá ze *Zpěvu úzkosti* skutečně unikátní hodnotu.

Vrcholem poválečné tvorby je nesporně dvojice cyklů *Padlým*, op. 26 a a *Živým*, op. 26 b. Skladatel tu opět svrchovaným způsobem promluvil o námětech plně politicky aktuálních. Je to dílo přímo stranicky vyhrocené; přitom se však skladatel zcela odlišil od schematické dobové konvence a vytvořil originální hodnoty. Jeho umělecký čin je plně kongeniální neobyčejnému básnickému vidění Halasových veršů: nepřejímá nic z běžné hudební frazeologie doby, nenajdete tu ozvuky masových písní ani citáty. Přináší hudbu obsahově velmi diferencovanou a přiléhavě přetlumočující text: prostota a přitom výrazová síla i vnitřní semknutost takové vstupní *Panichidy* z cyklu *Padlým* nebo zase naléhavost a bojově vyhrocený patos sboru — fugy 7. listopad z cyklu *Živým*, abych uvedl alespoň dva příklady za všechny ostatní, je přesvědčivým dokladem o nevšední umělecké hodnotě těchto děl.

Další sborové skladby z padesátých let mají odlišnou povahu. Cykly *Stříbrný les* i *Radost a práce* z op. 27 jsou drobnější dílka sice vtipně pracovaná a zajímavě spojující přísnou komposiční práci s nenuceností výrazu, ale svým malým rozsahem a méně závažným, spíše zábavněji laděným obsahem, stojí poněkud mimo hlavní linii skladatelovy tvorby.

To do jisté míry platí i o některých sborových skladbách z roku 1959. Tak např. druhý sbor z cyklu *Kosmické písně*, op. 35, nazvaný *Mléčná dráha*, je zajímavým dokumentem svého druhu archaizujícího skladatelova úsilí o zvládnutí komposiční techniky renesančního motetu; *Řecký* z cyklu *Epitafy*, op. 36, navazuje podobným způsobem dokonce na ještě starší způsob vícehlasé vokální komposice. I když jsou výsledkem této práce virtuosní komposiční sondy do vyjadřovacích způsobů minulosti, je nutno je považovat za zvláštnosti, které poněkud vyřadávají z hlavní vývojové linie skladatelovy sborové tvorby. Takovým zajímavým experimentem, i když mnohem šířeji a v soudobém smyslu svébytněji prokompo-

novaným, je i vrcholný sbor cyklu *Epitafy, Český* — jakási umělecká historická reportáž, sledující posmrtné osudy díla vynikajícího českého básníka.

Máme-li shrnout tyto výsledky, zjistíme, že skladby, které byly dosud sborově provozovány, *Stříbrný les* a *Radost a práce*, jsou sice interpretačně vděčné a živé, ale nejsou to díla tohoto oboru v Janečkově tvorbě nejtypičtější ani nejzávažnější. Mnohem charakterističtější je pro skladatele směřování k reflexi a filosofickému podtextu: sem patří z poslední doby zejména *Epitafy* a vedle nich i *Kosmické písně*, takový tón je vedle vlastenecké tendence patrný v *Českých žalmech* a s výrazným lyrickým nádechem i předtím ve *Světlech a stínech*; rovněž počáteční, ve všech částech ne ještě plně vykrystalisovaný soubor 1930 míří právě tímto směrem.

Nejcennějšími sborovými díly Karla Janečka jsou skladby výrazně společensky zaangažované: *Zpěv úzkosti*, *Padlým a Živým*. V jejich osobité hudební dikci i celkovém přístupu ke zpracování závažných námětů básní Františka Halase je patrné, že skladatel na podzim 1938 ani na začátku padesátých let nešel s proudem, ale vyrovnal se s nejzávažnějšími myšlenkami doby poctivě a ryze po svém. Výsledkem jsou umělecká díla vzácné osobitosti a trvalé ceny.