

## Hudba černé Afriky očima českého skladatele Jana Rychlíka

---

Předčasně zesnulý český skladatel Jan Rychlík (27. 5. 1916 — 20. 1. 1964 v Praze) patří k osobitým zjevům naší soudobé hudby. Vystudoval skladbu u J. Řídkého na pražské konzervatoři a na mistrovské škole. Rózsah jeho hudební činnosti byl veliký, od působení v jazzových souborech (zejména v meziválečném období) přes hudebně teoretickou činnost až k vlastní kompozici především komorních a orchestrálních skladeb. Neméně významná byla i Rychlíkova tvorba filmová, divadelní, jazzová a taneční. Nejhodnotnější instrumentální práce jsou z poslední doby jeho života, zejména skladby komorní, z nichž v některých hledal nové výrazové možnosti jednotlivých nástrojů.

Široký rozhled, znalost dějin, teorie, folklóru a studium výrazových prostředků vedly Rychlíka k seriozním experimentům. Z hudebně teoretických prací stojí za zmínku knihy: *Pověry a problémy jazzu*, *Žestové nástroje bez strojiva*, a zejména *Moderní instrumentace*, kterou však již nedokončil.

Rychlíkova skladba *Africký cyklus* pro 8 dechových nástrojů a klavír\*), dokončená r. 1962, patří k jeho stěžejním dílům. Jde o kompozici, ve které zpracovává výsledky svého bádání v oblasti rytmiky a poly metriky. Ve skladbě využívá dvanácti tónů, a to nikoliv pouze v práci s řadou, ale i jako totálu. Neobyčejná je v celku i detailech rovněž zvukově barevná stránka kompozice. Dílo je zapsáno Obuchovovou notací, jejíž výhody pro zápis, interpretaci, četbu i tisk moderní hudby ocenil již dávno A. Honegger.

Rychlíkův *Africký cyklus*, který zazněl prvně v koncertním provedení souboru *Musica Viva Pragensis* 29. června 1962, výrazně reprezentuje jeden z mnoha proudů v dnešní soudobé české hudbě.

---

\*) Přesné obsazení: fl., ob., cl., fg., 2 cor., 2 trbni, pft. Partituru vydalo SHV Praha 1963. Gramofonová deska Supraphon DV 6030.

## 1. věta

„První věta je inspirována hrou černochoů z Keni na dobytčí rohy, z nichž každý může vydat dva tóny rozličné výše.“

*1. věta má velkou třídílnou formu s úvodem a kodou.*

Úvod je tvořen pětikrát opakovaným tónem *b*, zaznívajícím v pěti různých nástrojích. Od taktu 6. narůstá z úvodního tónu pětitónové ostinato (*fis, gis, a, b, h*), tvořící díl *a* v taktech 6.—19. Od taktu 19. začíná díl *b* (19.—29.), tvořený novým, „bicím“ ostinatem, vystavěným ze zbývajících sedmi tónů a společného tónu *a*. Nad tímto pregnantním ostinatem se klene synkopická kantiléna flétny vytvořená ze čtyř tónů dílu *a*, čímž je vyčerpán celý dvanáctitónový totál. Díl *a'* (29.—49.) je zrcadlovou inverzí dílu *a*. Pětitónové ostinato se neustále zjednodušuje, až je v malé kodě celého dílu *A* úplně nivelizováno na samotný tón *a*, jenž zazní čtyřikrát v různých nástrojích jako v úvodu.

Díl *B* začíná taktem 49. Díl *c* (49.—60.) je vytvořen ze dvou polymetrických pásem. První pásmo ve 3/4 metru tvoří ostinato, jež hrají ob., cl., cor. 2. a trbne 1. V taktu 52. v mohutné síle vpadá „agresivní“ druhé ostinato v 5/4 metru ve fg., cor. 1., trbne 2. a klavíru. V dílu *d* (61.—70.) vytváří ve fl., ob., cl. a trbne 1. volnou variaci dílu *a* ve 3/4 metru, zatímco po dvoutaktovém přerušení opět pokračuje ve fg., trbne 2. a klavíru 5/4 ostinato z dílu *c*. V celém dílu *B* využívá autor kromě tónu *d* všech zbývajících jedenáct tónů dvanáctitónového totálu.

Díl *A'* (71.—90.) tvoří zjednodušenou reprízu dílu *A*. V taktech 71.—76. zaznívá „bicí“ ostinato klavíru a lesních rohů jako v *b*, chybí však kantiléna flétny. Od taktu 77. do taktu 87. zaznívá repríza *a'* v pozměněné instrumentaci. V dílu *A'* zaznívá opět pouze jedenáct tónů (bez *fis*).

Kodu dílu *A'* tvoří rytmicky variovaný osamocený tón *fis* (chybějící tón z dílu *A'*) v klavíru.

Kodu celé první věty tvoří prodleva tónu *f* v hlubokém klarinetu, nad nímž klavír vyfukává do ztracena výrazný triolový motivek na tónu *dis*. (Viz př. 1.)

1     ||:  :||

## 2. věta

*Druhá věta je tvořena převážně v systému vertikální, popřípadě lomené dodekafonie, a má malou třídílnou formu s kodou.*

V úvodních čtyřech taktech přednáší flétna celou dvanáctitónovou řadu — téma  $x$  v celých hodnotách ( $x_1$ ), v posledním taktu rytmicky zhuštěnou do rytmu tří čtvrtek oddělovaných čtvrtřovými pauzami (motiv  $x_2$ ) takt 4. Tento motiv se nadále objevuje v doprovodných hlasech. (Viz př. 2.)

2

V dalším průběhu skladby se volně zpracovává quaternion řady i s jeho transpozicemi.

V dílu *a* až k taktu 11. se volně zpracovává v cor. 1. rak řady, rytmicky vycházející z první poloviny tématu  $x_1$ . Rak řady přechází do dalších hlasů (fg., cl., ob.), ve kterých pokračuje rytmem motivu  $x_2$ . V trbne 1. od 6. taktu zaznívá inverze řady, stejně rytmizovaná jako téma  $x$  flétny v taktech 1.—4., ale o jednu dobu posunutá. Nad tímto předivem hlasů se objevuje ve druhé polovině 7. taktu ve flétně nové výrazné téma  $y$ . (Viz př. 3.)

3

Kvintolové téma je vytvořeno interpolační technikou, a to tak, že mezi tóny jedné řady jsou vkládány tóny řady jiné. Závěr dílu *a* tvoří v taktu 10. tři navzájem se prolínající souzvuky, ve kterých kromě tónu *gis* zaznívá všech zbývajících jedenáct tónů dvanáctitónového totálu.

Díl *b* začíná ostinatem klavíru ve 12. taktu, které je rytmicky vytvořeno z motivu  $x_2$ . V tomto ostinatu se postupně odvíjejí části raka (10.), originálu (1.) a inverze (1.) řady. Nad tímto ostinatem nejprve zazní v klarinetu nový výrazný motiv  $z_1$  (takt 12., stoupající malá tercie), v následujícím taktu zopakovaný. (Viz př. 4.) Nad ním se v pravidelných hodnotách odvíjí ve flétně originál řady, který je krátce přerušen rakem řady. V taktu 14. zaznívá v trbne 1. motiv  $z_1$ , proti němuž v hoboji zní hlava tématu  $y$ . Ve druhé polovině taktů 13. a 14. zaznívá v cl., fg., cornách

a trombonech dvanáctizvuk, v němž chybí pouze tón c. V 15. taktu zazní v první corně rozepjatější motiv  $z_2$  (velká tercie), proti němuž zazní v klarinetu nejprve inverze hlavy tématu  $y$ , na kterou navazuje celá citace tématu  $y$  v hoboji. V 16. taktu ostinato klavíru přejímá fg., který zpracovává části raka inverze a raka řady, zatímco v klavíru zazní nejnaléhavěji motiv  $z_1$  (tvořící malou decimu). V taktu 17. se flétna naposledy vzepne kombinací motivů  $z_1$  a  $z_2$ . Díl **b** ukončuje třítaktový přechod klavíru citující osm tónů inverze řady, ve 3. taktu rytmicky zneklidněný kvintolou a septolou.



Taktem 21. nastupuje zkrácená repríza  $a'$ , ve které zaznívá v sólové flétně inverze řady (takty 21.—25.). Krátkou kadencí flétny (takt 25.) přechází díl  $a'$  ke kodě, kterou tvoří v posledním taktu jednáctizvuk (chybí tón  $b$ ).

### 3. věta


„Třetí věta je superpozicí více rytmických pásem vtěsnaných do jednoho nástroje (zvláště charakteristické v klavíru). Kdybychom rytmy rozložili na jednotlivé složky, viděli bychom, že jsou velmi jednoduché, pravidelné a bez synkop. Jsou to prosté údery, typické pro perkusijní rytmiku černé Afriky.“


*Třetí věta má velkou třídílnou formu s kodou.*

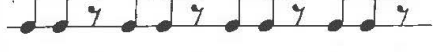
Tato věta je rytmickou studií, vystavěnou z pěti základních rytmů. (Viz př. 5.) Rytmus R je členěn na dalších sedm variant, čtyřtaktový rytmus S je členěn na čtyři samostatné rytmické prvky. Rytmus T, U a V zůstávají nečleněny.


Díl **A** začíná jednotaktovým úvodem, v němž je navozen základní rytmus R procházející v podstatě celou větou. Nad tímto rytmem, který nadále vytváří motorické ostinato v levé ruce klavíru, zazní v pravé ruce a dechových nástrojích rytmus S ( $S_1$ — $S_4$ ). V taktu  $S_4$  je motorické ostinato levé ruky přerušeno. Tím je vytvořena perioda  $a$  (takty 2.—5.). Periody  $a_1$  (t. 6.—9.) a  $a_2$  (t. 10.—13.) jsou rytmicky vystavěny úplně stejně, pouze instrumentačně jejich stavba narůstá. V taktu 12. dílu  $a_2$  je ostinato levé


5


R 


R<sub>1</sub> 


R<sub>2</sub> 

R<sub>3</sub> 

R<sub>4</sub> 

R<sub>5</sub> 

R<sub>6</sub> 

R<sub>7</sub> 

S 

T 

U 

V 

ruky posilněno variantami rytmu R ve fg., cor. 2. a trbne 1. Ve 14. taktu, jenž tvoří spojku, dochází ke spojení rytmů S<sub>4</sub> a T ve fl. a cl. Ve fg. zazní ve druhé polovině taktu kombinace rytmů R<sub>1</sub> a R.

Od taktu 15. začíná velký díl **B**. Díl **b** (t. 15.—24.) ve čtyřtaktí v klavíru kombinuje rytmy S<sub>4</sub> a T. Ve 2. a 3. taktu posilují rytmus T fg., cor. 2., trbne 2. a nad nimi jako výrazová dominanta věty zaznívá v hoboji jediná kantilénová melodie citující originál dvanáctitónové řady z druhé věty v dlouhých hodnotách rytmů R<sub>4</sub> a R<sub>5</sub>. V následujícím dvou-

taktí kombinuje v klavíru rytmy  $S_4$  a  $U$ . Následující takt 21. je spojkou, ve které na jediném místě ve větě zazní v hlubokých dechách a levé ruce klavíru rytmus  $V$ . Takty 22.—25. dílu  $c$  přinášejí jakousi „dominantní“ přípravu před nástupem  $A'$ . Rytmické ostinato  $R$ , na začátku v levé ruce klavíru, se nyní přenáší do vysokých dřev (cl., ob., fl.). Pod tímto ostinatem zazní v taktech 23.—24. varianta kantilény hoboje z dílu  $b$ . (V partitūře je pravděpodobně chyba v zápisu. Analogicky by měla být třetí nota v taktu 23. *gis* — nikoliv *g*!) Ve fg., cor. 2., cor. 1. a trbne 1. zazní kromě tónu *gis* všech jedenáct tónů řady. V taktu 25. zazní v levé ruce klavíru secco trojzvuk signalizující reprízu velkého dílu  $A$ .

Od taktu 26. v dílu  $a_3$  vstupuje klavír s rytmem  $S$ , ale hraje pouze  $S_1$ — $S_3$ . Místo čtvrtého rytmického modelu  $S_4$  zaznívá v ostinatu  $R$  v hoboji všech dvanáct tónů řady. Díl  $a_4$  je vystaven stejně jako  $a_3$ , pouze v závěru dvanáctitónovou řadu přednese flétna. V dílu  $a_5$  je instrumentálně klavír podpořen fagotem a trombony. Ve 37. taktu dvanáctitónový totál přednese klarinet (opět chyba v zápisu — 9. tón má být *cis*, nikoliv *ais*!). V taktech 38.—40. začíná koda dílu  $A'$ . Rytmus se zastavuje na tónu *fis* (cor.), nad nímž je z rytmu  $R_6$  v následujících dvou taktech vytvořen celý dvanáctizvuk. Kodu celé věty uzavírá rytmická kadence hoboje, kombinující rytmy  $R$ ,  $R_4$ ,  $S_1$ ,  $U$ . V samém závěru zaznívá nový prvek, a to dvě kvartoly. (Viz př. 6.)

Tónový materiál věty využívá volně všech dvanácti tónů. Zajímavé je jakési „tónické“ soustředění v dílu  $A$ , kde v ostinatu výrazně převládají tóny: 10, 12, 3, 1 (11, 2, 5). V části  $B$ , v dílu  $b$  ještě stále převládají tóny: 10, 12, 11, (5). Od dílu  $c$  nastává uvolnění tónového materiálu. Žádná skupina tónů se nestává „dominantní“. Proto jako výrazný nástup velkého dílu  $A'$  působí zaznění secco souzvuku: 10, 12, 3 v taktu 25. Zajímavé je, že zatímco v části  $A$  — v dílech  $a$ ,  $a_1$ ,  $a_2$  — je jakousi „tónikou“ souzvuk 10, 12, 3, v části  $A'$  je „tónický“ souzvuk vždy jiný (v dílu  $a_3$  tóny: 10, 12, v dílu  $a_4$  tóny: 8, 3, 5, v dílu  $a_5$  tóny: 6, 4, 5).

#### 4. věta

Čtvrtá věta je opět dodekafonická. V krajních částech pracuje skladatel v horizontálním systému, ve střední části ve vertikálním.

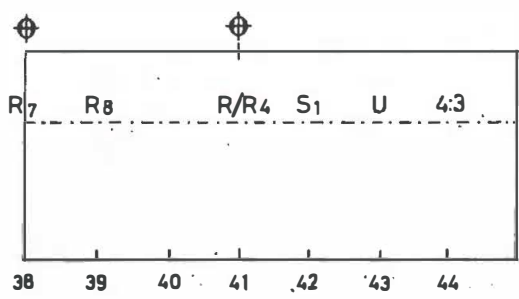
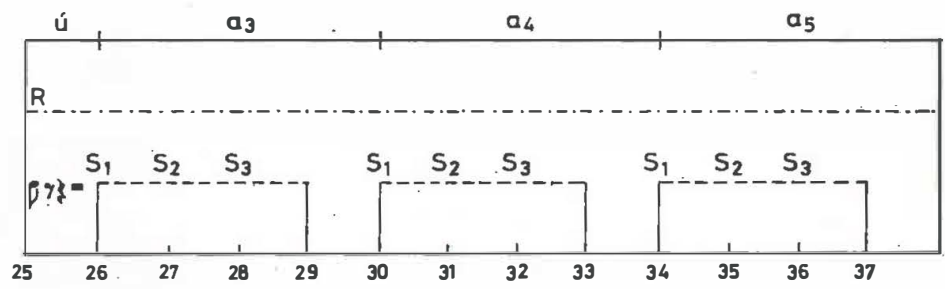
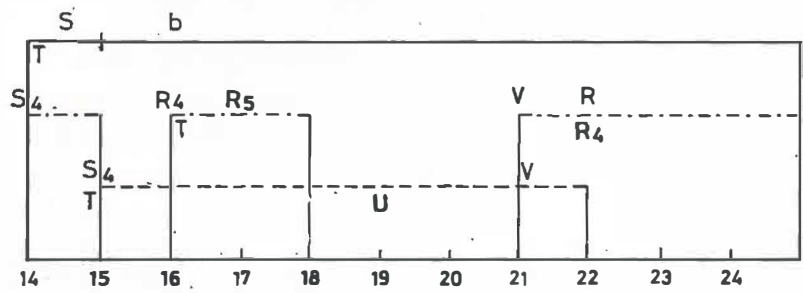
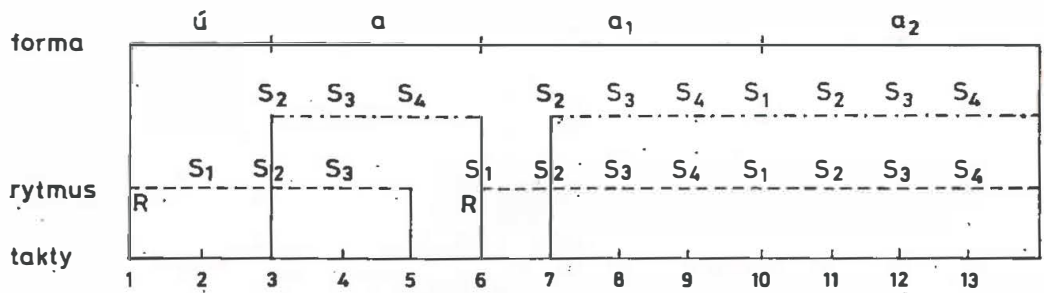
*Tato věta má opět velkou třídílnou formu s kodou.*

Díl  $A$  je tvořen třemi sedmitaktími, z nichž čtvrté je zkráceno na šest taktů. Všechna sedmitaktí mají stejnou formu. V prvních dvou sedmitaktích je v dechových nástrojích v celých hodnotách přednesen celý dvanáctitónový totál (v taktech 1.—6.). Závěr tvoří stoupající septima

Př. 6

analýza rytmu

dechy - - - - -  
piano - - - - -



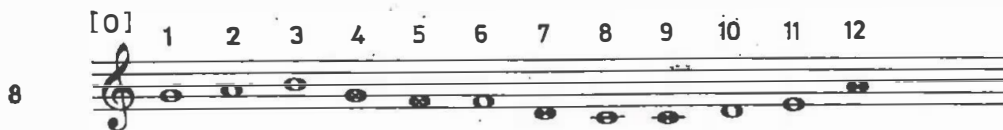
nejprve v klarinetu, ve druhém sedmitaktí ve flétně, při třetím tento prvek částečně odpadá a počtvrté odpadá úplně. Do tohoto transparentu vpadává vždy ve třetím taktu klavír třítaktovým rytmickým modelem. Jako základ беру model X tvořený dílčími modely o, p, q, model Y je vytvořen volnou inverzí X (volná variace: čtyři šestnáctiny = šestnáctinová kvintola). Model Z přináší nové rytmické prvky. Tento model jako jediný mé svého přesného raka RZ. Modely Xx, Yx a Zx, objevující se v repríze dílu A, jsou vytvořeny přesmyčkou dílčích motivů (q, p, o). (Viz př. 7.)

Př. 7  $\frac{3}{4}$

Střední díl *Meno mosso* přináší kantilénu sólového trombonu, ve které se odvíjí v taktech 29.—35. originál dodekafonní řady, v taktech 36. až 43. se ozvou nejprve všechny liché a po nich všechny sudé tóny řady. (Viz př. 8.) V taktu 44. se mění metrum na 4/4. Čtyřtaktí je ukončeno tříčtvrtečním taktem. V tomto čtyřtaktí vytváří autor novou formu řady pravidelným vynecháváním určitého počtu tónů (4 tóny — 4 tóny — 5 tónů). (V taktu 45. je chyba v partituře, první nota má být *d*!) V poslední variaci řady pracuje autor nejprve obdobným způsobem jako v předešlé (tj. vynechává určitý počet tónů, 8 tónů — 8 tónů — 9 tónů), ale jelikož osmý tón by opět měl být 1. tónem řady, aniž by byla vyčerpána celý řada, pracuje od taktu 50. s řadou volně. Poslední znění řady vytváří opět sedmitaktí, ve kterém takty 48.—50. jsou v metru 4/4, takty 51.—54. v metru 3/4. Tím je díl B členěn na čtyři části e, f, g, h, v jejichž závěru



vždy vstupuje některý z dřevěných dechových nástrojů v osminových hodnotách s některou z variant řady, popřípadě s jejich kombinacemi (fl.: R, O; cl.: R, I; fg.: R, I; ob.: RI . . . .).



V taktu 55. nastupuje Tempo I. Třikrát zazní sedmitaktí tvořené obdobně jako v A v taktech 1.—6. transparentem dechů, 7. takt zůstává prázdný! V kontrapozici dechů opět zaznívá vždy od třetího taktu trojtaktí klavíru vytvořené variací: X, Y, Z — Xx, Yx, Zx. V taktech 75.—83. je koda, v níž se postupně ozve všech dvanáct tónů a která pozvolně perdendosi zmírání na dlouhém tónu *a* v klarinetu.

Zajímavý je pohled na stavbu souzvuků v dílech A a A'. Zatímco dvanáct souzvuků v A jsou různé souzvukové druhy (mající různá orientační schémata, některá symatrická, např. 232, 1214, 323, 224 atd.), souzvuky v A' jsou všechny stejného druhu (všechny mají stejné orientační schéma 13, a i chybějící tóny *fis*, *g*, *b*, mají orientační schéma 13!!).

## 5. věta

*Pátá věta má malou jednodílnou formu.*

Jde o finále celého cyklu. Přesto, že je formálně nejjednodušší a nejkratší, je hudebně nejhutnější.

Celá věta je vystavěna z jednotaktového ostinata v 6/4 metru, tvořícího v hoboji a klarinetu diatonickou melodii (viz př. 9.), která je postupně polymetricky zahušťována ostinaty ostatních nástrojů, až v taktech 11.—19. vrcholí v polymetrické a polyrytmické heterofonii, kde se objevuje všech dvanáct tónů dvanáctitónového totálu. Od taktu 20. jednotlivé nástroje postupně přestávají hrát, až od taktu 26. zůstává osamocený fg. na tónu *es* ve zmírājících osminách hraných do úplného vytracení.



Pátá věta je zajímavá svou bohatou polymetričností a polyrytmičností. (Viz př. 10.) Navzájem se zde prolínají tato metra:

6/4 — základní — ob. + cl.

6/4 — dělené na duoly — corni

20/8 = 10/4 — fl.

15/8 = 7 $\frac{1}{2}$ /4 — fg.

6/8 = 3/4 — trbne 1.

7/8 = 3 $\frac{1}{2}$ /4 trbne 2.

11/8 = 5 $\frac{1}{2}$ /4 — piano

10

Fl. 20/8

Ob + Cl. 12/8

Fg. 15/8

Cor. 1.2. 12/8

Trbne 1. 6/8

Trbne 2. 7/8

Piano 11/8

### Instrumentace

V instrumentaci je zajímavé, že všechny nástroje zde suplují funkci bicích nástrojů, nejmarkantněji se to jeví u klavíru. Klavír v celém cyklu nemá žádnou výraznou kantabilní melodii, přednáší vždy výrazné rytmické útvary. V celém díle se pohybuje ve velké síle (od forte výš), do nižší dynamiky klesá výjimečně, a to pouze na méně významných místech. Instrumentace ostatního zvukového aparátu je maximálně barevná, využívající i méně obvyklých způsobů hry, navozujících naturalistický dojem černé Afriky (např. flutter — fl., cor.; growl — trbne; con sord.; „fujara“ — fl.; gliss., hand over bell atd.). Nástroje jsou využity v celé své barevnosti, tj. ve všech rejstřících.

## **Dynamika**

Dynamika je ve všech větách kromě třetí, která se má hrát v co nejsilnější dynamice, velice detailně propracovaná. Někdy připomíná až seriální způsob práce (střídání dynamiky na jednotlivých tónech).

## **Forma**

Rychlík tu pracuje pouze s třídílnou formou (převážně velkou) s kodou. Tato „jednoduchost“ zřejmě pramení ze soustředění na jiné složky (zejména rytmus, výraz), takže forma se stává jaksí podružnou. Přesto je vždy perfektně zvládnuta a za každých okolností zůstává přehledná.

## **Rytmus**

Nejdůležitější složkou celého cyklu je rytmus. Vychází z rytmů černé Afriky, které Rychlík intenzívně studoval. Bohaté rytmické členění jednotlivých vět vrcholí ve třetí větě, která je rytmicky nejhutnější. Polyrytmicky se zde nezávisle na sobě proplétá několik rytmických vrstev. Jednotlivé vrstvy nejsou nijak příliš náročné na hraní, ale v celku vytvářejí rytmy, jejichž zvládnutí jedním hráčem by bylo značně problematické. Pátá věta je polyrytmicky ještě hutnější, ale vzhledem ke svému rozměru působí spíše jako koda celého cyklu. Rytmický materiál druhé věty je zajímavý maximální koncentrací. Kromě témat *y* a *z* je veškeré rytmické dění věty koncentrováno již v prvních čtyřech taktech, ve kterých flétna cituje celý rytmicko-motivický materiál věty. Čtvrtá věta na první pohled působí staticky, ale rytmické dění v klavíru přináší vždy něco nového — stále větší napětí. Střední díl je v jednohlasu trombonu bohatě rytmicky členěn (synkopy, trioly, kvintoly atd.). Charakteristické po obě krajní věty je užití kvintol. Zatímco ve druhé větě téma *y* je předneseno v pravidelných kvintolách, kvintoly ve čtvrté větě jsou mnohem naléhavější. Nejsou užívány pouze jako kvintoly stejných hodnot, ale v rámci samotné kvintoly jsou různě rytmizovány.

## **Tónový materiál**

Z hlediska využití tónového materiálu je Africký cyklus skladbou dvanáctitónovou, nikoliv však přísně dodekafonní. Dodekafonně se pracuje pouze ve druhé a čtvrté větě.

Africký cyklus je dílo, které na posluchače hluboce působí svou jednoduchostí, dokonalou stavbou cyklu, vypointovanou pátou větou, svou sdílností, a především svou moderností, která se s odstupem let nijak nevytratila, ve srovnání s jinými skladbami možná právě naopak vzrostla. Rychlíkova kompozice je skladbou, která by neměla uniknout pozornosti komorních sdružení, zaměřených na interpretaci kvalitní soudobé hudby.

*Tato práce vznikla v roce 1980 v rámci semináře teorie skladby, vedeného docentem PhDr. Václavem Felixem, CSc.*