Folklorní inspirace ve sborové tvorbě Zdeňka Šestáka

Stanislav Pecháček

Inspiraci k sborové tvorbě, kterou věnuje převážně dívčím a smíšeným sborům, nachází Zdeněk Šesták (1925) jednak v liturgických textech, jednak v básnické tvorbě 19. a 20. století (Puškin, Apollinaire, Biebl), naproti tomu k lidové poezii se dosud obrátil v pouhých třech skladbách. Úprav lidových písní pro různá obsazení (sólové hlasy s doprovodem, ansámby, sbory všech typů) však vytvořil nespočet. Tato oblast jeho tvorby se koncentrovala, stejně jako u mnoha jiných skladatelů, do období 50. let, v Šestákově případě však pokračovala v neztenčené míře i v následujícím desetiletí. Po různých typech úprav lidových písní a tanců existovala tehdy široká společenská poptávka, daná existencí velkého množství folklorních souborů, podporovaných oficiální státní politikou. A tak i většina Šestákových aranžů vznikla na objednávku Československého rozhlasu,¹⁹⁶ Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV či přímo pro jednotlivé soubory lidové tvořivosti. Protože žil skladatel v té době tzv. na volné noze, nezanedbatelným podnětem k této jeho práci byly i zájmy existenčního charakteru.

Rozhlasová objednávka se bezprostředně odráží v tom, že většina Šestákových úprav kombinuje vokální hlasy s doprovodem malého orchestru. Některé úpravy skladatel sdružoval do cyklů: *Prosté i rozmarné písničky*, suita 14 lidových písní podle sbírky K. J. Erbeny pro soprán, baryton, bas, mužský sbor, dětský dvojhlas a malý orchestr (1959), *Ukolébavky*, suita pro sóla, ženský sbor a malý orchestr (1963), *Láska*, suita čtyř lidových písní pro smíšený sbor, lesní roh, klavír a bubínek (1970). Vedle toho existují úpravy jednotlivých písní pro ženský (např. *Měla jsem milého*, 1959, *Kdybych já věděla*,

---

¹⁹⁶ V Československém rozhlasu se již ve 30. letech zformoval především zásluhou Otakara Jeremiáše profesionální symfonický orchestr, vedle něho se pod vedením Jana Kühna ustavila také dvě sborová tělesa – nejprve smíšený Český pěvecký sbor a brzy poté Kühnův dětský sbor. Pro potřeby rozhlasového vysílání vzniklo mimo jiné velké množství úprav lidových písní. Většinou se jednalo o prokomponovaná pásma, jejichž obsazení bylo šité na míru rozhlasovým tělesům – dětský nebo smíšený sbor, který se často dělil na mužskou a ženskou složku, a orchestrální doprovod. V 30. a 40. letech vznikly pro rozhlasová tělesa četné úpravy Otakara Jeremiáše, Václava Trojana, Iši Krejčího, v poválečném období se pak této tvorbě věnovali např. Jindřich Feld, Jan Málek či Zdeněk Lukáš.

1966), smíšený (*Veselý přípitek*, 1961) i mužský sbor (*Kdo mně krmí koníčky*, 1966). Početně podstatně skromnější jsou úpravy a capellové, jež svým vznikem vesměs spadají do 50. let. Jedná se o tři jednotlivé sbory mužské (*Ešče sem z mú milú, Mikulecké pole, Nemysli si, má milá*, všechny 1954) a o soubor *Tři lidové* pro smíšený sbor (1958).

Na přelomu 70. a 80. let zkomponoval Šesták sérii pěti kantát pro dívčí sbor a klavír, z nichž tři zhudebňují lidové texty. Skladatelovým záměrem bylo pomoci v té době hojně vznikajícím dívčím sborům,¹⁹⁷ které neměly dostatek přiměřeného repertoáru. Jedná se o kantáty *Zvěstování jara* na texty slovanské lidové poezie (1979),¹⁹⁸ *Vítej, slunko líbezné* na texty z Erbenových říkadel (1980) a *Výchádzalo súněčko* na texty z Moravských národních písní F. Bartoše (1980).¹⁹⁹

K následujícímu rozboru, jehož cílem je zjištění specifického Šestákova přístupu ke zhudebnění lidové poezie, jsem zvolil první větu kantáty *Vítej, slunko líbezné*. Skladba sestává ze tří vět, řazených na kontrastním principu rychle – pomalu – rychle. Také její 1. věta *Sviti, sviti, sluníčko* je vystavěna na principu trojdílnosti; její části, oddělené od sebe instrumentálními mezihrami, jsou uspořádány podle stejného tempového kontrastu. Jako celek má 1. věta charakter svity, v níž jsou za sebou volně řazena hudebně různá zpracování několika říkadel. Celkově lze stavbu 1. věty znázornit takto: introdukce – 1. část *Sviti, sviti, sluníčko* – mezivěta – 2. část *Ó, Maria* – rozsáhlá mezivěta – 3. část *Šel sedlák do mlejna*. Rozlehlejší formu drží pohromadě kromě výše zmíněného kontrastu temp princip návratu uvnitř menších oddílů.

Příklad 1: Sborový part 1. části

¹⁹⁷ Druhá polovina 70. let byla dobou velkého rozmachu středních pedagogických škol, jichž tenkrát bylo v Čechách a na Moravě celkem 17. Každá škola se prezentovala více či méně vyspělým dívčím sborem.

¹⁹⁸ Kantáta je také uváděna pod názvem *Jaro se otvírá*.

¹⁹⁹ Pro dvě zbývající kantáty našel skladatel inspiraci v české gotické poezii (*Kdež ta ruože prokvítá*, 1982) a ve verších obrozeneckého básníka A. J. Puchmajera (*V nově zem se zase směje*, 1984).

f Hře-j, slu-nič-ko, hře-j! Ho-ry, do-ly krej! Po-vys-koč si vej-še

mf na tej na-šej stře-še, ko-lo u-dě-lej!

mp Svi-ti, svi-ti, slu-nič-ko, na to na-še po-lič-ko! Ne-vyj-deš-li na-ho-ru,

mf za-ve-du tě k Tá-bo-ru, od Tá-bo-ra k Tej-nu, zav-řu tě v ra-tej-nu.

mp Hře-j, slu-nič-ko, hře-j! Do-ly, ho-ry krej!

p Po-vys-koč si vej-še na tej na-šej stře-še, ko-lo u-dě-lej!

V 1. větě zhudebnil Šesták lidová říkadla dětského charakteru z české zeměpisné oblasti. Úvodní říkadlo se vztahuje k svatojanskému období a představuje tento čas metaforicky: [...] *pan Jan, Didi Jan, pase koně na výtoně o zlaté oprati, zlatým bičem pohoničem je bude šlehati* (12.-17. takt). Obrat *pan Jan* je pro lidovou poetiku příznačný – představuje typ metafory, která se týká dnů charakteristických pro různá období a svátků na ně

připadajících. Osoba příslušného svatého tu vykonává určitou činnost, např. Svatý Martin přijíždí na bílém koni, Svatá Lucie noci upije. Jan pase koně na (metaforické) zlaté oprati a pohání je (opět metaforickým) zlatým bičem, zalévá tedy krajinu paprsky v čase letního slunovratu. Říkadlo se však především obrací k personifikovanému slunci s výzvou k životadárnému svitu. Lidový básník se k slunci obrací někdy s výzvou (*povyskoč si vejše*, 22. takt), jindy dokonce s hrozbou (*zavřu tě v ratejnu*, 37.–38. takt). Slovesná stránka Šestákova díla je tedy pro lidovou kulturu typická, hudba však na první poslech zaujme neobvyklým zvukovým koloritem, který se českým folklorním intonacím různou měrou vzdaluje. Zásahu na tom má osobitá hierarchie hudebního výraziva a jeho struktura.

Šesták se především nespokojuje s dur-mollovou tonalitou, ale strukturuje tónový materiál modálně. I s mody však zachází poměrně volně. Od počátku se tonálním centrem jeví tón *a*.²⁰⁰ Modální charakter vtiskují hudbě dva tóny – IV. stupeň (střídá se *d* a *dis*, viz takty 4–5, 10–11, 30–31, přičemž *dis* je součástí cikánského mollového tetrachordu *a-h-c-dis*) a II. stupeň (tóny *h* a *b*, viz např. takty 18–24, 30–31 v klavíru a takt 38 v pěveckém partu, přičemž *b* zde vystupuje jako součást frygického tetrachordu *a-b-c-d*). Vzhledem k těmto momentům lze hned v úvodu vystopovat oscilaci mezi modalitou lidové hudby, představovanou zde cikánskou moll, a modalitou církevní, zde konkrétně frygickou. Jiný příklad církevní modalitě reprezentují lydicky zabarvené takty 35–36.

Modální charakter hudby zdůrazňuje i častý výskyt zvětšené kvarty (zmenšené kvinty) či náznaky modů, které tento interval obsahují (lydický, cikánský, harmonická moll), a to v pěveckém partu i v doprovodném klavíru. Příklady lze uvést bezpočet: sestup *dis-h-a* v sopránové melodii (4., 5., 10., 11. takt), *cis-a-g* (7.–8. takt), *e-d-b* (13. takt), *d-gis* v levé ruce, *e-b* v pravé ruce klavíru (1.–3. takt, *d-gis* zaznívá opakovaně až do 11. taktu), *c-fis* v altu (6. takt) atd.

Ačkoli se začátek skladby vyznačuje výše uvedeným sklonem k církevní a cikánské modalitě, v dalším průběhu se stále výrazněji rýsuje základní hierarchický modus *a-h-c-d-e-fis-gis-a*, s nímž však autor nezachází jako s tradiční melodickou mollovou řadou. Tento modus mu naopak poskytuje východisko pro četné chromatické posuny, které můžeme zvlášť často zaznamenat u tónů *h-b* (11.–12. takt, vokál), *fis-f* (6. takt, 3. doba, 11.–12. takt, vokál), *e-es* (14., 15., 17. takt v klavíru), *c-cis* (15. a 17. takt klavír, 22. a 23. takt vokál i klavír). Za zvlášť důležitý považuji v těchto posunech tón *b*. Kvintakord na něm vystavěný (*b-d-f*) má totiž k centru frygický vztah, a uvozuje dokonce celou plochu, v níž se tón *b* (případně kvintakord *b-d-f*) stává dočasným centrem (12.–25. takt). K dalšímu významnému posunu celé plochy dochází od 46. taktu, kdy se tentýž úsek hudby posouvá o další půltón výše k centru *ces*. Tato repríza současně zaznamenává drobné melodické změny, které přispívají ke gradaci závěru. Instrumentální mezihra, již tento úsek kantáty končí, představuje ve své 1. části (55.–61. takt) kodu, uzavírající vstupní díl, další úsek (62.–68. takt) pak uvozuje novou plochu. Ani jeden z uvedených úseků, jež zde plní vedlejší tektonické funkce, se přitom nedočká závěru. Koda, v níž tečkovaný rytmus stále připomíná obdobné motivy předchozí hudby expoziční, setrvává totiž v napětí zásluhou zvukově ostré kombinace dvojice kvintově

²⁰⁰ Ve shodě s terminologií moderní harmonie zde k označení tonálního centra nepoužívám pojmů klasické harmonie (tónina, tónika, tónický kvintakord), ale pojmu centrum či centrální tón.

vzdálených zmenšených kvintakordů *fis-a-c / cis-e-g* (60.–61. takt). Oba souzvuky by si zasloužily adekvátní rozvod, jejich napětí se však uvolní jen částečně – nejprve na ztrojeném tónu *d* (62. takt) a posléze i na *g* (64. takt), které zároveň předznamenává centrum další věty.

Harmonickou expresivitu skladby způsobuje především vyšší míra disonantnosti. Dissonance můžeme chápat někdy jako střety dvou harmonických funkcí (např. v 2. taktu akordy *e-gis-h + b-d-f*, nebo výše uvedená kombinace zmenšených trojzvuků), někdy jako výsledek zahušťování akordů v těsné harmonii, jindy připomíná harmonická struktura kvartové akordy (např. v 40. taktu akordy *d-g-c, h-e-a*). K harmonické vypjatosti přispívají dále příčnosti ve vedení hlasů, objevující se hlavně v klavíru. Takto chromaticky pozměňené tóny mohou nastoupit po sobě (ve 4. taktu *gis* v basu a *g* v pravé ruce), nebo i současně, což potom pronikavě disonuje (v 8. taktu tóny *gis* a *g*).

Z harmonické stavby vyplývá hustota faktury, již ovšem ovlivňuje také počet vokálních hlasů. Autor používá jak jednohlasu v průzračnější faktuře počáteční fráze (4.–5. takt), tak dvojhlasu, který nejprve paralelními sextami a terciemi odkazuje k improvizovanému dvojhlasu lidové hudební praxe (takty 6–7, 15–16, 20–23), výrazně vypjatá místa pak dramatizují zahuštěné souzvuky v počtu tří i čtyř vokálních hlasů, podporovaných ještě plnější klavírní sazbou (takty 37–38, 46–54).

Rytmická a metrická složka jsou již na první pohled plně nepravidelností a změn. Týká se to především velké proměnlivosti metra. Ve zkoumaném úseku se objevuje celkem deset různých taktových označení: 6/8, 3/8, 5/8, 2/8, 4/8, 6/16, 3/4, 3/16, 7/8 takt. Zvláštní napětí způsobuje také nesoulad mezi metrikou říkadlového textu a metrem hudebním. Zatímco samotné říkadlo bychom deklamovali v dvoudobém trochejském metru, východí hudební rytmus se odehrává na pozadí metra třídobého (4. a 5. takt a jiné), které je ovšem často střídáno metrem dvoudobým (6. a 10. takt), jiné plochy jsou celé dvoudobé. I při velké volnosti a rytmičké pestrosti dodržuje autor základní zákonitosti rytmitizace českého textu, tj. umístění přízvuku na první slabice slova (souslovi). Naproti tomu někdy záměrně narušuje syntagmatické (a tedy i významové) členění textu. Týká se to např. přechodu mezi 14. a 15. taktem, kde na sebe bez přerušení navazují dvě různé výpovědi. Pro interpreta vyvstává otázka, zda tuto skladatelovu „schválnost“ bude respektovat, či zda přizpůsobí členění hudební fráze textu tím, že mezi obě výpovědi vloží nepatrné od-sazení. Při zhudebnění textu pracuje autor v naprosté většině sylabicky, jen vzácně spojuje legatovou vazbou více tónů na jednu slabiku. Hlasy jsou navíc vůči sobě vedeny téměř neustále syrrytmičsky, není zde ani náznak polyfonní faktury. Uvedená pestrá a nepravidelná rytmitizace je zdrojem napětí a častého překvapení, neustále udržuje posluchačovu pozornost a stejně jako harmonie přispívá k posílení expresivity.

První věta Šestákovy kantáty není sice rozsáhlá, působí však poměrně dramaticky, a to jednak zásluhou již uvedených parametrů, jednak zásluhou motivické práce a kontrastů, které v na pohled nekonfliktní dvojdílné formě můžeme objevit. Forma totiž připomíná strofickou píseň s refrénem, doslovným reprízám se v ní však skladatel vyhýbá. Markantní rozdíl lze samozřejmě spatřit mezi prvním (A, 4.–17. takt) a druhým dílem (B, 18.–26. takt), a to nejen v rozmanitosti tonálních center, ale i v dynamických stupních, melodice i v charakteru doprovodu. Zatímco první díl začíná jemnou prosbou *Svíti,*

sviti, sluníčko a plyne i nadále bez větších dynamických zvratů, druhý díl překvapuje rozmáchlým melodickým gestem ve zvolání *Hřej, sluníčko, hřej* (18.–21. takt) a vzápětí dynamicky i rytmicky nevýraznou výzvou, již k vyjádření *Povyskoč si vejše na tej naší střěše* (22.–23. takt) stačí pouhý terciový ambitus, aby se nakonec přece jen vrátila k původní důraznosti (24.–26. takt).

Repríza prvního dílu (A', 30.–39. takt) přináší nejprve obdobnou výzvu jako začátek skladby (*Vyjdi, vyjdi, sluníčko*). Je to oproti *Sviti, sviti* rozdíl nepatrný, skladatel jej však přesto promítl do hudebního výraziva, když melodii podložil poněkud hutnějším doprovodem, který také více disonuje s melodickými liniemi, než tomu bylo na obdobném místě poprvé.

Příklad 2: Začátek reprízy prvního dílu (A')

Díly B (18.–38. takt) i B' (46.–54. takt) plní úlohu refrénu, mají tedy úkol sjednocující, rozdíl mezi nimi jsou proto téměř neznatelné. Nenásledují navíc bezprostředně po sobě, takže posluchač zachytí spíše jejich shodné základní obrysy než odlišné detaily. Spočívají totiž vesměs v transpozici dílu B' o půltón výše a v obohacení závěrečného tónu tečkovanou střídavou sekundou, tedy jakýmsi zdůrazněním poslední slabiky ve slově „udělej“.

Příklad 3: Strohé ukončení dílu B

Příklad 4: Melodicky bohatší závěr dílu B'

52 *mf* ko - lo u - dě - lej! 53 *f* 54

Uvedené vztahy jsem dosud sledoval především z horizontálního pohledu na skladbu jako na celek probíhající před posluchačem v čase. Obdobné souvislosti však odkryje též pohled vertikální. Nabízí totiž odhalení spjatosti vokální a doprovodné složky, jejich vzájemnou motivickou soudržnost. Například již zdvojení vokálních hlasů klavírem (6.–9., 12.–17. takt) provzdušňuje fakturu, nechává vynít zpívané slovo, nástroj však zároveň obohacuje lidské hlasy témbrově. Jiný případ představuje přenos původně vokálních motivů do nástrojového partu, jak je tomu např. v mezivěť spojující díly A' a B' (43.–45. takt). Znamená připomínku odeznělé hudby a má především význam sjednocující: jestliže nástroj ve zkratce rekapituluje vokální motivy, potvrzuje jejich význam, dává tak posluchači možnost zorientovat se v tektonické hierarchii a zpevňuje myšlenkovou celistvost skladby. Znovu se nám tak mohou vybatit slova *zlatým bičem pohoničem je bude šlehati*.

Příklad 5: Mezivěť mezi díly A' a B'

43 *p* 44 45 *f*

Druhou částí skladby vstupujeme do světa lidové lyriky, jež s pokorou a leckdy až intimností oslovuje probouzející se jarní přírodu. Předjímá ji vnitřní klavírní introdukce (62.–68. takt), která poněkud rozvernou náladu první věty překrývá prostou, jakoby chorální fakturou.²⁰¹ Ta je nakonec ve druhé části skladby příznačná jak pro lidské hlasy, tak pro klavírní doprovod a je spojena s vroucím projevem radosti. Jiné druhy faktury najdeme

²⁰¹ Mám zde na mysli zejména sazbu užívanou při úpravě protestantského chorálu a v soudobé liturgické písni.

v klavíru tam, kde se výraz od chorální roviny odklání. Tak např. v taktách 73–76 figurace v levé ruce zjemňuje fakturu a zároveň jí dodává náznak klasicistní stylizace – průzračnost faktury tu kráčí ruku v ruce s obsahem textu. (*U studýnky, u rubínky ruce jsem si myla, zámečkem, zámečkem jsem se zamykala.*)

Příklad 6: Ukázka klasicistní stylizace klavírního doprovodu

The musical score for Example 6 consists of two systems of staves. The first system covers measures 73 to 76, and the second system covers measures 77 to 80. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The piano part is marked with a *p* (piano) dynamic. The lyrics are written below the vocal line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Jiný případ odlišné faktury najdeme v emocionálně vypjatějším projevu v závěru s přípravou rozverně poslední části (97.–115. takt). Druhou část skladby uzavírá vnitřní koda emocionálně vypjatým sborovým voláním, do něhož vstupuje klavír s narůstající zvukovou razancí.

Pro základní výraz této části Šestákovy skladby je rozhodující především melodie. Přehledně, téměř klasicky stavěná, rovnoměrně, i když třeba strmě klenutá, periodicky strukturovaná. Je sice zcela svébytná, harmonický podklad vyjádřený ostatními hlasy a klavírem však dovoluje odhalovat nečekané souvislosti, jež můžeme nazírat jako vliv neoklasicismu. Vždyť právě v nenadálých změnách tonálních center s pomocí rozšířeného chápání tonality můžeme spatřovat např. odkaz I. Krejčího či B. Martinů. Takto můžeme chápat již náznak nového centra *Des* v 75. taktu, přestože nakonec nad ním zvítězí *F*

hned o dva takty dále (77. takt), to je však vzápětí vystřídáno centrem *H* atd. Podstatný je zejména zvukový účinek: třeba i jediná fráze poznamenaná možnostmi rozšířené tonality a vztahující se postupně k různým centrům udržuje stálou hladinu napětí, přitom však napětí uměřeného, bez výkyvů a přílišných zvratů. Takové napohled jednoduché prostředky zcela odpovídají obsahu zhudebněného textu – poněkud naivního, avšak emotivního rozhovoru s pomyslnou pannou Marií, jež očištěna jarní vodou a posílena probouzející se přírodou vnáší jaro a naději do lidských duší. Expresivní vzepětí v kodě je pak tím pochopitelnější.

Jestliže jsem v předešlém odstavci použil pro charakteristiku tonálního plánu spojení „napohled jednoduché prostředky“, pak nelze pominout význam slova „napohled“. O jednoduchosti by snad bylo možno mluvit při zkoumání samotného vokálního partu, ten totiž sestává většinou z jasně definovatelných trojzvuků, mezi nimiž zaujímají svá místa i neúplné vícezvuky, například dominantní nónový akord *d-(fis)-a-c-e* v 73. taktu či subdominantní nónový akord *c-e-(g)-h-d* v taktu následujícím. Klavír však tyto akordy obohacuje o další tóny, a tak se nabízí otázka, jakou úlohu tyto tóny plní, zda pouze melodickou, či zda spoluvytvářejí nové akordické kvality. Zvuková kompaktnost většiny souzvuků i způsob zacházení s tóny, které by se mohly jevit jako melodické, avšak nesledují cestu, jež je pro ně příznačná, nasvědčují tomu, že klavír je tu skutečně zdrojem nových harmonických kvalit. Ty lze spatřovat jak v zahušťujících tónech, tak v tónech, jež vytvářejí čtyřzvuky nebo i celé akordické kombinace. Zahušťující tóny zcela jistě převažují; můžeme tak klasifikovat například *c* v akordu *g-h-d* (73. takt), *es* v akordu *b-des-f* (75. takt) nebo *b* v trojzvuku *f-a-c* (78. takt). Septakord vzniká s pomocí klavíru například v 77. taktu (*d-f-a-c*), příznačné jsou však spíše akordické kombinace. Například hned v 70. taktu, tedy na samém počátku této části, sbor přednáší souzvuk *b-d-f*, zatímco klavír doplňuje trojzvuk *e-g-b*, na druhé době následujícího taktu pak najdeme kombinaci trojzvuků *g-h-d* + *c-e-g*. A zatímco v čistě nástrojovém obsazení by podobné kombinace byly leckdy zvukově dosti tvrdé, dělí-li se o ně klavír s lidskými hlasy, vyznačují se jemnou ostroostí, jež této hudbě neubírá žádný z výše uvedených atributů. V této souvislosti lze snad jen připomenout, že druhá část 1. věty Šestákovy kantáty se po stránce rozvržení harmonické a tonální komplikovanosti nevymyká podobným třídílným formám, snad jen s výjimkou rozlehlé, dramaticky vypjaté kody. První díl (A, 69.–76. takt) představuje periodu, která je v závěti (od 75. taktu) zajímavá rozšířenou tonalitou – odklonem od původního centra *G* k centru *F*. Střední díl (B, 77.–92. takt) sestává ze dvou osmitaktových period, jež jsou zásluhou klavíru harmonicky komplikovanější a vztahují se k novým tonálním centrům. Ve druhé periodě navíc vokální složka přestává být formotvorná – závěti ponechal skladatel pouze klavíru, a otevřel tak posluchači možnost vybavit si třeba průběh a smysl textu, který právě dozněl. Závěrečný díl (a', 93.–96. takt), třebaže nabízí reprízu dílu prvního, je zúžen jen na polovětu. Malý rozsah ovšem kompenzuje rozlehlá vnitřní koda (97.–107. takt). A není to zdaleka jen rozměr, který vyvažuje krátkost závěrečného dílu. Koda je totiž výrazně motivická, třebaže původní myšlenky poněkud deformuje. Již v počátečním zvolání druhého hlasu *ó* (98.–99. takt) spatřujeme vzestupný úvodní motiv, rozložený však nyní do septimového prostoru (srov. 69. takt). Čtvrtý hlas pak současně

vychází z motivů dílu středního, takže jsme svědky zkratkovité rekapitulace a především adekvátní, expresivnější náhrady za chybějící závěti.

Příklad 7: Začátek vnitřní kody druhé části

Obdobné motivy připomínají předešlou hudbu i nadále, např. v 102. taktu odkazuje sestup vrchního hlasu k druhému taktu skladby (srov. 70. takt).

Příklad 8: Vnitřní koda druhé části – pokračování

Expresivní vypjatost kody je způsobena nejen zhuštěnou prací s motivy, ale také fakturou a osobitým harmonickým průběhem. Vokální linie se zde dělí do čtveřice hlasů, jež samy o sobě vytvářejí mnohdy překvapivé souzvuky, klavír však tento ráz ještě prohlubuje. Prvním faktorem je v tomto ohledu jistě klavírní prodleva *b-des*, která disonuje jak se septimou *as* (98.–100. takt), tak posléze s dvojicí *ces-as* (101.–103. takt). Pravá ruka se zpravidla opírá o dvojici reálných hlasů, představujících svébytnou disonantní figuraci. V prvním

taktu kody (97. takt) se pravá ruka klavíru odráží od tónu *f*, od něhož vyrůstají obě vokální linie. Tónem *d* ve 100. taktu podporuje klavír vokální hlas; trioly v následujících taktech v protikladu k vokálním osminám podporují figurativní charakter klavírního doprovodu.

Nového rázu nabývá hudba tam, kde se klavír zcela osamostatňuje, tedy od 108. do 115. taktu. Především strmá melodická klenba dvou septimových vzestupů a povlnnějšího poklesu (109. takt), následné spočinutí na prodlevě *e-d* v kombinaci s tečkovanou figurou v pravé ruce a disonantní příznávky připravují závěrečnou část skladby.

Příklad 9: Závěr vnitřní kody druhé části

The musical score for Example 9 consists of two systems of staves. The first system covers measures 107 to 109, and the second system covers measures 110 to 115. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. In measures 107-109, the vocal line is active, while the piano accompaniment provides harmonic support. In measures 110-115, the piano accompaniment takes over, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* (measures 108-109), *p* (measure 110), *mf* (measure 112), and *f* (measure 114).

Jestliže první část rozebírané skladby nesla stopy rozvernosti, pak třetí, závěrečná je mnohem více než jen rozpustilá. Zhudebňuje říkadlo-nonsens, v němž pozoruhodnou úlohu plní asociativnost lidového básníka: z nepatrného *polínka jak vrabčí kolínko* získal sedlák dva štoky, vantroky, lavici, polici a dokonce i čepici pro babu. A právě baba je objektem dalšího řetězení představ, v nichž cítíme i něco posměšného: nejdůležitější je pro ni zřejmě klid, teplo a jídlo (*sedí za kamny, vylizuje kuthany*), domácí zvířectvo jí ale vyhrožuje, což stvrzuje několikrát *amen*, zde groteskní, neboť sem vstupuje ze zcela jiné stylové oblasti. Groteska vrcholí, když baba padá z kamen a při tom zabíjí kohouta. Hned nato se však otvírá rychlý řetězec asociací, kdy se z kohouta v koutě stává chlapec

a za vraty pantáta. Šestákově zhudebnění nezůstává za obsahem textu nijak pozadu. Dva těžkopádné introdukční takty, jež se nakonec zformovaly z méně určitých tvarů předchozí hudby, uvozují plochu plnou rytmických nepravidelností, zvratů i formových asymetrií. A přestože text říkadla je obsahově soudržný, hudba se rozpadá do menších celků, které nakonec vyznívají jako řetěz samostatných, i když neuzavřených skladbiček.

První z nich (A, 116.–141. takt) je rytmicky rozkolísaná zásluhou triolového zpěvu o sedlákovi, přičemž je proti tomuto rytmu postaveno čtyřosminové ostinato v klavíru (118.–133. takt). Rytmus 3 : 4 zde vyvolává dojem těžkopádnosti; tento účinek podporuje i tvrdošijně opakovaná figura klavírního doprovodu.

Příklad 10: Úvod třetí části

The musical score for Example 10 is presented in two systems, each containing three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is a second vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 116-121) shows the vocal line with lyrics: "Šel sedlák do le-sa o-ko-lo ko-le-sa". The piano accompaniment features a triplet-based ostinato in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 122-127) continues the vocal line with lyrics: "u-řiz tam po-lín-ko, hou! jak vrb-čí ko-lín". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns.

Když nonsens dospívá v prvním celku k vrcholu, připraví nás na něj skladatel opět výrazově zatěžkanou třítaktovou mezivětou a samotný výčet věcí, které sedlák z polínka získal, provede v diminuovaném, nepřerušném výčtu (134.–138. takt).

Příklad 11: Úvod třetí části – pokračování

134 135 136 137 138

f la-vi-ci, pa-li-ci a ba-bě če-pi-ci

139 140 141

a ba-bě če-pi-ci

f *tr*

Příběh báby představuje nový celek. (B, 142.–162. takt: *Bába sedí za kamny, vylizuje kuthany, pes na ni vrčí, že ji dolů strčí. Kohout na ni kokrhá, že ji kožich roztrhá.*) Jeho čelnitost je dána rozdílnými hudebními nápady, jež na sebe bezprostředně navazují. Obraz sedící báby (142.–150. takt) je rytmicky rozvláčnější – převážně ve čtvrtových hodnotách se zářezy na hodnotách půlových, hrozby psa (151.–154. takt) nesou stopy říkadlového rytmu s typickým střídáním čtvrtek a osmin, o kohoutových výhrůžkách (155.–162. takt) se dozvídáme opět v rozvláčnějším čtvrtovém rytmu.

Příklad 12: Díl B třetí části

142 143 144 145 146 147 148

p Ba - ba se - dí za kam - ny, vy - li - zu - je *mf* kut -

149 150 151 152 153 154

ha - ny, pes na ni vr - či, že ji do - lů str - či.

155 156 157 158 159 160 161 162

f Ko - hout na ni ko - kr - há, že ji ko - žich roz - trh - há.

Následující *amen* (163.–169. takt) představuje mezivětu, která ve svém posledním taktu uvozuje změnu metra z dvoudobého na třídobé a předznamenává obdobné střídání v následujícím celku. Ten můžeme označit za předposlední samostatný úsek skladby (C, 170.–178. takt), na nějž navazuje čtyřtaktí s pokračující výpovědí o chlapci za vraty (d, 179.–182. takt). Celou skladbu uzavírá třítaktová koda (183.–185. takt).

Již zběžný pohled na formu dokládá určitou její disproportion – jednotlivé (a do velké míry samostatné) díly si navzájem rozměrově neodpovídají. Totéž lze konstatovat o jejich vnitřní struktuře. Skladatel trvale narušuje symetrii, a to rozmanitými způsoby, například prodlužováním nebo zkracováním polovět. (V dílu A sahá předvětí od 118. po 121. takt, zatímco závětí zahrnuje 122.–127. takt, a je tedy o dva takty delší; v následujícím malém dílu je tomu naopak – předvětí zaujímá 128.–131. takt, zatímco závětí jen dva takty.) Symetrická není ani hudba v částech, které mají ve struktuře skladby vedlejší tektonickou funkci – mezivěty, introdukce a kody leckdy vyvolávají zdání, že budou pokračovat, když vtom je přerušuje hudba expoziční (srov. mezivětu ve 134.–136. taktu, mezivětu *amen* ve 163.–169. taktu, či kodu se závěrečným *juch*).

Výrazová rozmanitost se nevyhýbá ani ostatním prostředkům, nejvýraznější je to u melodické stavby. Zaujímá tu v podstatě dvě polohy – převažující ráz vokální a sporadicky též melodiku instrumentální. Vokální charakter je úzce spjat s melodikou lidové písně, ke které inklinuje první díl (srov. 116.–127. takt). Vokální ráz mají ovšem též říkadla, jimž se blíží téměř všechny díly další. Prostupují je však také pasáže, které bychom spíše očekávali v instrumentálních partech, například výčet sedlákových předmětů (srov. 134.–141. takt). Podobně v mezivětě spojující díly B a C vyžadují vokální linky pěveckou preciznost, jistotu a téměř instrumentální pohyblivost (srov. *amen* či slova *baba spadla z kamen*).

Příklad 13: Ukázky z mezivěty spojující díly B a C

158 159 160 161 162 163 164

há, že ji ko-žich roz-tr-há. A-men, a-men, a-men, a-men

169

f ba-ba spad-la z ka-men,

Rozverný ráz závěrečné části Šestákovy skladby celkem přirozeně vybízí k převaze silné dynamiky, kterou podporuje téměř trvale hutná faktura. Rozšířená tonalita navíc nechává v ještě větší míře než v předešlých částech prostor pro to, aby disonantní napětí nikdy zcela nepolevilo. Jednotlivé díly či jejich části proto mohou působit v některém ze svých parametrů uzavřeně, přesto však směřují k pokračování a rozvíjení hudby v dílech dalších, nebo ve spojovacích pasážích. Dokladem může být hned první díl, kde melodie předvětí končí na centrálním tónu *b*. Doprovod ovšem nedopustí zklidnění na adekvátním souzvuku a posouvá harmonii do nových, především septimových disonancí. Snad jen

úplný závěr se může stát místem skutečného harmonického uklidnění, i poslední souzvuk však obsahuje zahušťující sekundu *a*. Pod dojmem bezprostředně předcházejících dominantních souzvuků však poslední akord uklidnění skutečně přináší, a to navzdory proměnlivému tóninovému plánu, jímž tato část prochází. Nejprve je centrem prvního dílu tón *B*, od 128. taktu se však pokračuje in *D*. Totéž centrum pak zůstává platné i pro následující díly. Vůči poslednímu větnému dílu (d, 179.–182. takt) in *G* tak vytváří rozsáhlou dominantní plochu (pochopitelně s variabilním harmonickým obsahem), a proto také tento závěrečný díl snese již spočinutí na centru bez dalších změn. Poslední zásah do této hladiny představuje již jen výše uvedená dominanta v kodě.

Zkoumaná Šestákova skladba upoutá na první poslech protichůdnými vlastnostmi – na jedné straně různorodostí a na druhé straně vnitřní soudržností. Při shrnujícím pohledu můžeme proto o ní mluvit jako o skladbě plné napětí, ovšem napětí příjemného, mnohdy i humorného. Čím je to způsobeno? Předěslé analytické vhledy již v podstatě odpověď přinesly, připomeňme proto jen nejzávažnější momenty. Lidové texty sice obecně považujeme za srozumitelnou poezii, detaily z jejich zhudebnění však hovoří i ve prospěch jisté, byť třeba intuitivní, poetické rafinovanosti. Metafory typu *pan Jan, zlatá oprat', zlatý bič*, personifikace slunce, synekdochické zpodobení jara v postavě Panny Marie, groteskní nonsens v obraze sedláka a jeho polínka či neohrabané báby, metonymická paralela mezi kohoutem, chlapcem a pantátou, nebo nakonec i náhlé dějové zvraty, podnícené asociativním spojováním představ, to vše jsou obraty hodné dalšího uměleckého zpracování. Pro citlivého skladatele samozřejmě znamenají neopominutelné impulsy. Podněcují k respektování hodnot, jež obsahují, a k hledání výrazových prostředků, které by s uvedenými obsahy korespondovaly a případně je ještě vyzdvihly a zdůraznily. Zdeněk Šesták našel k důmyslnému slovesnému vyjadřování odpovídající ekvivalenty hudební. Jeho melodika nepůsobí dojmem složitosti, modalita či rozšířená tonalita však posluchači neumožní polevit při poslechu v pozornosti. Těžko si také můžeme dovolit tyto melodie bezprostředně reprodukovat. Přestože se nám do paměti vrývají jejich úryvky, větší celky si dokážeme přesně zapamatovat jen stěží. Podobně je tomu s formovou stavbou. To, že ve formách mnohdy chybějí reprízy (je tomu tak v první i třetí části), nedovoluje vnímat skladbu v pevném rámci. V zaujetí textovým proudem, který přináší stále nové obsahy, a tomu odpovídajícím proudem hudebním však absenci reprízy ani nemusíme pozorovat, zvláště když na některých místech nahrazuje reprízu zkratka. Text navíc vzbuzuje pozornost nejen obsahem, ale také výrazem, jeho přirozený rytmický spád se totiž občas dostává do rozporu s místem, jež je mu ve skladbě souzeno. Zásahu na tom je třeba přičíst rytmu – jakoby nadbytečnému zdůrazňování slabik, jež by v mluveném projevu přízvuk postrádaly, či stírání hranic mezi syntagmaty absencí pauz. Tento poslední způsob práce vede ke zvýšené metrické proměnlivosti, jež je dalším významným činitelem udržujícím posluchače v nejistotě, napětí a v pocitu nepředvídatelnosti slyšeného. Rovněž tóninový i tonální plán přispívá ke konstantní hladině napětí. Tóninový průběh je dostatečně proměnlivý, směřuje k novým centrům, takže tóninovou příslušnost cyklu nelze obecně vyjádřit. Proměnlivost způsobuje pestrý průběh tonální: modalita církevní, folklorní i moderní, a především rozšířená tonalita. Tyto zdroje se živě promítají do harmonické

struktury celého cyklu, dovolují stavět dostatečně široké harmonické klenby, umožňují neuzavírat je, ale nechávat v nich prostor dalšímu harmonickému vývoji až k přesvědčivému závěru. Uvedené charakteristiky nasvědčují tomu, že principy, na nichž Šesták svou skladbu vystavěl, nejsou dnes avantgardní ani novátorské. Vycházejí však ze zdrojů, které ve světové i v naší hudbě zůstávají stále aktuální. Jednak jsou poměrně mladé, především však jsou schopny takové proměnlivosti, že poskytují nevyčerpatelnou zásobu možností v konkrétních skladatelských projevech. Přičteme-li k tomu interpretační i posluchačskou atraktivitu, můžeme se domnívat, že Šestákův cyklus inspirovaný folklorem zůstane skutečně živou hudbou i v našem století.

Detailní analýzu je možné uzavřít tím, že skladatel se zde výraznou měrou vzdálil inspiracím, jež mu může poskytnout hudební složka lidových písní v rovině melodické, rytmické, harmonické i formální. V Šestákově práci s lidovými písňovými texty v kantátě *Vítej, slunko líbezná* najdeme jen málo znaků, které ji spojují s tvarem lidové písně. Týká se to snad nejvíce způsobu melodické výstavby – Šesták používá vedle instrumentální melodiky jako kontrastu též vokální typ melodie, někdy se vzdáleně hlásící i k melodice říkadlové; běžné jsou dále postupy vokálních hlasů v paralelních intervalech, převážně terciích. Naproti tomu rysů, které jeho skladby od folklorního hudebního typu výrazně odlišují, existuje celá řada. Jedná se o nápadnou metrickou proměnlivost, daleko přesahující metrickou pestrost lidových mateníků. Dále o neustálou proměnlivost tónin, stále se objevující nová tonální centra, která ovšem trvají tak krátkou dobu, že většinou ani nelze stanovit tóninový základ určité plochy. Pro Šestákovy folklorem ovlivněné sbory je dále typické, že se pohybují v rámci církevní i moderní modaloty (resp. jejich jednotlivých prvků), převažujícím prostorem je však rozšířená tonalita. Z hlediska formální výstavby se autor většinou vyhýbá principu návratu (reprízy). Obecně lze uzavřít, že uvedenými znaky navazuje Šesták na principy hudebního neoklasicismu, v české hudbě reprezentovaného např. tvorbou Bohuslava Martinů či Iši Krejčího.

Folklorní inspirace ve sborové tvorbě Zdeňka Šestáka

Shrnutí

Autor se ve své studii zabývá sborovou tvorbou Zdeňka Šestáka (1925) inspirovanou lidovou písní a lidovou poezií. Přináší přehled skladatelových sborových úprav lidových písní i vlastních skladeb na lidové texty. Detailním rozбором první věty kantáty *Vítej, slunko líbezná* pro dívčí sbor a klavír (1980) dospívá k charakteristice Šestákova kompozičního stylu v přístupu ke zhudebnění lidového textu. Nachází v něm jen málo znaků, které jej spojují s tvarem lidové písně – mezi nimi je to především způsob melodické výstavby, v níž skladatel používá vedle instrumentální melodiky i typ vokální melodie, často se blížící i melodice říkadlové; na druhém místě se pak jedná o postupy vokálních hlasů v paralelních intervalech, především v terciích. Naopak rysů, které skladbu od folklorního typu

odlišují, je mnohem víc. Jde o metrickou proměnlivost a rytmickou pestrost, dále o neustálé změny tónin se stále novými tonálními centry. Hudba se pohybuje v rámci církevní i folklorní modality, převažujícím prostorem je však rozšířená tonalita. Z hlediska formální výstavby je nápadné, že se autor většinou vyhýbá principu návratu (reprízy). Obecně lze konstatovat, že uvedenými znaky navazuje Šesták na principy hudebního neoklasicismu, v české hudbě reprezentovaného např. tvorbou Bohuslava Martinů či Iši Krejčího.

Folk inspirations in Zdeněk Šesták's choir music

Summary

In his paper, the author deals with the choral pieces of Zdeněk Šesták (1925) which are inspired by folk songs and folk poetry. He makes a survey of both Šesták's choral arrangements of folk songs and his own compositions on folk verses. The detailed analysis of the 1st movement of cantata *Vítej, slunko líbezné* results in a generalized characteristics of Šesták's style and approach to folk inspiration. There are few features which connect his music with folk songs – the construction of melody in which the composer uses elements from instrumental melodies and also vocal melodies which are often similar to the melody of rhymes. On the other hand, there are many more features which are different from folk songs: variety of metre, complicated rhythm, incessant change of tonal centres; the music is organized in church and folk modality but the extended tonality prevails. Concerning the form, it is typical that composer mostly avoids the principle of reprise. In general, it is possible to mark these features as the continuity of the style called "Neoclassicism", represented in Czech music e.g. by Bohuslav Martinů or Iša Krejčí.

Klíčová slova

Zdeněk Šesták; lidová píseň; sborový zpěv; sborová tvorba.

Key Words

Zdeněk Šesták; folk music; choir singing; choir music.