

Morgensternovské inspirace v díle Jana Rychlíka a Jana Kapra

Miloš Hons

K letošním významným výročím patří čtyřicet let od úmrtí Jana Rychlíka (1916–1964) a také devadesát let od narození Jana Kapra (1914–1988). Oba patřili ke skladatelským osobnostem Nové hudby 60. let dvacátého století a oba přispěli i k hudebně teoretické reflexi a obhajobě jejich kompozičních technik.¹

Do poloviny minulého století sbory nepatřily k žánrům, v nichž by se odehrávaly hlavní tvůrčí experimenty a stylové proměny. Dá se říci, že naopak dlouho uchovávaly romantickou tradici ve smyslu melodické kantability, harmonie a přístupu ke zhudebňovanému textu. Po druhé světové válce se situace nápadně mění. V Darmstadtu, Donaueschingenu a na Varšavské jeseni zaznívají sborové skladby, experimentující v oblastech nových tónů a netradičního využití lidských hlasů, v aplikaci dodekafonie a seriálních technik na sborovou sazbu, v novém zpracování textové předlohy.

V případě jubilantů, jimž je tato studie věnována, sbory také netvoří hlavní osu jejich tvorby. Proti velkému symfonikovi Kaprovi je Rychlík spíše miniaturista s orientací na komorní hudbu. Nelze však říci, že by Kaprova kompozice „al fresco“ odsouvala do pozadí pozornost k detailu hudební struktury. Tuto kvalitu dosvědčuje u obou skladatelů právě sborové zhudebnění Morgensternových básní.

Rychlíkovy tři *Šibeniční madrigaly* pro komorní sbor a capella z roku 1962 a Kaprův cyklus osmi smíšených sborů s názvem *Guten Morgen, Stern* z roku 1973 patří k umělecky i historicky cenným kompozicím.² Ve srovnání s komorní či orchestrální tvorbou jejich autorů jsou však dnes díly zcela neznámými.

Morgensternova poezie přináší zvláštní poetické kouzlo hrou se slovy, jejich zvukovostí, rytmikou a obsahem. Zcela proti dobovým básnickým zásadám symbolismu a dalších „vážných“ stylů protichůdně zakládá na vtipných slovních hříčkách, jdoucích až k nesmyslným spojení, umělému jazyku, grotesce. Nevyzpytatelnost a určitá provokativnost tohoto básnického stylu se dodnes odráží i v jeho označení, jako dadaismus, abstraktní umění, poezie nonsensu atp.

Dá se říci, že právě tento typ inteligentního a trochu provokativního humoru našel v poetice Rychlíka a Kapra společné souznění a oba ve svém zhudebnění položili akcent na hudební hru s „drobnotvary“ – se slovy, vokály, rýmy.

Jan Rychlík zájem o nedramatický říkadlový text a vtip jazykových neologismů projevil již v rané tvorbě. Z let 1952–53 pochází nedokončený vokálně instru-

mentální cyklus Směváci na texty Velemira Chlebnikova nebo Posměšky pro dětský sbor z roku 1962. Vývojově zajímavou kompozicí jsou Jazykolamy pro ženský sbor a capella z roku 1960. Na listu partitury je vložen notovaný úryvek s textem „*Lososa maso sol !?*“ s vykřičníkem a otazníkem zároveň.³ Hudební zápis tvoří symetrická dvanáctitónová řada, jejíž poloviny jsou melodicky inverzní a rozděluje je interval tritonu c–fis. Skladatel si patrně připravil textový i hudební základ k nedokončené sborové seriální skladbě. Tu uskutečnil právě až v Šibeničnických madrigalech o dva roky později.



PŘÍKLAD Č. 1

Ve stejném roce (1914), kdy se narodil Jan Kapr, umírá Christian Morgenstern. V první polovině 60. let, kdy vznikají Šibeniční madrigaly a Jan Rychlík náhle umírá, začíná Kapr psát své Konstanty – Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby. Přestože v tomto významném a uceleném díle má sborová hudba skromnější zastoupení, studium materiálů a analytické sondy svědčí o Kaprově důkladném zájmu o tyto žánry. Ve využití sboru jako barevného prvku odkazuje k Debussyho Nokturnům či Sukově Zrání. Lutoslawského Tři poematy či Etuda pro vokální orchestr Tadeusze Bairda jsou mu příkladem rozšiřování výrazové palety sborové hudby, přejímající vymoženosti instrumentální hudby. Kapitoly o vokální hudbě svědčí o Kaprově širším zamyšlení nad vztahy mezi hudbou a slovem, navozující možnou genetickou spřízněnost např. i s voicebandem E. F. Buriana.⁴ Tvůrčím mottem, s nímž se Kapr ztotožnil, uzavřel kapitolu výrokiem Honeggerovým: „*Mým osobním nejdůležitějším pravidlem je respektovat plastičnost slova, ponechat mu jeho vlastní sílu.*“⁵

Kaprův zájem vyzkoušet racionální kompozici i ve sborové hudbě kulminuje na sklonku 70. let. Ve studii Teorie naznačování a vychylování prvků z roku 1970⁶ přiznává...*neodolatelnou přitažlivost možnosti zhudebnit text neobvyklým způsobem, jakoby šlo jen o hudebně výrazový materiál...*, avšak při použití skutečného textu a nejen pouhých hlásek. Tato možnost přišla s objednávkou smíšeného sboru Hamburského rozhlasu, patřícího tehdy k interpretační špičce s orientací na soudobou tvorbu. Zbaven ohledu na omezenou technickou vyspělost zhudebňuje osm Morgensternových básní převážně ze sbírky Šibeničnických písní na originální německý a latinský text. Pokud je autorovi této studie známo, existuje pouze jediný studiový záznam tohoto díla v podání Hamburského sboru z roku 1975. Slávu

přinesla Kaprovi jiná skladba zakládající rovněž na mnohostranném využití lidského hlasu, konkrétně dětského žvatlání. Pět let před morgensternovým cyklem vznikají Cvičení pro Gydlí pro soprán, flétnu a harfu (1968).

Rychlíkova studie pro sborník *Nové cesty hudby* odhaluje jeho smysl pro historickou kontinuitu racionálních kompozičních technik, což je taky jeden z příznačných rysů Šibeničních madrigalů. Odhalování **strukturních** zákonitostí a funkcí izorytmie a hocquetu ve středověkých a renesančních mototech, kombinatoriky a čísel v proporčních vztazích v melodice a metrorytmyce, dávají Rychlíkovi argumenty pro obhajobu a smysluplnost soudobé racionální kompozice.

Tři Šibeniční madrigaly jsou třemi kontrastními částmi, třemi jazykovými variantami téže básně, ale také třemi strukturně žánrovými typy, v nichž vzájemně prostupují tendence novodobé a archaické. Syntetickou myšlenkou cyklu, použijeme-li Janečkovu terminologii, je vystižení prozodické, fonetické a sémantické stránky češtiny, latiny a němčiny s užitím určitých stylových archetypů, příznačných pro svět latinského chorálu a imitační polyfonie. Strukturním základem všech tří částí je dvanáctitónová řada.

První sbor *Beránek měsíc* reprezentuje typ dodekafonie, místy podobné webernovskému punctualismu s nezpěvnou melodikou velkých disonantních skoků, ametrickým průběhem, zhušťováním a zředováním polymelodické sazby, atomizací veršů na oddělená slova. Neustálé návraty motivu „beránek měsíc“ a následné odpovědi navozují podobnost s *passacaglií*. Latinská verze *Lunovis* přináší atmosféru chorálu. Sekvencovitě vedená melodika je členěna množstvím pauz jako k nabrání dechu před následujícím melismatem. *Das Mondscharf* je parodií na kánon. Hlasy jsou jako o překot těsnány za sebou, vzápětí nečekaně umlkují a veškerý náboj imitačního vrstvení vyprchává do neurčita.

Již samotný výběr Morgensternových básní dokládá pestrost Kaprova cyklu. Básně v němčině, latině, umělém jazyce „Velikého Lalulá“ a dokonce jen jakýsi grafický zápis „Nočního rybího zpěvu“ podstatně předurčují typ faktury. Skladatel dodržuje tvar básnické předlohy a rozvíjí především její zvukovou kvalitu. Nevyhýbá se však ani tradičně pojaté kompozici, jako je tomu ve sboru *Das Mondscharf – Lunovis*. Zhudebňuje zde německý a latinský text dvojsborovou technikou, v němž ženský a mužský čtyřhlas na sebe navazuje na principu otázky a odpovědi. Mnohonásobné návraty hlavního motivu *Das Mondscharf*, podobně jako v Rychlíkově *Beránku měsíci*, připomíná formu *passacaglie*. Hlavní výrazovou složkou je harmonie, která v závěru vyúsťuje do trojzvuku *Es dur*.

Podobnost s Rychlíkovou kompozicí nalezneme i v dalším typu struktury – imitační polyfonii, reprezentované přísným kánonem mužského a ženského sboru ve třetí části s názvem *Trychtýře*.

V jiných případech Kapr využívá polymelodickou sazbu, v níž střídavě vystupují do popředí jednotlivé hlasy, aby v zápětí utvářely rytmicky a melodicky kom-

plikované protivěty. Ve sboru *Sancta Simplicitas* vystupují z tohoto pletiva nápadná unisona a syrytmicky vedené fráze, které hudebně vypointují slovní hříčky typu... *Serva nos... Conserva nos... Fidissima acerva nos*. Ve sboru *Modlitba* jsou to spojení... *zur Nacht... hab acht... Halb neun*. V tomto sboru si skladatel sám utvoří text pro mihotavé pozadí, tzv. zvukový transparent, ze slabik úvodního verše – DI-RE-LA-BE-TE-ZU-NA

„Die Rehlein beten zur nach“

Sbor *Velké Lalulá* je skvělou parodií na umělý jazyk, který ještě umocňuje úvodní předpis... *Quasi uno scherzo funebre*. Pateticky vedený bas doprovází zvukový transparent, tvořený dvěma kontrastními bloky – na neznělé souhlásky *Tr – D – Ch*, a na vokály – *lalule, quasi basti bobo*. Formový půdorys sboru je pak tvořen jejich postupným střídáním a v závěru i splynutím.

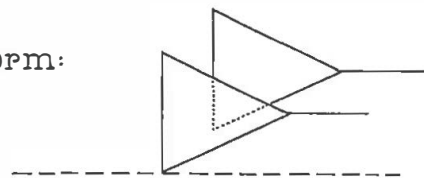
Noční rybí zpěv je čistou témbrovou kompozicí. Proces atomizace textu zde dosahuje krajní meze. Jméno a příjmení básníka je rozloženo na jednotlivá písmena, izolované zvuky, nepravidelně rozložené v pletivu třináctihlasého sboru *divisi*.

Noční rybí zpěv a *Trychtýře* reprezentují také další typ inspirace. Kromě témbrové a sónické kvality textu zaujímá skladatele i vizuální podoba básní. Kapr u obou skladeb doplňuje partituru obrázkem, graficky znázorňujícím jejich formu a přidává podtitul *Klangliche Doppelform* (znějící dvojforma).

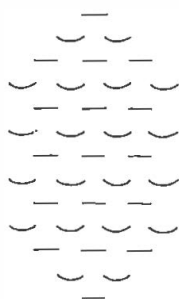
Die Trichter

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht.
Durch ihres Rumpfs verengten Schacht
fließt weißes Mondlicht
still und heiter
auf ihren
Waldweg
u. s.
w.

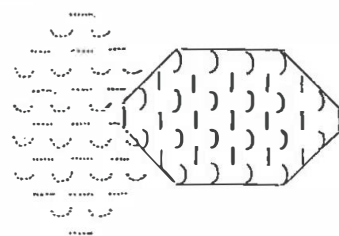
Klangliche Form:



Fisches Nachtgesang



Klangliche Doppelform:



PŘÍKLAD Č. 2 – OBRÁZKY SCHÉMAT SBORŮ: NOČNÍ RYBÍ ZPĚV; TRYCHTÝŘE

Strukturu Nočního rybího zpěvu je možno chápat jako zajímavý pokus transformace vizuálního tvaru básní ve tvar hudební.⁷ Přesně dle obrázku jej tvoří struktura dvou plynule spojených bloků. V prvním navozuje opticky vertikální představu větší intervaly a bližší vzdálenosti mezi melodickými útvary. V druhém je tomu naopak, horizontální představu umocňuje glissandové vlnění v rozsahu několika sekund.

Optickou představu dvou prostoupených Trychtýřů transformuje do roviny hudební kánon dvojic mužských a ženských hlasů. Tenory s basy a soprány s alty jsou vedeny v přísném protipohybu a velkých vzdálenostech přes dvě oktávy. Kánon přechází z nižších do vyšších hlasů a v krátkém dovětku se melodická linie zužuje až do závěrečného jediného tónu.

Vzájemných inspirací a dotyků zvukových, literárních a vizuálních umění se týká i vyjádření Christiana Morgensterna: „*Mým hlavníím orgánem je oko. Všecko do mne vchází očima.*“⁸

Malíř Paul Klee se nechal inspirovat Morgensternovými básněmi a pokusil se je přenést do výtvarné podoby. Skladatel Kapr graficky vyjadřuje hudební strukturu Trychtýřů a převádí Morgensternův grafický zápis Nočního rybího zpěvu do sborové sazby. V Konstantách také uvažuje nad problematikou hudebního zápisu, který v době vznikání Kaprovy knihy měl za sebou krátkou dobu experimentálních výbojů směrem ke grafické a konceptuální notaci: „*Notový zápis... se vlastně stává jakousi speciální zvukovou mapou. Přímočaře orientuje čtenáře jen na zvukovou akci. Tam, kde se právě nic neděje, není také nic zaznamenáno: ani osnovy, ani takty, ani pauzy. Není to jednoduchost sama? A tam, kde jsou možnosti různého uspořádání, volí pak autor obvykle tu z nich, která nejlépe odpovídá jeho výtvarnému cítění.*“⁹

POZNÁMKY:

¹ Rychlík, Jan: *Prvky nových skladebných technik v hudbě minulosti, v hudbě exotické a lidové*. In: *Nové cesty hudby*, SHV Praha 1964, str. 54–73

Kapr, Jan: *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Panton, Praha–Bratislava 1967

² Šibeniční madrigaly – I. Beránek měsíc (překlad Josefa Hiršala), II. Lunovis, III. Das Modschaf; premiéra 15. 4. 1962 v divadle Na zábradlí, Noví pěvci madrigalů a komorní hudby, dir. Miroslav Venhoda

Guten Morgen, Stern – I. Sancta Simplicitas, II. Fisches Nachtgesang, III. Die Trichter, IV. Bim, Bam, Bum, V. Das Gebet, VI. Das Grosse Lalulá, VII. Das Modschaf – Lunovis, VIII. Die Schwestern

³ Viz Křížek, Milan – Jan Rychlík: *Život a dílo skladatele*. nakl. H+H, Praha 2001, str. 108

⁴ Dodejme, že především francouzská meziválečná avantgarda (např. Choefóry Daria Milhauda z roku 1915) započala, jako návrat k antickým dramatům, s netradičním využitím

sborového parlanda a dalších podobných efektů. Po druhé světové válce tento vývoj pokračuje v tvorbě polské školy.

⁵ Honegger, Arthur: *Jsem skladatel*. Editio Supraphon, Praha–Bratislava, 1967

⁶ In: *Hudební rozhledy* 1970/8, str. 358–363

⁷ Viz Bártová, Jindřiška: *Jan Kapr*. JAMU, Brno 1994, str. 118

⁸ Uvádí v předmluvě ke svému překladu Josef Hiršal. In: Ch. Morgenstern: *Beránek měsíc*. Odeon, Praha 1990

⁹ Konstanty, str. 173

RÉSUMÉ

Morgenstern's inspirations in the choral work of Jan Rychlík and Jan Kapr

Rychlík's three Gallows madrigals for chamber choir a capella composed in 1962 and Kapr's cycle of 8 mixed choirs called *Guten Morgen, Stern* from the year 1973 are valuable compositions both from an artistic and a historic point of view. Morgenstern's poetry owes its special poetic magic to the interplay of the sounds, rhythm and content of words. He uses humorous word games leading to non-sensical connections, artificial language and grotesque.

The Gallows madrigals are three linguistic variations of one poem and three structural genre types penetrated by modern and archaic tendencies. The compositional idea is to do justice to the prosodic, phonetic and semantic aspects of Czech, Latin and German. To this end Rychlík used idiomatic archetypes, typical for Latin chorals and imitation polyphony. Kapr's madrigals are *tembre* compositions, in which the text is in some instances atomised right down to individual speech sounds. Some of the madrigals are an attempt to transform the visual form of the poems in a musical one.