

Skladatelské dílo Karla Janečka

Skladatelská aktivita má v tvorbě Karla Janečka (1903—1974) primární postavení. Ojedinele se uplatňovala už v chlapeckých létech, k vyhraněnějšímu a soustavnějšímu zájmu o skladbu dospěl ze studia na vyšší průmyslové škole (zakončil ji s maturitou roku 1921). Intenzívně se učil harmonii, četl knihy o hudbě i o ostatních uměních a pilně studoval klavír. Jeho hudební představy byly v této době inspirovány zálibou v symbolistické a mysticistické literatuře, zejména v poezii Otakara Březiny. Odtud také bere podněty k zamýšlené orchestrální fantazii *Ó, sílo extasí a snů*, k níž si napsal plán a skici. Hudba je mu utěšitelkou, k níž se utíká před tragickými nápory vnějšího světa (otřesně na něj zapůsobila zejména smrt jeho druhé matky roku 1919) a nejistotou z budoucnosti. Do deníku si poznamenal, že píše, když má nejhorší náladu. Miluje tóniny *f moll* a *as moll*. Libuje si v příkrých disonancích, jež považuje za příznak modernosti.

Hned po maturitě složil úspěšně zkoušky do skladatelského oddělení pražské konservatoře a stal se posluchačem prof. Jaroslava Kříčky. Vystudoval u něho s úspěchem ve zkráceném tříletém období. Tady vznikly jeho první veřejně provedené skladby; řada drobnějších klavírních kusů, fragment klavírní suity, šest jednotlivých orchestrálních vět. Mužský sbor *Sloky* na báseň Antonína Sovy (1923), v níž se život osamělého člověka přirovnává k pusté pláni bez lidí, je ještě ohlasem výchozí symbolistické atmosféry. Už tady však skladatel vyjádřil své vlastní neradostné životní pocity. Písňový cyklus *Sluneční hodiny* na básně Karla Tomana (1924) má také celkové ladění vážné s převahou smutku a bezvýchodné touhy. Podobné základní obsahové vyznění má i nejzralejší instrumentální skladba z doby studia u Jaroslava Kříčky, jednovětý I. smyčcový kvartet (1924). Dílo má i pozoruhodnou stavbu s velmi důsledným polyfonním rozpracováním dvou základních témat, jimiž předjímá nejeden charakteristický rys budoucího Janečkova skladatelského vývoje. Dostalo se mu také nového zveřejnění, když je po konzervatorní premiéře ve skladatelově definitivním

přepracovaném znění z roku 1925 zahrálo Ševčíkovo-Lhotského kvarteto na koncertě Spolku pro komorní hudbu 4. dubna 1927 v Praze a o několik dní později i v Brně.

V letech 1924—27 studoval Karel Janeček skladbu na mistrovské škole pražské konzervatoře, kde byl žákem Vítězslava Nováka. Teprve v něm našel učitele, jehož umění se stalo vzorem pro jeho vlastní svébytný rozvoj, umělce, který mu byl v pravém slova smyslu mistrem. Vítězslav Novák v Karlu Janečkovi záhy rozpoznal talent zvláštní povahy, mladého člověka mimořádně vzdělaného v hudební teorii a zkušeného zejména v polyfonní faktuře. Janeček zde komponoval dvě klavírní suity, z nichž druhou označil jako *Čtyři skladby* pro klavír, op. 2 (1925). Mezi méně rozsáhlé skladby, komponované u Nováka, patří také první Janečkovo dílko veselé, jakoby oddechové povahy, *Divertimento pro osm nástrojů a ženský hlas na slova Ši-kingu* (1925—26) a cyklus dvanácti malých klavírních skladeb *Drobnosti a zkratky* (1926). Ač jsou to díla zdařilá, jež skladatelův vývoj v této době plně reprezentují, nedostala opusová čísla; Karel Janeček je pro jejich méně závažnou obsahovou náplň považoval jen za epizodické skladby, stojící spíše na okraji jeho tvůrčí cesty. Tak dostala opusové číslo 3 až absolventská kompozice z mistrovské školy, orchestrální *Ouvertura*, věnovaná roku 1932 Vítězslavu Novákovi. Zahrála ji 27. VI. 1927 Česká filharmonie, kterou řídil František Stupka. Roku 1928 za ni skladatel dostal cenu České akademie věd a umění a 1932 její partituru rozmnožil vlastním nákladem. Záhy po absolvování mistrovské školy, ještě téhož roku 1927, vzniká další závažné dílo, *II. smyčcový kvartet*, op. 4. Má stejné osudy jako předchozí *Ouvertura* nejen v tom, že byl stejným způsobem a v týchž letech odměněn a rozmnožen, ale i tím, že vyrůstá z okruhu Novákovy hudby. Je to přechodné stádium skladatelova vývoje, ve kterém můžeme shledat i některé ohlasy Novákovy melodické a harmonické invence. Mnohem důležitější vklad však vtisklo umění Vítězslava Nováka Karlovi Janečkovi tím, že u svého učitele získal smysl pro pevnou formu, stavbu a pro důslednou tematickou práci, často vyjadřovanou v polyfonní faktuře. Tyto momenty se staly trvalými charakteristickými rysy jeho skladeb.

V dalších letech se skladatel dost dlouho věnoval kompozici stručnějších skladeb. Souvisí to s tím, že se tu rychle proměňovala slohová tvárnost jeho děl. Od novákovské dikce tu záhy dospěl k hudebnímu vyjadřování, stojícímu radikálním harmonickým a melodickým řešením na samých hranicích tonality a netonality. Také ve formě hledal nové cesty nebo neobvyklými rysy ozvláštňoval zděděné postupy. Dostal se tak do blízkosti předních avantgardistů své generace, zejména Pavla Bořkovce a Iši Krejčího. Má však mezi nimi samostatné postavení; odlišuje jej od nich zejména sklon k vážnosti a téměř naprostá absence poetické hravosti a humoru. Mihne-li se něco takového ve skladbách bez opusových čísel, jako je např.

cyklus snadných skladeb pro klavír *Črty* (1927), *Malá suita pro čtyřruční klavír* (1934), *Dětské trio pro klavír, housle a violoncello* (1940), ubírá se hlavní linie jeho tvorby jiným směrem. Svou vážností, sklonem k filozofické meditaci a také nápadnou zálibou v polyfonní faktuře má blízko tvorbě staršího Novákova žáka Ladislava Vycpálka, mistra z předchozí generace. Zároveň se však od jeho tvorby liší. Na rozdíl od Vycpálkovy převážně diatonické melodiky a záliby v široce rozklenuté stavbě využívá Karel Janeček zejména ve 30. letech mnohem volněji netonálních a nediatonických možností dvanáctitónového systému; jeho skladby bývají stručnější a ve shodě s celkovou tendencí moderního umění 30. let směřují často ke koncizní zkratce.

Tuto tvorbu obsahově předznamenává velký soubor vokálních skladeb, nazvaných podle roku vzniku „1930“ a skládající se z cyklu tří mužských sborů *Noc a smrt*, op. 7a, cyklu tří ženských sborů *Z blízka i z dále*, op. 7b, a z cyklu čtyř mužských sborů *Podzim 1930*, op. 7c. Sbory jsou komponovány na básně současných básníků českých i cizích a převládají v nich moderní básnické vidiny mimořádných životních situací, souvisících s blížící se smrtí. Ještě před tímto souborem napsal Karel Janeček *Tři intermezza pro housle a klavír*, op. 6 (1929), po něm *Čtyři malé suity pro klavír*, op. 8 (též *Intimní suity*, přepracovány 1939 a 1964), *Trio pro housle, violu a violoncello*, op. 9, se zajímavým vzestupným gradačním plánem, postupujícím od vstupního fugovaného Adagia přes Andante střední věty k finálnímu Allegro assai (1930), *Trio pro flétnu, klarinet a fagot*, op. 10 (1921), klavírní *Sonatinu*, op. 11 (1929—31), *Etudy*, op. 12 (1931), *Capriccio a fantasii*, op. 13 (1932—33), jež 1964 přepracoval na *Capriccio*, op. 13a, a *Interludia*, op. 13b. Smysl tohoto přepracování zajímavě koresponduje s proměnou Janečkových esteticko teoretických názorů ve zralém období tvorby. Původně zamýšlel tuto dvojici skladeb jako kontrast mezi myšlenkově jednoduše uzavřeným *Capricciem* a *Fantasií*, v níž nebylo myšlenkových návratů (a jež tedy byla fantazijní, atematická). Tento postup považoval později za krajně problematický (napsal mi o tom: »Ale to je kompoziční problém prvního řádu, který se nezdaří ani mistrům, viz Mozartovu *Fantasií c moll*; „nezdar“ vyřešil M. tím, že ji spojil se sonátou *c moll* („ta to vyrovná“) a rozdělil proto celek na čtyři části, jež mají působit jakoby „dochované útržky z dramatu“«). Významné postavení má mezi těmito drobnějšími skladbami pro klavír ze začátku 30. let cyklus *Hlasy ticha*, op. 14 (1934). Za jeho zdánlivě paradoxním názvem se skrývá niterné rozpoložení osamělého člověka, který nenachází ve svém okolí porozumění a bez pomoci směřuje za životním cílem.

Teprve *III. smyčcový kvartet*, op. 15 (1934), je dalším rozlehlým cyklickým dílem. Má netradiční, ale pro Janečkovu tvorbu z tohoto času typický větný rozvrh s pomalou vstupní větou. Je to obsáhlé Largo, jež

předznamenává myslitelský základ celého díla. Neobvyklé je i Scherzo, sestávající ze tří kánonů. Nové, tentokrát citově vypjaté zahloubání přináší třetí věta, intermezzo s programním podtitulem „Píseň o smrti“; svým výrazem má blízko k filozofické lyrice pozdního Josefa Suka. Dílo uzavírá vnitřně kontrastní finále živého tempa.

Epizodu mezi III. kvartetem a dalšími rozlehlými instrumentálními díly tvoří cyklus smíšených sborů *Světla a stíny*, op. 16, (1933—34). Začíná prostým zpěvem s jubilovanými sopránovými sóly na slova známé Seifertovy básně „Bílým šátkem mává, kdo se loučí“, pokračuje madrigalovým zhudebněním básně Jeana Cocteaua *Jaro na dně mořském*, sborem *Obraz ve vodě* na báseň Jaroslava Seiferta a vrcholí kontrastním sborem *Bezvětrí* na další báseň Jaroslava Seiferta, jež je blízká četným námětům předchozích Janečkových skladeb: je to obraz útočného náporu vnějšího světa na nitro člověka.

Typ závažné instrumentální skladby s hlubokým filozofickým dosahem, který naznačil ve III. kvartetu, dále prohloubil a rozpracoval v *I. symfonii*, op. 17 (1935—40). Ta byla reflexí společenské situace, v níž se schylovalo k válce a začátku okupace. Je to třívěté dílo, v němž mají obě krajní věty volné tempo a dávají celku základní myslitelský charakter. Mezi nimi stojí třídílné scherzo, jehož třetí díl nereprizuje úvodní hudbu, ale velkolepou fugovou stavbou vytváří mohutnou gradaci. Také finální Largo je utvářeno jako fuga na vážný frygicky zbarvený subjekt. Tento příklon ke krajně monotematicky semknuté polyfonní formě fugy není v této době u Karla Janečka ničím novým. Aplikace imitačních a fugových postupů najdeme už v některých předchozích dílech; mužský sbor na báseň Maxe Jacoba, č. 2 z cyklu sborů *Noc a smrt*, op. 7a, jakož i čtvrtá věta ze III. suity, jež je součástí *Čtyř malých suit* pro klavír, op. 8, jsou úplné fughetty. Teprve ve dvou větách I. symfonie však skladatel vytváří velké úplné fugové stavby, jež přísně tematicky založenou polyfonií svírají rozlehlé skladebné celky. Toto bude postup, se kterým se v dalších Janečkových dílech budeme setkávat častěji.

Než Karel Janeček I. symfonii dokončil, napsal ještě několik dalších závažných děl. První z nich je pětivětá *Suita pro klavír*, op. 18. Finále zde tvoří opět rozlehlá a závažná fuga. Obdobné dramaturgické postavení má fuga i v dalším komorním díle, jímž je *Duo pro housle a violu*, op. 19 (1938). Ve čtyřech kontrastních větách tu skladatel naplňuje charakteristické historické žánrové typy novým obsahem melodickým i harmonickým. Preludium přináší neimitační reálnou polyfonii dvou velmi samostatně vedených hlasů. Také Arie má tento charakter, i když v ní housle častěji vedou výrazněji modelovaným melodickým espressivem. Danza je založena na souznění odlišných vrstev hravé melodie a doprovodného pizzicata. Fuga s krátkým homofonním úvodem dílo dovršuje. Obě díla —

Suita i Duo — vyšla roku 1939 tiskem v Hudební matici Umělecké besedy v Praze.

Až do podzimu 1938 vyrůstalo Janečkovo dílo převážně z inspirací hudebních nebo subjektivně filozofických, soustředěných především k úvahám o tragickém údělu člověka a o smrti. Nyní však zasáhly rozhodujícím způsobem do inspiračního okruhu jeho umění dramatické události Mnichova. Podobně jako tolik ostatních českých autorů pocítil naléhavou potřebu vyjádřit kolektivní ideje doby, které vzrušovaly celý národ. Tato proměna je tak hluboká, že znamená naprostý přerýv v autorově tvorbě. Zcela nerealizována zůstala představa kompozice filozoficky zaměřené a komorně pojaté opery na námět Drinkwaterovy hry $X = 0$, o které skladatel intenzivně přemýšlel v létě 1938, zanechal i práce na započatém oratoriu *Vinice Nábothovy*; dokončil jen podstatně rozpracovanou symfonii.

Prvním dílem z tohoto nového inspiračního okruhu je rozsáhlý mužský sbor *Zpěv úzkosti*, op. 20a, na slova stejnojmenné básně Františka Halase. Začal ji komponovat hned 9. října 1938, kdy byla uveřejněna v Lidových novinách, a zachytil v ní rozjitřenou atmosféru okamžiku. Janečkova hudba tu dostává nebývale výraznou naléhavost a bezprostřednost. Od úvodní evokace tu roste široká gradační vlna přes pochodově stylizovaný úsek na slova o zbrojním kroku a pěšáckém rytmu až k homofonnímu vrcholu na slova o úzkosti. Přímou koncentrací pocitu trpkosti zní jakoby plazivě útržkovitý zpěv o zklamané lásce k „slabé Francii a hrdému Albionu“ nad zlověstnou tónomalbou zvonů zrady v ostinátních tritonech basů; bolestiplnou, ale rozhodnou vírou ve vítězství je naplněn závěrečný díl sboru s předpovědí budoucího boje. Na *Zpěv úzkosti* pak navazuje cyklus čtyř mužských sborů na slova básní Josefa Hory, Ladislava Stehlíka, Viléma Závady a Jaroslava Tumlíře, inspirované událostmi kolem mnichovské zrady, nazvaný *České žalmy*, op. 20b. Dílo vznikalo v kritické době mezi 22. únorem a 20. březnem 1939 a zachycuje především stavy bolesti nad ztracenou svobodou, hoře, hanby a nespravedlnosti. Skladatel za notový text připojil charakteristickou poznámku „V naději, v beznaději a opět v naději“.

Nová obsahová a do jisté míry i slohová linie, kterou Karel Janeček nastoupil mužskými sbory op. 20, nebyla v jeho skladatelském vývoji jen přechodným zjevem. Výrazně se projevila v základním obsahovém charakteru řady dalších závažných instrumentálních děl. První z nich byla jednovětá *Sonáta pro housle a klavír*, op. 21 (1939), naplněná mužně ušlechtilou a energickou melodikou. Dílo má pevné formové řešení a velmi semknutou stavbu. V souvislosti s novým obsahem se tu setkáváme s rysem, který jsme mohli sledovat z předchozích děl zejména ve III. smyčcovém kvartetu: svítivost nástrojového zvuku, bohatou barevnost, která

jinak nebývá mezi složkami hudebního projevu v popředí skladatelova zájmu. I zde se skladatel tímto rysem dostává místy do blízkosti zvukovosti skladeb Josefa Suka.

Introdukce a fuga pro klavír, op. 22 (1940), reaguje na soudobé události zase jiným způsobem. Převládají tu temné barvy a tragický výraz, jímž je prostoupena až na krátký bolestný instrumentální recitativ celá introdukce a od kterého se v průběhu fugy o dvou subjektech jen pozvolna zvedá gradační linie v tragicky, ale také odhodlaně vypjatém závěru. Také v tomto díle se setkáváme s velkolepou, důsledně provedenou fugovou stavbou. Obě díla, houslová sonáta i *Introdukce a fuga*, vyšla roku 1942 tiskem v Hudební matici Umělecké besedy v Praze.

Aktuální okupační událost, vyhlazení Lidic, pak byla podnětem ke vzniku dalšího velkého díla. Je to *Tema con variazioni*, op. 23, jež vzniklo hned v červnu 1942, v době bezprostředně následující po tradické události. Téma tvoří prostá, ale vážná melodie, harmonizovaná zatěžkaným proudem akordických kombinací. V dalším průběhu díla pak toto téma projde sedmadvaceti proměnami, těžících zejména z jeho tragických a zápasivých stránek. V letech 1942—46 skladatel původní klavírní znění díla instrumentoval pro velký symfonický orchestr. Klavírní verze vyšla tiskem roku 1949 v Hudební matici Umělecké besedy v Praze.

Posledním velkým dílem z doby okupace byla další závažná klavírní skladba, *Sonáta*, op. 25 (1944—45). Vedle toho vytvořil v tomto čase *Divertimento pro hoboje, klarinet a fagot*, op. 24 (1943), pro pedagogickou potřebu dětského sborového zpěvu v Plzni určených *Pět kytiček lidových písní* pro dětský sbor bez průvodu, op. 27a (1940) a další drobnosti.

Příklon k objektivnějším inspiracím, který jsme pozorovali v Janečkově tvorbě od mužských sborů op. 20, měl rozhodující vliv na celou jeho další skladatelskou orientaci. V mimořádné společenské situaci na sklonku 30. let a za okupace se podobně jako on přiklonili všichni čeští skladatelé k inspiracím v současném dění. Důsledkem toho byla větší frekvence skladeb programních a vokálních, jakož i všeobecný odvrát od krajního experimentátorství 20. a 30. let a syntézy nových přínosů s dědictvím minulosti. Tento trend konečně není nějakým specifíkem českým, můžeme jej sledovat i v měřítku celoevropském, ba světovém. Karel Janeček se tu okamžitě, nezprostředkovaně zapojil do tohoto celkového proudu, jehož logika se postupně projevila na celkové slohové tváři jeho skladeb. Srovnáme-li jeho opusy 20 až 25 s předchozími díly, všimneme si v této novější tvorbě jasnějších tonálních plánů, vztahu hudebního proudu ke zřetelnějším tónikám i vyhraněnějšího harmonického myšlení. Také Janečkův vztah k tradičním formám se utužuje. Všimli jsme si toho už na případě jeho velkých fugových staveb, v nichž počínaje I. symfonií využívá k rozvoji rozlehlých tematicky semknutých hudebních celků řady postupů, jež pro-

věřila jako nosné vývojová linie fugy od barona po současnost; to se týká i řady dalších tradičních formových principů, jako je sonátová forma v op. 21 a 25, variační forma v op. 23 aj.

V tomto základním směru pak postupoval Karel Janeček i ve své tvorbě poválečné. Bezprostředně po roce 1945 přechodně ve skladatelském úsilí polevil. Soustředil se zřejmě hlavně na své stěžejní teoretické dílo, *Základy moderní harmonie*, které vznikalo právě v této době. Komponovat ovšem na delší dobu nepřestal, i uprostřed nejintenzivnější práce na tomto spise např. instrumentoval své *Variace op. 23*. Určitý otřes a potřebu odstupu zřejmě vyvolaly i estetické postuláty sovětských usnesení o současné hudební tvorbě z roku 1948 (o deset let později odvolaných), jejichž aplikace u nás se ho osobně dotkla. Tehdejší generální tajemník Svazu skladatelů si vybral právě jeho skladby ve svém programovém projevu *Skladatelé jdou s lidem*, který pak roku 1951 vyšel v *Orbisu* tiskem, jako příklady „formalistických“ postupů v české hudbě a kritizoval je s velmi urážlivými přídomky „melodické chudoby, tíživé nemohoucnosti a harmonické zmatenosti“.

Karel Janeček nejprve prokázal svou *Pionýrskou písničkou* (1950), již napsal dokonce ve třech verzích (unisono bez průvodu, s klavírem a pro dětský tříhlas bez průvodu), a cyklem dětských sborů bez průvodu na básně Františka Halase *Stříbrný les*, op. 27b (1951), že umí také komponovat prostě. Už v témže roce 1951 však začal vytvářet další dílo, jímž navázal na svou předchozí tvorbu a které se zároveň dotklo i požadované tehdy soudobé politické tematiky.

Podobně jako v předchozích vývojových etapách, stalo se takovým výchozím klíčem k budoucí tvorbě dílo vokální. Za jeho textový podklad si Karel Janeček vybral verše básníka, na kterého komponoval už častěji a s jehož tvorbou opsal on sám skoro rovnoběžnou vývojovou dráhu od počátečních smutků a reflexí o smrti přes vzdorná protiokupační gesta právě až k vyrovnání s poválečnými socialistickými perspektivami a oslavě nové budoucnosti: Františka Halase. V roce 1951, kdy se záhy po básnickově smrti ozvaly tvrdé hlasy kritických odsudků jeho tvorby, to byl od Karla Janečka, rovněž nešetřně kritizovaného, odvážný čin. Byl si však jist uměleckou velikostí a pravdivostí Halasových básnických poselství a nedal se dočasnou oficiální nemilostí k nim odradit. Vytvořil dvoudílný soubor sborových cyklů, pojmenovaných podle názvu Halasovy básnické sbírky *V řadě*, z nichž první, cyklus čtyř mužských sborů *Padlým*, op. 26a, byl ohlédnutím za okupační minulostí a vzdáním holdu hrdinům, kteří se nedočkali nové svobody, a druhý, cyklus tří smíšených sborů *Živým*, op. 26b, je oslavou Leninovy osobnosti, Velké říjnové revoluce a holdem československo-sovětského přátelství.

Gradační linie prvního cyklu vede od zadumaného vyzpívání

smutku ve vstupním sboru *Panychida* přes vidinu okupačních hrůz ve sborech *Přízraky* a *Stíny* až po usmířený a slavnostně velebný *Konec výsostný*. Smíšené sbory druhého cyklu jsou obsáhlejší. První z nich, *Lenin*, je vidinou vůdčí osobnosti revoluce: silné a spravedlivé, ale zároveň rozhodné, dávající signál k boji. Tuto výrazovou podvojnost také sleduje Janečkova hudba, oslavná v krajních dílech a konfliktní ve středním dílu, vyrůstajícím z fugata „Staletí bídy“. Fuga je pak výrazně uplatněna ve vzrušené vidině revoluce, nazvané *7. listopad*. Závěrečný sbor *Moskvě k narozeninám* přináší široké stupňování oslavného zpěvu.

Je charakteristické pro tehdejší poměry ve skladatelské organizaci, že tato Janečkova díla nebyla přijata k provozování; zazněla poprvé v rozhlasových nahrávkách až dvacet let poté, co vznikla.

Po obou sborových cyklech se Karel Janeček vrátil k instrumentální kompozici. Napsal *Preludium, fughettu a chorál* pro varhany, op. 28 (1952), dílo, v němž se plně projevila nová slohová orientace, nastoupená už v obou sborových cyklech: směřování ke zjednodušení melodické i harmonické struktury, plný návrat k jednoznačné tonalitě. Tento způsob hudebního vyjadřování bude mít veškerá jeho tvorba až do začátku 60. let.

Spíš oddechový charakter měla další skladba z roku 1952, 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 tehdy uplynulo 100 let. Karel Janeček tu ve shodě s charakterem básní, které jsou ohlasy lidové poezie, zpracovává dvouzpěvovou technikou hudební nápady, blízké české lidové písňové kultuře.

Po těchto dvou skladbách se Karel Janeček vrátil k hudebnímu materiálu druhého z halasovských cyklů. Odmítnutí a tím vlastně umlčení tohoto díla považoval za nespravedlivé a rozhodl se proto jeho námět i hudbu zpracovat znovu — tentokrát formou programní symfonické skladby. Tři Halasovy básně o Leninovi, jež zhudebnil v cyklu *Živým*, se staly podkladem symfonického triptychu *Lenin*, op. 29 (1953). Vyšel zde z tematického materiálu sborů, ponechal i základní formový nápad zpodobnit ruch revoluce rozlehlou fugou; celkové stavebné řešení je však velmi odlišné: postupy, typickými pro symfonickou hudbu, zde rozpracovává převzaté myšlenky do odlišných a mnohem širších hudebních obrazů.

Už na sklonku okupace začal skladatel pracovat na své II. symfonii; dokončil ji však až roku 1954 a dal jí opusové číslo 30. Je to další závažné symfonické dílo, které ve své definitivní podobě dostalo slohovou tvářnost, blízkou ostatní Janečkově tvorbě z 50. let. Snad právě v tomto díle se vyrovnal nejvýrazněji s podněty sovětské hudby, zejména s tím, co přinášela symfonická tvorba Šostakovičova. Karel Janeček se jí přiblížil především tím, co mu bylo osobnostně nejblíže, totiž použitím některých polyfonních principů, se kterými Šostakovič rovněž pracoval. Zdá se ko-

nečně, že k této podobnosti — ostatně ne nijak výrazně patrné — došlo mnohem spíš zachováním polyfonních stavebných principů při nápadném zjednodušení melodiky a harmonického výraziva, než tak, že by skladatel chtěl napodobit Šostakovičovu hudební dikci. Premiéru skladby Karel Janeček sám řídil na koncertě orchestru Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého 20. února 1957 v rámci IV. přehlídky nové tvorby; vrátil se tak epizodicky k dirigentské činnosti, jíž se soustavněji věnoval kdysi v Plzni.

Roku 1955 dostal Karel Janeček objednávku, která jej zaujala svou zvláštností. Pracovníci Čs. televize se na něj obrátili se žádostí o kompozici hudebních obrázků pro pásmo „Spisovatel A. Zápotocký“, kde se promítaly snímky figurek, které od roku 1921 ve vězení modeloval z chleba tento dělnický funkcionář, perzekvovaný za svou revoluční činnost. Vznikl tak cyklus *Chlebové figurky*, šestnáct několikataktových charakteristických drobníček, jež se v televizi hrály na dva akordeony a později vyšly tiskem jako instruktivní skladbičky pro klavír. Staly se tak doplňkem dřívější Janečkovy klavírní instruktivní tvorby, k níž patří mj. i dřívější cykly *Drobnosti* a *zkratky* (1926) a *Žertem i vážně* (1947).

V dalších letech vzniká řada nových skladeb komorních a symfonických. Po úspěchu předchozího varhanního díla napsal další, *Preludium, chorál a toccatu*, op. 31 (1958) a později ještě *Partitu*, op. 40 (1963). Dvě ze tří svých varhanních skladeb instrumentoval rovněž pro orchestr. Novým zpracováním Preludia, fughetty a chorálu z roku 1952 vznikla *Fantasie pro orchestr*, op. 39, kdežto orchestrální verzi Partity zůstal původní titul i opusové číslo.

Po triptychu *Lenin* se vrátil Karel Janeček ještě jednou k programní orchestrální kompozici v *Legendě o Praze*, op. 32 (1958), pro velký smyčcový orchestr, která vznikla z podnětu četby o dějinách Prahy a byla věnována „Praze odvěké“. Dílo provedl poprvé Jindřich Rohan se smyčci Symfonického orchestru hl. města Prahy FOK 15. prosince 1960 ve Smetanově síni v Praze.

Sonátou pro violoncello a klavír, op. 33 (1958) se Karel Janeček vrátil k tradičnímu stavebnému principu, který kdysi pozoruhodně obnovil mj. svou sonátou houslovou a klavírní. Toto nové dílo se v souvislosti s oproštěním skladatelových vyjadřovacích postupů blíží ze tří jmenovaných skladeb nejvíc klasickému sonátovému půdorysu. Je naplněno svěží hudební invencí a je rovněž nástrojově velmi vděčné. Už v lednu 1959 je premiéroval Miloš Sádlo, který je pak hrál častěji doma i v zahraničí. Roku 1963 vyšlo dílo ve Státním hudebním vydavatelství tiskem.

Roku 1959 napsal Karel Janeček zvláštní skladbu, která má rysy koncertantní i programní. Je to *Malé symposion*, komorní suita pro flétnu, klarinet a fagot s průvodem klavíru, op. 34. Začíná chorálem k počtě *Lucre-*

tia Cara, antického materialistického filozofa; přednášejí jej tři dechové nástroje. Skladatel k němu přidal filozofické motto, citát z Lucretia Cara, končící slovy „netřeba báti se smrti, bědným . . . nemůže býti, kdo nežije“. Každá ze středních vět je věnována jednomu ze tří dechových nástrojů, který vždy s doprovodem klavíru hudebně ilustruje některou Lucretiovu myšlenku. Rozloučení pro celý soubor je komponováno jako *ricercar*, v němž každý nástroj přinese své charakteristické téma. Pak jednotlivá témata přebírají nástroje, „pro něž se nehodí“, až nakonec, po citátu chorálu ze začátku se zase přidrží každý nástroj svého tématu. Skladatel výslovně poznamenává, že motto z Lucretiova spisu O přírodě nejsou míněna jako program v obvyklém slova smyslu, ale jako filozofické pozadí.

Jakýmsi protipólem Malého sympózia je skladba *Velké symposion* pro 15 sólistů, op. 43 (1967). Na celkové slohové tvářnosti díla je patrné, že vzniklo o osm let později, v době, kdy Karel Janeček opět navázal na výbojnější hudební dikci své mladší tvorby a kdy si dokonce ověřoval nosnost některých novějších postupů. Všech 15 nástrojů, účinkujících ve Velkém sympóziu, 10 dechů, harfa a čtyři smyčcové, je vedeno skoro bez zdvojení v důsledně individualizovaných liniích. Výsledkem je barevně pestrá polyfonie, v každé větě odlišně působící a odpovídající jednotlivým názvům. *Uvedení* je založeno na vtipné dvanáctitónové konstrukci, zajímavě se lišící od běžných dodekafonních postupů. *Příběhy* mají úlohu taneční věty, kánonické *Zamyšlení* je větou pomalou. *K činům* je rázné a temperamentní finále s citátem úvodního tématu první věty před závěrem.

Mezi oběma sympózií vzniklo několik dalších instrumentálních kompozic. *Duo pro housle a violoncello*, op. 37 (1960) se vrací k principu důsledné lineární polyfonie dvou nástrojů, jak ji skladatel řešil už kdysi v *Duu* pro housle a violu. *Komorní ouvertura pro nonet*, op. 38 (1960), inspirovaná hrdinským životním dramatem Giordana Bruna, předjímá svým velkým komorním obsazením, v němž je každý nástroj v polyfonickém předivu skladby individualizován, svět Velkého symposia. *Kvartet pro flétnu, hoboj, klarinet a fagot*, op. 41 (1966), věnovaný klarinetistovi Milanu Etlíkovi, má zas chorálovým charakterem vstupní *passacaglia* (jež je utvářeno dvanáctitónově) blízko k rovněž převážně dechovému Malému sympóziu. Charakteristickým rysem díla je výrazová zhuštěnost a vycizelovaná forma s novým domýšlením tradičních postupů, jako je např. závěrečná zvukově odlehčená fuga s unizonovým úvodem a mezivětou. Těsně před kompozicí Velkého symposia vznikla také poslední symfonická práce Karla Janečka, *Symfonietta* pro velký orchestr, op. 42 (1967).

Svou filozofickou povahou je neobyčejná i pozdní vokální tvorba Karla Janečka. Patří do ní tři velká cyklická díla: dvě pro mužský sbor a jedna pro smíšený. *Kosmické písně* pro mužský sbor, op. 35, (1939), zhudebňují dvě filozofické básnické úvahy Františka Hrubína o líbezném teple

života na zemi a mrazivých dálkách vesmírného prostoru, o pocitech, kterými na člověka působí představy o kosmickém dění. Zatímco první sbor *Kosmická* má obvyklou třídílnou formu, vyvolává druhá, *Mléčná dráha*, ve svém harmonicky čistém důsledně polyfonním utváření asociace na renezanční polyfonii. Je to podobnost záměrná: skladatel sbor komponoval jako „motet k počtě knížete hudby G. Pierluigiho z Palestriny“.

Epitafy pro mužský sbor, op. 36, (1959), jsou komponovány na slova náhrobních nápisů z různých dob a různých zemí. Vstupní *Egyptský* přináší nelítostný a přísný pohled na smrt, *Řecký*, citující v polyfonickém pletivu slova i melodii známé Seikilovy písně, a *Římský*, vyznačuje spíš smírný a odlehčenější pohled na smrt jako na nezbytnou etapu života. Nejrozlehlejší je závěrečný *Český*, který ve zhudebnění několika textů, vyprávějících o posmrtných osudech básnickových ostatků, oslavuje v široké gradační linii památku Karla Hynka Máchy.

Posledním dokončeným dílem Karla Janečka je cyklus smíšených sborů *Můj sen*, op. 44 (1972), na básně Josefa Palivce ze sbírky *Síta*. Skladatel se seznámil s básníkem osobně a obdivoval jak jeho pestré životní osudy, tak i neobyčejný poetický projev, filozofickou hloubkou i sklonem k novotvarům často připomínající díla Halasova. Pět sborů, ze kterých cyklus sestává, vytváří základní dvoudílné řešení stavby, kdy první díl tvoří čtyři první stručné sbory (*Tma*, *Cesta k jasu*, *Zlá rýha*, *Čas*) a druhý díl rozsáhlé finále *Sen dalekého rouna*. Dílo je typickým projevem Janečkovy filozofické tvorby s bohatstvím hudebních myšlenek a uměním širokodeché polyfonní stavby. Premiéra díla na programu Týdne nové tvorby českých skladatelů v březnu 1974, kde je zazpíval Pěvecký sbor Československého rozhlasu, který řídil Milan Malý, vyvolala všeobecný sympatický ohlas k dílu autora, který zemřel několik týdnů předtím.

Karel Janeček chtěl komponovat ještě jeden sborový cyklus na básně Josefa Palivce, *Hovory mezi hvězdami a zemí*, ale zůstalo jen u skici začátku; zákeřná choroba a smrt mu nedovolily dílo dokončit.

Pro naprostou jedinečnost, jakou představuje v soudobé české hudební kultuře hudebně teoretické dílo Karla Janečka, se často zapomíná na jeho přínos skladatelský. Je to křivda a neobjektivní postoj. Karel Janeček je autorem uceleného a osobitého celoživotního skladatelského díla, které má v tvorbě českých autorů jeho generace velmi čestné a nezastupitelné postavení. Jak již bylo řečeno, zastává v generaci poválečných modernistů jedinečné místo autora, soustředěného k filozofické kontemplaci a pracujícího převážně polyfonními postupy. Zaujímá tedy podobné postavení, jaké měl v předchozí generační vrstvě národní umělec Ladislav Vycpálek. Přitom je však nutno zdůraznit, že jeho tvorba není na díle Vycpálkově závislá: je v invenci samostatná a také slohově se velmi záhy dobírá vlastních prostorů a osobitých cest.

Janečkovo skladatelské umění má i velmi výrazně vytčenou vývojovou linii. Podobně jako většina jeho vrstevníků, vyšel ze slohu svého učitele Vítězslava Nováka. Záhy se však dopracoval velmi osobitého výrazu, poměřitelného se snahami krajní moderny třicátých let. Přestoupil plně hranice tonality, usiloval o vlastní osobitá řešení formová aj. To je obraz, který vyznačuje jeho tvorbu do roku 1938. Podobně jako ostatní avantgardisté této doby, dospívá i Karel Janeček ve styku s krutou situací národního a společenského života v té době k určitému vyrovnání s přínosy minulosti. Na rozdíl od předchozích problémů vyjadřovacích experimentů se nyní koncentruje k obsahu uměleckého sdělení a jeho účinnosti. Po druhé světové válce dochází v souvislosti s tlakem, vyvíjeným oficiálně a prosazovaným i Svazem skladatelů, k dalšímu zjednodušení Janečkovy tvorby. Brzy však přesvědčil, že dokáže tvořit i na půdě tradičního výraziva. Jakmile to společenské podmínky dovolily, vrátil se Karel Janeček záhy po roce 1960 zcela organicky ke slohu, ke kterému se dopracoval v letech 1938 až 1945 a začal jej dále rozvíjet. Ve styku s novějšími výboji se několikrát pokusil i o zvládnutí některých stránek nových kompozičních technik, ale vždy jen v jednotlivostech. Integroval je spíše do podoby a výrazu, který měly jeho předchozí skladby.

Jak ukazuje současná interpretační praxe, je Janečkova tvorba celou řadou děl plně životná. Nachází uplatnění v hudební praxi dnešní doby a s úspěchem se prosazuje na koncertních pódii, v rozhlase, televizi i na gramofonových deskách. Její hudební kvality i osobitost vytvářejí předpoklady k tomu, aby se v současném hudebním životě uplatnila i četná další díla Karla Janečka.