

Nihil novi sub sole

Památce Jana Rychlíka (1916–1964)

Jarmila Doubravová

Paměť vybavuje nabité foyer Smetanova muzea, hlava na hlavě, všude samé „promiňte“, neboť v takovém návalu člověk snadno vrazí loktem do druhého, lehce slápně na jinou nohu a ramenem se zavrtá do cizích zad. Do té meby zazněl hlas: „A to je Smetanovo muzeum. Představte si třeba muzeum Karla Bendla!“ Lidé se uchechtli, pousmáli, zaculili, každopádně se pak ten nářek snášel líp.

Novoročenky, které pro skladatele vytvářel malíř Kamil Lhoták.

Hlas v telefonu: „Tady je Karel Šrom“, a pak prosba o předání. Znamenalo to, že se svolává „parta“. Jednu dobu chodila do Luxoru. Mělo to být tak, že pan Rychlík mezi objednaním pokrmu a jeho přinesením stačil zkonzumovat roblíky v košíku na stole.

Karel Šrom o něm napsal: „Bystrý, duchaplný a vtipný ovládal pero, jak to kritické, popularizující či vědecké, tak to muzikantské. Tytéž vzácné vlastnosti měl každý projev jeho nadání. Zvláště vyhledáván byl však jako skladatel, a protože ho vábily nejrůznější věci a bylo mu zatěžko odmítat, záplava objednávek ho často doháněla až na pokraj nervového vyčerpání.“ (Z letáku ČHF, Praha 1972). Úplný seznam jeho díla uvádí monograf Milan Křížek. J. Rychlík napsal mj. 55 filmových a 8 scénických hudeb.

Jako bicista v orchestru Karla Vlacha se údajně poprvé dostal do novin: kráčev totiž za rozbřesku přes most na Letnou, zaslechl odkudsi zdola volání o pomoc a neoslyšel ho. Jazzu pak také věnoval svou pozornost v knížce Pověry a problémy jazzu (1960). Jeho další práce toho druhu byly, jak známo, věnovány žesťovým nástrojům bez strojiva (1960) a zvl. pak moderní instrumentaci, dokončené posléze J. Burghausrem a kol. a vydané v r. 1968 Pantonem. „Chodící encyklopedie“, říkalo se o něm. Zajímal se též o matematiku, tehdy novou kybernetiku, právo a přírodovědy. Byl prý vášnivým řidičem.

Text, vydaný v Nových cestách hudby I. „Prvky nových skladebných technik v hudbě minulosti, hudbě exotické a lidové“ byl dokončen 5. 12. 1963. Na tomto textu je mimořádné, že to byla reflexe autora, který tzv. nové skladebné techniky ve svém díle používal a dovedl o nich uvažovat a psát i jiným praktičtější způsobem.¹

Rovněž skeptický tón, ukazující že se pod sluncem neobjeví nic nového, byl nezvyklý. Paradoxně však z té skepse plynulo něco nového. Soustředme se nyní právě na to.

Vedle obecných principů, ne vždy plně uvědomovaných (např. teorie kompozice vždy existovala, byť ve formě rituálu či interpretačních zvyklostí; hudební grafika nikdy nezaznamenávala vše; důraz na matematické základy hudby v podkapitole: Od hrací kostky k tabulce náhodných čísel; odkazy na předchůdce A.Schoenberga či J. Cage, a pod.) je to především racionální tón úvahy, který čtenáře zaujme ještě po čtyřiceti letech od vydání a který posluchač, znalý např. Hommagi gravicembalistici (1960), Afrického cyklu (1961), Šibeničnických madrigalů na texty Ch. Morgensterna (1962) či Relazioni (1964), nechceme-li jmenovat třeba Limonádového Joa a jeho filmové ztvárnění (1964 – O. Lipský; O. Brdečka) ztěžá bude očekávat.

Jen na okraj připomeňme případ z Dějin české hudby v obrazech tzv. hádankový kánon. Jak autoři uvádějí na str. 413: „Vydavatel hudební hádanky Jan Gryll z Gryllova neboli Jan Cvrček starší (1526–1597), humanista, primátor a hudebník v Rakovníku byl stěžím autorem této skladby. Kvalitní tisk je dochován zásluhou pražského humanistického sběratele Václava Dobřenského (†1599). Tisk Jiří Nigrýn, Praha 1589.“ Jedná se jak o pozoruhodnou grafiku s vyobrazením raka a emblému světa, jakož i česko-latinským textem „Svět se točí jako kolo, proto příteli se drž, máš-li koho“, tak o kánon s obraty, umístěnými do kvadrantů. Modelová podobnost s dvanáctitónovou technikou – řadou a jejími obraty – je tu nasnadě.

Sama dvanáctitónová technika je pozoruhodným nálezem s poměrně složitou genezí. Většinou se vybaví spojení s Dechovým kvintetem A. Schoenberga op. 26, 1923–4 a nápadem šestitónového, pak o kvintu posunutého motivu, nikoli s J.M. Hauerem (1883–1959) a jeho teoretickým i skladatelským dílem. Ostatně oba autoři byli ve styku až do okamžiku, kdy si Hauer nárokoval prioritu. Pozoruhodné na tom je, že Hauerovy myšlenky nepocházely přímo z hudby, ale z malířství. Na počátku stála jeho teorie barev (1919) a na ni navázaly jeho idee o podstatě hudby (Vom Wesen des Musikalischen. Ein Lehrbuch der atonalen Musik, 1920). V pozadí stojí setkání se švýcarským malířem a teoretikem Johannesem Ittenem, který ve Vídni v r. 1919 vystavoval a jehož teorie barev se stala později v oblasti výtvarného umění známou. Ittenovy bezpředmětné obrazy se zdály Hauerovi býti blízkými jeho hudbě.

Je pravděpodobné, že Hauerovy a Ittenovy snahy o zdůraznění barevnosti měly obecný dobový základ. V r. 1927 se pak konal v Hamburku kongres o zkoumání vztahů barev a tónů. Z třicátých let 20. století pak pocházejí Hoškovy práce k tomuto tématu, jakož i jeho vlastní teorie Souvislost barev a tónů a jeho účast ve skupině Les artistes musicalistes. (Viz: Doubravová 2001). Avšak Schoenbergův koncept Klangfarbenmelodie se vztahuje již k r. 1911 a jeho Harmonielehre. Dílo M. K. Čiurlionise je ještě starší.

Byl to litevský hudebník a malíř, který žil krátce v letech 1875–1911. Studoval ve Varšavě a v Lipsku a to oba obory. Od r. 1905 vystavoval a to ve Varšavě a v Litvě. Založil národní Společnost krásných umění, která pořádala výstavy a koncer-

ty. Teprve po polovině 20.století a po nástupu další vlny abstrakce byl objeven. Už dříve si ho povšiml R.Rolland a J.Lipchitz, později zvl. O. Messiaen. Po přelomu století začala vznikat jeho malířská díla – cykly s hudební tematikou – Sonaty, Preludia, Fugy. Hudební fugy však Čiurlionis začal psát za svých studií v Lipsku, původně pro klavír později však byly přepracovány pro varhany. Fuga b moll z let 1908–9 je chromatická a má jedenáctitónové téma. (Viz nahrávku Jurate Landsbergis v katedrále ve Vilniusu v transkripci pro varhany L.Digryse z tohoto roku). Dílu M. K. Čiurlionise se soustavně věnoval V. Landsbergis, jakož i teoretici abstrakce: byl hodnocen jako předchůdce.

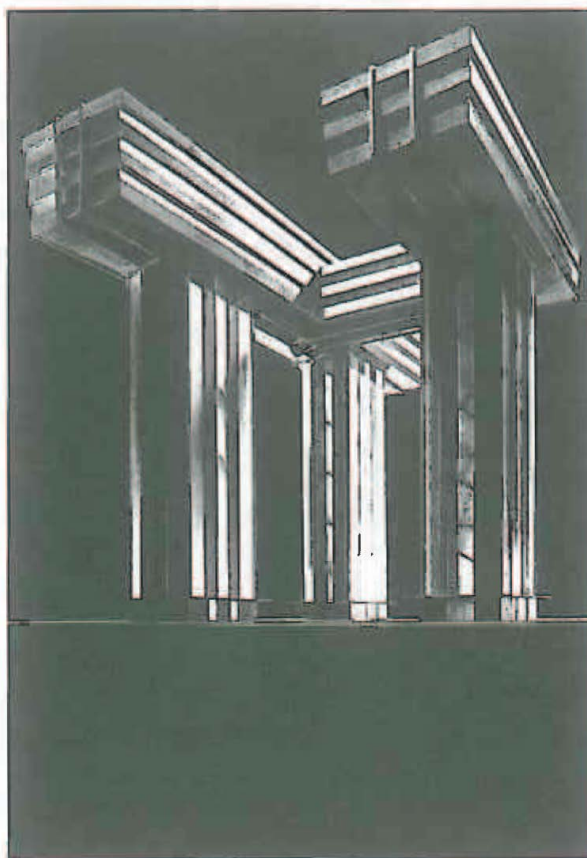
Nic nového pod sluncem. Avšak je tomu vskutku tak?

Podívejme se nyní na přiložené vyobrazení. Na první pohled kubismus. Ve skutečnosti se jedná o dílo Luca Cambiaso (1527–1585), který působil jako dvorní malíř krále Filipa II. a jehož lavírovaná kresba skupiny postav s kubistickou stylizací se nachází v paláci Uffizi ve Florencii. Jak píše Huyghe „ve snaze dát renesančnímu umění nový půvab protahovali manýristé své postavy, nahrazovali tradiční modelaci syntetickými plány a uchýlovali se k nezvyklým hrám světla a stínů. Připravovali tím cestu Caravaggiovi. Tak usilovně se snažili zachytit realitu, že ji zbavovali obvyklé podoby a dávali jí podivný vzhled“, viz str. 204.



PŘÍKLAD Č. 1

Nejenom hudba a malířství, ale také architektura přinesla důkazy ke svrchu zmíněné tezi. Výstava Nové stavební umění Stuttgart 1927 – Vize moderní architektury, reinstalovaná v Císařské konírně Pražského hradu od ledna do února 2004, přinesla šokující poznání. To, v čem žijeme koncem 20. a na začátku 21. století, bylo vymyšleno na jeho počátku. Představy 20. a 30. let se začaly naplňovat teprve koncem 20. století! Návrh výškového domu Ludwiga Miese van der Rohe z r. 1921 připomenul třeba Frankfurt 70. a 80. let, El Lisitzkého Žehlička mraků kupodivu vzdáleně zástavbu nad Národním shromážděním z dílny K. Pragera a kol. z let 1967–73, najdeme zde i modely řadové zástavby, atp.



EL LISITZKY. „ŽEHLIČKA MRAKŮ“, MOSKVA, 1924–1925

PŘÍKLAD Č. 2

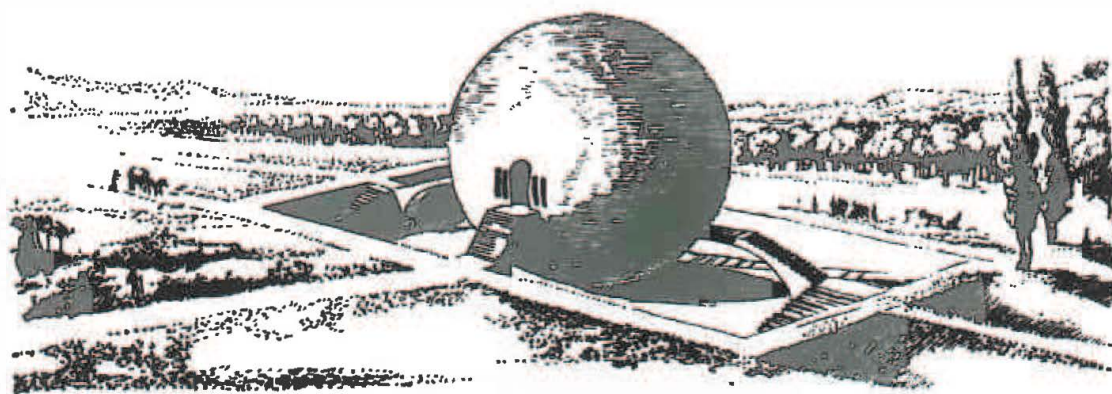
Ve své době se však výstava setkala i s velmi kritickým ohlasem jak uvádí katalog pražské reinstalace. Vladimír Šlapeta píše, že jak Josef Havlíček (1899–1961), mj. autor Penzijního ústavu v Praze na Žižkově, jakož i věžových domů v Kladně-Rozdělově, tak Karel Honzík (1900–1965) spoluautor Penzijního ústavu, projektoval mj. rodinné domky a byl činný teoreticky,² v komentáři v časopise Kvart 1935 celkem přesně předpověděli, kterým směrem se po válce vývoj bude ubírat. Napsali, že ochuzení architektury o citové stránky znamená přeměnu živého biologického organismu stavby na kasárenské utilitární skladiště lidí: „v urbanismu

je to cesta k městům smrtelné nudy“. (Některá pražská i mimopražská sídliště by mohla toto hodnocení potvrdit).

Shrňme pro informaci několik faktů podle studie Karin Kirschov současném katalogu: Úřední katalog z r. 1927 uvádí, že se výstavy Internationale Plan- und Modellausstellung Neuer Baukunst, Stuttgart 1927 zúčastnilo 129 architektů z 10 zemí s 531 exponáty. ...Největší skupina architektů – 32 – pocházela z Německa, následovalo je Československo se 30 zástupci, Itálie s 20, Švýcarsko s 10, Rusko a Holandsko zastupovalo 9 architektů, USA 8, Francii 6, Belgii 3 a 2 pocházeli z Rakouska, Velká Británie a Skandinávie zastoupeny nebyly. Vedením celé výstavy byl pověřen Mies van der Rohe a Ludwig Hilberseimer spolu s Le Corbusierem a dalšími. Byl to prvně jmenovaný, který – ač sám autorem návrhu města výškových domů a sídlištního komplexu – měl později prohlásit, že se města výškových domů podobají spíše návrhům nekropole než města živých.

Výstava však měla ve Stuttgartu velký úspěch a byla pak, ještě přepracována a doplněna, coby putovní přenesena do 16 měst Evropy, včetně Prahy.

V r. 1991 byla v Bratislavě otevřeně výstava Od Ledoux a po Le Corbusiera. Claude Nicolas Ledoux byl francouzský architekt, žijící v letech 1736–1806, jehož dílo se výrazně odráží od pozadí francouzské klasické architektury 18. století. Pro představu uvádíme jeho návrh domu zemědělce z r. 1806.



PŘÍKLAD č. 3

Zabýval se jím mj. Emil Kaufmann (1891–1953) teoretik a historik umění tzv. vídeňské školy, který v r. 1933 vydal ve Vídni knihu *Od Ledoux a po Le Corbusiera*. V ní vyslovil též následující domněnku: „Dôležitosť novátora nevyplýva z jeho závislosti na minulosti, ale príslubov evolúcie, ktoré obsahuje jeho dielo“ (cit. podle katalogu bratislavské výstavy). Tímto citátem se dostáváme k závěrům studie.

Je skutečně pravda, že pod sluncem se nevyskytne nic nového? Carl Dahlhaus zdůrazňuje ve studii *Schoenberg und Bach* (Dahlhaus 1978) Schoenbergovo

odmítání být označován za revolucionáře. Skladatel si vybudoval rozlišení mezi novostí stylu a novostí myšlení. Dahlhaus pak na str. 203 charakterizuje Schoenberga jako revolučního tradicionalistu. Willi Reich ve své monografii dává tuto charakteristiku už přímo do titulu : konservativní revolucionář.

Existují autoři, objevující v minulém budoucí. Zdá se, že Jan Rychlík měl schopnost tohoto nacházení souvislostí přes bariéry věků, či stylů: je toho důkazem nejen zmiňovaná studie, ale především jeho skladatelské dílo. Přináší řadu příkladů k této tezi, avšak snad nejmanifestačněji se projevila v Hommáži gravicembalisticí. Pět skladeb pro cembalo, věnovaných a Bernardo Pasquini, 1637–1710, a Carlos Seixas, 1704–1742, a Giles Farnaby, cca 1560–1640, a Antonio Cabezón, 1510–1566, a Francois Couperin, 1631–1698, přinášejí nejen v restylizaci preludium, essercizio, pavanu, capricho a „Vive le neveu“, ani jen neartikulují jednu ze silných tendencí 60.let minulého století – totiž „pocty“ autorům století předcházejících, ale hlavně a především objevují současnost minulosti.³ Ostatně styl byl charakterizován též jako „všechno v jednom“, což je poněkud taoisticky znějící, ve skutečnosti však udržitelný aforismus. Charakteristice Karla Šroma z úvodu studie se tak dostává plného potvrzení. .

Není pravda, že pod sluncem není nic nového. Tohle tvrzení by mohlo být udržitelné pouze za předpokladu přehlédnutí všech nových souvislostí, které současně s tím starým známým vstupují do hry.

PANTHA RHEI.

„Šedá je všechna teorie a strom života věčně se zelená...“

POZNÁMKY:

¹ V r. 1962 vyšly tři charakteristické studie: J. Klusáka Výrazové možnosti nového slohu (Hudební rozhledy, str. 760 a d.) C. Kohoutka: K hodnocení některých novodobých západoevropských skladebných metod (str. 182 a d., str. 241 a d.) a J. Rychlíka: Skladatel a nové skladebné metody (Hudební rozhledy str. 666–673). Zatímco první a zvláště třetí představují hledání možností a souvislostí starého s novým a ukazují na dvou reprezentantech dvou generací jak si s tímto úkolem byli schopni poradit, ukazuje prostředně jmenovaná studie už svým názvem dobově typický normativní postoj: „hodnocení“, „západoevropský“ – to jsou slova, která implicitně znamenala distanci. Přesto však tato studie byla založena na zkoumání, které později nalezlo i knižní podobu. – Rychlíkův monograf M. Křížek charakterizuje na str. 157 skladatelův vztah k tehdy novým kompozičním metodám takto: „...v letech 1959–1964 vytvořil J. R. několik děl, která reagují samostatně na soudobé vývojové tendence“.

² Karel Honzík je mj. (Tvorba životního slohu) např. autorem jednadvacetistránkové příručky Necessismus, který v r. 1946 vydal Klub pro studium spotřeby. Nepřipomíná to poněkud tezi o „voluntary simplicity“ Erazima Koháka?

³ Připomeňme např. předehru Iši Krejčího Vivat Rossini (1966) či Jana Klusáka Variace na téma G. Mahlera (1960–62), jimž mj. věnoval analytickou pozornost v Nových cestách

hudby V. Kučera či jeho Hommage a Grieg z r. 1965. Nemůžeme však v této souvislosti nejmenovat Hommage a H. Bosch Sv. Havelky z r. 1975. Je evidentní, že rozhodující roli zde hrála blízkost adoraného a současného autora, často mnohostranně dobově podmíněná. – Rychlíkovy Hommagi gravicembalisticí nahrála Z. Růžičková v r. 1968 a nahrávka byla vydána v nově vzniklém a pak záhy zaniklém cyklu Musica Nova Bohemica et Slovaca. Vstupní titul představovala Cikkerova opera Vzkříšení, vydaná se studií V. Lébala v r. 1961.

LITERATURA

- Dahlhaus, C.: *Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Schott, Mainz 1978: 199–203
- Doubravová, J.: *Česká hudba 1956–63*. In: Ohniska znovuzrození, Galerie hl. m. Prahy 1994
- Doubravová, J.: *Hudba a výtvarné umění*. Academia, Praha 1982, str. 65 ad.
- Doubravová, J.: *Hudba 50. a 60. let*. In: Umění 50. a 60. let. Galerie hl. m. Prahy 1992: 34–39
- Doubravová, J.: *Sémantické gesto*. Karolinum, Praha 2001: str. 84 a dál.
- Huyghe R.: *Umění baroku a renesance*. (Encyklopedie Umění a lidstvo. Larousse). Manýrismus v 16. století (str. 201–207). Odeon, Praha 1970
- Křížek, Milan: *Jan Rychlík. Život a dílo skladatele*. H&H Praha 2001
- Landsbergis V.: *Sonata vesny. Tvorčestvo M. K. Čiurlionise*. Muzyka, Leningrad 1971, rec. Hudební věda 12, 1975 str. 184–5
- Nové cesty hudby I*. Supraphon, Praha 1964: 54–73
- Poensgen, G.–Zahn, V.: *Abstrakte Kunst – eine Weltsprache*. Knauer, Baden-Baden 1958
- Reich, W.: *A. Schoenberg – oder der konservative Revolutionaer*. F. Molden, Wien–Frankfurt–Zuerich 1968
- Staňková, J.–Pechar, J.: *Tisíciletý vývoj architektury*. SNTL, Praha 1979, str. 231
- Szmolyan, W.: *J. M. Hauer*. Elisabeth Lafite, Wien 1965
- Volek, T.–Jareš, M.: *Dějiny české hudby v obrazech od nejstarších pomátek do vybudování Národního divadla*. Supraphon, Praha 1977