

# Jan Rychlík: 1916–1964

*Jaromír Havlík*

Rád bych v úvodním příspěvku rekapituloval základní životopisná data Jana Rychlíka a připomenul tuto významnou osobnost české hudební kultury 20. století zejména těm mladším, kteří toho o Rychlíkovi nejspíš mnoho nevědí. Je to vinou řady okolností: jednou z nich je nejspíš fakt, že Rychlík je jednou z obětí jevu, který si pro sebe pracovně nazývám *apriorní selekce tvorby* a která, zejména u mladé generace, bez nejmenších skrupulí, bohužel také často bez náležitých znalostí, vylučuje ze sféry zájmu celé obsáhlé vrstvy produkce nedávné minulosti nejčastěji z předsudků vůči jejímu sepětí s totalitou. To je věc velice komplikovaná ale už také akutně zralá k řešení. I tato konference by se měla stát jedním z dílčích příspěvků k tomuto řešení. Nikdy nebude dost prostoru a příležitosti k ustavičnému zdůrazňování, že česká hudební tvorba druhé poloviny 20. století ani zdaleka není pouze jakýmsi „totálním produktem totality“. Je zde nezanedbatelná skupina děl vzniklých jako produkty svobodného, na totalitě nezávislého ducha, mnohdy dokonce navzdory totalitě. Tvorba Jana Rychlíka k této skupině rozhodně patří a její neznalost a ignorování je hříchem nejen na autorovi, nýbrž především na nás samotných. Jan Rychlík dnes již patří o oněm „šťastlivcům“, kteří se konečně dočkali monografie. Zpracoval ji už před řadou let Milan Křížek a v roce 2001 tato knížka vyšla tiskem v nakladatelství H&H. Monografie se může stát mezníkem v poznání dotyčné osobnosti a jejího odkazu a také důležitým předpokladem pro žádoucí souhrnné zpracování dějin české hudby 2. poloviny 20. století. A důkladné zpracování této citlivé a interpretačně nesmírně náročné historické etapy je zase nezbytným předpokladem průlomu do oné *apriorní selekce tvorby, která je oproti některým dřívějším selektivním procesům předčasná, nezodpovědná, kontraproduktivní přinejmenším z hlediska určitého narušení vývojové kontinuity. A je kontraproduktivní též s ohledem na nesporné duchovní hodnoty, jimiž určitá vrstva tvorby z doby totality disponuje.*

A nyní k osobnosti Jana Rychlíka: Do širokého povědomí pronikl především jako hudební skladatel, do toho nejšířšího nejspíš jako úspěšný skladatel filmové hudby a do toho nejspíš nejšířšího z nejšířších, překračujícího i generační bariéry pak jako autor, respektive spoluautor báječné hudby k báječné filmové parodii Oldřicha Lipského *Limonádový Joe*. Tedy, přesněji řečeno, ta široká známost se týká oné hudby jako takové – připomenutí Jana Rychlíka jako jejího autora dodnes naopak u mnohých – i profesionálních hudebníků neb adeptů této profese vzbuzuje údiv. Rychlík byl ovšem daleko všestrannější: hudebnickou dráhu začal v oblasti jazzu a swingu jako interpret – jazzový pianista a bubeník, půso-

bivší např. v orchestrech R.A. Dvorského nebo Karla Vlacha, jako aranžér a posléze i jako skladatel jazzových a tanečních skladeb.

Narodil se v Praze 27. dubna 1916. Hudební vlohy zdědil nejspíš po matce, absolventce učitelského ústavu a zručné klavíristce a zpěvačce. Ta nejspíš také svého syna naučila základům klavírní hry. V roce 1926 vstoupil na státní reálku na tehdejší i dnešním Strossmayerově náměstí kde se mu dostalo všestranného vzdělání a možnosti rozvíjet svůj přirozený talent na jazyky. Rychlík se naučil znamenitě anglicky a svůj zájem o angličtinu a anglosaskou literaturu rozvíjel soustavně i později, de facto po celý svůj život. Zájem o angloamerickou kulturu a o hudbu ho celkem logicky přivedl k JAZZU. Zabýval se jím od gymnaziálních studií prakticky – první jazzové skupiny zakládal se svými spolužáky už v době studií na reálce – a rovněž teoreticky. Četl hodně knih a pojednání o jazzu a stal se v tomto ohledu u nás renomovaným odborníkem, který záhy sám začne o jazzu též publikovat články a stati. V roce 1933 na shora uvedeném učilišti maturoval. Na otcovo přání se zapsal na Vysokou školu obchodní – pravda, bez valného zájmu o tento obor, ale uměl z toho na druhé straně vytěžit některá pozitiva – např. možnost dále prohloubit své jazykové znalosti. Několikrát studium přerušil, a tak se stalo, že když přišel 17. listopad 1939 a s ním uzavření českých vysokých škol, neměl ještě zdaleka dostudováno. V tomto okamžiku došlo na Rychlíkovy hudební zájmy. I jako vysokoškolák se Rychlík věnoval jazzu – už nejen jako hráč, nýbrž i jako aranžér a poprvé též jako skladatel tanečních a jazzových skladeb. Spolupracoval s tehdejšími věhlasnými českými jazzmany – Arnoštem Kavkou, Jiřím Verbergerem, Slávou Emanuelem Nováčkem, Karlem Vlachem, Jaroslavem Ježkem. Dokonce si korespondoval s věhlasnou hvězdou swingu Benny Goodmannem.

Milan Křížek ve své monografii konstatuje a postupně dokládá na řadě konkrétních příkladů z pozdější Rychlíkovy tvorby, že toto rané období plně v zaujetí pro jazz mělo na formování Rychlíkova skladatelského myšlení zásadní vliv – zejména co do jeho přednostního zaměření k rytmické složce hudební řeči. V září 1940 vstoupil Rychlík na pražskou konzervatoř do kompoziční třídy Jaroslava Řídkého. V té době mu už bylo 24 let. Rychlík byl zralý a ctižádostivý člověk, proto dělal rychlé pokroky (kontrapunktické úlohy jako intelektuální hříčka). Zvládnul tradiční formy techniky práce s tonálním tematickým materiálem. Už jeho rané studijní kompozice vykazují nápadný sklon k detailně propracované rytmometrické složce. Jako skladatel projevoval o počátku rovněž sklon k rafinované, moderně znějící harmonii a rovněž velmi odvážně vynalézavě instrumentoval. Konzervatoř absolvoval v říjnu 1945 a poté studoval ještě rok na Mistrovské škole (též u J. Řídkého). Studia ukončil jako 30letý s výborným hodnocením.

Na hudební fakultu nově zřízené AMU, sice oficiálně vstoupil, avšak studium záhy ukončil a stal se tak jedním z posledních absolventů staré Mistrovské školy konzervatoře (která naopak se vznikem AMU zanikla).

Rychlík nastoupil do praxe a živil se především kompozicí filmové hudby, scénické hudby a hudby k rozhlasovým relacím. Vedle kompozice se začal záhy uplatňovat i jako hudební kritik a publicista (zejména Tempo, Svobodné noviny, Mladá fronta).

Pobyt v Anglii přinesl nejen zdokonalení v angličtině, nýbrž i prohloubení Rychlíkových znalostí jazzu, o který se živě zajímal od mládí. Stal se u nás uznávaným expertem přes jazz a podílel se na založení speciálního periodika „Jazz“, spolupracoval i na slovníku moderní taneční hudby (společně s L. Dorůžkou). Na autonomní, koncertní tvorbu mu v tomto období zbývalo jen velmi málo času.

V prvním poválečném období je Rychlíkova tvorba orientována výrazně na neoklasicismus, což byl u skladatelů jeho generace jev poměrně hojně rozšířený. Vzory: Stravinskij – Honegger – Prokofjev znamenaly mnoho pro ty mladé autory, kteří se snažili odpoutat od romantické a romantizující tradice a tíhli k modernímu projevu. Rychlík se nadto už od konce 40. let zabýval studiem hudby 2. vídeňské školy, zejména A. Schönberga. Dobře zvládl dodekafonické kompoziční postupy a napsal několik dodekafonických drobností – samozřejmě jen „pro domo sua“, bez ambic na provedení (drobná skladbička „Arnoldu Schönbergovi“ pro klavír z prosince 1950 je, pokud je mi známo, nejstarší českou dodekafonickou skladbou vůbec). Stal se tak jedním z prvních českých dodekafoniků (ne-li vůbec prvním). Naučil se pracovat s dvanáctitónovým materiálem i technikami a zejména ve své vrcholné tvorbě je dokázal velmi osobitě aplikovat i smysluplně rozšířit mimo rámec původního systému. Jelikož byl Rychlík výrazně racionální tvůrčí typ, měl i jako skladatel sklon k promyšlenému strukturnímu komponování, což prokazuje především jeho autonomní, koncertní tvorba. Zde se Rychlík soustředil zejména na komorní hudbu, orchestrálních skladeb vytvořil celkově málo (ač byl brilantní orchestrátor) – s orchestrem pracoval převážně pouze ve svých partiturách pro film.

Po únoru 1948 dochází i u Rychlíka na určitý čas ke zjednodušení vyjadřovacích prostředků, k příklonu k folklóru. Během roku 1948 napsal hudbu k celkem 11 filmům (celovečerním i krátkým – včetně filmů Jiřího Trnky). Stal se vedle Václava Trojana, Jiřího Srnky a E.F. Buriana nejvýznamnějším skladatelem filmové hudby té doby. Zabýval se sběrem i studiem a úpravami folklóru – přičemž jeho zájem přesáhl hranice českého a moravského teritoria směrem k hudebním kulturám jiných evropských oblastí i kulturám mimoevropským.

Hodně pozornosti věnoval v prvních poúnorových letech tvorbě instruktivní a tvorbě pro děti a mládež (což byla mimo jiné i jedna z variant „úniku“ před dobovým náporom socialistického realismu a tlakem na komponování masových písní a kantát. Tutěž nebo podobnou únikovou taktiku volila v dotyčné době celá řada českých skladatelů: Kabeláč, K. Slavický, Doubrava,....)

Etapa umělecké zralosti nastupuje u Rychlíka zhruba v roce v polovině padesátých let a zaujímá tudíž poslední dekádu jeho života. Děje se tak v atmosféře



postupného (v našich konkrétních podmínkách nicméně velmi pomalého a opatrného) uvolňování někdejšího ideologického tlaku na oblast umění a kultury od poloviny 50. let, kterýmžto proces pak vyvrcholil v průběhu let šedesátých. Na počátku této etapy vzniká poměrně rozlehlé *Smyčcové trio* a po něm následuje *Partita da camera* pro smyčcové kvarteto. Rychlíkova všestranná aktivita pak kulminuje od přelomu 50. a 60 let: stačí alespoň výčtově připomenout spisy jako *Pověry a problémy jazzu* (1959), studie „*Zestové nástroje bez strojíva*“ (1960), studie „*Prvky nových skladebných technik v hudbě minulosti, v hudbě exotické a lidové*“ (1964) a zejména *Moderní instrumentace*, kterou po Rychlíkově předčasné smrti dokončil kolektivem jeho spolupracovníků.

V Rychlíkově skladatelském stylu se v této etapě naplno prosazuje serialismus včetně dalších prvků a technik spjatých s oblastí tzv. Nové hudby. Rychlík patřil k něm odpovědným tvůrcům, kteří na počátku tohoto přelomového období začali nejprve se studijními skladbami, které nezveřejňovali (jako kdysi Schönberg) a až poté, co nový materiál a nové techniky dokonale zvládli, začali své skladby uvádět na veřejnost. V roce 1960 se tak na veřejnosti objevil znamenitý cyklus *Hommaggi gravicembalistici*, což je osobitá, pozdní reflexe neoklasicismu, jímž v mládí intenzivně prošel. Je to jakýsi zobecněný neoklasicismus obohacený i o zkušenosti s některými materiálovými i technickými prvky Nové hudby. V roce 1961 přichází *Dechový kvintet* a v něm mnoho nových prvků kompoziční práce. *Šibeniční madrigaly* (1961/62) jsou zase dokladem zájmu o nevšední poezii, hru s jazykem obdobnou hře s tóny. Po šibeničních madrigalech vzniká jedno z vrcholných Rychlíkových děl vůbec – *Africký cyklus* (1961/62), v němž se hlavní autorův zájem soustředil na metroritmiku a prvky mimoevropské hudby, především dosud málo reflektované hudby africké. Rychlíkova tvorba se uzavírá jakoby příznačně komorním dílem pro tři dechové nástroje – *Relazioni pro altovou flétnu, anglický roh a fagot* (1963/leden 1964). Zde Rychlíkův umělecký modernismus dospěl nejdále a přitom zcela konsekventně v rámci jeho předchozího vývoje. Premiéry tohoto díla se skladatel už, bohužel nedožil: 20. ledna 1964 náhle podlehl záchvatu mozkové mrtvice.

#### Člověk:

Jan Rychlík byl doslova renesanční typ vzdělance. Jeho záběr byl mimořádně široký a spěl k univerzalizmu. Na jedné straně prokazatelný tvůrčí talent projevující se ve skladbě i v činnosti teoretické. Povahou byl typ zásadně asentimentální typ, věcný, hloubavý, střízlivý s vyhraněným smyslem pro humor.

Umělecky byl typem typ „klasika“, možná i trochu „manýristy“. Jako klasik miloval řád, tvar, vybroušenost práce, jako manýrista měl občas sklon ke konstruktivistické hříčce, ke hře s tóny i se slovy (např. s pomocí Morgensternových veršů), k umění jako ušlechtilé intelektuální zábavě.

Jako skladatel vždy kladl důraz na působivost a srozumitelnost hudby. Viděl vždy rozdíl mezi teoretickým uvažováním o hudbě a tvorbou – věděl o spojnících ale i o rozdílech. V otázce vztahu mezi teoretickým systémem a hudební působivostí skladby zastával názor, že je lépe v zájmu hudební působivosti opustit striktní pravidla systému („systémového stylu“) – neboli zastával zhruba názor Albana Berga.

Rychlíkův zájem o folklór přerůstal v zájem o etnickou hudbu mimoevropských kultur, v čemž u nás patří (spolu s Kabeláčem) k průkopníkům. Patří též k průkopníkům dodekafonie mezi českými skladateli. Speciální zájem o hudbu africkou a jazz vedl Rychlíka rovněž k eminentnímu zájmu o bicí nástroje a jejich emancipaci v rámci moderní hudby evropské.

Naše současnost odkazu Jana Rychlíka ještě hodně dluží – ke škodě jeho i nás samotných. Doufám a moc i přeji, aby dnešní konference přispěla k rozšíření i vytríbení poznatků o této významné osobnosti a jejím díle a aby skladatelský i hudebněteoretický odkaz Jana Rychlíka našeho povědomí.