

Osobní vzpomínky na Jana Rychlíka – zejména na člověka a hudebního teoretika

Jaroslav Smolka

Jan Rychlík byl o 17 let starší než já. Když jsem jej kolem poloviny padesátých let začal vnímat jako významnou osobnost pražského hudebního života, bylo mi málo přes dvacet, kdežto jemu chyběl jeden, dva roky do čtyřicítky. Byl už zkušeným a vysoce oceňovaným skladatelem. Ten víc než půlgenerační odstup vytvářel trochu překladu: on, který v té době neučil a s AMU ani Hudební vědou na Universitě Karlově, kde jsem tehdy studoval, nebyl v žádném pracovním kontaktu, neměl pokud vím žádné muzikantské přátele v mém věku. I když bylo známo, že je velmi družný, měl kolem sebe hlavně spolužáky z konzervatoře a mistrovské školy, s nimiž tam studoval v letech 1940–46. Od těch jsem se později dozvídal o skvělých a vtipných diskusích nad sklenkami i na procházkách celé skupiny muzikantů ve Stromovce a na Letné: Jan Rychlík udával tón a sršel nápady, vtipem, pohodou.

Do kontaktu s ním jsem se dostal trochu zvláštním způsobem. Do pražských gymnázií přišli v prvních letech po osvobození o několik let starší studenti židovského či smíšeného položidovského původu, kteří za okupace nesměli studovat. Byli lidsky zralejší a životně zkušenější. Brzy jsem se sblížil s jedním z nich – *Zdeňkem Neumannem*, nadaným básníkem, spisovatelem, divadelním režisérem, hercem a také zpěvákem a kytaristou. Jeho muzikální zkušenost a technika hry ve stylech populární hudby a jazzu mne udivovala stejně jako obrovská komediální vloha přiměřeně a vtipně vyjádřit zpěvem i doprovodem smysl písně. Třeba staropražské písničky o *vraždách Anežky Böhmové v Celetný ulici* nebo *Hodináře v Bráníku*, to byla dokonalá písňová dramata. A přednes antisemitských písní, jako ona s textem *Ty brněnský židi / to jsou kluci všiví / holku nám zabili / krev z ní vycucali / aby nesmrděli*, to byl zážitek, na kterém jsem poznal skvěle vyjádřenou polyvalenci uměleckého sdělení: byla v ní zvláště smíšena ona antisemitská zamanutost, zrcadlící dávnou hrůznou atmosféru pogromů a dreyfusiády, ale v druhém plánu zároveň užaslý nadhled nad absurdní nesmyslností jejího prvotního sdělení. Ten vrozený dramatický náboj, to bylo něco, co *Zdeňk Neumann* dokázal znamenitě vnuknout i jako režisér hercům, když jsme spolu dělali divadlo – v podolské sokolovně ochotnická představení *Goldoniho Lháře* a *Klicperovy hry Každý něco pro vlast*. *Zdeňk* režíroval, já jsem komponoval scénickou hudbu a dirigoval amatérský orchestr, do kterého jsme sehnali nejen kompletní smyčce a klavír, ale i tři trubky a klarinety. *Zdeňk* mne s sebou bral i do společnosti, kde měl vděčné a s radostí spolu zpívající publikum hlavně výtvarníků. Zaujal mne mezi nimi mj. *Jan*

Eisner, nastoupivší nedávno předtím do krátkého filmu a hlavně o něco starší sochař *Ilja Wagstein*, hrdina pražského květnového povstání, který měl na svém kontě několik německých tanků zasažených panzerfausty – a potom po sovětské okupaci roku 1968 tvořící fantasticky výmluvné plastiky ze železa, řetězů, ostnatého drátu. Do této společnosti *Jan Rychlík* nechodil, byli to lidé mladší než on a mimo písničky neměli hlubší muzikální zájmy. Byli však vzorkem oné „z podzemí ke slunci“ vystoupivší poválečné mládeže, židovští kluci, kteří se za války probíjeli všelijak u nežidovských příbuzných a známých, zatímco jeden nebo oba rodiče byli v koncentráku. Poznal jsem zblízka, že to nebyli žádní *remarquousky* vykolejení ztroskotanci z knih *Na západní frontě klid* nebo *Cesty zpátky*, ale mladí lidé s obrovskou chutí plně žít, poznat a naučit se kdeco, postavit se k životu tvořivě. Snad proto, že právě tak zvědavým a aktivním člověkem v nejvyšší míře byl i *Jan Rychlík* a že na podnět odtud jsem se s ním osobně sblížil, vnímám jej i v těchto souvislostech.

Jak jsem se s ním tedy seznámil: se *Zdeňkem Neumannem* jsme jednou potkali *Jana Rychlíka*. Ti dva se srdečně pozdravili a *Zdeňk* mne představil jako skladatele a studenta hudební vědy. Dali jsme se do řeči a potom spolu promluvili skoro pokaždé, když jsme se potkali někde na koncertě nebo na schůzi ve Svazu skladatelů. *Zdeňk Neumann* mi vysvětlil, jak se spolu sblížili oni dva: *Jan Rychlík* se jej ujal v posledních letech okupace, když jej poznal jako téměř bezprizorného výrostka. *Zdeňkův* otec, židovský lékař, byl v koncentráku, maminka musela chodit manuálně pracovat, aby jej a sebe uživila. *Rychlík* docenil jeho muzikálnost i kytaristickou zručnost a zařídil, aby byl přijat jako kytarista do populární kapely, se kterou sám pracoval. Pomohl mu přežít nejhroší okupační léta a jeho talentu si velmi vážil i později, kdy se *Zdeňk Neumann* orientoval hlavně na divadlo.

Jan Rychlík mne od té doby vedl v patrnosti jako *Zdeňkova* kamaráda a často jsme se spolu zapovídali o přestávce, cestou z koncertu a podobně. Vždy ho zajímalo, co si myslím o hraných skladbách, sám se k nim však vyjadřoval nerad. Jen jednou se v tomto směru unáhlil. Zeptal se mne, na čem pracuji. Když jsem mu řekl, že píšu muzikologickou knížku o české kantátě od skladeb *Smetanových* předchůdců do současnosti, utkvěla mu asi hlavně ta současnost (a mínil to, co se tehdy hrálo, tedy tvorba hodně „sorealistická“) – a trochu jízlivě utrousil: „... to ale jistě bude pěkná otrava!“ Vehementně jsem své velké vokálně symfonické druhy bránil a poukázal na díla *Janáčkova*, *Novákova*, *Vycpálkova* a další i na kantáty jeho vlastního učitele *Jaroslava Řídkeho*. Rychle v řeči od tohoto tématu odbočil.

Platil ovšem za vynikajícího odborníka na dechové nástroje. V té věci si postavil monumentální pomník v textu pro knihu *Moderní instrumentace*, již po jeho smrti dokončil *Jarmil Burghauser*. Dávno předtím se proslavil díly pro dechové nástroje i jako skladatel. Byla první, která mu vyšla tiskem: *Etudy pro anglický roh s klavírem*, *Čtyři studie* a *Partity pro sólovou flétnu*, vedle nich jen dětské sbory na lidovou poezii *Pasácké blásání* (a ne *Pasácké blášení*, jak titul mylně uvádí *Československý*

hudební slovník osob a institucí). Předtím mu vydával jen R. A. Dvorský populární skladby. Proto bylo velikou událostí, když roku 1957 vyšla *Rychlíkova* kvartetní partitura: *Komorní suita pro dvoje housle, violu a violoncello*, napsaná o tři roky dřív. Dílo zjara 1956 premiérovalo *Vlachovo kvarteto* a pro obrovský úspěch bylo zařazeno téhož roku i do programu Pražského jara. Byla to skutečně událost: *Suita* působila jako moderní hudba s neoklasickým či spíš vůbec historisujícím nábojem, ale pojatým velmi soudobě. Už vstupní téma *Proemia*, opakované či aspoň naznačované i v dalších větách, pracuje se všemi dvanácti půltóny (i když ještě neuplatňuje *Schönbergovu* záповěď opakování tónů, dokud není vyčerpána celá řada); onen historismus byl spíš v uplatnění barokních a klasických forem. O skladateli a díle jsem měl někam napsat – nevzpomínám už kam. *Jan Rychlík* mi k tomu věnoval právě vydanou partituru s osobní dedikací, podpisem a datem 21. 2. 1958 a když jsem text napsal, přečetl si ho a do strojopisné kopie mi vepsal své připomínky. Bylo jich málo. V charakteristice tvůrčí osobnosti mi *vědce* zaměnil za *teoretického pracovníka* a ze spojení slov *práce vědecké v oboru instrumentace* vyškrtl slovo *vědecké*. Bylo to jistě také ze skromnosti, ale roli tu nejspíš hrál i posměšný, ba snad i trochu pohrdavý postoj k profesnímu výměru *hudební vědec*. *Hudební vědci*, to tenkrát byli především *Sychrové* a *Jiráňkové*, hlásající ždanovovství a stranickost: s těmi *Jan Rychlík* nechtěl nic mít. V mém textu dále škrtl ještě jedno slovo. Když jsem napsal, že *II. věta Danza je založena na až janáčkovsky úsečném a rytmicky pregnantním motivku*, škrtl mi slova *až janáčkovsky*. Nu, byla to typická sčasovka jako vyšitá, na rozdíl od *Janáčkových* děl snad jen víc zřetěžená do souvislého melodického proudu. Vyhověl jsem mu však: autoři obvykle nemají rádi, když se poukazuje na zdroje jejich invence a stylu.

Brzy po absolutoriu hudební vědy mne můj milý pedagog a neváhám říci starší přítel, který si mne oblíbil jako studenta hudebně teoretických předmětů na hudební vědě a připravil mne k přijímací zkoušce ze skladby na Hudební fakultu AMU, *Karel Řisinger*, začal zvat na zasedání tzv. hudebně teoretické skupiny při sekci hudební vědy Svazu skladatelů. Podařilo se mu prosadit její založení a svolával ji pak i vedl po dlouhá desetiletí až do samého konce totalitního režimu. Na konci 50. a v 60. letech do ní chodili skutečně jen hudební teoretikové – a byla to vznešená společnost. Pravidelně jsem se tu setkával s *Aloisem Hábou*, *Karlem Janečkem*, *Zdeňkem Hůlou*, *Emilem Hradeckým*, *Eduardem Herzogem* a četnými dalšími, nechodili sem tehdy ještě muzikologové převážně estetické orientace, jako byli *Jaroslav Jiránek* a *Jaroslav Volek*. Ti začali *Řisingerovu* skupinu navštěvovat až v 70. letech, kdy byli za demokratizační postoje v roce 1968 postiženi stranickými tresty a jiné svazové struktury jim byly uzavřeny. V oněch prvních letech, kdy to byla společnost striktně hudebně teoretická, sem podle svých časových možností chodil i *Jan Rychlík*. Ta první léta tu byla snad nejzvláštnější. Dnes je mi jasné, že se tady plánovaly projekty i neuskutečnitelné: usneslo se třeba, že skupina sjednotí českou hudebně teoretickou terminologii. V diskusi pak každý hájil svou pravdu,

třeba *Alois Hába* svou příslovečnou *velkou kvartu*, a od nikoho si ji nenechal vymluvit. Byl to krásný Babylon navzájem si nenaslouchajících a nevstřícných. Přesto bylo zajímavé je sledovat a slyšet renomované hudební teoretiky nejen vykládat názory, jež jsem většinou už znal z jejich spisů. Na jejich obhajobu přinášeli i další argumenty. Přes onu odborně diskusní vehementnost tady vládla vzájemná úcta a demokratický duch rovnosti, ani jednou tady pro nic nepadly žádné politické či ideologické argumenty. Tím se tato skupina zásadně lišila od celého ostatního Svazu skladatelů; myslím, že sem všichni chodili rádi. *Jan Rychlík* tady byl diskutérem vznešeným a uvážlivým. Nevzpomínám, že by někdy byl zasáhl do zvláště konfliktních sporů. Mluvil hlavně o věcech, které měl promyšleny. Vzpomínám, jak se mluvilo o naukách o instrumentaci a on reagoval na poznámku, že při častějším provozování soudobé světové hudby v *České filharmonii* má možnost poznat víc vynikajících instrumentačních nápadů či i vynálezů, než jaké měli k dispozici autoři starších instrumentací. *Jan Rychlík* odpověděl, že ano, ale že si všechno, co jej z takového hlediska zaujme, ověří ve *FISYO*. Takové instrumentační postupy však nelze přebírat vždycky: několikrát se mu stalo, že kombinace a postupy, které zněly v *České filharmonii* skvěle, dopadly ve filmovém orchestru problematicky: právě ve vypjatých polohách nástrojů, jaké často vyžadují neobvyklé instrumentační postupy, mimořádně záleží na dispozicích jednotlivých hráčů.

Filmová hudba byla pro četné příslušníky generace skladatelů, kteří vyšli z konzervatoře v prvních poválečných letech, znamenitou a lákavou pracovní příležitostí. Bylo to zajímavé už tím, že autor mohl hudbu záhy po vytvoření slyšet, dále spoluprací ve větším kolektivu filmových tvůrců a last not least i honorářem ve výši, jaké bylo možné za jinou autorskou práci sotva dosáhnout. Příležitost tu dostávali mnozí a jejich výsledky byly rozmanité: od znamenitých hudebně dramatických talentů až po ty, kdo tady dokázali prodat i své absolventské symfonie aj. školní práce. Teprve delší spolupráce s filmovými tvůrci vytrýbila situaci a ukázala, kdo jsou skuteční profesionálové této specifické tvorby. Mezi jmény, která se brzy dostala do popředí vedle starších koryfejí *Václava Trojana*, *Jiřího Srnky* a nemnoha dalších, brzy zazářil na předním místě *Jan Rychlík*. Vyplatila se mu zběhlost v nejrůznějších žánrech a stylech od populární hudby a jazzu přes různé historické styly až k nejnovějším slohovým výdobytkům – a také vtipnost, vlastní nejen jeho společenskému chování, ale i tvorbě.

Tato věc má ovšem i svou druhou stránku: práce pro film je přece jen víc služba, jejími výsledky mohou být jen zřídka a výjimečně kompozice, jež se uplatní jako svébytné hudební hodnoty. Všichni přední skladatelé i v době, kdy komponují pro film intenzívně, mívají navíc hájemství své vlastní svébytné tvorby. *Svatopluk Havelka*, *Luboš Fišer* nebo *Jan Klusák* dokázali komponovat pro film téměř cokoli, co režiséři vyžadovali: v kterémkoliv slohu, žánru apod. Jejich svébytná hudební tvorba je však slohově ukázněná a velmi vyhraněná je osobitě profiluje. Poměr obou těch tvůrčích oblastí je u každého skladatele jiný: v době, kdy hod-

ně komponovali pro film, napsali *Luboš Fišer* a *Jan Klusák* i mnoho svébytné hudby, *Svatopluk Havelka* třeba méně titulů, ale velmi významná symfonická a vokálně symfonická díla. Byli však i autoři, kteří později i své velmi slavné tvorby pro film litovali: vzpomínám, jak nám v lekcích scénické a filmové hudby, které nás vyučoval na Hudební fakultě AMU, *Václav Trojan* trpce vykládal v době své roztržky s režisérem *Jiřím Trnkou*: *Chlapci, nevydávejte se všanc filmové hudbě nikdy úplně, je to děvka, která vás vysaje a pak odkopne!*

Jan Rychlík dal ze svých tvůrčích aktivit filmové hudbě skutečně mnoho. Přesto si uchránil hájemství svébytné tvorby, jež během 50. let zrála z volně a svobodně rozvíjeného neoklasického či řekněme přesněji historizujícího základu a také z navazování na folklór. Výrazně přitom uplatnil smysl pro ekonomičnost hudebního vyjadřování včetně časté monolinearity, která se projevila spolu s vyhraněným smyslem pro technické a témbrové možnosti nástrojů zejména ve skladbách pro sólové dechy. Už tehdy znamenitě uplatnil osobitou schopnost vytvářet hudbu vtipnou, ba humornou, jak je to patrné v jeho vokálních skladbách nebo třeba v serenádě pro dechové okteto *Vzpomínky*, kde věnoval jednotlivé věty charakteristice osobností pražské konservatoře z let svých studií. Po předchozích náběžích zejména ve třech dílech z 60. let přispěl k profilaci české Nové hudby, *Africkém cyklu*, *Relazioni* a *Šibeničnických madrigalech* obohatil ji o hodnoty velmi osobité. A na tomto procesu participoval i teoreticky. Vzpomínám, jak krátce před koncem života charakterizoval *Eduard Herzog* svůj nejdůležitější teoretický objev – výčet možností všeintervalových dvanáctitónových řad. Řekl, že na tom problému pracovali dva a k cíli se blížili ze dvou stran – on a *Jan Rychlík*. Bylo prý jen shodou okolností, že věc vyřešil dřív *Eduard Herzog*: mohl to prý být stejně dobře i *Rychlík*. Práce pro film i teoretické aktivity zřejmě způsobily, proč nenapsal po raných partiturách ze 40. let jako zralý skladatel *Jan Rychlík* žádné svébytné symfonické dílo, i když k tomu byl všestranně profesionálně vybaven, ale jen komorní a vokální hudbu. To je zřejmě daň, kterou odsála z tvůrčích možností jeho nedlouhého života intenzivní kompoziční práce pro film. Přesto však nám zanechal úctyhodný odkaz svébytné skladatelské a hudebně teoretické tvorby, který má své trvalé místo v dějinách české hudební kultury.

RÉSUMÉ

Persönliche Erinnerungen an Jan Rychlík – namentlich an den Mensch und Musiktheoretiker

Der Musikwissenschaftler und Komponist Jaroslav Smolka (geboren 1933) erinnert hier an die Treffen in 50. und 60. Jahren, wenn er selbst ein junge Beginner, aber Jan Rychlík schon eine berühmte und bekannte Persönlichkeit des

tschechischen Musiklebens war. Es schreibt man hier über die Umstände der Bekanntmachung, über die Bemerkungen des Komponists zur Analyse seiner Kammersuite für Streichquartett von dem jungen Musiwissenschaftler, über Rychlík's Tätigkeit in die Gruppe für die Musiktheorie des damaligen Verbandes der Tschechoslowakischen Komponisten und über Stil der Werke aus die letzte Schaffenperiode Jan Rychlík's.