Viktor Bezdíček
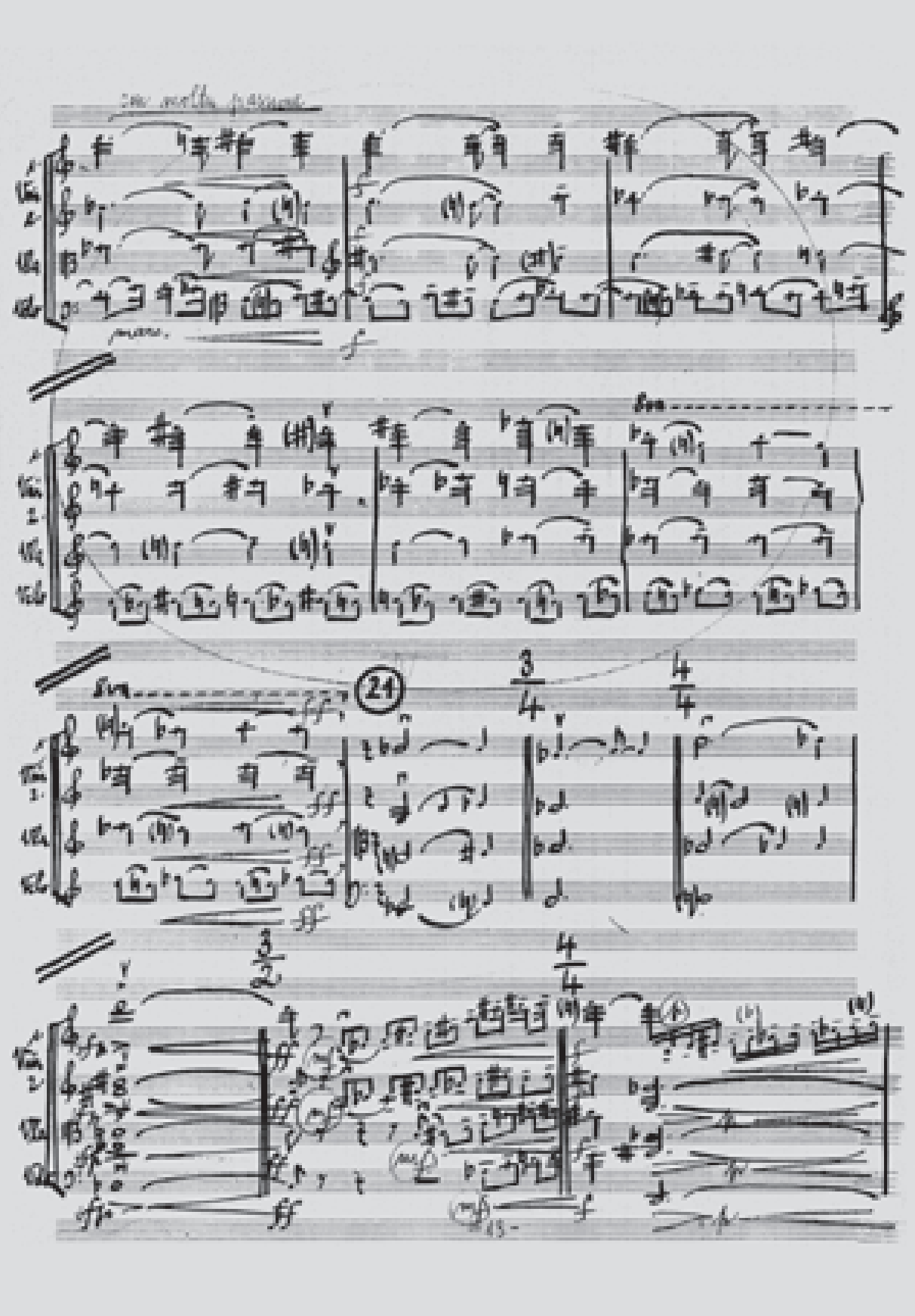
HLEDÁNÍ SVĚTLA
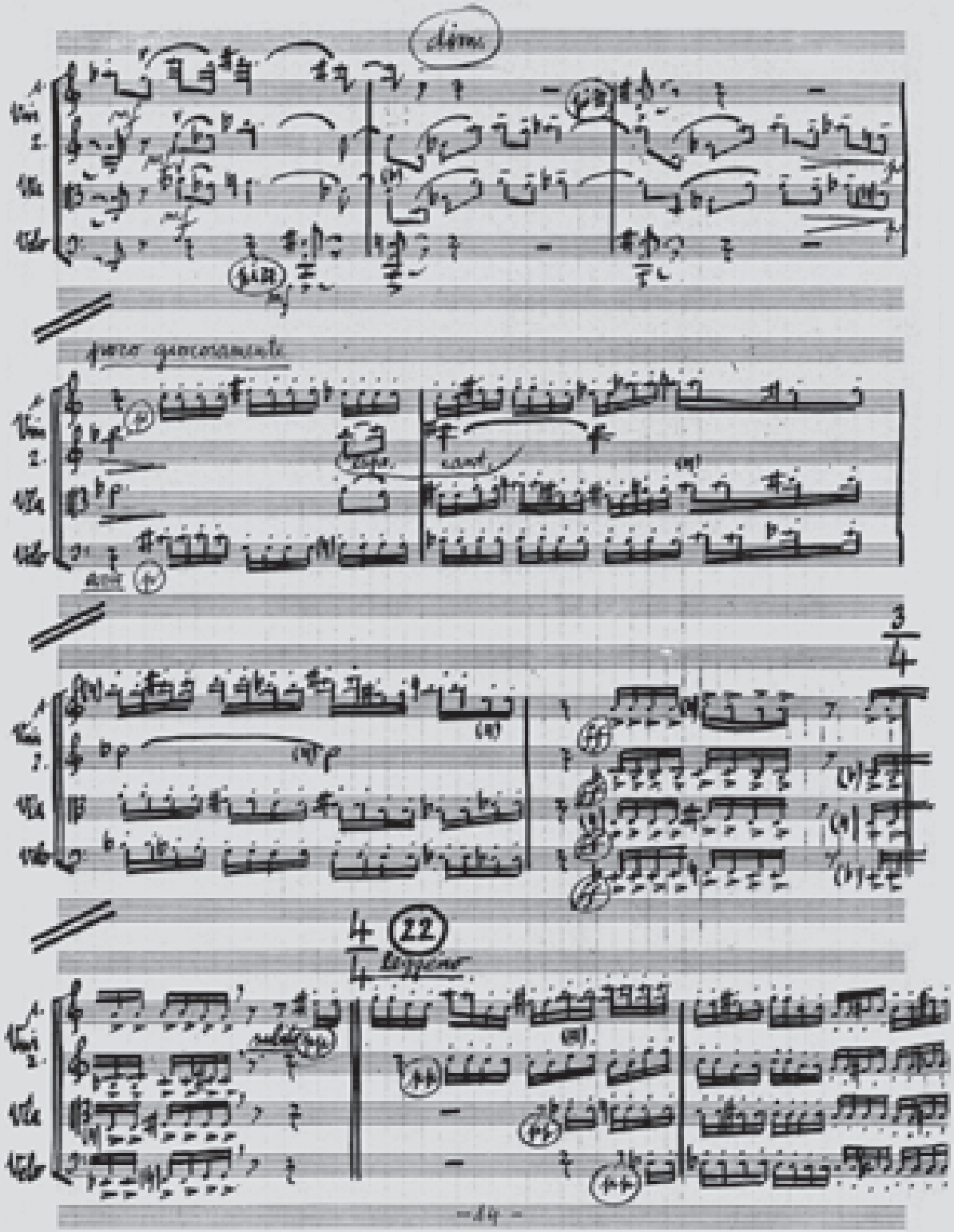
Portrét skladatele Zdeňka Šestáka

Viktor Bezdíček

HLEDÁNÍ SVĚTLA

Portrét skladatele Zdeňka Šesťáka




dim.
poco ravvivando
cresc.
3/4
22
Leggiero

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Vydání této publikace podpořilo město Louny, Ústecký kraj
a Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním

© Viktor Bezdíček, 2026
© Akademie múzických umění v Praze, 2026
ISBN 978-80-7331-796-6 (iPDF)

Vladce – mé manželce a nejlepšímu příteli

ÚVODEM 13

ŽIVOT PRO HUDBU 19
Dětství a rané zasvěcení 19
Válečná léta 26
Konzervatorista 32
Univerzitní student. Vzkříšení po dvou stoletích I. 37
Juvenilie 43
Divizní flétnista 46

KLÍČ K BUDOUCNOSTI 55
Pracovní nezávislost 55
Umělec na volné noze 59
Folklorní intermezzo 62
První sbory 64

ZROZENÍ SYMFONIKA 71
Z Malé Strany na Zahradní Město 71
Concertino pro dechový kvintet (1964) 80
Symfonická fantazie (variační) (1965) 82
Divertimento concertante (1966) 85
Pět virtuózních invencí pro fagot (1966) 89
Vzkříšení po dvou stoletích II. 93
Rozhlasový dramaturg 100
II. symfonie (1969–1970) a ideový impulz 105
Vzdor vůči letargii 122

JISTOTA TVŮRČÍ METODY 133
III. symfonie (1971) a racionalizace kompozičních postupů 133
Hommage à Apollinaire (1971–1972) 139
Písničky o zvířátkách (1973) 145
Citolibská kauza 147
IV. symfonie pro smyčcový orchestr (1972–1973)
a memento mori 155
Koncert pro smyčcový orchestr (1973–1974)
a motivická jednota kompozice 164

ATEMATISMUS A ORGANICKÝ PRINCIP. TEORETICKÉ OKÉNKO **177**

BILANCE PŮLSTOLETÍ **183**
Portrét Konstantina Biebla (1974) a téma času poprvé 183
Manon Lescaut (1975) a téma času podruhé 194
Podivná dohra citolibské kauzy 205

NOVÁ KAPITOLA TVORBY **215**
III. smyčcový kvartet „Akroasis“ (1975) 215
I. smyčcový kvintet „Concentus musicus“ (1976) 219
V. smyčcový kvartet „Labyrint duše“ (1976) 225
Návrat dechů 230
„Sociální síť“ normalizačních let 236

CHRONOS **249**
V. symfonie „Chronos“ (1978) a plná mince života 250
Puškinské vigilie (1978) a čas lidské každodennosti 262
Zpřítomnění okamžiku, Paměť a metafyzika času 266
VI. symfonie „Věčný nepokoj srdce“ (1979) 274
Vzkříšení po dvou stoletích III. 283

SURSUM CORDA **293**
I. koncert pro housle a orchestr „Sursum corda“ (1983) a triumf srdce 293
II. koncert pro housle a orchestr „Jan houslista“ (1985) a téma domova 301

ANTICKÁ INSPIRACE **309**
Koncert pro violu a orchestr „Sokratovské meditace“ (1982) 310
Fatum (1983) 317

KRÁLOVNA DAGMAR (1989) **327**

VÝHOST STRACHU **341**
Vzkříšení po dvou stoletích IV. 356

DUCHOVNÍ INSPIRACE **363**
Duchovní kantáty 363
Evocationes paschales (1993) 369
Sonáta „Dies laetitiae“ (1994) 372
Canticum poeticum de Adalberto sancto (1996) 373

CHVÁLA ŽIVOTA **381**
Dechy opět nabírají dech. Tři nonety 381
VI. smyčcový kvartet „Máchovské variace“ (1993) 390
VII. smyčcový kvartet „Soliloquia“ (1994) 392
VIII. smyčcový kvartet „Hledání světla“ (1995) 395
IX. smyčcový kvartet „Sisyfos“ (1999) 397
II. smyčcový kvintet „Conscientia temporis“ (2000) 399
Smyčcový sextet „Chvála života“ (2001) 403

HLEDÁNÍ SVĚTLA **413**
Ještě se držím života 413
I. koncert pro violoncello a orchestr „Světlo naděje“ (2002) 418
II. koncert pro violoncello a orchestr „Cesta poznání“ (2005) 425

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA **465**

ZÁVĚREM **465**

POZNÁMKY **467**

DÍLO ZDEŇKA ŠESTÁKA **497**
Chronologie díla 497
Realizované rekonstrukce 508
Publikované skladby Zdeňka Šestáka, výběr 510
Publikované úpravy 513
Publikované skladby citolibských mistrů 18. století 514
Diskografie 516

PRAMENY A LITERATURA **525**
Vysvětlení zkratek 525
Archivy 526
Autorovy rozhovory 526
Knižní publikace k dílu Zdeňka Šestáka 527
Texty Zdeňka Šestáka 527
Studie, analýzy, portréty a zásadnější články 529
Rozhovory 530
Recenze, oznámení, zmínky 530
Nepublikované monografické práce 536
Další použité knižní publikace 537
Básně a básnické sbírky 538
Rozhlasové pořady 539
Další použité články a studie 539
Slovníky a internetové zdroje 540
Zdroje vyobrazení 541

REJSTŘÍK **543**

Na stranách 3–4 *V. smyčcový kvartet „Labyrint duše“*, 1. věta, ukázka z rukopisu

ÚVODEM

V prosinci 2021 slavil skladatel Zdeněk Šesták 96 let. Téměř celé století se všemi odrazy svých turbulencí v jednom tvůrčím lidském životě je pro autora monografie skvělý materiál. Když začala druhá světová válka, zahajoval Zdeněk Šesták gymnaziální studia, když skončila, přihlásil se současně na konzervatoř a na hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Když zemi ovládli komunisté, pokusili se mu ve vědecké dráze zabránit a ze studia ho vyloučili. Přísně vzato, neuspěli. Šestákova reakce na tuto zvůli – jedno z protivenství, o něž nebylo ve 20. století nouze – je pro něj svým způsobem příznačná a předznamenává tóninu, v níž se ponese celý jeho příběh. Jako začínající badatel už tehdy tušil, že v rodných Citolibech narazil na zlatou žílu, a rozhodl se, že svůj kulturní archeologický průzkum nevzdá. Trpělivá práce vydala přesvědčivý plod po dvaceti letech, kdy širší hudební svět díky první vydané gramofonové antologii konečně objevil zapomenutou hudbu citolibských mistrů 18. století.

To je ale jen část Šestákova příběhu, či přesněji jeho profesní roviny. Během desítek let vytvořil také rozsáhlé a pestré hudební dílo. Zahrnuje posluchačsky vděčnou sborovou tvorbu, skladby pro dechové ansámbly, pět velkých symfonií, velké oratorium, pozoruhodné koncertantní kusy, písňové cykly, řadu existenciálně laděných smyčcových kvartetů a dalších komorních opusů. Hudba je Šestákův nejvlastnější svět, je nejsrozumitelnější artikulací jeho charakteru, myšlenek, pohnutek a emocí, a proto je také jeho hudební tvorba páteří této knihy. Příběh hudby, tak jak jej zde podávám, vyjadřuje mé nejhlubší přesvědčení, že hudba je především jazyk. Lze ji popsat nejen na úrovni technických prostředků, nýbrž také interpretovat jako sdělení a poselství. A právě v této rovině se odehrává asi nejvzrušivější drama. Na této rovině se
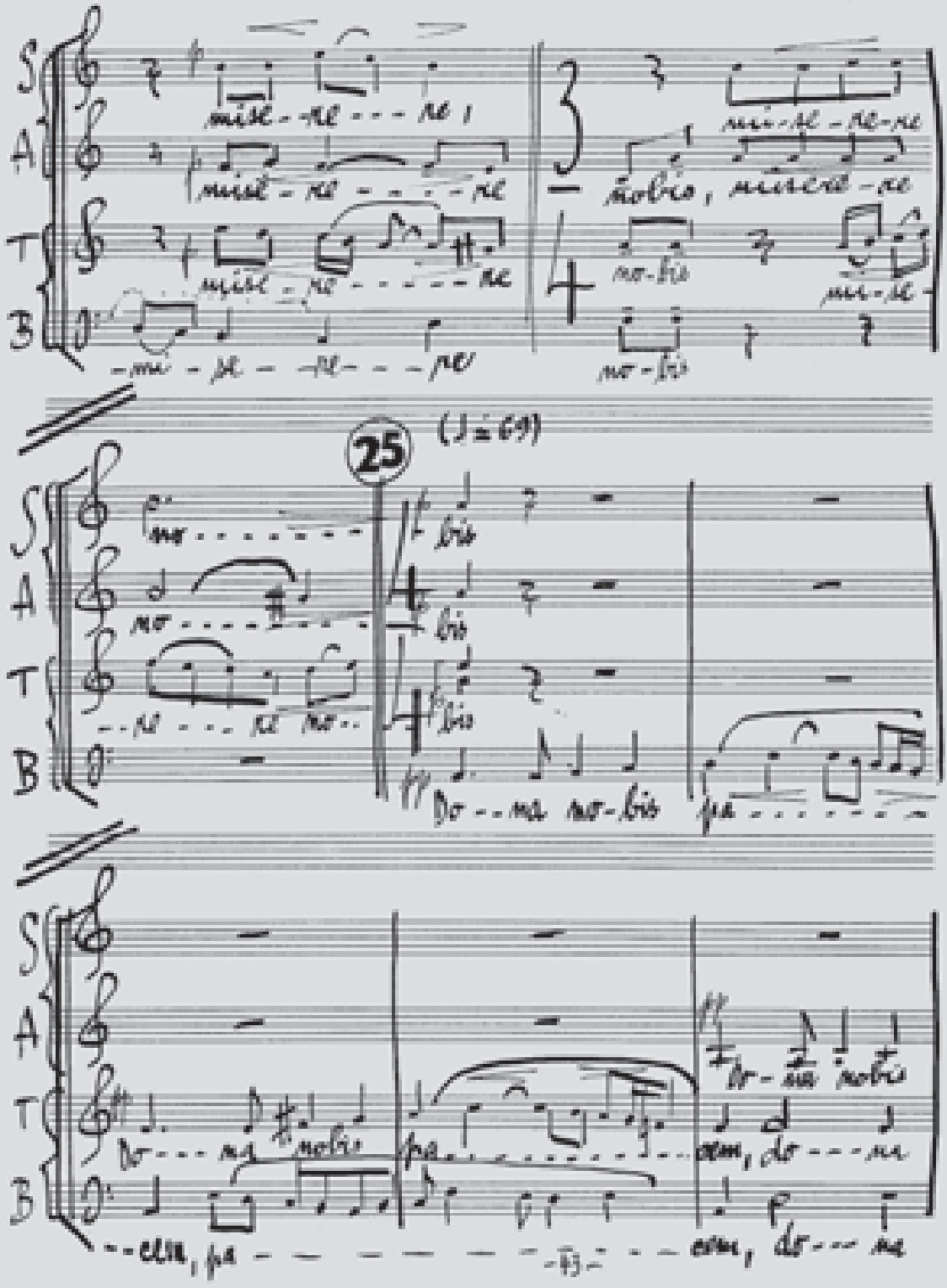
tvorba stává zrcadlem skladatelova vnitřního světa, jeho životních prožitků a peripetií i doby, v níž vznikala. I v tomto smyslu rozhodně je o čem vyprávět.

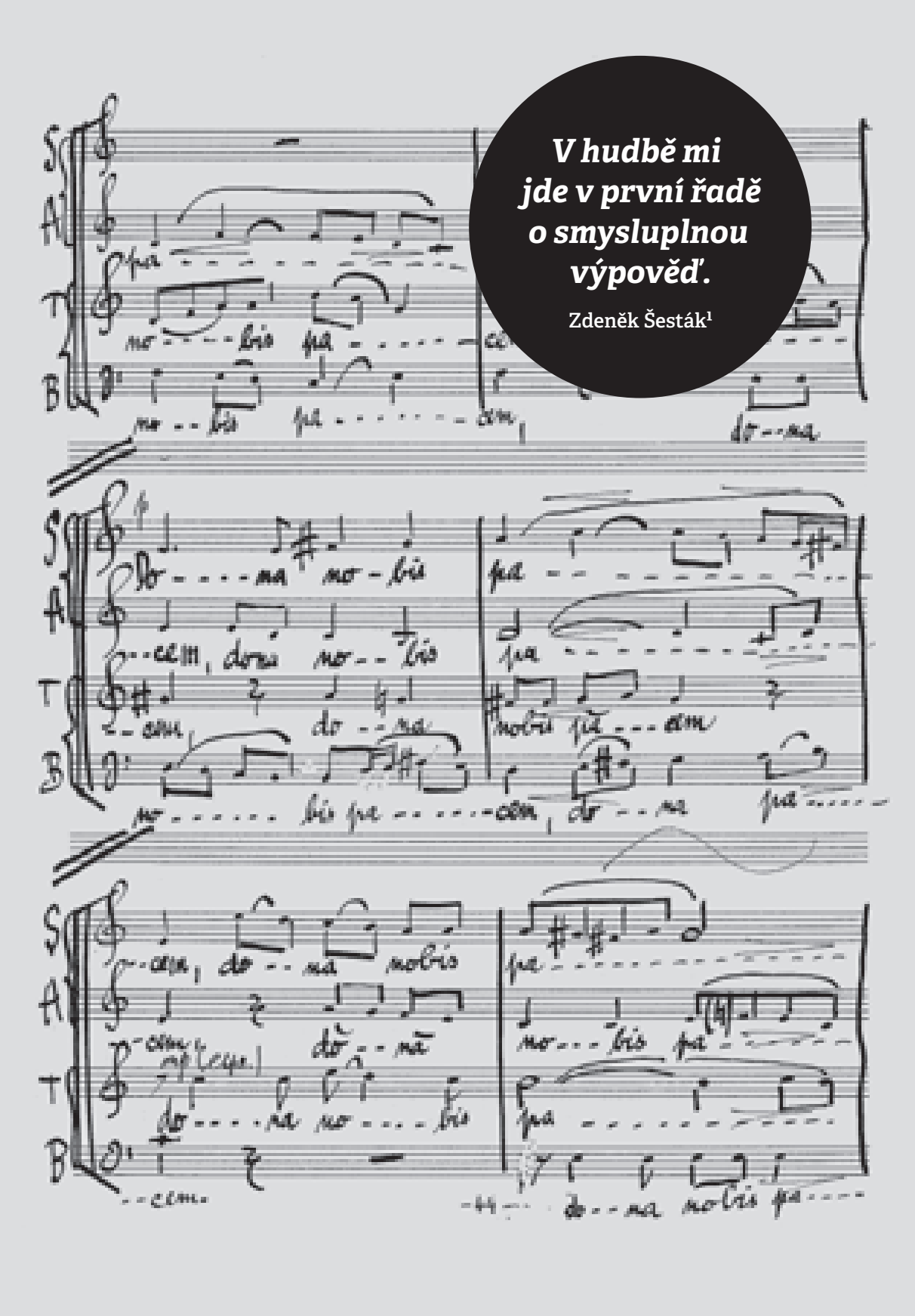
Šestákova tvorba a věda jsou doslova dva životy v jednom. Ve skutečnosti je však těch životů ještě víc, neboť je třeba sem zahrnout i další činnosti, rodinné zázemí a spoustu přátel. Když jsem se probíral šesti desítkami archivních kartonů, které – zatím valnou většinou neroztříděné – uchovává Státní okresní archiv Louny, neodbytně mi tanulo na mysli, jaké štěstí potkalo badatele, kteří se zabývají dobou, jíž dosud nevládl internet a e-mailová komunikace. Na Šestákově archivu je patrný záměr uchovat paměť v nejvyšší možné míře, prostřednictvím úředních i osobních dokumentů, dopisů, rukopisů, diářů či komentářů k dílům a samozřejmě děl samotných. Archiv poskytl skladatelově osobní historii takříkajíc exaktní oporu, zároveň jsem se však také mohl se Zdeňkem Šestákem po celou dobu, kdy tato kniha vznikala, setkávat, zaznamenávat jeho vzpomínky a hledat v dialogu s ním klíč k jeho životu a dílu.

Tyto rozhovory a samotná práce na knize probíhaly ve dvou fázích. Po čtyři roky na přelomu milénia vznikal na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy její zárodek, doktorská práce, postihující zejména vývoj Šestákova díla do poloviny osmdesátých let. Konečný tvar kniha získávala postupně v posledních sedmi letech, v úsilí vytvořit komplexní portrét osobnosti a tvůrce a zachytit jeho životní osudy od počátku až do současnosti. Byla to práce náročná, ale radostná. Zejména proto, že samotné setkávání s tímto člověkem a s jeho dílem bylo a je pro mě povzbuzující. Je to jako setkávání se samotným pramenem životních sil. Tak třeba ještě v roce 2015 mě udivovalo, odkud vzchází energie, s níž tehdy tento devadesátiletý kmet dokončoval své třísetstránkové pojednání o kulturních dějinách Lounska. Přitom odpověď nalezneme už při poslechu jeho hudby. Štěbetavá flétna ve finále druhé a páté symfonie, triumf srdce, do nějž ústí první houslový koncert *Sursum corda*, nebo jímavě zářící Tichý zpěv země ve druhém houslovém koncertu, tyto momenty závěrečných katarzí se v Šestákových skladbách znovu a znovu vracejí a potvrzují onu základní tóninu celého příběhu. Je jí životní optimismus, víra, která hledá a nachází světlo uvnitř, a nutno říct i nad sebou po křesťanské vertikále.

I když asi není nutné zdůrazňovat, co je zjevné, rád bych řekl, že hudba je nejen příčinou, ale i vlastním smyslem této knihy. Interpretace, které přináší, nemají hudbu překládat do slov a věznit ji v nějakých definitivních klecích významů. Pokud se mi alespoň trochu podařilo naplnit můj záměr, pak budou především inspirovat Vás, čtenáře, k hledání vlastního pochopení živé hudby. Proto mi před první kapitolou dovolte malý „návod k upotřebení". V mých – možná nedostižných – představách se tato kniha stává „audiovizuálním" zážitkem, při němž nejen čtete, ale také posloucháte. Chronologie Šestákova díla v závěru knihy odkazuje k existujícím hudebním nosičům. Na dlouhý seznam by také vydaly nahrávky, které pořídil a ve svém archivu uchovává Český rozhlas, jejich poslech by však už vyžadoval spíš badatelský přístup, který je vzácný, a proto k nim neodkazuji. Především ale existuje k této knize playlist. Spustíte ho QR kódem na záložce obálky.

Skvělé zážitky z poslechu Vám přeje Váš průvodce Viktor Bezdíček.


S
A
T
B
25
(♩= 69)



V hudbě mi jde v první řadě o smysluplnou výpověď.

Zdeněk Šesták[1]

Missa brevis Citolibensis, fugato v části Agnus Dei, ukázka z rukopisu

ŽIVOT PRO HUDBU

Dětství a rané zasvěcení

Od domu rodiny Šestáků v ulici V Poustkách č. 14 je to na náves pět minut pěšky. Dominantou širokého svažujícího se prostranství je v horní části barokní chrám sv. Jakuba, při jeho jižní zdi stojí škola, západní stranu návsi uzavírá protější průčelí barokního zámku. Obě barokní stavby spolu však nekomunikují přímo. Jejich prostředníkem a dalším výrazným prvkem prostoru je sloup Nejsvětější Trojice. Je třeba dojít až k chrámu, aby si mohl návštěvník vychutnat dvě mimořádné plastiky Matyáše Bernarda Brauna. Ve výšce dvou metrů nad zemí tu na bývalé hřbitovní zdi spočívá alegorie Marnosti (anebo Víry či Života)[2] s pohárem v ruce napřažené jako k přípitku a stařec Chronos v kompozici s žalostným lidským torzem a přesýpacími hodinami. Dříve tu, v zámecké zahradě, Braunových soch bývalo víc, ty jsou však dnes ve Vídni. Ostatně tam byly převezeny ještě dřív, než se skladatel Zdeněk Šesták 10. prosince 1925 zde v Citolibech narodil.

Než vykročíme z návsi dál, je třeba vysvětlit jeden podivný rozpor. Citoliby totiž na mapě nenajdete, alespoň ne v této podobě. Veškeré současné oficiální prameny včetně webových stránek městyse hovoří o Cítolibech. Jak vysvětluje historik a archivář Bohumír Roedl, název odkazuje k přezdívce pro člověka, který měl rád „peníze či blyštivé drobnosti“ (cětka = stč. drobný peníz, ľúbiti = stč. míti rád),[3] snad k někomu, kdo kdysi „řídil parcelaci zástavby a vyměřování pozemků“.[4] Možná tato etymologie stála za přejmenováním obce v roce 1923 z Citolib na Cítoliby, které však obyvatelstvo zřejmě neslo nelibě tehdy[5] a zcela se s ním nesmířilo dodnes. Pro místní rodáky i pro laickou a odbornou

hudební veřejnost, k níž se touto prací obracíme, zůstává obec stále Citoliby, a proto se této tradice přidržíme i my.

Vraťme se však na citolibskou náves. Na jejím severním okraji stojí rodný dům jiného slavného rodáka, architekta Josefa Mockera, a vydáme-li se z ní na jih směrem do Líšťan, nalezneme po levé straně silnice bývalou školu – rodný dům skladatele Karla Blažeje Kopřivy. Ještě dál, tam kde končí zahrada zámku, vede ze silnice doprava úzká cesta k malému hřbitovu. Náhrobky tu mají příslušníci rodin Hartmanovy (či Hartmannovy) a Šestákovy, z nichž někteří představují první stopu Šestákova rodu v tomto kraji.

„Zde v Pánu odpočívá Marie Hartmanová z Hartenthalů, vdova po kníž.[ecím] Schwarzenb.[erském] revírníku, zemř.[elém] 23. července 1899, v 72. roku věku svého", zní nejstarší z těchto nápisů. Prababička Marie doprovodila na Lounsko svého manžela Aloise Václava (1819–1880), který sem přesídlil v rámci svých služeb rodině, jež v té době toto panství vlastnila. Šlechtický predikát von Hartenthal, o nějž skladatelova matka Marie přišla až se vznikem republiky v roce 1918, pochází z 18. století. Její rod tehdy působil v Českém Krumlově a prvním, kdo titul roku 1750 obdržel, byl městský soudce, pocházející z rakouského Klosterneuburgu, Franz Hartmann, zatím ovšem ještě ne dědičně. Dědičný titul získali až jeho synovci Gottfried a Leopold v roce 1782, a to od císaře Josefa II. za zásluhy. Oba se totiž snažili zmírnit dopady děsivého hladomoru, který – jak píše František Martin Pelcl ve svých *Kurzgefaßte Geschichte der Böhmen von den ältesten bis auf die itzigen Zeiten* – spolu s nemocemi zahubil v Čechách v letech 1771–1773 na čtvrt milionu obyvatel. Leopold jako ekonom a starší Gottfried (1728–1790, skladatelův předek) jako lékař a krajský fyzik, tedy podle dnešní terminologie hygienik.[6]

Česky uměl pradědeček Alois Hartman dobře a z dnešního pohledu stojí právě on na počátku radikální proměny národního cítění rodiny. Jak sám skladatel vypráví, tito naturalizovaní Češi, kteří se v Čechách také oženili, byli vášnivými českými vlastenci. V Citolibech bylo takových původně německých rodin hned několik. Dědeček Karel Hartman (1858–1921), který vinou vady řeči a sluchu po dětském úrazu zchudl a pracoval jako tesař ve schwarzenberském pivovaru v Březně u Postoloprt, měl ještě dva bratry. Alois (1867–1940) působil u vídeňského dvora jako průvodčí císařského vozu Františka Josefa I. a Karla I. a Emil

Josef (1856–1922) byl stavitel. Jako schwarzenberský stavební ředitel dozoroval například stavbu citolibské školy, v níž pak učila jeho neteř, skladatelova matka Marie Anna.

Tesaři Karlu Hartmanovi a jeho ženě Josefě (1871–1945) se narodily dvě dcery, zmíněná Marie Anna (1898–1985) a Emilie (1906–1939).[7] Na vzdělání dcer bohužel otcovo postavení finančně nestačilo, byl tu však nižší šlechtický titul a díky němu nabídka fundačního stipendia ke studiu v klášteře sv. Voršily v Praze. Marie nastoupila jako učitelka na obecné škole nejprve ve Pšanech (dnes Blšany), ve Smolnici nedaleko Citolib a poté v Lomu u Mostu[8] na učitelské místo uprázdněné v důsledku probíhající války, o zaměstnání však záhy přišla, když se po 28. říjnu učitel do školy vrátil.[9] Právě v Lomu se poprvé protínají linie Hartmanů a Šestáků, když Marie potkává skladatelova otce Jana Šestáka (1899–1964), který se tu narodil a v té době tu pobýval. Šestákovi pocházeli ze středočeského Turska u Kralup, kde žil ještě skladatelův pradědeček, kočí Matěj Šesták, a do severních Čech se rod dostal s jeho synem Karlem. Ten přišel do Lomu u Mostu za hornickou prací. Na dole Koh-i-noor však utrpěl úraz při závalu, byl předčasně penzionován a žil pak v Lomu jako důchodce. K Lomu a mosteckému kraji, kam Zdeněk Šesták jako dítě jezdil za dědečkem Karlem a babičkou Kateřinou (1869–1957),[10] se váže jedna z jeho prvních vzpomínek, která poněkud upravuje naši představu o současné „měsíční krajině": „Tenkrát byly doly výhradně hlubinné a krajina Mostecká panenská. Bylo tam tak čisto, že tam ženy dokonce mohly plajchovat prádlo. To se na slunce rozložila prostěradla a cíchy po trávníku a kropily se konví. Dědeček nosíval široký socdemácký klobouk. A když jsme jako děti měly žízeň, nabral do toho klobouku vodu z [potoka] a dosyta jsme se napili osvěžující průzračné vody. Mostecko bývalo nádherné…"[11]

Skladatelův otec Jan Šesták byl jako šestnáctiletý chlapec za první světové války poslán na frontu do Haliče. Po válce se snažil uchytit jako zaměstnanec Československých státních drah a příležitostný hudebník. Existenčně mu pomohlo seznámení s Marií, protože na přímluvu jejího bratrance, legionáře Josefa Hartmana, který zastával po návratu z války vedoucí místo na ředitelství ČSD v Praze, byl Jan Šesták zaměstnán tamtéž jako pomocná síla. Později zakotvil v lounských dílnách ČSD, kde působil až do své smrti roku 1964. Svatbu s Marií slavil v citolibském

chrámu roku 1924[12] a zde byli také pokřtěni oba jejich synové: Zdeněk, budoucí hudební skladatel, narozený 10. prosince 1925, a Jiří, pozdějším zaměřením a vzděláním technik, narozený 25. prosince 1927. Rodina žila zpočátku ještě v Lomu, odkud otec dojížděl za prací do Prahy, pocit zázemí měla ale Marie spojený s rodnými Citoliby, což je patrné jednak na tom, kde proběhl svatební obřad, jednak na místě narození obou synů, neboť oba porody se uskutečnily v Citolibech v ulici V Poustkách, kde dosud žila Mariina matka. V roce 1931 nastoupila Marie jako učitelka do citolibské obecné školy,[13] a tak se rodina konečně stěhovala do rodného domu v Citolibech. Šestákova matka zde pak učila až do svého penzionování roku 1941.[14] Později si přivydělávala mj. jako zemědělská dělnice.

O hudbě v dávnější historii rodiny víme dnes málo, snad jen to, že dědeček z otcovy strany zpíval v Lomu v pěveckém sboru Zvon. Hudba však byla koníčkem obou rodičů. Maminka – žena velice zbožná – zpívala v citolibském chrámovém sboru, a nějaký čas tento sbor dokonce řídila. Měla prý velmi příjemný alt. Tatínek hrál sice i na housle, ale jeho syn Zdeněk na něj vzpomíná zejména jako na velmi dobrého violoncellistu. Jeho hudební schopnosti mu ostatně pomohly získat zaměstnání u ČSD, neboť slibovaly účast v pražském Symfonickém orchestru československých železničářů, železničářské chlouby, založené roku 1920. Podle skladatelova vyprávění dojížděl otec do orchestru každý čtvrtek, „stejně jako ostatní železničáři – muzikanti z celých Čech, jež dráha jednou týdně uvolňovala pro zkoušky orchestru". „Jako dirigenti tu v té době působili mladí umělci Jaroslav Vogl a Karel Šejna […]. Velice často otec vzpomínal i na to, jak si jej spolu s jeho dvěma kolegy od pultu vyžádal Otakar Ostrčil jako posilu violoncellové skupiny pro provedení své *Pověsti o Šemíku* [sic!][15] v České filharmonii.[16] Repertoár orchestru byl na vysoké úrovni a obsahoval i díla tehdejší francouzské moderny (Roussel atd.)."[17] „I poté, co aktivní hudební působení ukončil, usedal pokaždé, když přišel ve dvě hodiny odpoledne z práce, k violoncellu a cvičil, ačkoli k tomu neměl jiný důvod, než aby se udržoval v určité kondici."[18]

V letech 1931–1935 chodil Zdeněk do obecné školy v Citolibech, té, v níž učila jeho matka, a zahájil též první cílevědomé hudební školení – jeho prvním učitelem byl ve Slaném,[19] kam žák jednou týdně dojížděl na hodiny klavíru, profesor Pavel Čada, absolvent studia kompozice

na pražské konzervatoři u Karla Boleslava Jiráka. Od školního roku 1936/1937 učila Šestáka hře na klavír a hudební teorii v Lounech soukromá učitelka Milada Hájková. Klavírní literatura, čtyřruční hraní s učitelkou, účast na nejrůznějších koncertech studentů, to jsou jedny z prvních klíčů, které Zdeňku Šestákovi otevíraly hudební svět. Bylo to v době studia na lounském reálném gymnáziu. Osm let (1936–1944), jež strávil z velké části ve zdech neorenesanční gymnaziální budovy, vzdálené od Citolib něco přes půl hodiny rychlé chůze, založilo četné známosti a přátelství. Většinou šlo o studenty vyšších ročníků: jsou mezi nimi výtvarník Kamil Linhart, pozdější lounský archivář Bořivoj Lůžek, výtvarníci Vladislav Mirvald a Zdeněk Sýkora, překladatel a filozof Jiří Navrátil, klavírista a později i skladatel František Chaun[20] nebo stejně starý matematik Jaroslav Blažek. Když měl Zdeněk Šesták v roce 1989 napsat u příležitosti 95. výročí založení školy vzpomínku na studentská léta, rozepsal se na téma *Hudba – můj osud*. Jak říká, „já byl už tehdy plný hudby a neviděl […] a neslyšel nic jiného… […] vše ostatní kromě jí (sic!) [jsem] pokládal za zbytečné."[21]

O tom, že jde možná o mírně zkreslenou optiku, svědčí jiné prameny, třeba dopis babičce z Prahy do Citolib z roku 1947. Z něj se dozvídáme mimo jiné, že také nadšeně hrával fotbal a „býval hrozným fandou".[22] Tuto stopu ostatně nacházíme i ve skladatelově vzpomínce z přelomu milénia: „Vděčně vzpomínám na děkana P. Rudolfa Junka, který – ač postižen Parkinsonovou nemocí – byl velkým příznivcem místního fotbalového mužstva. Byl to strýc slavného fotbalisty [Františka] Junka z pražské Slávie […]. V neděli odpoledne pan děkan odsloužil ‚požehnání', já jsem dohrál krátké postludium a pak jsme se šli podívat na fotbalové utkání." Pátera Junka si místní fotbalový klub vážil, a tak měl vždy při zápasech přistaveno křeslo na středové čáře, aby měl o dění na hřišti dobrý přehled.[23] „Já jsem také občas hrál," pokračuje skladatelova vzpomínka, „dotáhl jsem to na mužstvo v dorostu a párkrát jsem hrál za ‚béčko'."[24] S citolibským družstvem hrál Šesták doma a vyrážel i do dalekého okolí na kole za zápasy. Bylo to v době gymnaziálních studií, později s přechodem na vysokou školu už na fotbal čas neměl, ovšem vášeň pro tuto hru a srdce slávisty mu vydržely celý život. Nejvýraznější stopy v jeho vzpomínkách přitom pro něj charakteristicky zanechal tento sport ve spojení s vlastenectvím. Z těch let bylo nejsilnějším

zážitkem zpravodajství z mistrovství světa v roce 1934 v Itálii. I výsledek klání svědčil o tom, že se hrálo o víc než jen o titul. Čechoslováci skončili stříbrní mezi týmy dvou fašistických režimů, zlaté Itálie – která si vítězství zajistila i za cenu neférových podmínek – a bronzového Německa. Ještě po letech vyrazil Šesták do Rakovníka, aby zažil hru nejlepšího střelce tohoto mistrovství Oldřicha Nejedlého, a po desetiletích oslovil v pražském metru slávistického brankáře Františka Pláničku a děkoval mu „za jeho vlastenectví".[25]

Jistě by nás nemělo překvapit, že i skladatelé bývali kluci s běžnými klukovskými zájmy. Nicméně o tom, že se už tehdy Šestákův svět skládal především z tónů, pochybovat nelze. V roce 1936 potřeboval kůr kostela sv. Jakuba v Citolibech druhého varhaníka. To bylo Zdeňku Šestákovi deset let. „Řídící učitel Karel David, který vedl pěvecký sbor," vzpomínal skladatel v roce 2000, „se obrátil na matku. ‚Vemte toho chlapce,' povídá maminka, ‚on už na ten klavír něco umí.' Ať tedy přijde v neděli do kostela. Přišel jsem tam, bylo to kolem Tří králů, kostel byl plný, ale pan řídící nikde. Posadili mě k varhanům, dali mi noty – prý věděli, že přijdu –, ale pan řídící stále nešel. Z listu zahrát, to pro mě nebyl problém, varhan jsem se ale bál, o tahání rejstříků jsem neměl ponětí. Blížila se půl devátá a já musel začít. Pamatuju si, že jsem hrál Veselé vánoční hody. Teprve později jsem se dozvěděl, že řídící David, který byl také kronikářem hasičského sboru, po veselém hasičském bále – jak tak rád popíjel – zaspal."[26] Desetiletý Zdeněk se druhým varhaníkem opravdu stal, ba co víc, vydrželo mu to nejen celá gymnaziální léta, tedy do roku 1944,[27] ale za manuály citolibských varhan usedal příležitostně po celý život, při mši, anebo ve chvílích, kdy mohl být v kostele sám. Podobně jako tenkrát, kdy – jak vzpomíná – díky vstřícnosti již zmíněného pátera Junka mohl být „do noci sám zavřený v kostele a ‚preludovat'".[28] Hrál tehdy právě vydané fugy Bohuslava Matěje Černohorského. Takto začalo pro Zdeňka Šestáka pravé „hudební zasvěcování", pod klenbou svatostánku a v přímém propojení s křesťanským rituálem.

Pozdější skladatelovy vzpomínky líčí chrámový provoz i v lehčím duchu: „Za mého působení na kůru tu byl i vynikající kazatel P. Tomáš Holoubek, pozdější litoměřický generální vikář. Nebyl muzikální, a tak měl velké potíže se zpěvem chorálu. Na Bílou sobotu, když se mělo zpívat ono nádherné osvobozující ‚Exsultet iam angelica turba coelorum',

mě vždy prosil, abych si stoupl za Braunova oltářního světlonoše a spolu s ním ten obtížný zpěv zpíval; on se mě pak při zpěvu ‚držel'."[29]

V rozhlasovém pořadu *Duchovní hudba* z roku 1999 se Zdeněk Šesták také vrátil k neopakovatelné atmosféře těchto prožitků. V dochovaném scénáři se píše: „Jako hudebník jsem velice intenzivně a hluboce prožíval údobí církevního roku. Zvlášť silně na mě zapůsobila doba adventní s jejím tajuplným mysteriem očekávání. Tehdy se k nám do kostela dostal Český kancionál, u jehož zrodu stál vynikající znalec české gotické a renesanční hudby profesor Dobroslav Orel a skladatel Josef Bohuslav Foerster. Pamatuji se dodnes naprosto zřetelně, jak sugestivně na mě například zapůsobil ten týdenní cyklus českých rorátních zpěvů v harmonizaci profesora Vosyky. Nedávno jsem se dozvěděl, že zvláštní harmonický výklad těchto úchvatných melodií byl do značné míry inspirován Vítězslavem Novákem, jehož byl Vosyka žákem. Představte si ta brzká prosincová rána v mrazivém oparu, v kostele pod kruchtou blikají světýlka svíček několika babiček, věrných návštěvnic těchto shromáždění, atmosféra téměř tajuplně surrealistická. A k tomu ta krása písní, plných očekávání a naděje [podtrhl Z. Š., pozn. aut.]. Už jen ty názvy člověka vtahovaly do děje – *Čehož dávno proroci*, *Hle, přijde Pán, Spasitel náš*, *Ejhle, Hospodin přijde* s tou záhadnou a napětí zvyšující gradací vždy o půltón výše, *Z nebe posel vychází*, *Rosu dejte nebesa shůry a Spravedlivého dštěte, oblakové*, atd.

Teprve teď si vlastně uvědomuji, že můj vývoj, ovlivňující moje hudební myšlení jako skladatele, nebyl zdaleka ve své podstatě ovlivněn latinským chorálem, ale právě převážně českou duchovní písní gotiky, renesance i raného baroka, jak byla uložena v tomto cenném Českém kancionále, který jsem jako venkovský varhaník dokonale prožil. Jiné slovo pro to nemám. To se netýkalo pochopitelně jen písní rorátních, ale i bohatého a pro mě tehdy neznámého repertoáru písní vánočních. Kdo tehdy a možná i dnes zná písně typu *Vizmež pacholíčka*, *Tvůrci svému děkujíc*, *Stala se věc přepodivná* atd. Rovněž tak silným dojmem na mě působily málo známé písně velikonoční či postní doby *Buoh všemohúcí*, *Jezu Kriste, ščedrý kněže*, *Navštěv nás, Kriste žádúcí*, *Kristus, příklad pokory* a zase ta z barokní doby *Již jsem dost pracoval*, *Matka pláče, ruce spíná*, což je takové lidové Stabat Mater. Písně to byly neobyčejně cenné pro sžívání se s českou hymnologií. Zvlášť silně na mě působil

staročeský *Otčenáš* a mým úkolem, který jsem si tehdy jako student gymnázia předsevzal, bylo, abych jako varhaník tuto krásnou a bytostně českou písňovou poezii do lidí dostal. Nebylo to ovšem snadné; staromilci trvající na často pochybných úpadkových melodiích mě nechápali, ale nakonec jsem prosadil svou a celý kostel si za čas tyto písně zamiloval a přivlastnil."[30]

V rozhlasové vzpomínce nacházíme více vazeb k pozdějšímu skladatelovu dílu. Patrný intenzivní vztah k tradici se tu pojí s niterným, a přitom neokázalým vlastenectvím, vzhledem k Šestákově hudbě je ale zvlášť významný vypravěčův dodatečný zásah do textu – podtržení slova „naděje". Při setkávání s Šestákovou hudbou „uslyšíme" a spatříme tento motiv mnohokrát, ať už ve vyloženě náboženském nebo mnohem častěji obecném smyslu životního modu, umělecky transformovaného do katarze a metafory světla.

Válečná léta

Někdejší královské město Louny bylo založeno v povodí řeky Ohře. Z mnoha míst ve městě zejména v blízkosti řeky, a nemusí to být ani tak vysoko, jako je třeba věž gotického chrámu sv. Mikuláše s typickou stanovou střechou, se otevírá sugestivní výhled na hradbu vrchů Raná, Oblík, Srdov a Brník. Kdysi bylo možné vychutnat si ten kontrast mírně zvlněného Poohří s monumentalitou Českého středohoří z města přímo od řeky. Dnes je ale břeh zarostlý vysokými stromy, a tak je nutné vystoupat o patro výš do úrovně bývalých hradeb, třeba u synagogy nebo u Galerie Benedikta Rejta.

Koncem roku 1938 měla tahle scenérie hrozivou příchuť. V listopadu se po připojení Sudet k Říši na základě mnichovské dohody z 29. září Louny ocitly v příhraničí, Říše začínala hned za městem, nejvyšší hora Českého středohoří Milešovka byla také za čárou a Zdeňku Šestákovi se vryl do paměti obraz majestátního Zeppelinu nad horami, demonstrativně plujícího podél nových hranic. Na životě Loun se ale kritická

doba podepsala i jedním nečekaným vedlejším účinkem: hudební provoz tu získal náhle podněty k nebývalému vzestupu. Nechme opět promluvit vzpomínky Zdeňka Šestáka, jak je svěřil tentokrát sborníku k 55. výročí Spolku rodáků a přátel města Loun a okolí v roce 2001:

„Někdy od kvinty jsem se pustil vedle klavíru a varhan do důkladného studia flétny. Cvičil jsem denně, a tak jsem se naučil brzo tolik, že mě ředitel kůru Václav Kolařík pozval do orchestru Lounské filharmonie k pultu druhé flétny. Lounská filharmonie byla tehdy dost početným amatérským orchestrem. Početným i relativně kvalitním i z toho prostého důvodu, že po záboru pohraničí v roce 1938 se do Loun a okolí přesunulo mnoho dobrých hudebníků amatérů z řad horníků, železničářů, pošťáků, úředníků atd. z Postoloprt, Mostu, Kopist, Teplic, Bíliny, Chomutova aj. Zkoušeli jsme každý týden vždy ve středu v rýsovně gymnázia. Je to k nevíře a vypadá to jako paradox, ale v době protektorátu, v době vlastně největšího nebezpečí pro náš národ, dosáhla Lounská filharmonie nejvyšší úrovně. Představte si jen tu šíři repertoáru, který jsem tu jako člen tohoto tělesa zažil: Smetanova Má vlast (kromě Vyšehradu, k němuž nám chyběla harfa), Dvořákova Novosvětská symfonie (v době, kdy Německo bylo ve válečném stavu s USA) a violoncellový koncert (s Milošem Sádlem), Fibichova selanka V podvečer, předehra k Vrchlického hře Noc na Karlštejně, Beethovenova Pátá symfonie a předehra Leonora III, Haydnova symfonie č. 104, Smetanova předehra ke třetímu jednání Libuše, Schubertova Nedokončená symfonie, Wagnerova předehra k opeře Tannhäuser atd. […]

Činnost v Lounské filharmonii byla pro mě neobyčejně cenná. V praxi u pultu jsem poznával velká díla skladatelských osobností historie. Radost byla i jen s lounskými filharmoniky pohovořit. Někteří z nich […] byli opravdu vzdělaní amatéři s mimořádnou touhou po poznávání hudebního umění a láskou k hudbě. Dodnes vzpomínám na velký zážitek, který jsem měl vždy při začátečních tónech předehry k Tannhäuserovi, když violoncella začínají s chorální myšlenkou představující zpěv poutníků. Jejich skupinu vedl ve filharmonii můj otec […]. Týden co týden jsme s otcem chodili na zkoušky do Loun, nosil jsem mu violoncello. Otec měl krásný bohatý tón s ušlechtilým vibratem.“[31]

Šestákovy vzpomínky na rané hudební zkušenosti se čas od času stočí k otci, a vzpomíná-li na něj, tedy skoro výhradně právě v hudebních

kulisách. Hudba vystupuje jako katalyzátor vztahu obou mužů také v již zmíněném pozdějším dopise z roku 1947, tedy v době, kdy již studuje na konzervatoři: „Víš, babičko, že snad nikdy jsme si s tatínkem nerozuměli tak dobře jako právě nyní. A věřím, že právě tou hudbou jsme si tolik blízcí." Z dosavadních citovaných textů a promluv je zjevné, že si syn na otcově hudebnosti cenil zvlášť jeho praktického přístupu a vytrvalosti. Sám se přitom snažil o totéž, a to velmi brzy, když k varhanám a kostelu, kde se jako gymnazista podílel částečně už i na vedení hudební složky bohoslužeb, přibyla nyní i zkušenost s orchestrem. Pokud plně přijmeme zpětnou optiku skladatelových vzpomínek, musela být chrámová hudba v jeho zkušenosti spojena zejména s chrámovou atmosférou a s vnímáním až zjitřeným. Účast v symfonickém tělese zhodnotil Šesták v rozhovoru s autorem této knihy po šesti desetiletích jako určující pro pozdější symfonickou tvorbu, a to proto, že šlo o praktickou zkušenost takříkajíc zevnitř symfonické struktury. Jak uvidíme později, toto „zevnitř" vystihuje mnohé, co s Šestákovou tvorbou souvisí. V Lounské filharmonii se také Šesták seznámil se spoustou vynikajících muzikantů, mj. se skladatelem Vladimírem Sommerem, kterého ovšem znal i z prostor gymnázia, kde působil také učitelský ústav, na němž Sommer studoval,[32] nebo s dirigenty Josefem Hrnčířem a Jiřím Stárkem,[33] s nimiž ho pak pojilo blízké přátelství i množství profesních průniků.

Za protektorátu začíná Šesták žít hudbou skutečně intenzivně a v této době se budují základy, na nichž posléze postaví skladatel své praktické působení i své dílo. V mozaice těch let nám ale v tomto smyslu zatím – kromě prvních skladatelských pokusů – schází jeden dílek týkající se rané zkušenosti s pěveckým sborem. Musíme pro něj zpět do roku 1940. Tehdy zemřel lékař Miroslav Navrátil (otec filozofa a překladatele Jiřího Navrátila), který se na svém útěku z pohraničí v roce 1938 zastavil v Citolibech a stal se zde obvodním a železničním lékařem. Řídící učitel Karel David potřeboval pro pohřeb, který nabyl ve válečné době významu jakéhosi tichého protestu, posílit mužský sbor, jenž v Citolibech pod jeho vedením fungoval, a Šesták sem byl přijat jako druhý tenor.

„Jako první se studoval slavný sbor Josefa Bohuslava Foerstera ‚Z osudu rukou' na Sládkův text. Pro mě naprosto nezvyklá modalita skladby

mne přímo šokovala. Něco podobného jsem prožíval i při studiu Foersterova sboru ‚Polní cestou'."[34] Tento Foersterův sbor se Šestákovi navždy propojil s dalším zážitkem z válečné doby. Zpívali ho v Lounech na pohřbu Emmy Šárové, manželky generála Václava Šáry, který byl jedním z prvních popravených za Heydrichova stanného práva v roce 1941. Podle Šestákova vyprávění ukryli Emmu Šárovou do nemocnice na Karlově náměstí, aby ji ochránili před možným nebezpečím, pod záminkou zánětu slepého střeva. Pacientka ale zemřela údajně na komplikace způsobené lumbální punkcí.

Šestákova vzpomínka však pokračuje: „Náš sbormistr Karel David se učil na varhany u Eduarda Treglera. Nebyl při reprodukci sborů nějak zvlášť rytmicky přesný, ale měl v sobě takové to pravé sbormistrovské charisma, jež dovedlo strhnout amatérské zpěváky k maximálním výkonům. Zpívalo se týden co týden vždy ve zkušební místnosti některého citolibského hostince. Repertoár byl bohatý. Byly to sbory Smetanovy, Dvořákovy, Křížkovského, Janáčkovy […], Foersterovy, Pallovy, Bendlův, Prausův, Förchgotta-Tovačovského a mnoho úprav lidových písní.

[…] Citolibský mužský sbor plnil v místě i v širokém okolí též doprovodnou funkci při pohřbech. To jsme zpívali v menším obsazení, za pár korun nebo úplně zadarmo. Jednou jsme jeli zpívat na pohřeb našeho člena pana Studničky, citolibského holiče, rodáka z Vraného. Cestou z pohřbu se z Vraného do Peruce trmácelo nejméně třicet mužů ve tmavých oblecích polní cestou – ono je to dost daleko. Bylo sice září, ale vedro. Na poli vybíraly zemědělské dělnice brambory. Halekaly na nás, pokřikovaly, vtipkovaly. Tak jsme se zastavili, slovo dalo slovo a my jsme jim na té polní cestě spatra zazpívali Smetanovo Věno, jeho Slavnostní sbor, a skončili jsme Smetanovým Heslem. Ženské byly jako očarované – situace hodná doslova neskutečných fantazií surrealistů […]. Chtěly se nám něčím revanšovat, tak nám nabídly brambory. Nemohli jsme přijmouti, šli jsme jen tak ve svátečním, nebylo kam je dát."[35]

Mužský sbor Pěvecko-zábavního spolku působil v Citolibech i poté, co Šesták odešel v roce 1944 do Prahy. Aktivně se tedy na jeho činnosti podílet už nemohl, po válce jej však zásoboval alespoň notovým materiálem, k němuž měl v Praze lepší přístup než citolibský sbormistr. Jak uvidíme později, zbavit se silných pout k rodišti neměl Šesták nikdy v úmyslu. Kromě toho, že v Citolibech zůstávají rodiče, s nimiž je stále

v kontaktu (babička Josefa Hartmanová zde zemřela roku 1945, otec 1964, matka 1985), s plnou silou ho zpět přivádí už na počátku druhé poloviny čtyřicátých let první ze slavných citolibských objevů, na přelomu šedesátých a sedmdesátých let sem každý týden zajíždí z Prahy jako sbormistr amatérského smíšeného sboru, především zde ale po celý život až do počátku nového milénia tráví skoro každý víkend a celé léto a tento letní pobyt plně využívá pro uměleckou a badatelskou práci. V devadesátých letech organizuje v Citolibech spolu s dcerou Marií koncerty pod hlavičkou Nadace Karla Blažeje Kopřivy. Šestákovo aktivní občanské působení na hudebním poli se ostatně také rodilo tady v Citolibech v době protektorátu, tehdy, ale vlastně i později živeno silnými osobními i vlasteneckými motivy. V knize vzpomínek hudebníků Šestákovy generace *Pondělníci*, jejímž iniciátorem a editorem byl Ilja Hurník,[36] čteme mimo jiné Šestákovu vzpomínku, jež dobře dokumentuje jak nadšení tamních amatérských hudebníků, tak atmosféru válečných Citolib. Bývalý druhý varhaník na kůru mezitím v roce 1942 převzal vedení chrámového pěveckého sboru:

„Po celou adventní dobu a někdy dokonce i dříve jsem se svým kostelním sborem a orchestrem připravoval hudbu na půlnoční. Zvlášť rád vzpomínám na jedny Vánoce v době protektorátu, kdy jsme si z Prahy přivezli notový materiál *Pastorální mše F dur* od jakéhosi Františka Kolaříka s názvem *Nad Betlémem vzešlo světlo*.

Ten autor byl pro mě tehdy neznámé jméno, skladba to však byla půvabná, nic obyčejného. Celému ansámblu se líbila, dali jsme si s ní detailní práci a těšili jsme se na nádhernou půlnoční vánoční atmosféru. Jenže jsme nepočítali s tím, že je protektorát a že je válka. Večer těsně před Štědrým dnem přišel z četnické stanice zákaz, půlnoční se nesmí vzhledem k zatemnění konat. Co teď? Veškerá úmorná práce se studiem skladby by byla marná. Zpěváci i sólisté zklamáni, potencionální návštěvníci kostela taky […]. Byli jsme zoufalí.

S kolegou z gymnázia Vlastou Machem, dobrým houslistou a zpěvákem, jsme se rozhodli jednat. Zašli jsme za panem Trenklerem, majitelem pohřebního ústavu, se žádostí o zapůjčení černé látky. Ale moc jsme si od toho neslibovali, když jsme si představili to množství látky, kterého bude zapotřebí k zatemnění obrovských dvanácti oken zvenku, zevnitř to nepřicházelo v úvahu.

K našemu překvapení pan Trenkler, ruský legionář a vůbec ne katolík, když jsme mu vylíčili naše trápení, souhlasil. Látku nám půjčil, byla to doslova hora černého textilu. Sbor hasičů nám půjčil vysoký posuvný žebřík sice staršího data, ale byl to jediný prostředek, jak se do té závratné výše dostat. Jenže nikdo z nás netušil, co nás čeká, jaká to bude štrapáce…

Dopoledne na Štědrý den začalo mrholit a drobný déšť namrzal. Už jen pohyb s velkým pojízdným hasičským žebříkem vyžadoval na tom nepříjemném náledí dávku ekvilibristiky. Natož pak pohyb po něm do výše s hromadou látky v ruce. Teď si představte, že ten obstarožný žebřík byl velice defektní. Ty závlačky zkrátka nefungovaly. Vždy jsme metr povyjeli a ono to s námi zase o půl metru sjelo nazpátek, nehledě k tomu, že to náramně klouzalo. Bylo to opravdu velice nebezpečné.

Dělali jsme tu práci sami dva, jeden musel být vždy dole a to hasičské žebříkové monstrum zajišťovat, aby se nedalo do pohybu. Co vám mám povídat, byli jsme tou prací doslova vyčerpáni a na kost promrzlí, nicméně celý kostel jsme zatemnili. Půlnoční mše se mohla konat, naše úsilí nebylo marné.

Dvojnásob jsme vychutnávali vánoční poezii, spojenou s oslavou Spasitelova narození. Ve sboru zpívala moje maminka a moje budoucí manželka, v orchestru hrál violoncello můj otec a klarinet můj bratr… měli jsme všichni krásný sváteční zážitek, kostel byl plný a lidé nešetřili chválou, když se navíc dozvěděli, co jsme museli podstoupit, aby se půlnoční mše mohla uskutečnit.“[37]

Do třicátých a čtyřicátých let spadají také Šestákovy první skladatelské pokusy. První, o němž máme konkrétní skladatelovo svědectví, se pojí opět k liturgii a k provozu citolibského kůru. *Missa sancti Georgii* pro sbor a varhany se nedochovala,[38] a tak se o jejím charakteru můžeme dnes jen dohadovat. Vzhledem k pozdější skladbě téhož druhu, kterou byla *Missa brevis Citolibensis* z roku 1949, však lze vyslovit jednu domněnku. Možná byla *Missa sancti Georgii* zasažena skladatelovou ranou hudební zkušeností, zejména vlivem Foersterových sborů, které v daných podmínkách a tvůrcových představách reprezentovaly jakýsi vzor modernosti. Právě tuto mši předložil Zdeněk Šesták u přijímacích zkoušek na pražské konzervatoři,[39] které úspěšně absolvoval 8. května 1944.[40] Nastoupit hudební studia však možné nebylo. Jednak se

hned následující školní rok 1944/1945 konzervatoř uzavřela, jednak byl Šesták již v květnu 1944 bezprostředně po maturitě, stejně jako řada jiných právě končících studentů z okolí Prahy, z Berouna, Rakovníka, Tábora a dalších míst, na rok nuceně nasazen u jednotky Technische Nothilfe[41] na letišti v pražské Ruzyni. Z kasáren u Hostivic vycházeli studenti vždy ráno v zelených uniformách jednotky za prací a vraceli se k večeru, den co den a někdy i v neděli.[42] „Zprvu jsme pracovali jako pomocní dělníci s lopatami a krumpáči při betonování nové rozjezdové plochy na ruzyňském letišti. Už tehdy byla mezi námi a dělníky tichá úmluva, že tu práci musíme udělat dobře, protože německá říše už je před krachem a to letiště bude patřit osvobozené republice…," píše Šesták ve vzpomínce z roku 1995.[43] Životní podmínky jistě nebyly jednoduché, panoval všeobecný nedostatek, Zdeněk si píše domů o předměty denní potřeby i jídlo (pásek, tkaničky do bot, podvazky, vánočku, veku), zároveň ale ve spolupráci s rodinou dále chystá cestu k budoucnosti. Dne 29. června 1944 prosí tatínka, aby zajel na konzervatoř „nějak se tam o tom dohovořit", jistě ohledně studia. Počátkem roku 1945 už byl v rámci nasazení zpět v Lounech, kde sice pokračovaly manuální práce – tentokrát na lounském náměstí –, ale současně bylo možné vrátit se k přerušené muzikantské činnosti.[44]

Konzervatorista

Na podzim 1945 tedy Zdeněk Šesták s ročním zpožděním konečně zahájil studium na pražské konzervatoři. Jak řekl jeho spolužák František Kovaříček autorovi této knihy, prodleva, během níž byla konzervatoř zavřena, přivedla tenkrát na 90 zájemců o studium kompozice, z toho 20 bylo přijato. Po válce intelektuální vývoj dohánět, co za šest válečných let zameškal. Byla to podle Šestákových slov „doba znovuzrození kulturního života, my jsme do tohoto života vstupovali s velkými nadějemi a přímo nenasytnou touhou zmocňovat se hudby […]. Proto někteří z nás neváhali se pustit současně se studiem skladby na konzervatoři

i do studia hudební vědy na katedře hudební vědy filozofické fakulty“.[45] Adresa Křižovnické náměstí č. 2, kam se Zdeněk v Praze spolu se svým bratrancem, pozdějším lékařem Bohumilem Dotřelem nastěhoval k rodině inženýra Vejšického, jež tu provozovala antikvariát, byla pro studenta hudby strategickou pozicí. Bylo odtud blízko na fakultu, na konzervatoř, a tedy i do Rudolfina, do Klementina a koneckonců nebylo daleko ani do Obecního domu, a především tu bylo možné vstřebat i nesmírné množství literatury. Vejšičtí občas využívali svého nájemníka jako pomocnou sílu v antikvariátu. Šesták například vzpomínal na svou roli poslíčka, takhle chodil třeba pro knihy k nakladateli Laichterovi na Vinohrady.[46]

Konzervatoř rozdělila studenty kompozice do dvou tříd, z nichž jednu vedl profesor Emil Hlobil a druhou profesor Miroslav Krejčí. Šesták se na konzervatoři setkal s oběma profesory, po třech letech u profesora Hlobila byl z organizačních důvodů přeřazen do Krejčího třídy. Kromě hlavního oboru studoval také dirigování u Metoda Doležila, dějiny hudby vyučoval Ladislav Vachulka.[47] Ze svých spolužáků jmenoval Šesták v některých vzpomínkách mj. skladatele Miroslava Pelikána, raných realizací spojených s jeho vědeckou prací se účastnil Albánec Mustafa Krantja, který v citolibském domě strávil jedny prázdniny, cenné přátelství na celý život však navázal zvláště s generačními druhy Jindřichem Feldem, Viktorem Kalabisem a Františkem Kovaříčkem, s nimiž sdílel i paralelní studium na Filozofické fakultě Karlovy univerzity, o němž jsme se už zmínili.

O životě na konzervatoři vyprávěl autorovi této knihy – možná s trochou nadsázky – František Kovaříček: „Byl to radostný život. Vyučování bylo jednou týdně a někdy snad i dvakrát. Stále říkali, že bude ruština: nikdy nebyla; měly být dějiny hudby: začaly… a skončily, takže jsme nikdy nedošli dál než k řeckým tetrachordům. Ostatní jsme se všechno museli naučit sami […]. Veřejné hraní studentských kompozic v té době nebylo. Dnes uvádějí na konzervatoři skoro vše, tenkrát ale ředitel Václav Holzknecht držel počty koncertů nízko, tak na dvou týdně. Být veřejně provozován znamenalo už určitou vizitku. Nemohu říct, že by to bylo nesmyslné.“[48]

Hlobil a Krejčí, učitelé kompozice, svým stylem práce Šestáka nijak výrazně neovlivnili, i když se můžeme zastavit u několika podobností.

Miroslava Krejčího viděl Šesták jako čistého polyfonika klasického typu. Vzpomínal, jak každý den při cestě tramvají do práce Krejčí vypracovával kontrapunktická cvičení. I Šesták je jako skladatel typem kontrapunktika – ovšem moderním, poučeným Stravinským a Honeggerem, stavícím hudební plochy často z hutných pásem. A i když tato průprava pochopitelně byla užitečná i pro vlastní dílo, vynikající znalost přísného kontrapunktu se mu později výtečně hodila zejména v jeho muzikologické práci.

V zásadních otázkách dalšího směřování hudby se generace učitelů s generací žáků spíše míjela. Krejčí měl představu návaznosti na Vítězslava Nováka a Hlobilův tehdejší svět byl nejblíže Josefu Sukovi. Je to patrné i na kompozici, s níž se tehdy jeho studenti měli možnost seznámit: na *Kvartetu pro cembalo, housle, violu a violoncello*, op. 23 z roku 1943. Po letech si František Kovaříček na Hlobilovi vážil zejména jeho až pedantského přístupu k hudebním formám. Ve své *Nauce o hudebních formách* sděluje Hlobil myšlenky, jež svým poválečným studentům nepochybně také přednášel: „Motiv nebo téma musí mít pregnantní a plastický tvar, jinak není motivem či tématem. Forma je vlastní všem složkám hudebního obrazu a ovšem i jeho celku. Forma se neprojevuje tedy jen celkovou stavebnou linií skladby, ale i ve všech jejích částech a detailech. Stupeň formové stability a organizovanosti celku je dokonce přímo závislý na jakosti formového utváření částí.“[49] Šestákova zralá díla odpovídají Hlobilovu zřeteli k detailu a k jeho jasné funkci v celkové architektuře skladby. Avšak skutečnou blízkost obou individualit můžeme spatřovat v jejich inklinaci k jazyku „nové věcnosti“.

Zmiňovat tento termín,[50] spojený s předválečnou německou avantgardou a v hudbě se jmény jako Paul Hindemith, Ernst Křenek nebo Kurt Weill, by nemělo smysl, kdyby jej v úvahách o svém hudebním vyjadřování často neužíval sám Šesták. Neměl při tom na mysli tuto specifickou historickou periodu, spíš obecnou avantgardní negaci romantického subjektivismu a sentimentality jako něčeho, co je hudbě vnější, a především v pozitivním smyslu zacílení na hudbu samu, na její prostředky a její architekturu. V Šestákově díle se navíc tento důraz na takříkajíc technickou stránku věci přirozeně propojuje s inspirací obdobími klasicismu a baroka, které tuto „techné“ také vnímalo jako

smysl tvorby a hudebního umění. „Novou věcnost" nelze jako návaznost na německou „Neue Sachlichkeit" chápat po druhé světové válce už čistě pro její národnostní souvislosti a pak také proto, že od nástupu avantgardy uplynula dvě desetiletí, která ostří její reakce na postromantickou zbytnělost přece jen otupila. Nastupující generace byla spíš v pozici postavantgardy, méně dogmatická, ochotná přijímat lecjaké podněty. Alespoň Šestákovo dílo se takto jeví.

Jaká byla vlastně Hlobilova práce se studenty? V říjnu roku 1986 na ni Šesták vzpomínal v televizním pořadu *Hudba z Respiria* věnovaném Hlobilovým pětaosmdesátinám: „Důkladně procházel našimi skladatelskými pokusy. A co bylo cenné – sedl ke klavíru a detailně pitval hotový zápis. Notu za notou a přímo na místě měnil a hledal optimální tvar. Hlobil skutečně názorně učil skladbě. Nebylo to jen nějaké víceméně abstraktní, a přitom ovšem často povrchní a moc povšechné uvažování o předloženém díle. U Hlobila jsem měl vždy dojem, že je třeba tu nekonečnou hudbu, ten konečný artefakt, abych použil výrazu z výtvarného umění, ‚vytesat' a z té zvukové hmoty ‚vysekat'. A jestli jsem u Hlobila něco získal, tak kromě jiného právě tento zásadní přístup k tvorbě, že nic není zadarmo. Že inspirace v romantickém slova smyslu je sice hezká věc, ale to hlavní je téměř ‚sochařská' práce s materiálem, jenž se zpravidla nepoddává snadno. Ona totiž Hlobilova hudba je taková. Přímočará a v nejlepším slova smyslu optimistická."[51]

Tento citát není pozoruhodný ani tak z hlediska svědectví o Hlobilovi, jako spíš o Šestákovi samém. Všechny rysy, které student svému učiteli přičítá, jsou ty, jež formují jeho vlastní hudební vyjadřování. Mezi Hlobilem a Šestákem zeje na první poslech obrovská propast. Především klasická evoluční práce s tematickým materiálem, která se i v Hlobilových velkých symfonických dílech pozdějšího realistického období ocitá až na hraně banality a školometství,[52] je zralému Šestákovi naprosto cizí. Hlobilovi-učiteli ale nelze upřít jednu vynikající vlastnost: byl tolerantní k názorům svých studentů i k jiným kompozičním stylům. Právě s ním – podle Šestákových i Kovaříčkových vzpomínek – analyzovali studenti na semináři kromě Hindemitha, Honeggera, Šostakoviče, Prokofjeva, Berga, Martinů či Bořkovce[53] i Stravinského *Concerto in Es* nebo Bartókův *Koncert pro orchestr*. Duchovní otce svého dozrávajícího hudebního světa přitom všichni čtyři zmínění

generační druhové – tedy Šesták, Feld, Kalabis a Kovaříček – nalezli skutečně v avantgardě tohoto typu; každý s jinými prioritami a akcenty i silou vlivu, u všech ale směr představ o dalším hudebním vývoji zprvu jednoznačně určili Stravinskij s Bartókem.

Budeme-li trochu předjímat, u Šestáka-symfonika lze navíc hovořit o blízkosti se symfonickým světem Arthura Honeggera a u duchovních kantát sám skladatel v rozhovoru s autorem této knihy výslovně uvedl příbuznost s Francisem Poulencem. Přičteme-li ještě Šestákovo nadšení ze setkání s Georgem Auricem na konferenci Mezinárodní autorskoprávní organizace CISAC (Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs)[54] v Paříži roku 1974, dostávají Šestákovy umělecké zdroje celkem zřetelnou frankofonní příchuť, možná s jemným buketem Pařížské šestky. Šesták ostatně vždy velmi dobře ovládal vedle němčiny a latiny zejména francouzštinu a v tomto jazyce vedl valnou část své korespondence se světem. Afinita k francouzské kultuře jistě nebyla po druhé světové válce automatická. Nabízel se i jiný zdroj uměleckých podnětů, jemuž se z Šestákových generačních souputníků poddal Vladimír Sommer. Pro Šestáka ale – podle jeho vlastních slov, která adresoval autorovi této knihy – nepřipadali Prokofjev ani Šostakovič (kterého v mládí považoval za Mahlerova epigona) vůbec v úvahu.

V době médií a internetu můžeme mít všichni představu o tom, jak konkrétní hudba zní. Po válce však k nahrávkám současné hudby neměla většina lidí přístup. Základním pramenem byly partitury, popř. koncerty. František Kovaříček například v rozhovoru s autorem této knihy vzpomínal, jak po sedm let hráli spolu s Viktorem Kalabisem denně i deset hodin čtyřručně na klavír. „Každý večer jsme chodili na jeden až dva koncerty. Prchali jsme z Rudolfina do Smetanovy síně – každý týden jsme tedy byli sedmkrát až čtrnáctkrát na koncertě. Zdeňka Šestáka jsme na těch koncertech potkávali také."[55] „Vážili jsme za hudbou cestu, dnes jen otočíte knoflíkem," reflektoval Šesták tehdejší zkušenost v roce 2018 v rozhovoru s autorem této práce. Tato vášeň být neustále „při tom", vnímat znějící hudbu na koncertech téměř denně mu mimochodem zůstala až hluboko do nového milénia. Mezi kolegy je neustálou přítomností na koncertech dodnes velmi populární, až tak, že se mezi nimi ujala průpovídka: „Hrát se ještě nemůže, není tu Šesták."

Jako na významný zážitek svého zrání vzpomínal Zdeněk Šesták v roce 2001 na skutečně první setkání se znějící současnou hudbou. „Asi v roce 1947 jsme s kamarádem Radimem Drejslem navštívili v Ymce Na Poříčí autora populární hudby Zdeňka Petra. Ten měl v malé úzké místnosti, kde bydlel, velkou vzácnost – gramofon a spoustu desek. Tenkrát jsem poprvé slyšel např. Debussyho *Moře* a *Nocturna*…“[56]

Univerzitní student. Vzkříšení po dvou stoletích I.

V letech 1947 a 1948 přecházeli Šestákovi přátelé postupně na nově zřízenou Akademii múzických umění. Nabídku, aby tak učinil po absolutoriu konzervatoře v roce 1950 rovněž, dostal Zdeněk Šesták předběžně od jejího profesora Jaroslava Řídkého, do jehož třídy zamířili všichni tři Šestákovi generační druzi, Jindřich Feld, František Kovařříček i Viktor Kalabis. Šesták se však už dříve rozhodl na AMU nepokračovat, což se Řídkého dotklo, a tak mu konzervatorista musel vysvětlit, že jej studium na filozofické fakultě, kterému se upsal paralelně s konzervatoří, a především vědecký úkol, k němuž ho toto studium přivedlo a který stále víc pociťoval jako osobní závazek, plně zaměstnává.

I přes opět se ztemňující dobu znamenala pro Šestáka filozofická fakulta jednu ze základních životních zkušeností, které založily jeho celoživotní směřování. V jejích podmínkách dozrál skladatelův postoj ke světu i eticko-filozofický řád, v němž trvale zakořenilo jeho bytí. Na fakultě se skladatel setkal s řadou osobností, jež měly podstatný podíl na tomto zrání: katedru hudební vědy na fakultě vedl po osvobození vynikající medievalista Josef Hutter, estetiku tu přednášel Jan Mukařovský, působili tu historici František Kovárna a Zdeněk Kalista, na přednáškách se Šesták setkal s takovými osobnostmi, jako byli Václav Černý, Josef Král, Jan Blahoslav Kozák či Jan Patočka. Zejména ten se Šestákovi stal učitelem v pravém slova smyslu. Skladatel je pamětníkem

Patočkových přednášek o předsokraticích a Sokratovi v prvních dvou poválečných školních letech[57] a filozofovo charisma a zejména étos jeho výkladů ho trvale zasáhly. V komentáři ke *Koncertu pro violu a orchestr „Sokratovské meditace"* (1982), věnovaném Patočkově památce, nacházíme sugestivní scénu. Přednášející před nabitou posluchárnou rozvíjí spatra tichým hlasem svůj výklad, když náhle zhasne světlo a sál se ponoří do tmy. Výpadky proudu byly v té době na denním pořádku. Jeden z posluchačů však situaci zachraňuje, zapaluje svíčku a pokládá ji na katedru. A v magickém šerosvitu Patočka dál, s charakteristickými odmlkami, přednáší.[58]

V ústavu pro hudební vědu pořádali tehdy studenti pod vedením profesora Huttera knihovny svezené z pohraničí i tu, která tu zbyla po hudební vědě Německé Karlovy univerzity, zrušené dekretem prezidenta republiky 18. října 1945. „Bylo pro mne doslova a do písmene osudové, když jsem se […] setkal při pořádání knihovny s knihou lexikografa B. J. Dlabače s titulem Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schleisen. Při takovém tom běžném namátkovém listování starobou příjemně vonící publikací, vydanou českými stavy v roce 1815, jsem zcela náhodou narazil na heslo Koprziwa.

A tu ke svému velkému údivu čtu ‚Karl Koprziwa, einer der besten Schüler des verewigten Segerts und berühmter Organist. Er ward im Jahre 1756 am 9ten Februar zu Czitolib geboren…' Zíral jsem na to Dlabačovo heslo jako na zjevení, nepřestával jsem se k němu vracet, tak mě ty řádky v tištěném švabachu fascinovaly."[59] „Dal jsem si to do souvislosti se skříní plnou starých not, která byla na citolibském kůru. Domluvil jsem se s Hutterem, že bych to zpracoval, což znamenalo v podstatě archeologicky to všechno ‚odhrabat'."[60]

Dlabačovo heslo není jedinou dochovanou historickou stopou minulosti skladatelova rodiště. Schillingova *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, která vycházela na přelomu třicátých a čtyřicátých let 19. století, nazývá ještě Karla Blažeje Kopřivu slavným citolibským varhaníkem.[61] A přece se povědomí o Citolibech během další stovky let doslova vypařilo a v polovině 20. století, resp. v roce 1947, kdy se Zdeňku Šestákovi dostal do ruky Dlabačův slovník, už o jejich hudební minulosti nikdo nevěděl.

Ani Šesták tehdy ještě netušil, jak rozmanitá kapitola hudebních dějin se před ním otevírá, a kdyby se nechal odradit situací, jež nastala vzápětí, nemuselo také k žádnému pátrání vůbec dojít. Přišel totiž únor 1948 a s ním i rozsáhlé čistky na fakultách. Akční výbory Národní fronty vyháněly z profesorských míst všechny vynikající odborníky nekomunisty a nemarxisty. Byl to konec akademické dráhy většiny už zmíněných osobností univerzity: Huttera, Kalisty, Kovárny i Patočky, odejít museli Václav Černý, Otakar Vočadlo, Josef Král, Jindřich Chaloupecký a další. Vylučování se týkalo i studentů, v tzv. studentských prověrkách počátkem roku 1949 bylo jen z Filozofické fakulty vyloučeno anebo odešlo 934 studentů, celkem bylo z vysokých škol z politických důvodů vyloučeno na 7500 studentů. Jak prohlásil na zasedání ÚV KSČ v listopadu 1948 generální tajemník KSČ Rudolf Slánský: „Nemilosrdně vyčistíme střední a vysoké školy od reakčních studentů a postaráme se o to, aby převážná část studujících středních a vysokých škol se rekrutovala z dělnických rodin.“[62]

Zdeněk Šesták vypráví ve vlastním životopise z roku 1991: „Profesor Hutter mě ještě zkontaktoval s tehdy novým docentem hudební vědy, znalcem díla Jakuba Jana Ryby profesorem Janem Němečkem […]. U profesora Němečka jsem v osmém semestru svého studia podal seminární práci o citolibské hudbě, jež měla být zárodkem mé práce disertační. K tomu ovšem po tzv. disciplinárních komisích v lednu 1949 už nedošlo. Měl jsem vlastně to štěstí, že nám několika studentům dali na děkanátu razítko, potvrzující absolutorium filosofické fakulty.“[63] „Na katedře hudební vědy,“ píše v knize věnované tehdejším čistkám Josef Petráň, „tříčlenná prověřovací komise složená ze studentů Františka Mužíka, Jaromíra Paclta a Šmída navrhla k vyloučení většinu kolegů-nekomunistů. Přitížilo jim zejména to, že podepsali rok předtím petici prezidentu republiky Benešovi, v níž žádali, aby mohl dále přednášet profesor Hutter, z rozhodnutí Akčního výboru poslaný 5. března 1948 na nucenou dovolenou (později propuštěn z fakulty). Ač mu to nepomohlo, zůstal tu projev snahy posluchačů pomoci oblíbenému a erudovanému učiteli.“[64] Zdeněk Šesták přitom byl, jak potvrdil autorovi této práce, jedním z iniciátorů petice. Vyloučení profesora Huttera z fakulty bylo patrně osobní mstou tehdejšího ministra školství Zdeňka Nejedlého, jeho někdejšího profesora a posléze – již od třicátých let – nesmiřitelného

ideového nepřítele. Znemožnění pedagogické a vědecké práce však stačit nemělo. Dne 7. ledna 1950 byl Hutter zatčen a odsouzen k patnácti letům vězení a roku 1952 mu byl trest zvýšen na dvacet čtyři let. Z vězení vyšel v srpnu 1956 po amnestii s podlomeným zdravím a roku 1959 zemřel.[65]

Podle Šestákovy vzpomínky posuzovala komise u studentů v roce 1948 také relevanci témat disertačních prací. Ze čtyř přátel prošel se svým plánem jen Jindřich Feld. Viktor Kalabis se Stravinským a Bartókem[66] ani František Kovaříček s Bohuslavem Martinů[67] před novou, výhradně smetanovskou linií neobstáli. V tomto smyslu měl Zdeněk Šesták pozici ještě těžší. Snad studentská komise věděla, že mluví s varhaníkem z kůru kostela, který občas řídí chrámový sbor, možná že opravdu věděla i o jeho účasti na manifestačním pochodu studentů, kteří chtěli žádat prezidenta Beneše, aby demisi ministrů nepřijímal, a nepochybně znala i jeho roli ve vztahu k petici na podporu profesora Huttera. A tento podezřelý student se na ně obracel s návrhem práce na téma chrámové hudby v době „temna"! Komise se této „naivitě" musela vysmát. „Šlo v podstatě," vzpomíná Šesták, „o meritum věci, zdali tato hudba, o níž do této chvíle neměl nikdo potuchy, je vůbec hodna nějakého vědeckého zkoumání! Paradox spočíval v tom, že docent Němeček mně vystavil seminární vysvědčení, kde podotýká, že moje práce přináší naprosto neznámé věci, kdežto zmíněná disciplinární komise mě v téže době vyloučila ze studia pro tzv. ‚neprospěch'! Tohle nepochopí nikdo, kdo to neprožil. Když si to tak člověk po těch dlouhých letech rekapituluje, stačilo vlastně jedno jediné: vstoupit do strany. To jsem ale nikdy neudělal."[68]

To, co povstalo z prvotního vzdoru vůči této ignoranci, totiž z rozhodnutí dokázat jednou, kdo měl pravdu, svědčí o Šestákově mimořádné houževnatosti. První kroky do neprobádané oblasti hudební historie podnikl ještě jako student na fakultě pod vedením prof. Němečka. Nejprve ho zajímalo, co ukrývá skříň se zapomenutými rukopisy na citolibském kůru, a brzy nato se začal pídit po Kopřivových stopách v českých archivech. S první dosud nesmělou korespondencí s archiváři mu pomáhal otec, jak o tom svědčí dochované dokumenty. Ve vlastním rukopisném životopise Zdeněk Šesták například vzpomíná, jak poprvé vstoupil do hudebního oddělení Národního muzea. „Byl tam šéfem skladatel Emil Axman. Seděl v nejzazším koutě velké místnosti plné skříní

starých not, před sebou rozloženou partituru svého *Dvojkoncertu pro housle a violoncello*. ‚Kdo jste?' zeptal se. Já měl ale štěstí, že jsem zrovna tehdy získal podporu za *Sonatinu pro housle a klavír* (recenzoval to prý dokonce Vítězslav Novák) a že si to Axman v nějakém věstníku přečetl. Díky tomu se mnou jednal tak trochu jako s kolegou. Zpřístupnil mi všechno. Byly tu i materiály, které roku 1906 studenti – jak mi kdysi vyprávěl řídící učitel Malý – odvezli ve velkém lodním kufru do Prahy Ondřeji Horníkovi, profesorovi varhan a řediteli kůru kostela sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně. Profesor Horník tyto zapomenuté staré noty sbíral. Po jeho smrti se měly dostat do Muzea hlavního města Prahy, jenže právě díky Axmanovi, který měl dobrý nos a zjistil, že to ve valné většině pragensie nejsou, je získalo Národní muzeum. Z této zajímavé sbírky stále čerpám."[69]

O počátcích své vědecké práce vypráví Zdeněk Šesták i ve vzpomínce publikované v knize *Pondělníci*.

„Neexistovala žádná literatura týkající se tohoto předmětu, prostě nic.

A to se ukázalo ovšem jako plus, protože bylo nutno jít takříkajíc ‚ad fontes'. Studium matrik, gruntovních knih v patrimoniálním archivu, hofmistrovská korespondence atd. atd., nemluvě samozřejmě o ‚rekognoskaci' samotných hudebních materiálů, postupné jejich zpracovávání.

Musel jsem v prvé řadě vše postavit na solidní faktografický základ. A právě tato důkladná heuristická metoda a seznamování s prameny přineslo ovoce. Nebylo to vůbec snadné. Zkoušeli jste snad někdy číst rukopisy psané německým barokním kurentem? Někdy je to doslova úděsné a prostě k nepřečtení.

Za těmito prameny jsem najezdil vlakem, autobusem, na kole, ale i nachodil pěšky stovky kilometrů. Většinou o prázdninách. Věděl jsem hned od počátku, že to nepůjde dělat takzvaně od zeleného stolu.

Musím se přiznat, že do značné míry mně v tom byl vzorem profesor V. V. Štech, který posledních šest let svého života přijížděl alespoň na chvilku v létě se podívat k nám do Citolib, aby se pokochal nádhernými Braunovými řezbami citolibského oltáře a aby znova zhlédl Braunovu plastiku Chrona."[70]

Na počátku tedy stojí heuristika pramenů, vytrvalá pouť po archivech u nás i v zahraničí. Seznam našich i zahraničních archivů a fondů,

z nichž bylo čerpáno pro první a druhou gramofonovou antologii skladeb citolibských mistrů (k nim se ještě dostaneme), jich obsahuje desítky. Jmenovány jsou ovšem jen ty, v nichž bylo hledání úspěšné.[71]

Klíčem k citolibské „skladatelské škole", jak tento fenomén Zdeněk Šesták později s nadsázkou pojmenoval, byl pro badatele skladatelský rod Kopřivů, otec, kantor Václav Jan (1708–1789), a jeho synové, taktéž kantor Jan Jáchym (1754–1792) a zejména varhaník na citolibském kůru Karel Blažej Kopřiva (1756–1785). Na přelomu milénia Šesták vzpomínal na své první setkání s hudbou posledního z nich a na své ohromení: „V únoru 1948 jsem spartoval Amen z *Gloria Missy in c moll*. Už po pár taktech jsem věděl, že mám před sebou dílo Mistra. Ta nádherná fuga! Nemohl jsem z toho usnout a druhý den se mě maminka ptala, proč jsem tak dlouho do noci svítil."[72] Programy koncertů pořádaných v Citolibech svědčí už od roku 1948 o tom, že věda byla v Šestákových rukách od začátku, stejně jako po celý život, především prostředkem k rozeznění hudby. Koncertů či příležitostí, při nichž v letech 1948–1949 zazněly v Citolibech skladby obou autorů, bylo několik. Dne 16. května 1948,[73] v úmrtní den Karla Blažeje Kopřivy, se konala mše za rod Kopřivů s uvedením některých skladeb; 17. července na „domácím koncertu" zazněly dvě části zmíněné mše; díla s vánoční tematikou – nesmírně zajímavá oblast citolibské hudební kultury 18. století – byla zařazena o Vánocích 1948 i 1949; skutečně reprezentativní byl program koncertu 3. července 1949, zahrnující několik stěžejních čísel pozdějších gramofonových antologií *Musica antiqua Citolibensis* ze šedesátých a osmdesátých let: část z *Gloria Missy pastoralis in D* Václava Jana Kopřivy, *Fugy f moll* a *As dur pro varhany*, basovou *Arii in Dis „Quod pia voce cano"* a sopránovou *Arii in B „Siste ultricem dexteram"* Karla Blažeje Kopřivy.[74] Ten den byla také odhalena pamětní deska na skladatelově rodném domě v Citolibech,[75] přesněji řečeno na domnělém rodném domě. Dnes již deska visí správně na staré škole při silnici na Líšťany.

Na zmíněných koncertech, kde zazněla vedle skladeb Kopřivů samozřejmě také díla jiných autorů, včetně některých současných, se podílel místní komorní orchestr a pěvecký sbor citolibského chrámu sv. Jakuba. Na programech čteme mj. jména Šestákova otce Jana, bratra Jiřího, samotného Zdeňka Šestáka i jeho budoucí manželky Marie Žatecké, dva z koncertů řídil pozdější význačný albánský dirigent, zakladatel

Symfonického orchestru Radio Tirana (1962),[76] Šestákův spolužák z konzervatoře Mustafa Krantja (9. 1. a 3. 7. 1949). Objevená hudba citolibských mistrů tehdy – na přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století – ještě nepřekročila rámec regionální kultury a jejímu vplynutí do proudu evropského stála v cestě nadcházející absurdita doby. Snad právě tento stav, nemožnost ujmout se tématu oficiálně, natož cokoli o něm publikovat, byl pro Zdeňka Šestáka výzvou a příležitostí k činu. Badatel z něj učinil svůj hlavní životní úkol, jemuž se pak vytrvale po celý život věnoval. Celá padesátá léta přitom mohl pouze doufat, že se někdy příležitost k medializaci Citolib přece jen ukáže.

Juvenilie

Systematiku a hodnocení Šestákovy tvorby, zvláště pak jejích počátků komplikuje fakt, že se skladatel nikdy neodhodlal přiřazovat svým dílům opusová čísla. Nevíme tedy, kterým dílem začíná podle jeho představ skutečně autorská výpověď. Jako student konzervatoře vytvořil Šesták několik skladeb, například *Sonátu pro violu*, *Sonatinu pro klavír* spolu s několika dalšími klavírními skladbami, *Sonatinu pro housle* nebo *Smyčcový kvartet*, jemuž označení „první" po zkomponování dalších dvou zase odňal. Se svými prvními skladatelskými pokusy seznamuje také rodnou obec. Jak nás zpravuje článek z oblastního tisku,[77] 7. června 1946 hrál Šesták na koncertě v chrámu sv. Jakuba v Citolibech Černohorského fugy a byly tu provedeny jeho sólo pro soprán *Ave Maria*[78] a sólo pro housle s názvem *Velikonoční meditace*. Tato skladba je dnes nezvěstná. Dne 17. července roku 1948 zazněly na „domácím koncertě" – jak jej pořadatelé nazvali – ve stejném prostředí Šestákova *Pastorela*, dále – podle programu – *Předehra a tanec ze scénické hudby k pohádkové hře Čarovný proutek* a *Směs národních písní*.[79] Téhož roku provedli Josef Suk s Jiřím Ropkem na koncertě u sv. Jakuba v Praze Šestákovy *Dvě velikonoční fantazie pro housle a varhany*.[80] Stopy této dnes bohužel nezvěstné partitury končí u těchto interpretů.

Jak je patrno z názvů posledně jmenovaných děl, duchovní a národní inspirace jsou v této době u Šestáka stále v popředí.

Hudební život Citolib svedl dohromady Zdeňka Šestáka s jeho budoucí manželkou Marií Žateckou. Ke sbližování obou mladých lidí docházelo v tomto prostředí činorodé hudebnosti nejprve v chrámovém sboru. Nejstarší zmínka o Marii v korespondenci pochází z léta 1944, kdy Zdeněk píše z Ruzyně bratru Jirkovi, aby mu připravil kolo, na němž by pak jel do nemocnice za „Máňou",[81] která tam ležela po operaci slepého střeva. Později trávil Šesták jako student konzervatoře prázdniny na brigádě u dívčina otce Rudolfa Žateckého (1889–1975), který vlastnil sušičku chmele v bezprostřední blízkosti citolibského zámku. Jak vzpomínal skladatel později: „Tady jsem sušil chmel, studoval partitury Bořkovcova *Kvartetu* a *Nonetu* a namlouval si dceru."[82] Vztah zrál v podmínkách pro Šestáka typických: budoucí snoubenec učil Marii hrát na flétnu. Její jméno bylo pak uváděno na programech citolibských koncertů u tohoto nástroje.[83]

Až dosud byl rádius Šestákových hudebních aktivit vymezen regionálně, tedy vlastním rodištěm a městem Louny. Jako student konzervatoře a univerzity ale bezprostředně po válce začíná navazovat kontakty s kulturním centrem, s metropolí. Jako skladatel poprvé proniká do jejího hudebního provozu – typicky prostřednictvím chrámu v době křesťanských svátků – v posledním semestru konzervatorního studia, a přirozeně jde tedy o akci studentskou. Se svým vrstevníkem, pozdějším sbormistrem, dirigentem a hudebním pedagogem Janem Mariou Dobrodinským, se Šesták seznámil právě na konzervatoři. V březnu 1950 chystal Dobrodinský provedení Šestákovy *Missy brevis Citolibensis* (1949).[84] Došlo k němu na Květnou neděli v nuselském kostele sv. Václava, bohužel bez účasti autora, který byl o Velikonocích vázán povinností k chrámovému kůru ve svém rodišti. Premiéra vynesla autorovi také první zmínku v celostátním tisku, který chválil „polyfonicky plynulou výstavbu" a „melodickou vynalézavost".[85] Premiéru ale mše měla už předchozího roku v Citolibech, kde ji pod autorovým vedením provedl citolibský chrámový sbor, jemuž je také dedikována.

Od starší *Mše sv. Jiří* (viz s. 31) dělí *Missu brevis* čtyřletá zkušenost studia skladby. Dílo ostatně vzniklo ve třídě profesora Krejčího jako

školní práce. Od úvodní fughetty Kyrie spěje skladba ve formálně fantazijních polyfonních útvarech, nepochybně poučených bachovským kontrapunktem, k závěrečnému Agnus Dei. Liturgická funkčnost této hudby splývá v představách mladého skladatele ještě s radikální, avšak pouze z vnějšku uchopenou barokizací jazyka. Nejspíš se tu v plné síle projevuje také zahájení vážného studia citolibské hudby 18. století. Pro Šestáka je to v té době bezděčný inspirační zdroj.

Missa brevis je samozřejmě především školní prací, vnitřně nejednotnou a postrádající nápaditý formální řád pozdějších skladeb, ukazuje však, na jakých územích hledal utvářející se tvůrčí duch svůj hudební svět. Je to – alespoň ve vokální oblasti – stále ještě svět Foersterův s jeho rozšířenou tonalitou a modalitou. Snad jen pro svoji zvláštní barevnost skrovně užité kvartové útvary svědčí o probouzejícím se příklonu k progresivnější moderně. Užívání měkce malých a tvrdě velkých septakordů jako průchodu k další harmonické funkci se nápadně podobá Foersterově práci s hlasy v mužských sborech op. 37, právě těch, jež studoval citolibský sbor v době, kdy se Šesták začal účastnit jeho aktivit. Zejména v částech Gloria a Credo je nápadná tvůrcova až nezkrotná záliba v modulacích a snaha vybudovat harmonicky pestrý, posluchačovo ucho neustále překvapující organismus plný zákrutů.

Pražskou konzervatoř absolvoval Zdeněk Šesták s vyznamenáním roku 1950. Jako absolventskou práci vytvořil ouverturu pro symfonický orchestr s názvem *Padlým bojovníkům*. Skladba byla zkomponována k pětiletému výročí osvobození a v soutěži, která byla k tomuto jubileu uspořádána v Ostravě, získala čestné uznání.[86]

Divizní flétnista

S poúnorovými poměry už měl Šesták zkušenost z fakulty z počátku roku 1949. Tlaková vlna událostí dorazila do jeho rodiště velmi brzy. Kolektivizace zemědělství tu proběhla už v letech 1948–1950. Byla zahájena na počátku tohoto období vznikem státního statku na polnostech největších sedláků obce Keprta a Žateckého, otce Šestákovy snoubenky. Z lounských kronik a ze skladatelova svědectví vyplývá, že rodina Žateckých přišla o zemědělskou půdu už v průběhu roku 1948[87] a v roce 1950 na základě obvinění ze zpronevěry byl nastávající tchán zbaven statku a spolu se synem Rudolfem uvězněn, on sám na dva roky, Rudolf (1927–2000) – za normálních okolností dědic rodinného majetku – strávil ve vazbě tři měsíce. Na pozadí katastrofy nevěstiny rodiny se po absolutoriu na konzervatoři konala 2. září 1950 v citolibském chrámu svatba. Pro otcovské požehnání cestovali Zdeněk s Marií do vězení v Litoměřicích. Novomanželé se přestěhovali do jedné malé místnosti na místní faře.[88] Ozvěnou tchánových peripetií byla ještě exekuce, před níž museli oba chránit i svůj skromný majetek. Bylo třeba dokázat, naštěstí s úspěchem, že „1 psací stůl, 1 knihovna, 1 gramorádio ULTRAPHON a 1 pianino značky PETROF černé barvy", kterou si už pečetí v červnu 1952 exekutor označil, nejsou tchánovým majetkem.[89] Ono pianino zůstalo mimochodem ve skladatelově rodném domě dodnes.

Toto propojení dvou citolibských rodin – Šestáků a Žateckých – není ovšem jediné. V době, kdy si Zdeněk namlouval Marii, jeho bratr Jiří si všímal Mariiny sestry Václavy. Vzali se 4. července 1953.[90]

Rok 1950 byl plný událostí a změn. Na podzim se Zdeněk stal nejen ženatým mužem, ale také vojínem. Nastávající praktická zkušenost divizního flétnisty není bez významu ani ve spojení s určitou částí skladatelova díla. Dejme teď ale opět slovo skladateli samému a jeho vzpomínkám:

„Po skončení svých pražských studií jsem narukoval do Terezína, kde jsem zprvu dostal výcvik jako střelec těžkého kulometu.

To vám je strašlivá zbraň. Hleděl jsem se z toho dostat. Ale jak? V terezínské posádce byla vojenská hudba, zašel jsem tam a představil se. Během týdne mě pozvali ke konkurzu. Přijali mne jako pianistu, který bude hrát v tanečním orchestru a příležitostně doprovázet na

akademiích například klarinetové koncerty (Mozart, Weber, Kramář), Fibichovu Selanku či Debussyho Rapsodii.

Ale jelikož hlavní poslání práce orchestru je dechová hudba, musel jsem přislíbit, že v co nejkratší době zvládnu hru na flétnu. Za gymnaziálních studií jsem hrál v Lounské filharmonii na typ obyčejné flétny, tady jsem se musel doslova téměř přes noc přeučit na flétnu tzv. Böhmova systému. Skutečně mě k tomu orchestru rozkazem převeleli. Nelžu vám, že jsem v létě ve výcvikovém táboře cvičil denně šestnáct hodin, abych se tu vůbec udržel a neposlali mě zpátky k těm hrozným kulometům. Podotýkám, že to bylo za plného provozu orchestru.

Zpočátku to bylo martyrium. Jednou z prvních skladeb, jež se při mém nástupu studovaly, byl známý Dunajevského estrádní pochod Cirkus v instrumentaci Jana Fadrhonse. Jsou tam ve dřevech takové bravurní celotónové běhy – o tom se mi zdá ještě dnes, probouzím se a prsty ne a ne se v těch triolách rozhýbat. Noční můra – zlý sen jako tenkrát.
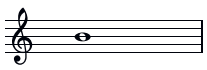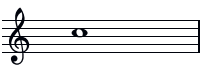
Čekaly mne však ještě větší nástrahy, které se snad mohou přihodit jen na vojně. Nejdříve jsem vyfasoval Des flétnu. Party lidových polek, valčíků Vackových nebo Valdaufových a vůbec všechen ten obsáhlý repertoár vojenských pochodů, to vše bylo psáno pro Des flétnu. Začala však potíž u skladeb prokomponovanějších, jež naši ‚docenti' dechové hudby z popudu Jindřicha Pravečka začali notovat do C flétny. Tomu důvodu jsem dobře rozuměl. Partitura je tím pádem čitelnější, když nahoře i dole jsou C nástroje – v tomto případě C flétna a basové tuby (tzv. F bas a B bas), jež jsou psány rovněž do C.

Ale co teď já se svou flétnou? Nástrahy v transpozici z Des nástroje do C nástroje jsou hrozné. Brzy jsem však na to přišel. Představil jsem si místo houslového klíče klíč tenorový, přimyslel příslušné tóninové předznamenání a jakž takž jsem to začal zvládat.

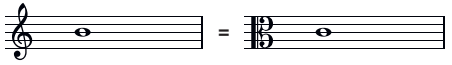
Nezapomeňte, že v C klíčích jsem byl z konzervatorního studia kompozice vytrénovaný ve hře starých vokálních renesančních partitur Orlanda Lassa či Palestriny a jiných mistrů toho období. Začal jsem mít pomalu jistotu.

Ale zakrátko přišla na mě, divizního flétnistu, další pohroma. Musel jsem odevzdat stříbrnou kovovou Des flétnu a jet do Prahy do vojenského skladu v kasárnách na náměstí Republiky převzít C flétnu. A začal

samozřejmě nový zápas o transpozici zase u většiny těch populárních skladeb, psaných pro Des flétnu. Ukážu to názorně na příkladu, bylo to zase obráceně.

Des flétna  zní jako 

V ruce držím nástroj laděný do C. Tón H zahrán na Des flétnu zní o půltón výš v poměru jako C ku Des, tedy H ku C. Místo tónu h bych měl hrát tón o půltón vyšší, tedy his, ale dovedete si takovou krkolomnou transpozici u každé noty představit? Zkrátka četl jsem to tenkrát zase v altovém C klíči.

Des flétna 

Přiznám se vám, že mi to šlo brzy perfektně. Přimyslet si k tomu patřičnou oktávovou vzdálenost, to už bylo to nejmenší. Já jsem na tu flétnu ‚žebral', jak se říká v muzikantské hantýrce, ale v transpozici jsem byl nečekaně dobrý. Navíc jako student jsem hrával violu sice spíše ‚přiznávkově', ale ten violový klíč jsem měl v malíčku. Ten svůj tajemný ‚klíč' na transponování jsem si nechal pro sebe, nevyzradil jsem jej. S tou svou flétnou jsem doslova srostl. Dopadlo to tak, že na konci vojenské služby, když jsem se chystal do civilu, přišla za mnou delegace orchestru s nabídkou, abych tam zůstal jako voják z povolání. To však nebyla moje cesta, jak vidíte.

V té době jsem se velice dobře poznal se vzácným člověkem a hudebníkem na slovo vzatým, podplukovníkem Janem Fadrhonsem. Během služby u tohoto orchestru jsem napsal také vojenský pochod, kamarádi mě přemluvili, abychom zajeli do Prahy k Hudbě hradní stráže za jejím velitelem kapelníkem Fadrhonsem a požádali jej, aby skladbu na zkoušce zahrál. Fadrhons nás přijal přátelsky se svým širokým dobromyslným úsměvem a pustil se do prohlížení mé partitury, hned vytýkal to či ono, proč v některých místech zbytečně dubluji křídlovky a trubky atd. Vysvětloval jsem, že ten náš orchestr má pouze 24 členů. Když to v té zkušebně orchestr Hradní stráže spustil a když Fadrhons poznal, že to přece jen není tuctový marš, byl jsem jeho. Na té zkoušce to zahrál třikrát za sebou a pulíroval to s hráči, až to bylo ono. Věnoval

tomu dlouhou dobu nehledě na denní rozvrh. Viděl jsem, že se mu to zalíbilo. Skladba pak po čase dostala v nějaké soutěži cenu a byla vydána tiskem. Od té doby se datovalo moje velké přátelství s Janem Fadrhonsem."[91] Tím pochodem byla skladba *Naše rota*.

V době Šestákovy vojenské služby nastalo v Terezíně stěhování. První tanková divize se přesouvala přes Louny, kde na chvíli zakotvila, do Slaného a Vojenská divizní hudba cestovala spolu s ní.[92] A v lounských kasárnách vzniklo další velké přátelství. Budoucí právník Vlastimil Folke (1926–2004) nastoupil u 1. tankové divize o něco dříve než Šesták. Pro oba byla hudba životní vášní a na setkání s Vlastou vzpomínal Šesták s vděčností při kamarádově pohřbu roku 2004 jako na čas „nekonečných debat o hudebním umění, jež byly doslova oázou v tom nehostinném a neútulném kasárenském prostředí".[93] Přátelé po vojně vzájemný kontakt ztratili, Vlasta s manželkou Evou emigrovali do Spojených států a čilé debaty zejména o hudbě, ale třeba i o americké a české politice, pokračovaly zejména korespondenčně opět po roce 1997, kdy přes společné přátele[94] komunikaci znovu navázali. V prvním polistopadovém dopise Zdeňku Šestákovi zanechal Vlasta Folke vzpomínku starou tehdy téměř padesát let:

„Oběma [společným přátelům varhaníkovi Jiřímu Ropkovi a houslistovi Stanislavu Srpovi] jsem vyprávěl historku z vojenského života v Lounech (bylo to v roce 1950, tuším), kdy mladému hudebnímu skladateli, čerstvému nováčkovi, měli hrát premiéru jeho Kvarteta [sic!] a on byl na tu dobu určen ‚do stráže'. Ještě dnes si dovedu živě evokovat výraz Tvé nešťastné tváře. S pomocí svého ‚ochránce' před nepřátelskými kádry, četaře aspiranta Franty Nechvátala, bylo zařízeno, že do stráže šel vojín Zadražil a vojín Šesták si mohl poslechnout premiéru svého díla na mé ‚Filetě', která byla hlavně určena k poslechu ‚Svobodné Evropy' a ‚Hlasu Ameriky'…"[95]

Premiéra *Smyčcového kvartetu* [č. 1] (komp. 1948) v Československém rozhlase roku 1950, o níž se tu hovoří, byla takříkajíc počátkem mediálního života Šestákova díla. V předešlém roce 1949 vyhlásilo Hábovo kvarteto soutěž s úmyslem podpořit současnou komorní tvorbu, a tak ji Šesták obeslal svou již hotovou kompozicí. Výsledek byl nanejvýš potěšující. Laureáty soutěže se tehdy stali Jaroslav Křička, Jaroslav Kvapil, Miroslav Šlik, E. F. Burian, Ivan Jirko a Zdeněk Šesták, jehož

kvartet získal čtvrtou cenu.[96] Byl to rozhodně poukaz na kvality začínajícího skladatele a příslib pro budoucnost. Bohužel se skladba ztratila u interpretů a dnes je nezvěstná, a tak jediným svědectvím o hudbě samé zůstává dopis ze dne zmíněného rozhlasového vysílání, jež skladateli napsal primárius Hábova kvarteta Dušan Pandula (1923–2005):
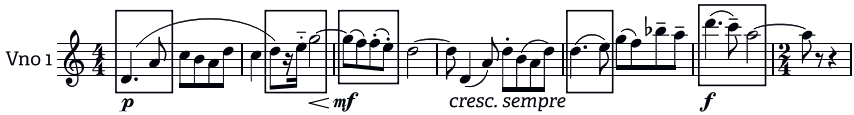
„[…] Naši relaci poslouchala řada odborníků (i profesor Moravec)[97] a po všech stránkách se líbila! Co se týká Tvé práce jako kompozice, to tedy ukazuje na to, že jsi vyložený talent skladatelský. Všichni jsme jednotni v náhledu, že II. a III. věta jsou nejlepší. Mně trošku vadí práce v I. větě v tom Largamente. Nápady máš velmi hezké, melodika je fajn, i instrumentačně se blýskneš, ale zde bys potřeboval ještě abych tak řekl větší virtuosity, což ale ukazuje, že ji jistě máš, jen ji odvážněji probudit! A někde by se hodilo napsat místo, kde by se hráč s plnou vervou do toho ‚položil a ponořil'. U Tebe je v tomto díle vše ušlechtilé a decentní, ale není nikde místa, kde by se člověk do toho poněkud zabijácky opřel! Ale to nejde zde vypsat, to si řekneme vše ústně, jelikož zde píši některé negace, zatím co o těch mnoha krásných místech nepíši a že je jich tam řádka, to dosvědčuje, že jsme si právě při nich řekli, žes mohl dostat III. cenu."[98]

Impulzy, které na přelomu čtyřicátých a padesátých let od Dušana Panduly dále přicházely (zpráva o druhé a třetí soutěži Hábova kvarteta v roce 1951 a roku 1952 snaha přimět skladatele, aby pro něj napsal houslový koncert[99]), musely být pro Šestáka velkým povzbuzením, byť na většinu z nich nereflektoval. V devadesátých letech Pandula, kdy už se z lucemburského Königsteinu mohl opět začít z emigrace vracet za přáteli do Čech, své tehdejší angažmá v Šestákově hudebním osudu zhodnotil větou: „Milý Zdeňku, dávno jsi byl mým objevem a raduji se jen, že můj instinkt se nemýlil."[100]
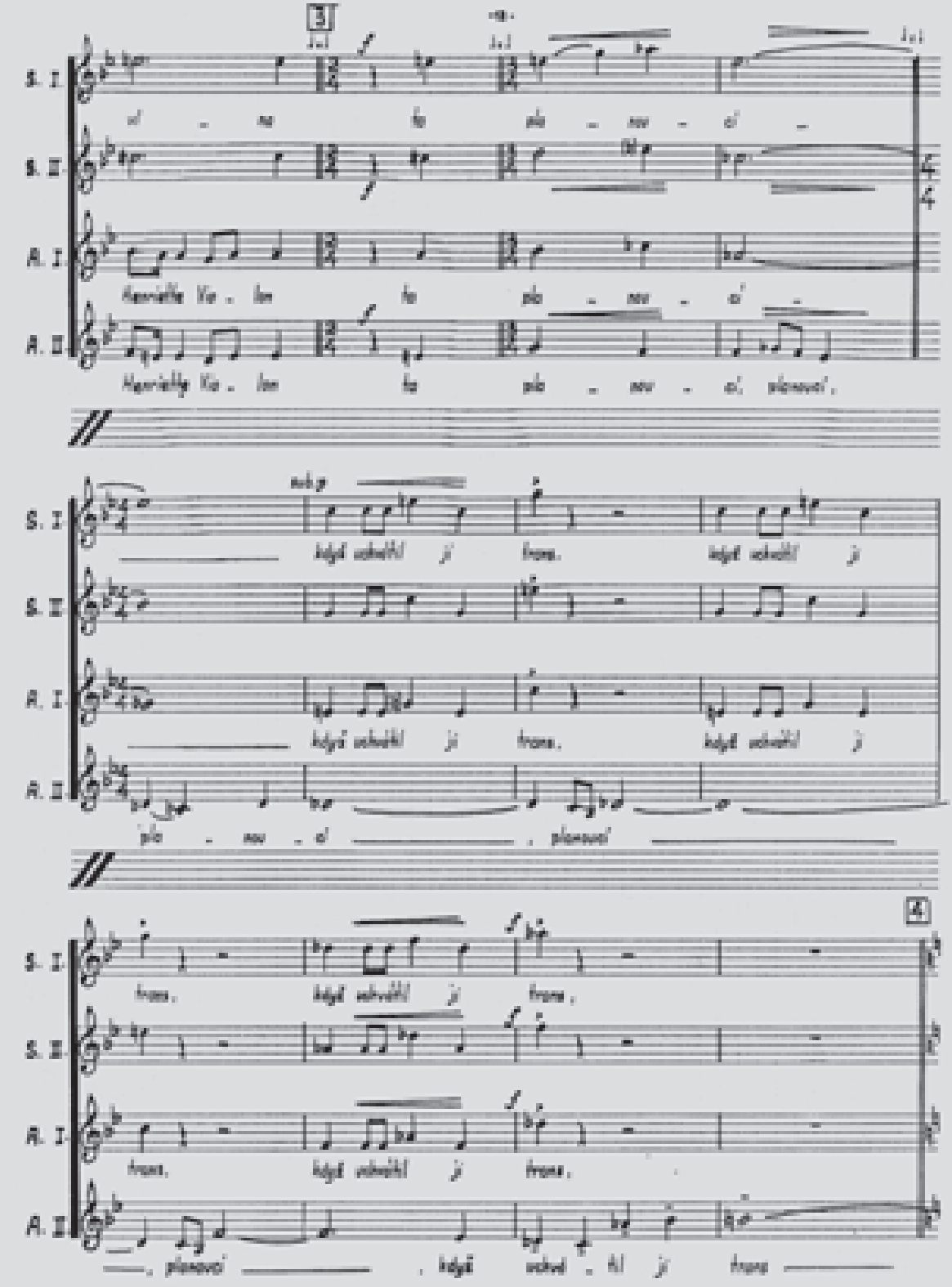
Je pravděpodobné, že právě cena pro kvartet a jeho rozhlasové uvedení byly pro skladatele podnětem, aby krátce nato pokračoval toutéž formou. Další kompozicí, do níž se skladatel pustil hned po ukončení vojny, byl totiž *II. smyčcový kvartet*. Vznikal v letech 1952–1953 a je podle autorových slov poznamenán horečnatými chřipkovými stavy, jež autora tehdy sužovaly. Kvartet tehdy Šesták poslal do skladatelské soutěže Svazu skladatelů, ocenění však nezískal. [101] Na čtyřvětém kvartetu je stále ještě hodně patrné foersterovské východisko. Skladba se pohybuje
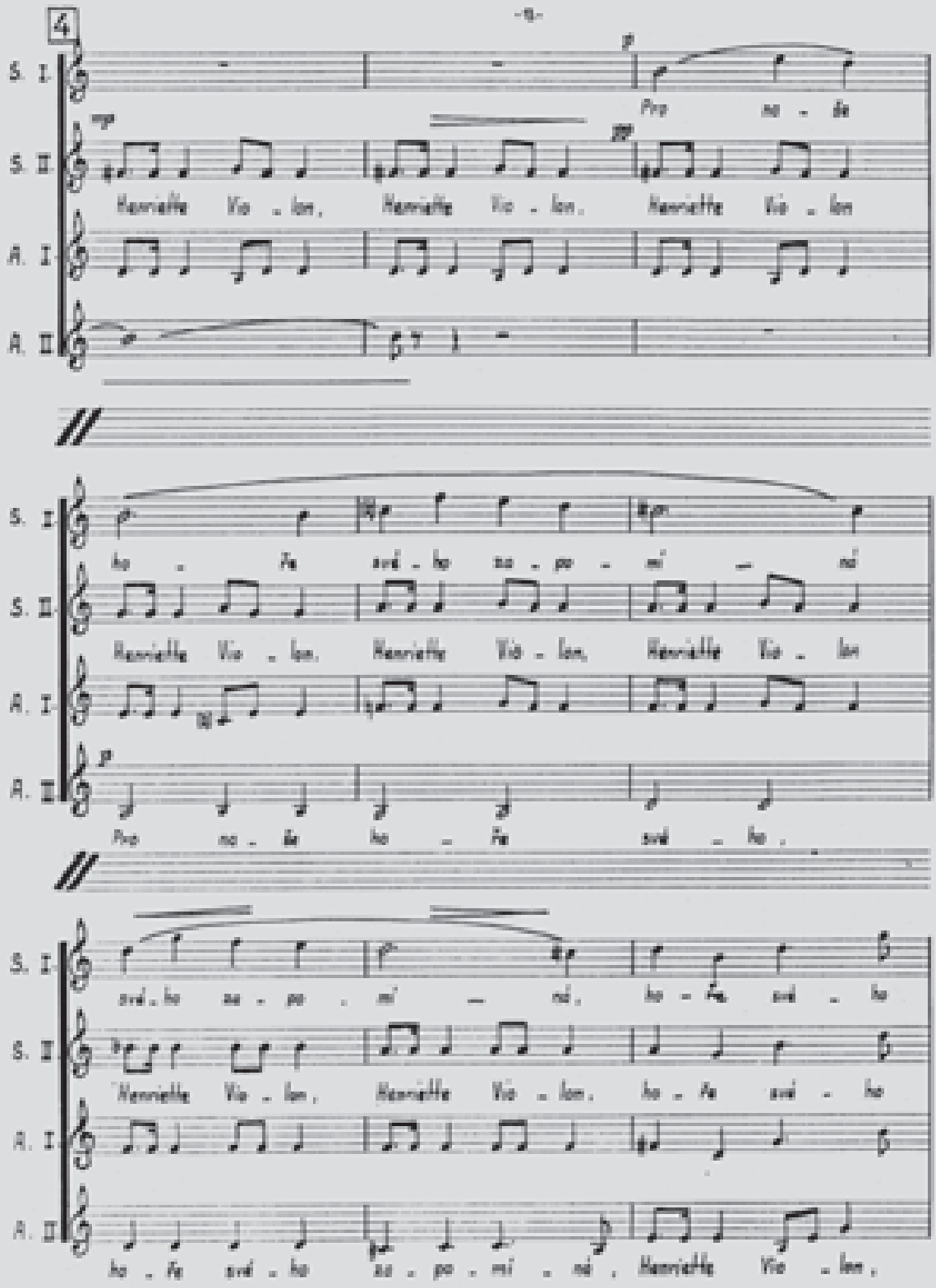
na výrazně modálním terénu, hlasy jsou často vedeny v paralelních tercií, v souzvukové rovině se ale občas setkáme rovněž s kvartovými konstrukcemi. Bylo by však příliš smělé v tomto „barvení“ spatřovat již názvuky budoucí atonality, je to spíš občasné otevírání zatím ještě vertikálně ukotveného prostoru, který poskytuje jistotu invenci začínajícího skladatele. Jen občas zaslechneme cosi jako příslib rodícího se svébytného jazyka s typickými tečkovanými rytmy a opakovanými tóny v melodických figuracích:

1. *II. smyčcový kvartet*, 3. věta, takty 57–63*



* U notových příkladů volíme co nejjednodušší formu vstřícnou ke klávesovým nástrojům. Proto jsou v následujících příkladech veškeré party zapsány tak, jak reálně znějí, a z klíčů užíváme výhradně klíč basový a houslový.


3
S. I.
S. II.
A. I.
A. II.
ó - na ho pla - nou - cí -
Havrielle Vo - lem ho pla - nou - cí -
Havrielle Vo - lem ho pla - nou - cí, planoucí,
sub p
kdyš uchvátil ji trans. kdyš uchvátil ji
kdyš uchvátil ji trans. kdyš uchvátil ji
pla - nou - cí , planoucí
4
trans. kdyš uchvátil ji trans.
trans. kdyš uchvátil ji trans.
, planoucí , kdyš uchvá - til ji trans


4
S. I.
S. II.
A. I.
A. II.
mp
p
Pro no - Ha
Henriette Vio - lon,
Henriette Vio - lon,
Henriette Vio - lon
ho - Ha své - ho
sa - po - mi - ná
Henriette Vio - lon,
Henriette Vio - lon,
Henriette Vio - lon
p
Pro no - Ha ho - Ha své - ho,
své - ho sa - po - mi - ná,
ho - Ha své - ho
Henriette Vio - lon,
Henriette Vio - lon,
ho - Ha své - ho
ho - Ha své - ho sa - po - mi - ná, Henriette Vio - lon,

Henriette Violon, ukázka z přepisu partitury

KLÍČ K BUDOUCNOSTI

Pracovní nezávislost

Doba vojenské prezenční služby přichystala manželům Šestákovým také šťastné rodinné chvíle – 30. srpna 1951 se jim narodila dcerka, která dostala po mamince jméno Marie. Syn Jan se narodil následujícího roku, po odchodu otce do civilu, 15. prosince 1952.

Ačkoli Šesták vnímá svět zejména skrze hudbu, těžko uvěřit, že by si neuvědomoval dusnou atmosféru doby. První monstrproces se ho jako útok proti katolickým řeholníkům jistě musel dotknout. Došlo k němu ještě před nástupem na vojnu roku 1950. Krátce poté, co Šesták v hodnosti četaře kasárna opustil, vlna procesů vrcholila v listopadu 1952 soudem s „vedením protistátního spikleneckého centra" v čele s Rudolfem Slánským. Vysloveno bylo 11 absolutních trestů. *Rudé právo* se zprávou o druhém dni přelíčení, které zakoupil, si tehdy také uschoval. Jak mnohem později vzpomínal v rozhovoru s autorem této práce, byl ten náraz tvrdé reality šokujícím zážitkem.

A nová realita mísí politické hledisko i s kulturou, ideově i provozně. V rámci podvazování svobodného sdružování zaniká roku 1949 Syndikát českých skladatelů a místo něj nastupuje již plně politicky ovladatelný Svaz československých skladatelů, který kromě českého a slovenského syndikátu polyká i sdružení pro současnou hudbu Přítomnost, Českou hudební společnost a Klub moravských skladatelů. Šesták zatím tuto institucionální záštitu nehledá, její potřeba se ukáže až po pěti letech, kdy se i on stane členem Svazu. Období od konce roku 1952 do roku 1957 je naplněno snahou především materiálně zajistit mladou rodinu a je to také doba, kdy manželé Šestákovi s oběma dětmi postupně zakotvují ve velkoměstském prostředí. Po letech neustálého přejíždění

mezi Citoliby a Prahou se nejprve mladý otec s matkou a dcerou trvale usadili v jedné malé místnosti v podnájmu u paní Bienertové[102] na pražském Malostranském náměstí v domě č. 23. Byl to tentýž dům u Petzoldů neboli Kaiserštejnský palác, v němž na počátku století bydlela pěvkyně Ema Destinnová, Šestákovi však samozřejmě nebydleli zdaleka tak honosně a jejich okna nevedla do náměstí, ale dozadu do Josefské ulice. Zatímco malý Honzík pobýval většinu času ještě s babičkou v Citolibech, dcera Mařenka zahájila školní docházku v obecné škole v Mostecké ulici (dnes je v budově gymnázium) a Šesták v Praze nastoupil do svého prvního zaměstnání.

Ústředí lidové tvořivosti (ÚLT) vzniklo při ministerstvu informací a osvěty roku 1951 (od roku 1954 Ústřední dům lidové tvořivosti, ÚDLT). Nepochybně působilo také jako nástroj politického ovládání amatérského uměleckého provozu, bylo však zároveň odpovědí na nebývale vzrůstající aktivitu v této oblasti. ÚDLT pořádal semináře, soutěže, vydával teoretické práce a metodické příručky, posuzoval činnost „lidových" umělců a amatérských souborů a vysílal do terénu své pracovníky, kteří pak na místě poskytovali odbornou pomoc. Měl čtyři sekce: divadelní v čele s Františkem Kubrem, taneční, které vedla Alena Skálová, výtvarnou, jíž šéfoval František Gross, a hudební, které se ujal skladatel Karel Reiner.[103] U něj se Zdeněk Šesták bezprostředně po vojně ucházel o práci a následně od prosince 1952 něco přes rok, do roku 1954,[104] se v ÚLT staral o amatérské umělecké soubory, amatérské komponisty a upravovatele písní, psal posudky na jejich výkony, byl k dispozici odbornou radou, často zaměřenou na překonání naprosto základních nedostatků dodaných děl.

Dnes těžko soudit, nakolik si zaangažovaní skladatelé uvědomovali či připouštěli politické a ideologické souvislosti této práce. Mimo jiné byla součástí výchovy mas, již proklamoval slavný Pražský manifest z II. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků z května 1948, skrze který pronikly do českého a vlastně i mezinárodního prostředí velmi brzy po únoru 1948 ždanovovské impulzy.[105] Měla být konkrétním vtělením představy o vytvoření nového socialistického umění z lidového základu. Mladí hudebníci, které si Karel Reiner pro své oddělení vybral, byli však nejspíš především vděční za příležitost získat materiální zabezpečení prací v oboru. Ostatně sám Reiner podle svého

životopisce Milana Kuny podlehl trochu této euforii,[106] ačkoli jako žák Aloise Háby, a tedy příslušník výsostné české hudební avantgardy, mířil vždy opačným směrem, než jakým se ubíral nivelizující a vulgarizující vliv socialistickorealistické doktríny.

Před nástupem do nového zaměstnání absolvoval Zdeněk Šesták povinný čtrnáctidenní kurz pro osvětové inspektory, který se konal na konci roku 1952 na zámku Hořín.[107] Po padesáti letech skladatel vzpomínal: „Učil tam tenkrát Josef Matěj, Jaroslav Markl, ale co bylo zarážející, přednášel tam také Pavel Štěpán. Mluvil široce, obecně esteticky o formalismu v hudbě. Vtom se přihlásil jeden z posluchačů – pamatuju si, že se jmenoval Gamba, byl to vynikající zpěvák z Moravských učitelů – a povídá: ‚Pane profesore, pořád o tom jen mluvíte, prosím vás, sedněte ke klavíru a řekněte: toto je formalismus, a toto není.' A tak Pavel sedl a zahrál jako příklad formalismu výbornou, nesmírně virtuózní tokátovou poslední větu ze Sonáty pro klavír Gideona Kleina. Situace byla trapná. Kdyby zahrál něco od Karla Reinera, žáka Aloise Háby, vyšlo by to nastejno."[108]

Útok proti tzv. formalismu v hudbě byl ozvěnou tažení stalinské estetiky proti avantgardním tendencím, k němuž došlo těsně před válkou v Sovětském svazu. Tam jej tentokrát, v roce 1948, vedl Andrej Alexandrovič Ždanov, a protože se Československo právě ponořilo do sovětského stínu, měl formalismus i u nás své žalobce i obviněné. K prvním z nich patřili Zdeněk Nejedlý, estetik Antonín Sychra, skladatel Josef Stanislav nebo generální tajemník nového skladatelského svazu Miroslav Barvík. Není náhodou, že Šestákova vzpomínka jmenuje Hábu s Reinerem, neboť právě ti patřili k předním představitelům těch druhých, tedy obviněných. Hábovy mikrointervalové systémy a teoretické úvahy o atematismu byly pregnantní ukázkou formalistické úchylky,[109] soustředěné – podle vágních teoretických vymezení daného pojmu – na samonosnost technických prostředků bez zřetele k obsahu a společenské funkci. Oba skladatelé – Alois Hába i Karel Reiner – se snažili na přelomu čtyřicátých a padesátých let dočasně vykoupit tvorbou pionýrských a budovatelských písní a ústupem z avantgardních pozic.

Mladý skladatel, teprve vstupující svým zatím skromným dílem do hudebního světa, se ještě neměl z čeho vykupovat, i když napjatou situaci a taktizování starších kolegů jistě vnímal. Jak uvidíme později,

dobová objednávka počátky Šestákovy tvorby ovlivnila a její vliv bude patrný nejen na tom, co Šesták komponoval, ale i na tam, co naopak nesložil. *Missa brevis Citolibensis* například na dlouhou dobu uzavírá teprve počínající linii liturgických a duchovních děl. Působí skoro ironicky, když se ho ještě v roce 1950 zeptá v dopise Jan Maria Dobrodinský: „Co jinak, jak komponuješ, nemáš nic nového chrámového?“[110] „Nic nového“ tohoto ani příbuzného druhu neměl a nebude mít víc než čtvrtstoletí, až do roku 1976, kdy vznikne první z kantát na liturgické texty *In Deo speravit cor meum*. Přesto ale můžeme říct, že mechanismus, jímž se dobový vliv u Šestáka prosadil, byl ekonomický, daný existenční starostí, nikoli ideologický.

Ve svém prvním zaměstnání v ÚDLT Zdeněk Šesták nesetrval dlouho, jen něco přes rok. Brzy reagoval na pobídku Svatopluka Havelky, zaměstnaného v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého (AUS). Do instruktážního oddělení souboru nastoupil v únoru 1954 jako lektor-instruktor s podobnou náplní práce, jakou vykonával předtím.[111] Sám později vzpomínal, že v AUS organizoval pro vedoucí armádních hudebních a pěveckých souborů kurzy teorie a dějin hudby (pozval jako lektory např. Jindřicha Pravečka nebo Václava Holzknechta). Jak zaznamenává v rukou psaném životopisu z padesátých let,[112] oddělení AUS se později přesunulo do metodického kabinetu Ústředního domu armády (ÚDA). Zde bylo také nadlouho poslední místo, kde byl Šesták vázán zaměstnaneckým poměrem. Období strávené v ÚDLT, v AUS a ÚDA je z hlediska dalšího vývoje jen epizodou, charakterizovanou hledáním životního způsobu a rytmu, který by odpovídal cílům, jež se zrodily ještě za dob studia a které i nyní působily pod povrchem. Léta 1952–1958 tříbila priority. Skloubit pracovní povinnosti s uměleckou tvorbou muselo být těžké. Svědčí o tom i nevelké množství kompozic, jež tehdy vznikly. Jedinou z nich můžeme přitom považovat za závažnější: už zmíněný *II. smyčcový kvartet* z let 1952–1953. Šesták se však navíc nerozhodl jen pro práci uměleckou. Hodlal prací „na volné noze“ odkrýt poklady, jež vytušil na základě prvních objevů z citolibského kůru. A tak se začala rodit dvouproudá cesta skladatele a muzikologa, ten „druhý“ ovšem zahájil systematičtější práci o něco později, na začátku šedesátých let, nejspíš také proto, že mladá rodina potřebovala materiální zajištění.

Umělec na volné noze

„Mami a tati,
sdělujeme, že:
se blíží do Evropy strýc Váňa z Ameriky. Přistane v Ruzyni ve čtvrtek 19. t. m. Vyřizoval nám to Mirek z Berouna. Zároveň upozorňuji ‚Lom'.
máme byt na Betlémském náměstí č. 2 – dvě místnosti slušné! Nájemné za měsíc 40 Kč.
jsem se umístil v soutěži MNO a Svazu čsl. skladatelů o voj. pochod. píseň. V soutěži bylo přes 200 skladatelů. Obnáší to celkem 3000 Kč + 1000 Kč textaři."

Tuto zprávu píše Zdeněk z Prahy do Citolib v prosinci 1957.[113] Poznámka o americkém strýci, či přesněji prastrýci, se malinko míjí s údajem ve strojopisném životopise z roku 1954: „V zahraničí přímé příbuzné nemám, kromě babiččina bratra, který žije kdesi v USA od roku 1912."[114] Rodina evidentně s Ivanem Šestákem byla ve spojení a povědomí o onom „kdesi" musela mít. Ačkoli jde o nepodstatný detail, který zřejmě nebyl příliš významný ani pro mladého prasynovce, mlžení v oficiálním dokumentu je dobově příznačné.

Důležitější je bod druhý. Dům na Betlémském náměstí, kam se rodina roku 1957 přestěhovala a kde setrvala do roku 1964, představoval trochu důstojnější zázemí. V novém bytě stálo dokonce uprostřed kuchyně nově pořízené pianino, které pak zůstalo v rodině už napořád.

Roku 1958 učinil Šesták zásadní rozhodnutí. Kvůli soustředění na tvůrčí práci se bude dál protloukat v tzv. svobodném povolání, dnes bychom řekli „na volné noze". Nezapomínejme, že takový způsob existence byl v té době spíš vzácný a podezřelý. V nových poměrech se brzy z práva na práci stala – jak se mezi lidem říkalo – „pracovní povinnost". Šesták sice byl od roku 1957 čerstvým členem Svazu skladatelů, takže mu jakési „vyšší posvěcení" nescházelo, chybělo mu však razítko v občanském průkazu. Později se skladatel ve vzpomínce vracel k typicky trapné příhodě těch let. Při své cestě do Plzně potkal příslušníka Veřejné bezpečnosti. Ten chvíli v průkazu listoval a pak se zeptal: „Kdo je váš zaměstnavatel?" „Já nejsem zaměstnán." Příslušník si skladatele změřil a opáčil s nepřeslechnutelnou ironií: „Jo, tak vy nejste zaměstnán!"

Cesta obou vedla tedy na stanici a bylo z toho nepříjemné vyšetřování. Stalo se to tenkrát také několika kolegům – a tak pro příště nosili skladatelé „na volné noze“ u sebe potvrzení Svazu, že jsou skladatelé.[115]

Ještě těžší muselo být nastoupení svobodného povolání z existenčních důvodů. Bylo totiž nutné skloubit s ním tradiční model muž-živitel a žena-v domácnosti. Nakolik stála za tímto rozhodnutím dohoda mezi manželi, nevíme. Pravda ovšem je, že rozhodnost a tvrdohlavost patřila vždy k základní osobnostní výbavě Zdeňka Šestáka, a tak se asi lze přiklonit k závěru, že se i nyní rozhodl víceméně sám a svobodně.

Jako badatel a umělec na volné noze využil Šesták své odborné kompetence ekonomicky v životě nesčetnými způsoby, kromě snad jediného – na dráhu výkonného hudebníka po svém vojenském působení již rezignoval. Šesták vytváří množství lektorských posudků na díla svých kolegů pro rozhlas, hudební vydavatelství, hudební fond, skladatelský svaz či vědecké ústavy, pro etnografický ústav ČSAV pořizuje kritické přepisy textů a nápěvů z rukopisných sbírek a pracovních zápisů z terénu,[116] podílí se na ediční přípravě hudebnin. Účastní se práce komisí na hudebních soutěžích nebo práce ve skladatelském svazu. Na pracovní úvazek již v budoucnu kývne pouze Československému rozhlasu. Na ekonomického jmenovatele jistě nelze převádět veškerou činnost, výdělek bývá často vedlejším efektem anebo bývá minimální. Její pestrost a mnohost však zjevně svůj účel – totiž získání svobodného prostoru pro uměleckou a vědeckou práci – splnily. Po devíti deseti letech přinese rozhodnutí pro tuto dráhu ve vědecké oblasti první významné ovoce: vzkříšení citolibských mistrů na hudebních nosičích.

„Musím moc poděkovat manželce,“ vzpomínal Zdeněk Šesták na prahu nového milénia, „že byla schopná nás tehdy podržet. Jako skladatel na volné noze jsem byl rád, když jsem přinesl měsíčně někdy třeba jen 800 korun. To si pak nelze z nabídek moc vybírat.“[117] Postupně přijímá zakázky na úpravy lidových písní od Československého rozhlasu.[118] Příležitostné kompozice prvních tří let lze sice jen těžko srovnávat s pozdější zralou tvorbou, znamenají však určitě mnoho z hlediska řemesla a skladatelské zkušenosti. Jistě právě rané skladby hrály důležitou roli ve skladatelově uvědomování, jak důležitá je funkce hudby a jaké výrazové prostředky jí odpovídají, jaký jazyk je třeba volit např.

pro každodenní hudební provoz rozhlasu, nebo jak odvážit míru náročnosti u skladeb pro amatérské soubory. Později přicházejí objednávky závažnějšího charakteru na skladby pro dechové orchestry a na cykly skladeb pro pěvecké sbory. Dodejme, že i tyto skladby – stejně jako pozdější instrumentální komorní i velká symfonická díla – jsou existenčně významné.

Podle Šestákovy vzpomínky činila odměna za úpravu lidové písně v šedesátých letech 500 Kčs.[119] V předlistopadové době měl hudební skladatel kromě odměn za provozování svých děl nárok i na tvůrčí odměnu za vytvořené dílo od Českého hudebního fondu. Za komorní skladbu či cyklus sborů mohl tvůrce získat v šedesátých letech v průměru 2500 korun a platby se v průběhu let jen velmi zvolna zvyšovaly. O dvě desetiletí později činila průměrná odměna za komorní skladbu 4000 korun. Rozdíly v odměnách však činily i několik tisíc korun, například za *Musicu tripartitu* získal Šesták v roce 1970 odměnu 2500 Kčs, za cyklus *U studánky* v roce 1973 odměnu 5000 Kčs, za kvintet *Concentus musicus* v roce 1979 inkasoval dokonce 10 000 Kčs a za *V. smyčcový kvartet „Labyrint duše"* v roce 1987 získal 11 000 Kčs. Platby za velká symfonická díla byly většinou o řád vyšší: v roce 1970 za *III. symfonii* 30 000 Kčs navíc s prémií 2000 Kčs o dva roky později, v roce 1977 za *V. symfonii „Chronos"* 25 000 Kčs a v roce 1990 za oratorium *Královna Dagmar* 32 000 Kčs. Takové odměny byly ale spíše výjimečné. Odměňování koncertů či středně velkých symfonických děl se pohybovalo někde mezi tím, například roku 1983 získal Šesták od Českého hudebního fondu za *Koncert pro violu a orchestr „Sokratovské meditace"* 12 000 Kčs či roku 1987 za symfonickou skladbu *Paměť* 12 000 Kčs.[120] Hlavní poslání instituce ovšem spočívalo v rozmnožování a zpřístupňování hudebních materiálů.

Honoráře za posuzování skladeb, další složka domácího rozpočtu, se u Českého hudebního fondu pohybovaly v rozmezí 150–130 korun, velmi výjimečně 500 nebo 600 korun podle náročnosti skladby. Pro fond vytvořil Šesták vždy pět až sedm posudků ročně, vedle lektorské činnosti pro další instituce. Na Český hudební fond se v šedesátých letech dvakrát obrátil i jako badatel, jednou s vypracovaným soupisem hudebních bohemik z moskevských a leningradských knihoven, podruhé v souvislosti s dokončením alba *Hudba citolibských mistrů 18. století* a v obou případech byl rovněž finančně odměněn.[121]

Už na vojně vznikla skladba, které dal paradoxně Šesták-slávista v polovině padesátých let název *Pochod Spartakovců* (s poznámkou v partituře „tj. fotbalistů"). U ní si všimněme jen drobné autorovy poznámky v partituře: „Musí to být jako příval!" Vystihuje totiž základní charakter těchto raných kompozic i skladatelův přístup k dechovým nástrojům vůbec: říznost, útočnost a nekompromisnost vyjádření. Jistě, je to hudba vojenská, nicméně možná právě proto vyhovovala autorově stále více se tříbící obecné inklinaci k poetice nové věcnosti. Z nekompromisnosti raných pochodů a písní nalezneme ve zralém Šestákovi leccos.

V roce 1957 zareagoval skladatel na výzvu ministerstva obrany ke zkomponování skladeb s vojenskou tematikou. Spolu s básníkem Janem Červenkou strávili dva týdny v kasárnách v Boru u Tachova, nedaleko hranic se západním Německem, a za tu dobu vytvořili tři písně, které posléze o jednu doplnili. Šestákovy a Červenkovy *Čtyři písně s vojenskou tematikou* pro sbor a orchestr (nebo dechový orchestr) *Trubač* (věnovaný Janu Fadrhonsovi a později přepracovaný na vojenský pochod), *Na bodák*, *Naše rota* a *Protiletadlovci* se pak staly ve své době u vojenských hudeb velmi populární a k písni *Na bodák* se váže třetí bod Šestákovy zprávy do Citolib z prosince toho roku. První cena v soutěži „O vojenskou pochodovou píseň" byla po úspěchu v soutěži Hábova kvarteta druhým oceněním pro Šestákovu tvorbu.[122]

Folklorní intermezzo
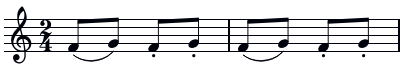
K folkloru – a tím méně k folkloristickému hnutí – Šesták nikdy příliš blízko neměl. Dokládá to i přechodnost folklorní vlny v jeho tvorbě, spjaté zejména s existenční motivací. Původním zdrojem této vlny, zaujímající ve skladatelově tvůrčí biografii ne více než jedno desetiletí na přelomu padesátých a šedesátých let, byly zřejmě známosti mezi folkloristy, které vznikly díky působení v Ústředním domě lidové tvořivosti. Nejvíce úprav lidových písní vytvořil Šesták ve druhé polovině

padesátých let na objednávku Československého rozhlasu, Ústavu pro folkloristiku ČSAV či některých amatérských folklorních souborů. Mezi úpravami pro rozhlas byly písně pro sóla i sbory, z jižních a středních Čech (*Já bych k vám rád chodil*, *K Radvanovu cesta zelená se*, *Kdyby se tatínek nevadil*, *Když my jsme jednou z pouti šli* nebo tehdy populární *Štítenský panenky* či *Holoubci vrkají, bude den*) i písně moravské (*Mikulecké pole*, *Ešče sem z mú milú*, *Nemysli si má milá*, *Ten břeclavský zámek*, *Pijme, chlapci*). Podle své vzpomínky[123] se Zdeněk Šesták nesnažil o tzv. autentický způsob úprav, tedy o idealizaci folkloru, jak se provozoval v původním prostředí, šlo mu spíš o hledání spojnic mezi folklorem a moderní hudbou (tak jak se o to pokoušel např. ve svých sborových kompozicích Václav Trojan). Jakkoli byla tato práce důležitá především pro „obživu", Šesták ji po půlstoletí hodnotil přece jen jako cennou zkušenost. Z Citolib znal dobře píseň duchovní, poznání folkloru mu však domácí prostředí, konzervatoř ani fakulta zprostředkovat nedokázaly, což pociťoval jako mírný deficit. Dokladem je vzpomínka na jednu z vůdčích osobností folkloristického hnutí, Františka Bonuše, s nímž se tehdy také seznámil. Bonuš ho překvapil sdělením, že ve skladbách objevených citolibských mistrů nalézá stopy české lidové písně.[124] Skutečně, některá místa mohou uchu folkloristy lidovou píseň připomínat, asi jako lidové baroko opravdu připomíná barokní architekturu. Šestáka jen do té chvíle nenapadlo na svůj objev takto pohlížet, protože mu tato zkušenost scházela.

S lidovou inspirací souvisí ve druhé polovině padesátých let také tři kompozice pro koncertní dechový orchestr – *Suita z Čech* (*Sousedská* a *Skočná*), *Citolibská polka* pro symfonický orchestr a *Lidový tanec pro orchestr Šari-vari*. Všechno kompozice lehkonohé a humorné. Podle autorova vyprávění byla třetí z nich příčinou mírného „uklouznutí" rozhlasové dramaturgie. Skladba, jejíž název můžeme vykládat také ve smyslu – jak byla skladatelem myšlena – plácání, blábolení, byla jednou ve vysílání zařazena bezprostředně po jakýchsi politických zprávách… Skladba plyne ve vytrvalém osminovém tepu od začátku do konce. Pro Šestákův životní (i umělecký) optimismus je příznačné, že právě v burleskním *Šari-vari* se poprvé setkáváme s prvkem, který bude v jeho tvorbě nadále provázet zejména burlesky podobného charakteru, i když se jejich jazyk bude ještě nějaký čas ustalovat. Jde

o skočně-houpavou figuru, vázanou v Šestákově kompozičním stylu většinou k charakteristické dikci dřevěných dechových nástrojů:

2. Lidový tanec pro orchestr *Šari-vari*, rytmicko-melodický model figury



První sbory

Z hlediska budoucnosti je tu však podstatná zejména tvorba čerpající z hudební zkušenosti citolibského mládí, totiž tvorba sborová. V prvním roce svobodného povolání vytvořil Šesták na texty Jana Čarka ze sbírky *Radost nad radost* cyklus dětských sborů pro jeden až tři hlasy s doprovodem klavíru s názvem *Co to zvoní, co to cinká* (1958).[125] Jistě tu nebylo bez vlivu ani aktuální naladění skladatele – otce dvou dětí, vždyť cyklus nese věnování „Mařence a Honzíkovi". Devět skladbiček na dvě stránky dává dohromady skromný, ale logický celek, který má i svůj pedagogický smysl. Vychází z reflexe otázky, jakým způsobem lze dětskému posluchači a zejména interpretovi zprostředkovat moderní zvuk a kompoziční postupy. Jejich zastoupení v jednotlivých číslech skladatel přísně odvažuje a postupně, nenásilně přidává kamínek ke kamínku, až dětský sbor obsáhne širší komplex těchto postupů. Je to stavba, již Šesták (ovšem s větší odvahou k modernímu znění) později úspěšně aplikuje ještě dvakrát – v písničkách pro děti ze sedmdesátých let.

Hudební vyjadřovací prostředky cyklu přitom vycházejí ze základní dětské zkušenosti se světem. První jednohlasý *Májový deštík* pracuje v klavíru se zvukovou nápodobou kapek deště. Měkkou, často kvartovou akordiku nelze většinou vysvětlit systémově, spíše impresionisticky – barevně. Mezi lidově říkadlové první a třetí číslo (tříhlasá *Na rybníčku*, s klavírní nápodobou „stříbrného zvonění" vlnek) včleňuje Šesták melický *Květ* se statickou harmonií s četnými prodlevami v klavírním doprovodu. Ve čtvrtém dvojhlasém *Automobilu* posouvá autor

zvukovou hranici dále, když střety malých sekund traktuje kakofonii moderního světa. V *Zimní ukolébavce* se opět vrací lidová nota, tentokrát lyrická. Harmonie klavíru v něžném Es dur se zahušťuje a následující, kontrastující jednohlasý svižný a vtipný *Křivatec* přivede po jakoby modálním začátku na scénu množství modulací a až hypertrofii barev (vzpomeňme na foersterovský svět *Missy brevis*). *Doktor Pulec* reprezentuje dílčí syntézu prostředků, přibírá k již užitým střetům sekund kvintakordové paralely, občas zazní kvartový akord. Říkadlová *Kukla* aplikuje na některých místech dokonce bitonalitu a závěrečné, opět lyrické *Děťátko* uzavírá kruh cyklu návratem k počátečním nesystémově impresionisticky vrženým barvám. Soustředění na „barevnost" je vůbec převažujícím rysem těchto sborečků – ať už ve zvuku klavíru nebo hlasů. Tuto vlastnost mají i některé další kompozice Šestákovy sborové tvorby. Skladby tohoto druhu vytvářejí uvnitř celku díla tak trochu svět sám pro sebe – je to svět prostoty a slunce, ať už jde o cykly pro dětské, dívčí, ženské nebo smíšené sbory. A je jen příznačné, že Šestákova sborová tvorba počíná v padesátých letech právě dětskými sbory. Cyklus *Co to zvoní, co to cinká* získal v roce 1958 druhou cenu na soutěži sborové tvorby v Jihlavě.

Cyklus čerpá většinou z rudimentární melodické dikce lidových říkadel, která stojí na počátku hudební ontogeneze dítěte. Základním východiskem skladatelovy sborové tvorby byla a je prostota lidového vícehlasu. I když je v některých pozdějších dílech překryta moderními postupy a „sofistikovanější" instrumentální inspirací, je právě jednoduchost prostředků a relativní interpretační snadnost základní podmínkou, již si autor při tvorbě pro pěvecké sbory stanovuje. Šesták nikdy toto své stanovisko neopustil, naopak je po celý život hájil ve všech reflexích své i cizí sborové tvorby. Vedla ho k tomu v následujících letech vlastní zkušenost sbormistra. „Sborová tvorba musí mít ohled na interprety," podotýká skladatel a pokračuje: „Igor Stravinskij v Rozhovorech s Robertem Craftem říká s odvoláním na pravoslavný chorál, že má být co nejjednodušší. U nás je tradice jiná, ale v podstatě to znamená, že hudba musí odpovídat lidské přirozenosti. I já se snažím o vroucnost zpěvu a o melodičnost."[126]

Jako by chtěl shrnout některé z inspiračních zdrojů, jež mu poskytlo první desetiletí jeho tvůrčí samostatnosti, vytvořil Zdeněk Šesták

v roce 1960 dvojici sborů, jež oba představují dva póly inspirace, z nichž autor až dosud vycházel – zdroje lidové a současné. Stejně jako v úpravách lidových písní se i zde autor snaží tyto zdroje syntetizovat, přitom ani zde, ani v dílech daleko pozdějších nepůjde jen o tu či onu stránku, nýbrž jen o důraz na určité prvky výrazu. Ve *Dvou elegických zpěvech pro ženský sbor a cappella* se setkáváme ve skladbě *Javore, javore* s převahou lidové inspirace. Ostatně už verše Vladimíra Maršíčka „Javore, javore v polích opuštěný, proč máš větve smutně rozpřaženy", upomínají na lidové incipity. Baladickou syrovost básně vyprávějící v poetické zkratce o nešťastném konci partyzánů zasazuje Šesták do prostoru ještě foersterovsky tonálně rozšířeného. Maršíčkovu poezii nese hudba emocionálních křivek plná modulací a tonálních vybočení.

Též mě mnoho krve smyčka vrahů stála,
když se krví vaší do mne vřezávala.
A tou vaší krví že mám rudé listí,
že jste byli synci jak holoubci čistí.
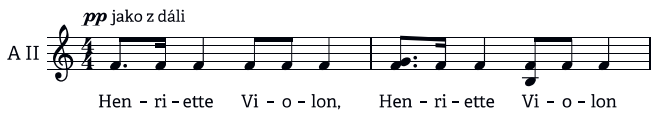
Javore, javore, první ze dvojice sborů, představuje v Šestákově díle vývojově stále ještě minulost. Zato sbor druhý *Henriette Violon* je už prvním, ještě trochu nesmělým vykročením k budoucnosti. Stejnojmenná báseň Marie Pujmanové je, jako ta Maršíčkova, heroickým příběhem s tragickým vyústěním. V Čechách provdaná Francouzka Majerová rozená Violon padla v Praze dva dny před koncem války za oběť německé kulce. Skladatele patrně zaujala vzestupnost napětí ve verších (které kulminuje Henriettiným koncem), autorčina poetistická jazyková hra („řeka Charent, řeka Don, Henriette Violon") i hudební asociace textu, které vzbuzuje už Henriettino jméno (violon *fr.* = housle). A bez důležitosti není ani hrdinčin původ, který je skladateli záminkou pro rozvinutí bohatého rytmického plánu hned na začátku – takového, jaký si spojujeme právě s francouzskou hudbou, zejména se šansonem.

Ztepilá jako žena s pochodní
a odvážná jak rytmus Marseillaisy
má trhání kdy už se rozední
kdy z lafet rozpuknou se bezy
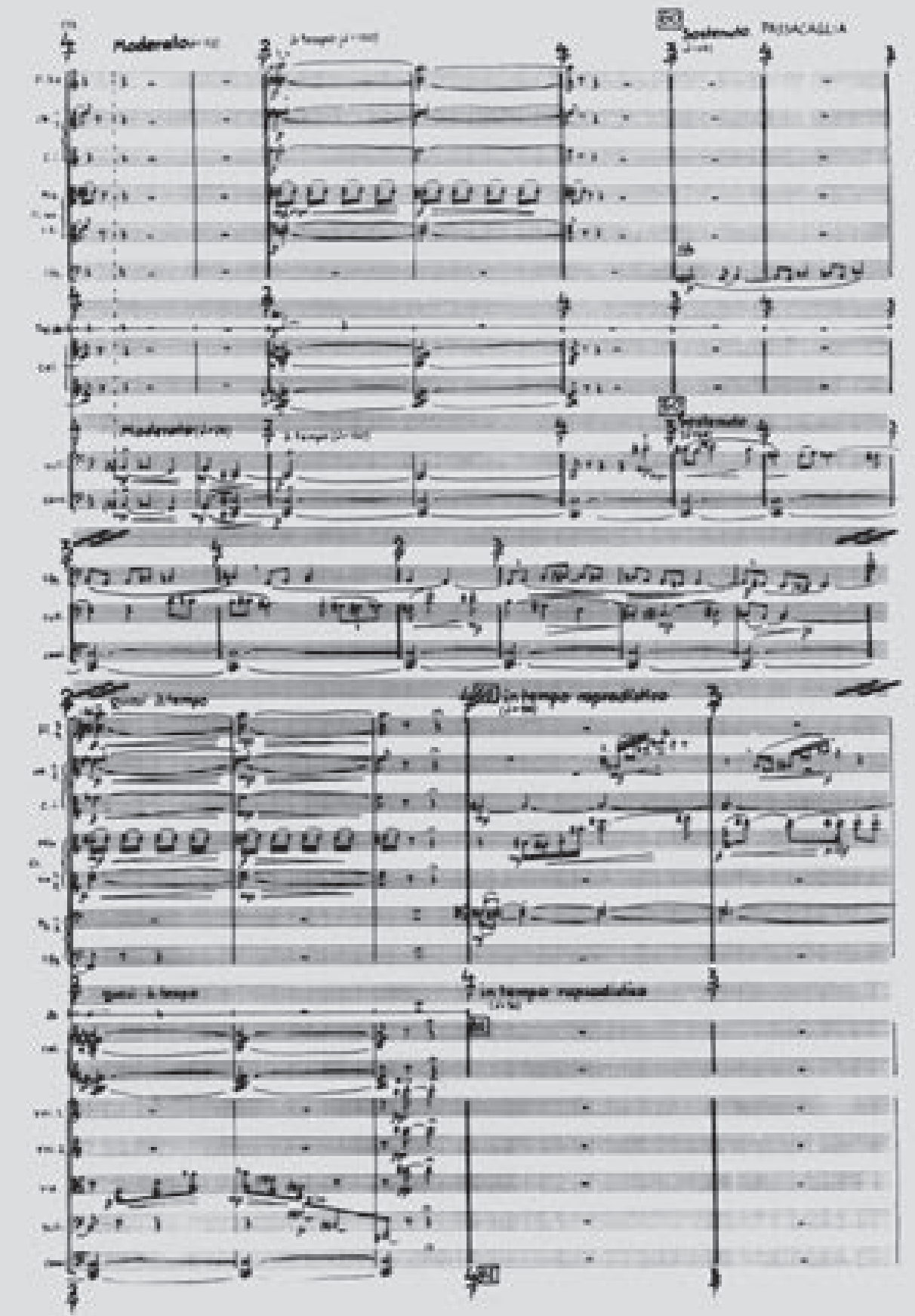
a z děloviny bude zvon
Henriette Violon[127]
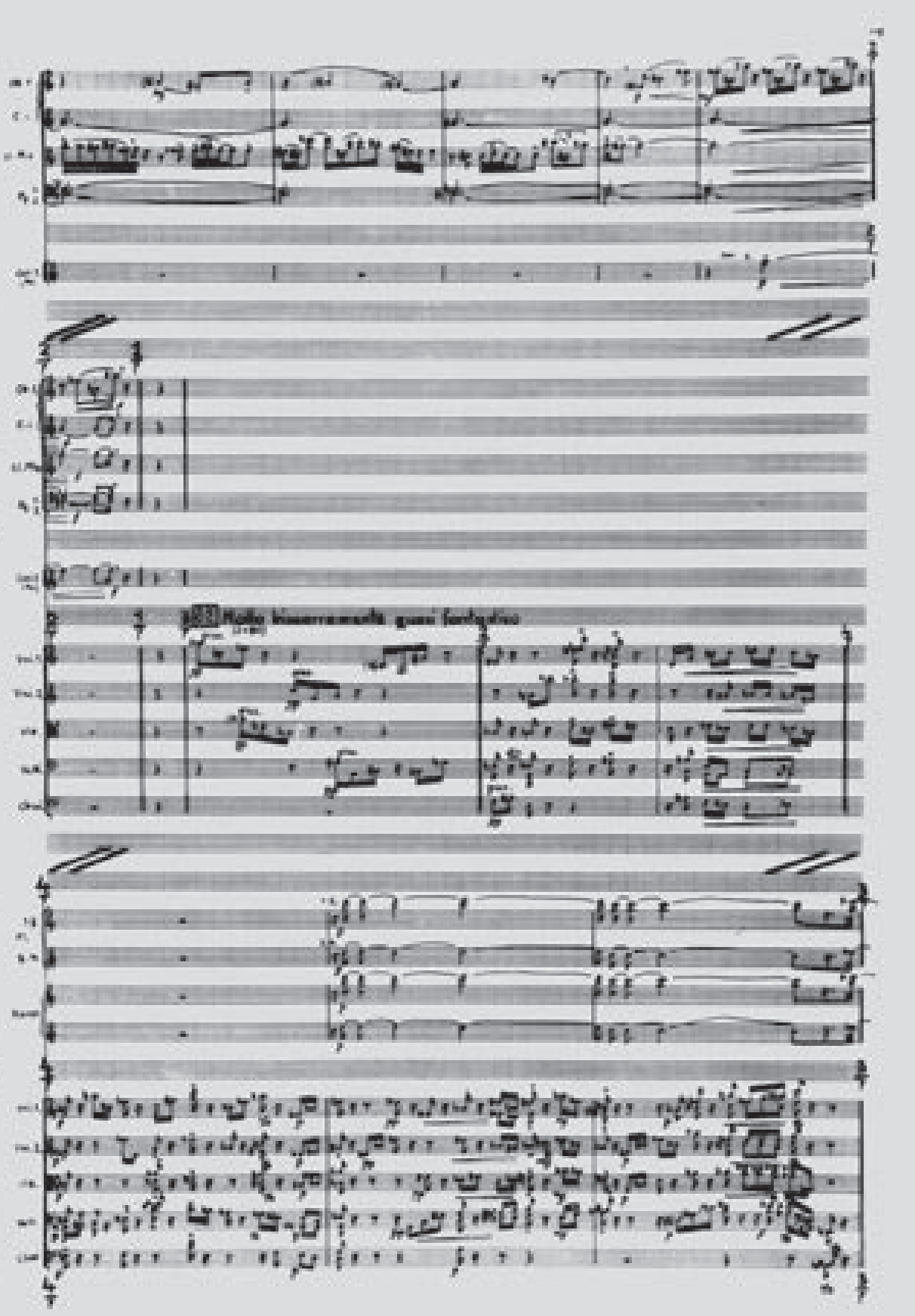
Básnířčinu konkrétní hudební pobídku Šesták využívá. Z epifory „Henriette Violon" je najednou ostinato, které od jednohlasu až ke kulminaci tragického momentu ve čtyřhlasu provází celou skladbu až do konce. (Výjimkou je pouze krátké líčení Henriettina okolí.)

3. *Dva elegické zpěvy pro ženský sbor a cappella*, *Henriette Violon*, takty 21–22



Znamená to mnohé: nápodobu zvuku zvonu – oslavu nadcházejícího „dne", vzrušením bušící Henriettino srdce; a nakonec pláč nad tragikou osudu, zvon umíráčku a ve sporých návratech motivu srdce dokonávající. Paralelní průběh ostinata s ostatními hlasy projde od harmonického sepětí přes bitonální rozluku dvou vrstev k opětovnému spojení – to když se Henriette rozhodne a v „transu" se vrhne na ulici. Ve vzrušeném středním oddílu líčícím okolí ulice a vlastní tragickou událost převažuje hymnický až chorální výraz, hojně uplatňující kvartovou akordiku. Náhlá odpoutanost od konkrétně znějících tercií jen umocňuje jakoby surreálnou snovost scény. („Tamhle v mračnu túji, tamhle odnaproti muž a cizí žena…") Hymnický, slavnostní závěr pak vzdáleně připomene původní skladatelova východiska v duchovní hudbě – českou duchovní píseň s její charakteristickou archaickou modalitou. Sbor je v souvislostech Šestákova díla skromným klíčem k budoucnosti právě v symbióze rozumu a intuice v tom, jak funkčně využívá moderních výrazových a technických prostředků. Kompozice získala v roce 1962 první cenu v soutěži Vachova sboru Moravských učitelek uspořádané k 50. výročí jeho založení.


Moderato
PASACAILLA
Moderato
Quasi Tempo
in tempo ripreso
Quasi Tempo
in tempo ripreso



II. symfonie, 4. věta, ukázka z rukopisu

ZROZENÍ SYMFONIKA

Z Malé Strany na Zahradní Město

K poslední proměně Betlémského náměstí došlo v letech 1950–1952, kdy po stržení obytného domu vznikla na původním místě rekonstrukce Betlémské kaple podle projektu architekta Jaroslava Fragnera. V době, kdy se sem Šestákova rodina stěhovala do podnájmu, tedy kaple již pět let stála. Scéna se od té doby nijak podstatně nezměnila, zástavba náměstí, včetně čtyřpatrového neoklasicistního domu č. 2 ve frontě staveb začínající na východní straně prostranství kaplí, zůstává dodnes taková, jaká byla na přelomu padesátých a šedesátých let. Chvíli se zdálo, že se šance na nové útočiště zavře, jen se vynořila. Obyvatelé domu se vzbouřili, že žádného jazzmana v sousedství nechtějí. Teprve když skladatel majitele pana Židlického ujistil, že vážná hudba tolik rámusu nenadělá, dohodli se. A tak podobně jako v době univerzitních studií zakotvil Šesták v centru města, odkud byla řada důležitých míst dostupná pěšky. Za heuristickou prací na citolibské skladatelské škole, jejíž prameny našel ve Státním ústředním archivu v Karmelitské ulici (dnes tu sídlí České muzeum hudby), stačilo překročit řeku, Univerzitní knihovna v Klementinu (dnešní Národní knihovna ČR) byla odtud pět minut.

Na Betlémském náměstí v domě č. 2 tepal život od roku 1958 ve stabilním rytmu, který se v rodině v základním rámci udržoval ještě další léta. Ráno děti zamířily do školy, Mařenka nejprve na druhou stranu řeky do Josefské, zpočátku ještě s tatínkem, který Mařenku nosil „na koni" po Karlově mostě. Honzík tehdy nastoupil na základní školu na Ovocném trhu na Starém Městě a Mařenka sem přešla s ním. Po odchodu

dětí skladatel usedal ke své práci, od osmi do deseti hodin komponoval a odpoledne se věnoval v archivu hledání a zpracovávání materiálů ke staré citolibské muzice. Východiskem byl v těchto letech archiv pražský, v létě archiv litoměřický, kromě kostelů[128] a archivů v celých Čechách a později některých míst v zahraničí, jež bylo pro československého občana v té době dostupné. Večer patřil často koncertům, stejně jako tomu bylo za studií a jako tomu bude desítky let poté až do počátku nového tisíciletí. Zatímco manželka se starala o chod domácnosti, ostatní práci bylo nutné do schématu včlenit, včetně péče o hudební výchovu dětí. Prioritu tohoto domácího úkolu pro Šestáka dokládá nejen dohled nad hudebním vývojem dcery Marie až po sám práh dospělosti a ke vstupu na pražskou HAMU, ale i převzetí úlohy hudebního mentora vlastních vnoučat. Jak vyplývá ze skladatelových diářů, byl popsaný denní režim zasazen do širšího rámce režimu ročního. V něm bylo každý rok – až na několik výjimek – místo pro hájené období letního pobytu v rodných Citolibech, který byl věnován především komponování a archivnímu studiu. V pracovní dny odtud Šesták pravidelně ve čtyři hodiny ráno odjížděl autobusem do okresního archivu v Litoměřicích a odpoledne se vracel do Citolib. S Citoliby ale udržoval kontakt vytrvale i přes rok. Rodina sem jezdila na víkendy a v době, kdy to možné nebylo, putovala mezi oběma místy živá korespondence, Zdeněk Šesták však psal rodičům osobně spíš zpočátku, záhy tuto úlohu převzala manželka a posléze dcera.

Zatím jsou ještě vzdáleny doby, kdy bude možné nazvat Šestáka symfonikem. Jeho cesta k „hudebním katedrálám", jaké v evropské hudbě bezesporu představují symfonie, je rozvážná. Skladatel zkoušel síly především na materiálu, s nímž měl důvěrnou osobní zkušenost, na kompozicích sborových a skladbách pro dechové nástroje. Šedesátá léta jsou u Šestáka – viděno z odstupu – „desetiletím dechů", i když se to tak nejeví od samého počátku. Od poloviny těchto let vydává úsilí o vlastní výraz své první nesporné plody zejména v této oblasti.

Ještě předtím se však skladatel pustil do většího symfonického díla. V roce 1960 se mu dostal do rukou právě vydaný malý výbor z básní italského básníka, nositele Nobelovy ceny za literaturu (1959) Salvatore Quasimoda *Život není sen*.[129] Jako typický příslušník literární

postavantgardy slučuje Quasimodo ve svém díle klasičnost s dosaženou moderností. Tento rys jedné větve moderní literatury po avantgardě představuje paralelu k hudebnímu neoklasicismu a právě ten také mohl Šestáka na těchto básních zaujmout, vedle jejich věcnosti, nesentimentálnosti a zejména v každé řádce, v každém slově – humanistického étosu. Poezie musela po válce nutně dospět k poznání, že i ona je zodpovědná za stav světa. K takovým básním patří i Quasimodova *Osvětim*, obsažená v českém výboru. Vane z ní podivné ticho, jako ze všech těch mlčenlivých věcí, které tu leží na hromadách. „Jsou to mýty, naše metamorfózy," říká básník. Snad je možné říct také: jsou to mýty našeho století a naše vlastní svědomí.

Z tohoto podnětu vycházející *I. symfonie*, nazvaná *Epitaf*, patří k těm raným kompozicím, s nimiž nebyl autor spokojen. Příznačně pro jeho skladatelský typ, jak ho známe ze zralých let, se výhrady obracely především k tektonice díla. Původní dvouvětou skladbu Šesták později revidoval a redukoval a výsledkem této práce byla roku 1965 jednovětá *Symfonická fantazie (variační)* (viz s. 82–84).

V letech 1960 a 1961 vycházejí ze skladatelovy dílny dvě skladby pro jeden z jeho důvěrných oborů – kantáty pro smíšený sbor. Nejprve malá kantáta a cappella *Španělsko mlčí* na báseň Pavla Kohouta *Růže a krev*, o třinácti mladých španělských vlastenkách popravených v roce 1939 Francovým režimem. Dívky, jak píše v poznámce k dílu Šesták, „ryly na zadní stranu fašistických odznaků bojovné republikánské výzvy. Růže, které měly před popravou ve vlasech, se staly symbolem boje španělského lidu za svobodu vlasti."[130] Druhá z kantát, *Země dvojjediná* s průvodem dvou klavírů, vznikla na půdorysu básně Jarmily Urbánkové o česko-slovenském bratrství („Na mapě světa země slovenská, / skalistým štítem hřbetů tatranských / pozdvihlas k hvězdám blíž / starou lví hlavu české koruny"[131]). Při její premiéře se Šesták znovu po letech setkává s sbormistrem Janem Mariou Dobrodinským, který ji provedl se sborem Slovenské filharmonie. *Země dvojjediná* znamenala také první autorův vstup na pódium Pražského jara, v roce 1975 byla v jeho rámci hrána ve dvoraně Národního muzea. Skladba získala první cenu v soutěži Slovenského hudebního fondu na začátku šedesátých let.

V roce 1961 Zdeněk Šesták ještě u básnířky a překladatelky Jarmily Urbánkové chvíli zůstal. V reakci na výzvu Československého rozhlasu

ke vzniku díla se slavnostní tematikou vytvořil *Vokální symfonii*. Skladatel k ní podle svých slov[132] dlouho hledal vhodný text, až jej našel – jak říká – jednou ráno v novinách. *Rudé právo* otisklo (3. 12. 1961, s. 2) báseň Urbánkové *V kamenném měřidle* a skladatel se rozhodl zpracovat ji – jak sám píše – „objektivizujícím hudebním stylem".[133] Ten znamená oproti předchozím vokálním dílům posun. Čtyři roky stará skladba *Javore, javore* měla ještě foersterovskou příchuť, zde si skladatel už více uvědomuje vlastní vnitřní ustrojení. Uskutečnit představu věcného výrazu se přitom Šestákovi nejsnáze zdaří, když spojí vokální skladbu s prostředky svého druhého „důvěrného oboru", s dechovými nástroji, které zvuku skladby dominují a jejichž přímočarý charakter je přesně to, co skladatel potřebuje. Šestákova pětivětá instrumentálně-vokální kompozice má pozoruhodné nástrojové obsazení: dechy, tři harfy, dva klavíry, varhany, bicí nástroje, violoncella a kontrabasy.

K této skladbě měl Šesták později velmi rozpačitý vztah. Text Jarmily Urbánkové je sice především humanistický, zároveň je ale také plakátovou oslavou komunismu. Šťastná konečná běhu dějin podle dobové doktríny však nezaujala skladatele tolik jako skutečně básnicky inspirované vyjádření, jakkoli formálně neumělé, jež spojilo tehdejší současnost s kosmickým rámcem darwinovských představ o vývoji člověka.

Od hvězdy k hvězdě daleký let –
a jak je to nedávno, co vznikl náš svět
v kosmickém okamžiku.
Nežli se narodí, krvavě mučí se den.
Jak dlouho se rodil a prodíral náš lidský sen
z opičích vztyků a vzlyků.[134]

Toto poetické gesto evoluci de facto mytizovalo a skladatel dal této silné stránce skromného dílka vyniknout způsobem, který se ještě daleko později stane pro jeho hudební myšlení charakteristickým. Myšlenkové těžiště skladby, čtvrtá věta, je na uvedený text komponováno jako fuga. „Celá tato věta je […] míněna jako obraz obtížného zrodu lidského snu na této planetě s jeho vítězstvími i prohrami, jistotami i pochybnostmi i jako zamyšlení nad tím, čemu by se dalo říct ‚kosmický čas'!"[135] Fuga je

v Šestákových představách jedním z vrcholů kompozičního mistrovství, navíc výtečně splňuje požadavek věcnosti výrazu.

Za *Vokální symfonii* získal v roce 1962 Československý rozhlas druhou cenu v rozhlasové soutěži Mezinárodní rozhlasové a televizní organizace (OIRT).[136]

V roce 1962 kromě vzniku písní pro děti s názvem *Za sluníčkem* pokračuje sborová tvorba *Dvěma sonety pro smíšený sbor a cappella* na verše Miroslava Floriana. Podle svědectví skladatele[137] dosáhl druhý z nich, *Sonet o slepém kamelotovi večerníku*, ve své době u pěveckých sborů značné popularity.

V podmínkách velkého globalizovaného světa se pomalu vytrácí vzpomínka na dobu, kdy člověku zkušenost vymezená hranicemi jednoho státu musela stačit. Mezi válkami, za války ani po válce k cestování pro Šestáka a jeho rodinu nebyly podmínky, ekonomické a pak ani politické. Je otázka, nakolik toho Šestákovi litovali. Snad byla ta nemožnost i daností, východiskem, o němž se příliš neuvažuje. To až dnes je cestování běžnou součástí života, ale tehdy by taková představa byla prostě jen jedním z paláců vzdušného zámku. A možná ani nebylo třeba litovat. Z rodiny alespoň Šesták sám podnikal dost cest po republice, zejména na svých spanilých jízdách po českých archivech a kostelích.

Pokud byly příležitosti k zahraničnímu cestování, poskytla je Šestákovi prakticky vždy jeho práce. První z nich se otevřela v souvislosti s členstvím ve Svazu československých skladatelů, šest let po vstupu do organizace v roce 1963, a cíl cesty byl příznačný: Svaz sovětských socialistických republik. Tamní skladatelský svaz měl s československým svazem dohodu o výměnách; zatímco Čechoslováci jezdili na východ, Sověti jezdili opačným směrem. Tentokrát na východ vyrazili na přelomu května a června dva tvůrčí umělci, Šestáka doprovázel slovenský skladatel a tehdejší šéf Vojenského uměleckého souboru kpt. Jána Nálepky v Bratislavě Milan Novák (1927–2021).[138]

Dva týdny návštěvy rozdělili hostitelé mezi dvě města – Moskvu a Leningrad (dnešní Sankt Petěrburg) – a udělili jí charakter kulturní turistiky. Povinností návštěvníků bylo referovat o cestě v domácím skladatelském svazu, proto dnes ze zápisků o ní víme přesně, které kulturní instituce viděli, s kterými skladateli se seznámili či která soudobá sovětská díla na několika absolvovaných koncertech zazněla. Jistě

nemá smysl je vypočítávat, zajímavé jsou jedině Šestákovy glosy k nim, někde neutrální, jinde odmítavé, ale většinou souhlasné. Tak třeba skladba Rodiona Ščedrina (nar. 1932) mu přišla jako „slaďák", II. symfonie Andreje Ešpaje (1925–2015) zase jako konvenční „plakát", Dmitrij Kabalevskij (1904–1987) ve svém Rekviem „stylově vypadl z konceptu" a Šestáka „nezvedl ze židle". Kladné „známky" jsou šestákovsky charakteristické. III. kvartet Veniamina Basnera (1925–1996) byl plný „prudkých zvratů", jiný skladatel se „nebojí tvrdosti", Symfonie pro smyčce Edvarda Mirzoyana (1921–2012) byla „optimistická" a u Sonáty pro housle a klavír Galiny Ustvolské (1919–2006) si Šesták všímal „bachovské klavírní techniky". Zřejmě největší poklonou ale byl „moderní pocit" – jak jinak – u Stravinského *Symfonie ve třech větách*.

Kromě vrstevníků se Čechoslováci setkali se staršími i o něco mladšími kolegy. Navštívili premiéru Chrennikovovy operety *Sto čertů a děvčátko*, na niž podle Šestákovy vzpomínky přišel i Dmitrij Šostakovič. Šlo mimochodem o téhož Tichona Chrennikova (1913–2007), který za stalinismu vedl zarputilé boje proti formalismu i proti Šostakovičovi samotnému. A Dmitrij Kabalevskij si vzpomněl na setkání s pražským konzervatoristou Šestákem před čtrnácti lety. „Seděl jsem u klavíru," vzpomínal roku 2019 Šesták, „najednou se otevřely dveře a vešel ředitel Václav Holzknecht s paní profesorkou Taťánou Kubáňovou a s nimi vysoký pán. Byl to Kabalevskij. Nikdo netušil, že přijdou, a já měl zrovna na klavíru rozpracovanou studentskou práci, orchestrální skladbu *Padlým bojovníkům*. Chvíli na to koukal, pak jsme sedli a hráli spolu a on pak řekl jenom, že tam mám ‚sliškom mnogo rajaja', čili příliš mnoho klavíru. My byli totiž hodně ovlivnění Bohuslavem Martinů a Francouzi, kteří klavír v orchestru hodně využívali."[139]

Do SSSR však Šesták necestoval jen za znějící hudbou. Přijel sem opět se svojí životní misí a už druhý den pobytu, 23. května, v Moskvě strávil v Leninově knihovně (dnešní Ruské státní knihovně) bádáním, a jakmile hosty dopravili o pět dnů později do Leningradu, hned po prohlídce města se zabral do sbírek knihovny Saltykova-Ščedrina. V roce 2019 vzpomínal,[140] že na jednom z těchto míst našel jednu ze skladeb Jana Venta. Kromě „citolibské archeologie" si uložil ještě úkol sepsat veškerá nalezená hudební bohemika. Seznam 350 titulů se signaturami odevzdal po návratu v Českém hudebním fondu.[141]

Uvědomoval si Šesták pravou povahu sovětské reality? Pokud ano, jistě o tom domácímu Svazu nereferoval. Pokud lze soudit ze Šestákových pracovních zápisků z cesty, rozepsal se nejspíš naopak o novém sovětském syntetizéru ANS, který jim hostitelé předvedli ve Skrjabinově muzeu (stroj byl nazván Skrjabinovými iniciálami odkazujícími k jeho avantgardním snahám o propojení hudby s technikou, konkrétně v konceptu tzv. „barevného klavíru"), a o zbrusu novém Kremelském sjezdovém paláci, o němž zápisky hovoří s až zajíkavým nadšením: „nádherná velkolepá stavba – opravdu již komunistická". Že by přece jen stopa úspěšné ideologické indoktrinace? Jednoznačně interpretovat tyto poznámky jde těžko, protože není zcela zřejmá pisatelova motivace. Mohlo jít právě tak o spontánní upřímné hodnocení, jako o přípravu na oficiální výstup cesty – na zprávu pro svaz, jež měla splnit určitá očekávání. Obě možnosti přitom spojuje základní pohnutka: snaha v daných podmínkách přežít.

Malou záhadou jsou však poznámky k 22. květnu, v nichž Šesták podivně škrtá, jako by chtěl případnému čtenáři zkomplikovat porozumění, o co skutečně jde: „Navštívil nás Hubička,[142] studuje zde estetiku na Vys. škole společ. věd. Rozhovor o stavu po [další slovo zaškrtáno, ale mohlo by jít o *Chrušč*] projevu [opět škrtáno] – resistence – dača – výstava *tamtéž* [ne zcela čitelné] – není žádný [nečitelné] velký umělec – [nečitelné] – názory umělců nelze poznat – soukromí." Že by tehdy proběhla v soukromí i diskuse na téma odhalení kultu osobnosti, jemuž věnoval svůj slavný projev sedm let předtím Nikita Chruščov a kolem něhož českoslovenští komunisté ještě hluboko do šedesátých let jen velmi opatrně našlapovali? Možná. Šestákova poznámka nám připomíná, v jaké atmosféře se asi návštěva kolébky komunistického systému odehrála.

Rok 1963 byl předposledním rokem chruščovovského tání před nástupem poststalinské brežněvovské garnitury. Nepředcházela mu klidná léta. Chruščovovské vedení přestálo už několik mezinárodních krizí – maďarskou roku 1956, karibskou na přelomu desetiletí a nedávnou berlínskou, která skončila stavbou zdi podél sovětské okupační zóny v srpnu 1961. Dochovaná korespondence mezi Citoliby a Prahou naznačuje, že slovo mír – pro pozdější normalizační generace neustálým omíláním už skoro vyprázdněné – je stále hýčkanou hodnotou a obavy o něj jsou stále naprosto autentické.[143] Politické uvolnění v Sovětském

svazu v těch letech bylo vlastně také problematické, poněvadž nikdy nebylo pociťováno jako zcela oficiální. Ostatně i zmíněný Chruščovův projev na XX. sjezdu KSSS byl tajný. Stalinismus sice skončil, ale represe nebyla mrtvá a strach byl všudypřítomný. Lehce se ho dotýká Šestákova vzpomínka na malý test hranic tehdejších možností. S Milanem Novákem se snažili Sověty přesvědčit, aby jim poskytli nahrávku Šostakovičovy *13. symfonie Babí Jar*, jejíž premiéra se uskutečnila 18. prosince 1962 v Moskvě. „Nechtěli," dodává Šesták lapidárně.[144] Teprve roku 1993 byla v Rusku vydána nahrávka reprízy koncertu z 20. prosince 1962, záznam z premiéry je na CD dostupný dokonce až od roku 2017.[145] Premiéra občansky odvážného díla s verši Jevgenije Jevtušenka se konala takříkajíc na zapřenou, stejně jako řada dalších provedení v šedesátých letech, která pro interprety v sovětském bloku znamenala vždy balancování na hraně.[146] Proto jsou Šestákovy náznaky, že se Sověti zdráhali přání hostů vyhovět z politických obav, namístě.

Začátkem června se skladatelé vraceli zpět do Československa. Šesták si na cestu vzpomněl ještě po dlouhých letech v roce 1978, kdy z leningradské návštěvy povstala i inspirace umělecká a cyklus smíšených sborů *Puškinské vigilie*. Jemu se budeme věnovat později. Lze předpokládat, že krátce po návratu z cesty v červenci a srpnu 1963, jakmile malá Mařenka s Honzíkem obdrželi školní vysvědčení, odjela rodina opět na letní byt k babičce a dědečkovi do Citolib.

Následující rok 1964 nezačal šťastně. Už korespondence mezi Citoliby a Prahou se zmiňuje o otcových problémech s chronickou bronchitidou. Podle maminčiných dopisů se tatínkovi, který byl od roku 1960 v důchodu, někdy dýchalo hůře, jindy lépe.[147] Na začátku roku 1963 se mu zřejmě přitížilo.[148] Dne 26. ledna v Citolibech otec umírá na náhlé srdeční selhání.[149]

Tentýž rok ale přináší také jednu zásadní změnu do života rodiny. Až dosud obývali Marie, Zdeněk a jejich děti – Mařence teď bylo třináct a Honzíkovi jedenáct – malý byt na Betlémském náměstí, sestávající z jednoho pokoje a malé kuchyňky s klavírem. Na podzim roku 1964 se konečně stěhují do 3 + 1 v novém menším paneláku na pražském Zahradním Městě.[150] Dům v Práčské 87 stojí na samém jižním okraji rostoucího sídliště, donedávna takřka na okraji zcela jiného světa. Z jižních oken, tedy z Šestákovy pracovny, se otevíral pohled na nedalekou

starou osadu Práče a na krajinu kolem botičských meandrů se sadem. V době, kdy se sem Šestákovi stěhují, nebyl ještě tak velký provoz na komunikaci před domem a obzor zatím nerušilo dnešní hostivařské sídliště Košík, zástavba na Chodově s barevnou keramickou věží Národního archivu ani nové bytové domy na druhé straně silnice. Jižní pohled přes Botič ke Slunečnému vršku musel být až do osmdesátých let pro manžele pocházející z malé obce v severozápadních Čechách tak trochu návratem k přírodě. Byt, který byl pro Marii a Zdeňka již definitivním pražským útočištěm, sice není velký, děti tu ale mají vlastní pokoj, manželé ložnici – příznačně s přestěhovaným pianinem a knihovnou – a skladatel vlastní pracovnu (opět) s knihovnou, gramofonem a malým psacím stolem. U něj – vedle citolibského pracovního stolu – vznikla většina děl dalších desetiletí. Na Zahradním Městě také děti dochodily základní školu a v bytě v Práčské ulici na chvíli nalezl útočiště krátce po svatbě i syn Honza se svojí novomanželkou.

Rok 1964 přináší skladbu pro Šestáka velmi vzácného druhu – *Studentskou knížku* pro klavír na čtyři ruce. Je to však také rok, kdy konečně začíná ohlášené „desetiletí dechů". S kompozicemi pro dechové soubory jsme se setkávali v Šestákově tvorbě už v padesátých letech, byla to však hudba populárnějšího charakteru. Originálně použil skladatel dechové nástroje ve *Vokální symfonii*, ta však nebyla v tomto smyslu čistým žánrem. Je pozoruhodné, že se autor dosud neodhodlal vstoupit se skladbou pro dechy na „artificiální" půdu. Snad čekal na konkrétní objednávku. Přišla nyní od přátel z Českého dechového kvinteta.[151] Pro tento soubor vytvořil Šesták už roku 1958 – jak sám řekl, takovou „legrácku" – *Kasaci in Dis*. Léta plodné spolupráce s tímto tělesem dále pokračovala. Roku 1964 vzniklo *Concertino pro dechový kvintet*, jež zahajuje dlouhou a významnou řadu skladeb pro dechové soubory.

Concertino pro dechový kvintet (1964)

Dechové nástroje si udržely zvláštní postavení v Šestákově tvorbě od šedesátých let až do konce milénia. Jsou jakýmsi katalyzátorem jeho skladatelské zkušenosti. Třebaže kompozice pro dechová uskupení nejsou v poměru k ostatním skladbám – symfonickým a vokálním – tak četné, představují vnitřně nejsoustředěnější kontinuální vývojovou linku. Vždy po dílech sborových či velkých dílech symfonických se Šesták vrací k dechovým nástrojům jako „domů", jako by chtěl znovu obdělat tuto důvěrně známou půdu a zjistit, v jakém stavu ji nalezne po všech prošlých peripetiích. „Dechy mi vyhovují, protože mají zvláštní věcnost,"[152] komentoval skladatel svůj blízký vztah k těmto nástrojům roku 2000. Implicitní přímočarost dechů, ostrost zvuku žesťů i konkrétní nelomená měkkost dřev jako by vedly k přímočarosti vyjádření. Nekompromisní charakter těchto nástrojů a skladatelova zásadní životní zkušenost s nimi mohou dokonce být, samozřejmě spolu s celým komplexem životní a umělecké zkušenosti, východiskem jeho základního tvůrčího přístupu k hudební materii vůbec.

V objednávce, na jejímž základě vzniklo *Concertino*, si interpreti přáli skladbu koncertantního charakteru, v níž by se virtuózně uplatnily všechny nástroje kvinteta. Šesták reagoval vylehčenou třívětou kompozicí, jejíž volná centrální věta je rámována dvěma rychlými částmi. Zejména poslední scherzové *Allegro con brio* naznačuje už originální šestákovskou stylizaci rychle, sveřepě tepajících ploch i celých vět, zprvu uplatněnou právě v kompozicích pro dechové nástroje, ale později aplikovanou i v jiných oblastech instrumentální tvorby. Kvintet je především skladbou pro radost – ze hry i poslechu. Avšak ani hudba výrazně koncertantní není jen světem pro sebe a zásadně ji ovlivňují podmínky, za nichž vznikala. Svědectvím o tom je rapsodická druhá věta *Concertina* se spodními zádumčivými tóny poznamenanými smutnou událostí. Rok 1964 je rokem úmrtí skladatelova otce, kdy se stávají vzpomínkou chvíle společného muzicírování otce se synem.

Nadešel rok 1965, rok oslav mírového dvacetiletí. Zdeněk Šesták věnoval v tom roce jednu kompozici výročí Slovenského národního povstání, symfonické fantazijní *Baladické intermezzo*. Nese označení

„passacaglia“, původní barokní formě je však blízká jen tendencí k monotematismu, neboť základní téma (resp. hlava) slovenské písně *Hučia hory, hučia* se znovu a znovu připomíná. Způsob udržování jednoty formy monotematickým přístupem je rovněž znamením pro budoucnost.

Zastavme se ještě u jednoho projektu toho roku. Jak píše autor v textu o *Vokální symfonii* adresovaném nejspíš Českému hudebnímu fondu, promýšlel právě větší symfonicko-vokální dílo na latinský text – návrhu Jiřího z Poděbrad z roku 1464 na vytvoření první všeobecné mírové organizace států. „Řeknu Vám upřímně,“ sděluje, „že mě vzrušuje tento zpola právnický, zpola diplomatický dokument, který vzešel před 500 lety od českého královského dvora a který je mimo jiné i dokladem o významu českého státu v minulých staletích. Vždyť dodnes nejsou všechny myšlenky v tomto traktátu uložené plně uskutečněny – teprve v tomto století se začala jeho originálně velkorysá náplň realizovat ve formě Společnosti národů a pak v Organizaci spojených národů.“[153] Projekt kompozice nakonec uskutečněn nebyl. Jakým způsobem by autor látku uchopil, se můžeme dohadovat z *Vokální symfonie*. Nejspíš by vzniklo několik víceméně nezávislých symfonicko-vokálních obrazů. K historické látce spjaté s minulostí českého státu a s idejemi přesahujícími malé teritorium české kotliny se Šesták vrátil až po dlouhé době, a to v oratoriu *Královna Dagmar* dokončeném v roce 1989 (viz. s. 327–337).

Jako skladba neuskutečněná by zhudebnění ideje husitského krále možná nestálo za zmínku. Myšlenka má ale rozměr, který nás zajímá. Právě nápad s historickou látkou z 15. století, stejně jako pozdější skladatelovy osudy a jeho tvorba dosvědčují jeho nejhlubší přesvědčení o nutnosti překračovat zájmy ega a jeho nejbližšího okruhu směrem ke společnosti a ke světu.

Symfonická fantazie (variační) (1965)

Následující rok 1965 přináší v Šestákově tvorbě čin jen zdánlivě málo podstatný. Po pěti letech se skladatel vrací k *I. symfonii* z roku 1960 (viz s. 73), aby ji důkladně zrevidoval. V tomto díle muselo být něco, co skladatele nutilo ještě jednou se k němu vrátit. Byla to původní literárně-historická, resp. existenciální inspirace Quasimodovou *Osvětimí*, nebo sám kompoziční způsob v symfonii uplatňovaný? Revizí přestala *Symfonie* existovat a její místo zaujala *Symfonická fantazie (variační)*, faktický start na dlouhé dráze Šestákových symfonických děl. Mezi *Symfonií* a touto jednovětou kompozicí nenalezneme větší symfonické dílo, a přece to, co se za těch pět let odehrálo ve skladatelově symfonickém myšlení, muselo mít pro jeho rukopis zásadní význam. Do hudebního světa zde totiž najednou vpadá hotový symfonik s víceméně jasnou představou o vlastním symfonickém vyjadřování.

Možná je variační *Symfonická fantazie* jakousi redukcí a zestručněním původní symfonie. K této úvaze vede rámcová čtyřdílnost skladby, která jako by zachovávala půdorys velké cyklické formy. Úvodní introdukce, odvíjející se od pizzicatových kroků smyčců a monologu klarinetu v hluboké poloze, sklene první oblouk napětí, který zejména prostřednictvím hojně uplatňovaného tremola smyčců získává charakter hluboce vnitřního znepokojení, jako by se zde připravovalo cosi hrůzného, co jen tušíme. Atmosféra Quasimodovy básně *Osvětim*, jež inspirovala původní *symfonii*, je také ovládnuta tímto tísnivým tichem:

„[…]
v táboře smrti: studený smuteční
déšť na rzi kůlů
a železné pletivo drátů
a ani strom nebo pták v mlžném vzduchu
či vzlétlý z našich myšlenek, jenom netečnost
a bolest, které paměť zanechává
svému mlčení bez ironie a hněvu […]“[154]
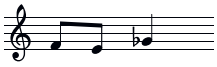
Celé plochy skladby jsou založeny na dialogu žesťů s pizzicaty smyčců, podobně se smyčci „hovoří“ dřevěné dechové nástroje. Následující

druhou, „barbarskou“, vnitřně kontrastně členěnou plochu označuje skladatel ve svých poznámkách jako scherzo. Je to však scherzo zlého až brutálního charakteru. Může být v našich představách vpádem zla do světa – což ostatně není myšlenka vzdálená ideovému pozadí pozdějších Šestákových děl. Scherzo, jež otevírá vzrušený vír kotlů, je většinou sestaveno z různě kombinovaných metrických ostinátních ploch. Ústí do vnitřně napjatého kontrapunktu smyčců, který je už předstupněm lamenta třetího, kantabilního volného dílu. Předěl mezi třetím a závěrečným velkým dílem je nezřetelný, na rozhraní mezi nimi dochází k opětnému nárůstu napětí v metrickém „tikání“ pizzicat, jež nás přivádí ke vzrušenému unisonu smyčců probíhajícímu paralelně s metrickým tepem orchestru. Pak nadchází moment zcela nový: celesta, připomínající se ve skladbě už svými dřívějšími virtuózními běhy, přejímá vládu nad celou další plochou. Vrstva, která tvoří pozadí „ptačího“ koncertování fléten, připomíná témbrovou hudbu. Její modálně zabarvená melodická kresba navozuje dojem jakéhosi zvukově „zakřiveného zrcadla“. Nato se orchestrální tutti vzepne do dvou ploch působících zdánlivě aleatoricky (v partituře vypsaných) a odlišených technikou hry – glissandy nástrojů oproti následné mase tremol. Proplétající se kontrapunkt hlasů vyznívá v závěru skladby do ztracena.

Symfonická fantazie je bodem skladatelova vývoje, v němž se transformují inspirační zdroje jeho počátků v už zřetelné stylové charakteristiky. Při zběžném pohledu do partitury zaujme uprostřed hudebního dění při nástupu „zlého“ scherza poznámka: „variace à la Stravinskij“. Některé charakteristiky, a dokonce detaily kompozice skutečně mohou svědčit o Stravinského vlivu: hluboký klarinet na počátku svou melodickou kresbou připomíná atmosféru modální melodie fagotu ve *Svěcení jara*. Podobně jako se ve Stravinského „obrazech“ tento prvek vrací – a znamená vždy jakési „zacyklení“ formy –, je i Šestákův klarinetový monolog expozicí základního melodického materiálu celé kompozice, nikoli však ve svém celku, jak by tomu bylo v klasických variacích, ale jen některými jednotlivými prvky, s nimiž skladatel později pracuje jako s izolovanými motivickými jádry, zasazuje je jakoby ve volném těkání fantazie do nových melodických souvislostí. Z těchto motivických jader se už v této kompozici nachází jedno, jež můžeme

označit za šestákovský melodický idiom. Jde o „bartókovské" půltónové obkračování centrálního tónu.[155]

4. *Symfonická fantazie (variační)*



Ke specifické práci s těmito stručnými „motivickými jádry", jež patří k základním východiskům Šestákovy metody, se ještě vrátíme v kapitolách, jež budou věnovány skladbám, které tato metoda charakterizuje mnohem více. Už nyní však lze říct, že tento způsob motivické práce, uplatňovaný nejen Stravinským, ale i Bartókem či Schönbergem,[156] umožňuje skladateli svobodnější přístup k formě (a Šesták této možnosti využívá), neboť sevřenost celé architektury díla může být postavena na docela prostém principu jednoty těch nejmenších strukturních jednotek. Do tohoto materiálu lze pak vcelku bez obav z narušení velké stavby vstupovat i prvky novými a z nich učinit další z motivických svorníků.

Takto uplatňovaná práce s jednotkami hudební řeči však není hlavním důvodem, proč skladatel své dílo nazval variacemi. Uvědomíme-li si opět, jakým způsobem staví své *Svěcení jara* Stravinskij, nemohou nám uniknout další asociace. Rovněž u této Šestákovy práce je výchozím bodem technika obrazů, charakterizovaných a odlišených na první poslech i pohled do partitury typem faktury a ostinátními modely, jsou to velké „kvádry" celých nástrojových vrstev, které se dostávají do vzájemných souvislostí. Typem faktury přitom rozumíme určitý model uplatněný pro daný oddíl skladby: charakterizuje jej instrumentace, tedy podíl jednotlivých nástrojů či skupin nástrojů, způsob artikulace, vertikální či horizontální sazba, ev. uplatnění ostinat v některých vrstvách zvuku atd. Návraty typů faktur, jejich variace a kombinace jsou u Šestáka význačným faktorem utváření tektoniky skladeb. Tuto techniku obrazů, jež zpracovává materiál vycházející z jednoty těch nejmenších prvků, míní skladatel označením „variace".[157]

Divertimento concertante (1966)

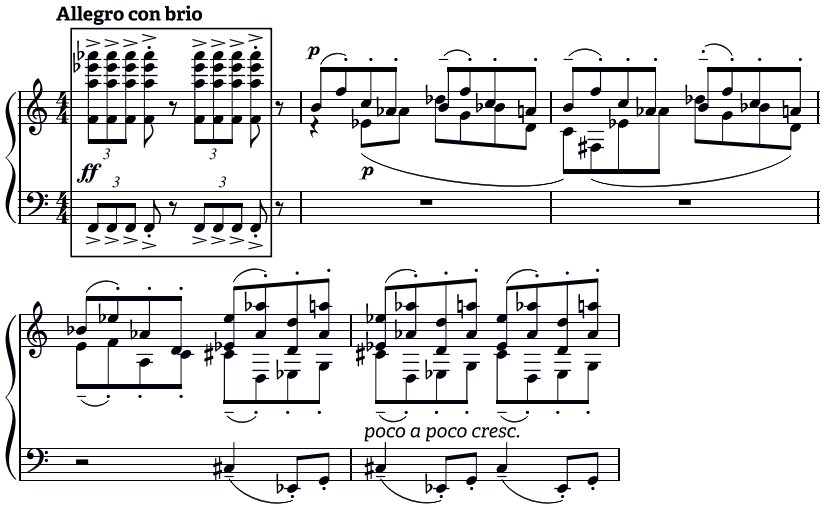
Užitá charakteristika „desetiletí dechů" vystihuje význam tohoto druhu kompozic pro krystalizaci Šestákova hudebního vyjadřování, nikoli zatím četnost skladeb pro dechové nástroje v daném desetiletí. Ovšem to, co přichází s rokem 1966, je opravdová „dechová žeň". Po celé dva roky se autor soustředí výhradně na tento hudební druh a do roku 1968 vytvoří sedm komorních děl, jež většinou vycházejí stále ze spolupráce se členy Českého dechového kvinteta. Je to příklad vynikajícího souznění skladatele s interprety a doklad toho, jaký význam může mít pro hudební tvorbu sám hudební provoz.

První z řady těchto skladeb je *Divertimento concertante pro pět dechových nástrojů*. Jak už název napovídá, nevzdaluje se skladatel od základního pojetí kompozice předchozí – *Concertina pro dechový kvintet*. Koncertantní pětivěté dílo odlehčeného charakteru je vědomou aluzí na baroko. Jeho vliv se projevuje zejména v melodické kresbě hlasů a ve vnějším hávu kompozice vůbec, jakkoli můžeme o některých větách říct, že jsou už pro svého autora typické.

Hned první věta *Allegro con brio* patří k typu hudby, který se v Šestákově tvorbě nadále neustále v různých podobách vrací, ať už v podobě celých vět nebo jako integrální součást hudebního jazyka.[158] V burleskní hudbě této věty, uhánějící ve strojovém ostinátním tepu šestnáctin, můžeme spatřovat jak vzdálený ohlas prudce uhánějících ostinátních ploch Stravinského či barbarismů Bartókových, tak konotace barokní. Do nevýbojné rytmičnosti, jíž se vyznačuje celé *Divertimento*, se však také nejspíš promítá idea věcnosti. Hlasy se v první větě spojují do jednoho či dvou paralelních bloků, a třebaže v nich party probíhají syrytmicky, klastry, které ve vertikálním plánu vznikají, dávají tušit, že partitura byla pracována horizontálně. Skladatelův až bezohledný přístup k souzvukovosti však kupodivu nepřekáží posluchačské přístupnosti hudby. Už skladebné prvočlánky hudby, opakující se rytmicko-melodické modely, z nichž autor kompletuje jednotlivé oddíly věty, jsou totiž zpěvné a vtipné. Proplétání hlasů dospívá k podobnému efektu, na jaký jsme narazili už v poznámkách k *Symfonické fantazii* (viz s. 83) – je to jakési „křivé zrcadlo zvuku". Jsou tu však i momenty, které skladatel komponoval se zřetelem k vertikalitě: úsečné, zvukově
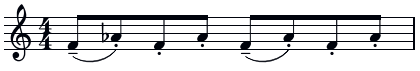
ostré staccatové akordy, mající úlohu interpunkce: uvozují, frázují a ukončují větu.

5. *Divertimento concertante pro pět dechových nástrojů*, 1. věta, takty 1–5



Tato úsečnost bude pro komorní skladby pro dechové nástroje nadále charakteristická. Podstatný je však především principiální rozdíl mezi převažující horizontalitou skladby a vertikalitou této „interpunkce". Všimněme si také hned převažujícího rytmického modelu, např.:

6. *Divertimento concertante pro pět dechových nástrojů*, 1. věta, takt 12



Této houpavě-skočné figury jsme si všimli už v poznámce ke skladbě z padesátých let *Šari-vari* (viz s. 64). Tady ji uslyšíme – tu častěji, tu jen jednou na rozsáhlejší ploše – ve všech větách, ale věta první je na ní v podstatě postavena celá.

Moderatamente mosso druhé věty plyne ve volnějším vytrvalém tříčtvrťovém tepu. Ostinátní doprovodné akordické pásmo, většinou pouze dvojhlas klarinetu a lesního rohu, k němuž se občas opět ve

frázujících předělech přidávají ostatní nástroje, zůstává harmonicky převážně statické. V místech, kde se toto pozadí přece jen na okamžik rozpohybuje, se často mezi ostřejšími souzvuky ozve konsonantní tradiční terciový útvar. Koncertující ostatní nástroje, uvozující své výpovědi často nátrylem (nikoli však výhradně sekundovým), se tu a tam spojují do dvojic. Hojnou přítomností ozdob se výraz této hudby patrně záměrně barokizuje.

Přítomnost tradičních konsonantních harmonických jevů v atonálních plochách patří k Šestákovu způsobu a je součástí jeho „skladatelské konfese". Skladatel rád v této souvislosti citoval Bartóka, který legitimitu těchto útvarů v rámci moderních postupů uznával a vyslovoval se pro takovou hudební řeč, jež je dovede nově využít, zapojit je do nových souvislostí a dát jim nový význam. Bartók ve stati „Problém nové hudby" mimo jiné píše: „[…] dobře vyvážené […] užití starších akordů, tonální frazeologie, není uvnitř atonální hudby nestylové. […] tyto prostředky, které dlouhým užíváním a zneužíváním už povadly, nabudou v tomto novém prostředí svěží, zvláštní účinné síly, která vzniká právě protikladem. […] Bezpodmínečné vyřazení těchto starších zvuků by znamenalo vzdát se jedné, a ne bezvýznamné součásti prostředků našeho umění."[159] S Bartókem i se Stravinským Šesták vůbec sdílí jednu sympatickou vlastnost – totiž nedogmatičnost a otevřenost jakýmkoli způsobům, které jsou v dané situaci účelné.

Věta třetí je už podle tempového předpisu *Prestissimo assai. Molto leggiero* nejživější částí skladby. Její stavba se podobá stavbě věty první. I tady jsou uplatňovány opakující se rytmicko-melodické modely, nejsou ale natolik melodicky svébytné a jejich komplementárním paralelním průběhem vznikají kompaktní bloky. Tyto dvou- až čtyřtaktové vyšší celky, charakterizované větší hybností disparátních či legátových šestnáctin, kontrastují s drženými klastry, v jejichž rámci se některé hlasy v některých úsecích rozechvívají ostinátními střídavými melodickými tóny. I tento prvek, z něhož autor v závěru věty odvodí trylky některých hlasů, se podílí na barokní příchuti této hudby. Druhý, statický typ bloků je základem tria s předepsaným *cantabile molto*. Zejména závěr třetí věty spojuje užité postupy do syntetizujících nerozdílných celků. Melodicky v této části *Divertimenta* vystupují do popředí občasné septimové skoky, vydělující se nápadně z jemně zvlněného pozadí ostatních hlasů.

V *Poco andante* věty čtvrté se nad dlouze drženými souzvuky postupně se přidávajících ostatních nástrojů odvíjí neperiodická, stále vpřed směřující melodická linka, již si vzájemně předává několik nástrojů, z nichž je největší prostor věnován flétně a hoboji. Od pianissima přes forte zhruba uprostřed věty až po opětný pokles a návrat k pianissimu vzrůstá a opadá napětí. Za zmínku stojí intervalová výstavba melodiky. Velké skoky se střídají s hladším průběhem kroků sekundových a terciových. Nápadné jsou tentokrát ještě více velké septimy, s nimiž se setkáváme doslova na každém kroku, ať už v čisté podobě septimového skoku anebo v rozložení na menší intervaly, nejčastěji velké tercie s čistou kvintou nebo malé tercie se zvětšenou kvintou. I v souvislosti s volně atonální charakteristikou *Divertimenta* upomíná tento rys na melodiku stylu, který se zdá povaze Šestákova jazyka velmi vzdálen. Je jím dodekafonie, pro niž jsou právě skoky zmenšených oktáv charakteristické už od dob Schönbergových. Uprostřed šedesátých let, v době pokračující vlny serialismu, není taková souvislost jistě ničím neobvyklým. Ostatně povědomí o seriální technice prokáže Šesták velmi záhy, jen o dva roky později.[160]

Faktura páté věty s tempovým určením *Allegro assai. Gaiamente* je nejblíže druhé větě. Plán pozadí, doprovodných dvoj- až trojzvuků, uplatňuje ve čtyřčtvrťovém taktu hojně augmentace známé houpavě-skočné figury. Ta je nejnápadnějším prvkem i v hlasech, které se svými osminami od tohoto pozadí odrážejí. Upomíná tak zejména na první větu, stejně jako občasné úsečné opakované staccatové akordy, někdy ostřejšího zvuku, jindy tradičně konsonantní, které už ale nemají úlohu pořádající, frázující. Spíše trhají a cupují tuto závěrečnou burleskní plochu. Velké septimy v hybnějších hlasech můžeme považovat za ohlas věty předchozí.

Nenáročnému, „oddechovému" výrazu *Divertimenta* odpovídá i prostota formy jednotlivých vět – někde je to třídílnost, jinde jako by šlo o výsek z variační fantazie uplatňující techniku „obrazů", jakou Šesták vytvořil poprvé ve své *Symfonické fantazii* (viz s. 84). Ve vývoji skladatelova rukopisu jsme stále ještě nepřekročili fázi krystalizace hudebního jazyka na té nejzákladnější úrovni dikce.

Na konci šedesátých let pokračuje v Šestákově díle už započatá linie skladeb pro dechové nástroje, jíž ukázaly cestu *Concertino* a *Divertimento*

pro dechový kvintet. Patří sem skladby z roku 1967, *Sonáta pro dva klarinety*, *Hudba pro hoboj* a instruktivní *Concertino pro lesní roh a klavír*, přičemž první dvě kompozice jsou plodem přátelství s vynikajícími instrumentalisty – hráči Českého dechového kvinteta a Komorní harmonie. Zastavme se však ještě u jiné kompozice z poloviny šedesátých let, která je z hlediska krystalizace Šestákova rukopisu podstatná, u *Pěti virtuózních invencí pro fagot* z roku 1966.

Pět virtuózních invencí pro fagot (1966)

Jakkoli je Šestákův způsob práce vždy intuitivní, i když ne živelný, podíl racionality na jeho kompozicích v průběhu let spíše vzrůstá. Skladatel nerad konstruuje, a jestliže se k takovému způsobu práce přece jen uchýlí, není mu konstrukce účelem o sobě, nýbrž funkčním prostředkem. Vhodnost takového postupu odvozuje autor v několika pozdějších skladbách z potřeby adekvátního vyjádření, jeho učitel Hlobil by řekl – „z ideje skladby". Šesták to na přelomu milénia vyjádřil slovy: „Um nesmí stát v cestě tomu, co je na dně duše. Kumšt nesmí tvůrce ovládnout natolik, aby viděl jen struktury samy o sobě. Život je přece jen něco vyššího než umění spojit dobře C dur s F dur…"[161] Skladatelova „techné", kompoziční zdatnost je samozřejmý předpoklad, avšak hudba se pro Šestáka zvláště později stane vlastním polem existenciálních a metafyzických otázek.
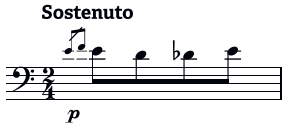
Už u *Divertimenta* jsme si všimli vzdálené inspirace dodekafonií, stylem, který bychom mohli snadno považovat za protipól Šestákova hudebního světa. A přece je toto dílo předzvěstí malé odbočky tímto směrem. *Pět virtuózních invencí pro fagot*[162] z téhož roku jako *Divertimento* (1966) reflektuje seriální techniku a styl zatím zpovzdálí.

Podle autorovy poznámky lze *Invence* hrát jako cyklickou skladbu, jednotlivě, i jako výběr několika kusů. Skladba první, *Recitativo, molto rubato*, je psána *senza misura*. Jakožto volně atonální meditace není pracována seriální technikou – ostatně stejně jako žádná z invencí –,

na mnoha místech však vyčerpává většinu z dvanácti možných tónů a výsledný dojem se dodekafonii blíží. Setkáme se v ní znovu s typickým motivem obkročné malé sekundy (viz s. 84) i s charakteristickými septimovými skoky (viz s. 88).

Kromě první a poslední skladby jsou všechny invence psány v proměnlivých taktech. Invence druhá, hudební anekdota *Allegro giocoso*, přináší také několik pro autora příznačných prvků, např. známou houpavě-skočnou figuru. Volně atonální skladba tentokrát nepůsobí dodekafonně, jejím principem je jakési hudební zadrhávání. Melodie se rozbíhá a nedopovězena náhle končí, vrací se znovu na začátek, rozvíjí část původního nápadu, opět skončí atd. Hned hlava tématu tohoto žertu a její varianty jsou zajímavé také z hlediska pozdějších analýz.

7. *Pět virtuózních invencí pro fagot*, druhá invence *Allegro giocoso*, takt 1



Různé podoby tohoto motivu užívá Šesták ve své další tvorbě tak hojně, že jej můžeme vřadit do skupiny autorských idiomů, znaků, jež charakterizují skladatelův rukopis. Jeho melodický princip – chromatický opis užitého melodického postupu – má přitom širší význam v souvislostech Šestákova hudebního vyjadřování (viz s. 110 a poznámku 198 na s. 482).

Předpis *Seriosamente, pensieroso* přísluší invenci třetí, která se vrací k seriální inspiraci. Nakládá volně s delšími či kratšími výseky z dvanáctitónové série exponované hned na začátku skladby. Mezi fantazijními úseky si vybírá např. jen čtyři tóny, které tematizuje, opakuje je, sestavuje z nich sekvence apod. Zpočátku se k řadě vrací i v celém rozsahu – uvádí dvakrát inverzi základního tvaru. Základní tvar a inverze jsou také jedinými částmi kvaternionu, kterých tu skladatel užívá.[163] Popsaný způsob samozřejmě nemá s dodekafonií mnoho společného, autor přistupuje k řadě spíše jako k tématu. Řada mu poskytuje motivický materiál, není organizační složkou kompozice.

Hudební jazyk fagotových invencí je skutečně mnohotvárný. Čtvrtá část *Molto allegro, quasi adiratamente* je postavena na třídílném půdorysu ABA s krátkou codou v závěru. Díl A se opakuje doslovně,

melodicky je tato část založena na kontrastu sekundových běhů a velkých skoků. V atonální ploše zasvitnou jakoby modální sekundové běhy, jako vyvěrající a zase se ztrácející ponorná říčka. Autor tuto zdánlivou modalitu vždy důsledně popírá právě oněmi septimovými skoky, zarývajícími se do jednoty sekundových pasáží. V dílu B se diatonické vztahy na způsob modů, zejména prostřednictvím charakteristického motivu (vzdáleně připomínajícího slavný fagotový motiv ze Stravinského *Svěcení jara*), ustalují v delších úsecích. Chromatický sestup v závěru cody pak působí jako vtipné popření, smetení všech dosavadních snah.

Pátá invence s předpisem *Recitativo, molto inquieto e rubato* cituje v úvodu v transpozici začátek invence první, s níž sdílí i zápis bez taktových čar. Záhy však citaci opouští a buduje vlastní fantazijní tvar. Zatímco hudba první invence působila spíše tezovitě, zde jako by autor vrstvil mnoho otázek, vzrušených, meditujících i zasněných, oddělených krátkým dozvukem do ticha pomlk, v nichž se hromadí energie k dalším otazníkům. Krátké úseky jsou odlišeny tempovými i dynamickými předpisy, invence je vnitřně rozeklaná, neklidná. Končí v pianissimu do ztracena, aniž jsou naznačené otázky jakkoli zodpovězeny.

O *Pěti virtuózních invencích pro fagot* prohlásil podle autorových slov fagotista profesor Karel Pivoňka, že jsou nehratelné.[164] Přesto se staly významnou součástí hudební literatury pro tento nástroj. Čtyřikrát byly zařazeny mezi povinné skladby v soutěži Pražského jara (naposled roku 2022, po odkladu z roku 2020 kvůli koronavirové krizi) a v roce 1979 si je pro svou portrétní gramofonovou desku vybral sovětský fagotista Valerij Popov.

Vlastním dodekafonním „intermezzem" v díle Zdeňka Šestáka jsou *Tři metamorfózy pro sólovou flétnu* z roku 1968. Ani zde nepřistupuje skladatel ke zvolené technice ortodoxně, avšak vzhledem ke způsobu práce – tentokrát s celým kvaternionem – lze *Metamorfózy* (pominemeli využití techniky v polovině sedmdesátých let jako jednoho z mnoha vyjadřovacích prostředků) označit za jedinou Šestákovu skutečně dvanáctitónovou kompozici.[165] Fagotové *Invence* i flétnové *Metamorfózy* můžeme chápat jako skladatelovo přitakání dobovému vývoji. Šesták sice nikdy nepustil ze zřetele svou vědomou vazbu k tradici, své neoklasicistní východisko, avšak jiné tendence, reprezentované v té

době linií postwebernovské Nové hudby (Jan Klusák, Marek Kopelent, Miloslav Kabeláč, Miloslav Ištvan, Alois Piňos, Luboš Fišer, Jan Kapr, Zbyněk Vostřák), nepovažuje za apriori protichůdné tomuto programu ani za osobně nepřijatelné. Ve svém postoji k principům Nové hudby se neliší od svých generačních souputníků, kteří podobně jako on vyšli při utváření osobního stylu z podnětů meziválečné avantgardy. Podle Jaromíra Havlíka vzdáleně reflektoval dodekafonii v jinak tektonicky tradičně pojaté *Symfonii č. 2 (Sinfonia pacis)* Viktor Kalabis už v roce 1962 a Jindřich Feld ve své *Symfonii č. 1* (1967).[166]

Až sem, na druhý břeh modernismu, dospělo tedy Šestákovo „desetiletí dechů". Z odstupu let, jenž nevidí dobový rozštěp na „tradicionalisty" a „avantgardisty" už tak nesmiřitelně, se tento exkurz nejeví jako něco nepřirozeného. „Nikdy jsem nechtěl přísahat na jediný způsob," říká Šesták, „uznávám, že dodekafonie má velký smysl. Myslím, že například Berg je široce akceptovatelný právě proto, že není dogmatický."[167] A právě nedogmatičnost se projevuje otevřeností, vlastností, již Šesták pěstuje a rozvíjí od samotných počátků. Šesták sice vzešel ze světa konzervativních hodnot, na poli umění je ale vlastně liberál uznávající komplementaritu různých pohledů. Ovšem s jednou výhradou: podmínkou důvěryhodnosti každého takového pohledu musí být autenticita, totiž vnitřní pravdivost a elementární poctivost. Pak není důvod, proč jakýkoli přístup odsoudit, seriózně se jím nezabývat nebo jej nevyužít, jestliže odpovídá našim záměrům. V Šestákově „metodologii" se tedy dodekafonie stala jednou z možných metod. S jeho tvůrčími záměry v budoucnu souzní ještě dvakrát – při komponování sborového cyklu *Portrét Konstantina Biebla* a poslední části *Čtyř dramatických fragmentů podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala* (viz s. 186–188 a 200–202). V obou případech využívá jejího neuspokojivého vyznění pro vylíčení atmosféry surreálna, resp. přechodu mezi realitou a sněním či smrtí.

Vzkříšení po dvou stoletích II.

Ať už Zdeněk Šesták pracuje na jakékoli kompozici, ať vykonává činnost pro jakoukoli instituci, konstantou padesátých i šedesátých let je trpělivá práce v archivu, hledání a zpracovávání nalezených děl. Ačkoli je v centru jeho pozornosti Státní ústřední archiv v Praze, cílí rovněž do řady míst v Čechách a na Moravě a nevynechá žádnou příležitost, pakliže se i z jiného důvodu v blízkosti některého z archivů ocitne. Možnosti badatele v socialistickém Československu jsou však bohužel většinou omezené státními hranicemi a jedinou významnější zahraniční příležitostí ke zkoumání je v tomto období již vylíčená návštěva Sovětského svazu v roce 1963. A tak se Šesták snaží alespoň vyčerpat všechny možnosti, které mu tento prostor dává. S německými archivy komunikuje korespondenčně.[168] Dopisem nejspíš z roku 1965 instruuje neteř svého strýce Vojtěcha Nováka Waltraud Engelovou, jež jede do Rakouska, které vídeňské archivy má navštívit a co v nich má hledat.[169] Podává inzeráty v lounských tiskovinách s výzvou, ať občané hlásí nálezy starých not na půdách lounskému archivu.[170] V polovině šedesátých let použije pražský telefonní seznam pro pátrání po možných potomcích Kopřivů a po neúspěšné korespondenční akci plánuje zaměřit její další kolo na Vídeň.[171]

Zmíněné akce namířené mimo oblast archivního výzkumu úspěšné nebyly, proto na ně Šesták později rezignoval. Kromě archivů se však soustřeďoval ještě na jeden zdroj, totiž na kostelní kůry. S kůrem byl přece spjat vůbec první objev na poli citolibské skladatelské školy. Proč by tedy i jinde nemohl být štos not zavřený v zapomenuté skříni někde u varhan, jako tomu bylo v Citolibech? Celá dlouhá desetiletí Šesták kontaktuje farnosti a nevynechá jediný kůr, v jehož blízkosti se na různých cestách po Čechách ocitne. Podle jeho svědectví nebyla bohužel úspěšná ani tato mise. Fakt, že kostelní kůry tento materiál většinou neuchovaly, přičítal Šesták též tzv. ceciliánské reformě, jež se snažila ve druhé polovině 19. století o duchovní očistu církevní hudby a pro inspiraci se vracela ke středověku a renesanci, tedy před období, po němž badatel pátral. Hudba 17. a 18. století této reformě často padla za oběť, neboť z hlediska její estetiky byla liturgicky bezcenná, a proto byly materiály do té doby uchovávané na konci 19. století většinou

likvidovány. Šesták později vzpomínal například na kostelní kůr ve Vinařicích, kde pod štosem not pocházejících z doby po reformě našli s Jiřím Veselým tři stránky z díla Karla Blažeje Kopřivy. Jinde třeba našli staré notové materiály pod linoleem, použité jako izolace. Byly však i čestné výjimky, především kostel v Kozlech, jehož kůr vydal do rukou badatele hotový poklad – uchovaný repertoár lounského měšťana Josefa Debefa a v něm hned několik prací skladatelů působících v Citolibech.

Hlavní cíl trpělivé Šestákovy vědy však nemá zůstat zapadlý v archivním prachu. Nalezenou hudbu je třeba rozeznít. Jak už víme, skromné počátky tohoto úsilí sahají do čtyřicátých let. Teď se píší léta padesátá a raná šedesátá a hudba spjatá ve své většině s křesťanským chrámem vyvolává stále podezření a jistě i strach, aby se přitakání tímto směrem negativně neprojevilo. V brněnské redakci Československého rozhlasu ale pracuje od roku 1961 dramaturg, jemuž je právě duchovní charakter této muziky blízký a který se vstřícnosti vůči ní nebojí.

Se skladatelem a muzikologem Zdeňkem Zouharem (1927–2011) se Šesták seznámil na školení ÚLT na zámku Hořín v roce 1952 a už tehdy mu ve volném čase mezi semináři vyprávěl o svých citolibských objevech. Výzva, aby badatel některé z nich poslal do Brna, byla jedním z prvních Zouharových dramaturgických počinů. V pozdější vzpomínce věnované sborníku na Zouharovu počest vypočítává Zdeněk Šesták alespoň pět skladeb, jež byly v letech 1963–1964 v brněnském studiu natočeny: dvě árie Karla Blažeje Kopřivy, po jedné ze skladeb jeho otce Václava Jana a Jakuba Lokaje a árie Josefa Myslivečka z opisu prvního ze zmíněných citolibských skladatelů.[172] I z uvedeného výčtu je však zřejmé, že skladeb muselo být víc. Dochovaný Šestákův dopis Zouharovi do Brna z 12. prosince 1963, který doprovází jednu ze zásilek, je skoro výkřikem optimismu, že se „ledy pohnuly“:

„[…] po pravdě řečeno, já jsem se to vůbec nikam neodvažoval nabídnout, domnívaje se, že to nikde nevezmou kvůli tomu latinskému textu. Až Ty jsi byl první, kdo mi podal pomocnou ruku – proto Ti nikdy nebudu moci zapomenout, žes mi umožnil, abych skladbu, kterou jsem měl spartovánu v roce 1948 (! – nelžu), po celých 15 letech poprvé uslyšel ve skutečném zvuku.“ Šesták tu má na mysli *Missu c moll* Karla Blažeje Kopřivy.

Na pořízení nahrávky jedné z árií nabízí i vlastní příspěvek 1000 Kč. A dále pokračuje:

„Minulou neděli v 8,00 šel v Praze J. A. Sehling sborové Motetto pastorale – nahrávka z r. 1951 (jak mi včera říkal J[iří]. Berkovec) – ještě s [Jiřím] Pinkasem. Zdá se, že se ledy, nesmyslně a nehistoricky navršené kolem staré vokální hudby začaly konečně hýbat. Vždyť jinak to ani není možné – jednou se té puritánské úzkoprsosti budeme smát. Vždyť v jiném kumštu např. ve výtvarném takovéhle myšlenky si nikdo nikdy mezi naší kunsthistorií nepřipouštěl a ani nemohl připouštět – protože obsah většiny zobrazovaných námětů z gotiky, renes. i baroka je z valné většiny náboženský. To jen v muzice se díky několika ‚chytrým' levičáckým hlavám zahnízdil takový pseudovědecký názor a každý, kdo se tím zabýval, byl málem vydáván za nepřítele socialismu a klerikála.

Zdeňku, neměj mně za zlé, že jsem se zase tak rozepsal – ale chápej to, život má člověk jeden – vsadil jsem svým způsobem kartu i na tuhle starou muziku – a nic jiného si nepřeju nežli pár těch věcí uslyšet […]."[173]

O ideologických předsudcích vůči chrámové hudbě věděli oba své. List zaznívá opatrnou radostí. Opatrnou oprávněně, protože padesátá léta nejsou posledním obdobím, kdy tomuto protitlaku bude muset Šesták čelit.

Nahrávky, o něž se Zouhar v Brně zasloužil, byly skutečně prvním studiovým záznamem hudby citolibských mistrů 18. století. Krátce nato, v letech 1964 nebo 1965,[174] se Zdeněk Šesták setkal s dramaturgickou radou Supraphonu, předložil jí návrh na vydání této hudby na hudebních nosičích a zmíněné snímky jí předvedl. Dozněla prý první skladba – *Aria in Dis „Quod pia voce cano"* Karla Blažeje Kopřivy –, když přítomný ředitel Gramofonových závodů – Supraphon (jak se podnik tehdy jmenoval) Jaroslav Šeda prohlásil: „Jestli je to stejně dobré dál, je to jasně Gramofonový klub!",[175] což byla exkluzivní supraphonská značka. V té době také vstupují do vznikajícího projektu sbormistr Milan Malý spolu s dirigentem Jiřím Stárkem, jehož kariéra právě v té době dostoupila prvního významného vrcholu. V roce 1964 se po jedenácti letech na dirigentském stupínku Symfonického orchestru Československého rozhlasu ujal role šéfdirigenta. Šesták, zatímco spartuje poslední z kompozic – *Quartetto concertante* Jana Venta –,[176] jež má být součástí naplánované gramofonové edice, vede

pracovní rozhovory s oběma umělci, kteří mají být hlavními uměleckými garanty projektu. Nikdo ze zúčastněných mimochodem netušil, že šťastné spojení Stárka s Citoliby vzniklo takříkajíc za minutu dvanáct, protože dirigent krátce po vstupu vojsk Varšavské smlouvy roku 1968 republiku opustil. Ono spojení však přetrvalo a Stárek se k němu vrátil v devadesátých letech v živých provedeních této hudby, skoro jako by té vynucené dvacetileté pauzy ani nebylo. A ještě jednu dávnou známost jednání o projektu oživilo. Stejně jako Šesták i muzikolog Jan Ledeč vstoupil hned po válce do semináře profesora Josefa Huttera na filozofické fakultě a roku 1949 také on neprošel prověrkami. Cesty obou starých známých se v budoucnu v různých souvislostech ještě mnohokrát protnou. Tentokrát, v lednu roku 1966, se Ledeč s Šestákem setkal jako dramaturg Symfonického orchestru hlavního města Prahy FOK nad návrhem nové hudební edice,[177] neboť s tímto orchestrem – a nikoli se Stárkovým domovským tělesem – plán počítal. V průběhu let 1966–1967 tedy ve studiu pražského Rudolfina znovu zaznívá hudba citolibských mistrů. Některá takříkajíc načisto po brněnských pracovních nahrávkách, jiná poprvé po dvou stoletích. Hraje FOK v komorním obsazení a kromě sólistů zpívá Pěvecký sbor Československého rozhlasu. Rodí se nový počin Gramofonového klubu *Hudba citolibských mistrů 18. století*[178] a vzkříšení se blíží. Šestákovy diáře z těch let prozrazují doslova horečnou, až nepřehlednou aktivitu. Musel to být skutečně euforický zážitek.

Ohlédněme se teď zpět za dvaceti lety vytrvalé badatelské práce a připomeňme si, v jaké atmosféře probíhala. Postoj fakultní prověrkové komise, která roku 1949 upřela tématu oficiální vědecký status, byl politicky průzračný a jednoznačně vědecky irelevantní a badatelovo furiantské rozhodnutí lze pochopit jako přirozené. Z perspektivy nastávajících padesátých let se ale celý Šestákův plán jevil rozhodně jako nereálný a mnohý na jeho místě by jej při té představě jistě vzdal. V základu Šestákových aktivit muselo být něco, co je udržovalo v chodu navzdory skutečnosti. Jak je možné, že nikdy nepodlehl malověrnosti a skepsi? Odkud pramenilo přesvědčení, že svou každodenní prací dokáže jednou realitu změnit? Co je klíčem k tomuto přesvědčení? Muselo to být něco, co danou realitu přesahovalo, byl to metafyzický klíč. Byla jím *vize* a *Musica antiqua Citolibensis* byl vizionářský projekt.

Možná se to patetické vyjádření zdá nadsazené, ale není. Zdeněk Šesták se skutečně v mnoha ohledech projevil jako vizionář, jako člověk, který pracuje na uskutečnění svých často utkvělých myšlenek. Pojem *vize* lze spojit s několika momenty, plány a aktivitami v Šestákově životě. A nemusí jít vždy o myšlenky uskutečněné nebo zcela dotažené. V principu se budeme opakovaně setkávat s mechanismem, kdy praxe vygeneruje myšlenku a pak ji sama udržuje při životě, a buď ji sama v konečném důsledku posílí a pomůže jí na svět, anebo ji naopak zničí. Jak uvidíme, druhá možnost je častější.

Gramofonová antologie *Hudba citolibských mistrů 18. století* je však prvním příkladem možnosti první. Z dosud uvedeného je už zřejmé, že v Šestákově návrhu nefigurovali pouze Kopřivové. Citoliby udivují vzhledem ke své rozloze právě počtem pozoruhodných osobností, jež se tu sešly v krátkém období jednoho století. Gramofonová antologie z roku 1968 zahrnuje vedle dominujícího Karla Blažeje Kopřivy a spíše jen připomenutého Václava Jana též po jedné skladbě od ředitele citolibské zámecké hudby Jana Adama Galliny (1724–1773), hobojisty a hráče na anglický roh Jana Venta (1745–1801, téhož, jehož skladbu objevil Šesták v leningradském archivu) a výše zmíněného „stolníka, vedoucího kuchyně a posléze i hofmistra“[179] Jakuba Lokaje (1752–?). Antologie představuje Karla Blažeje Kopřivu jako tvůrce vokálních děl a zejména pak jako vynikajícího varhaníka a mistra varhanní tvorby.

Dvojdeskové album je prvním zvukovým médiem, které představilo světu takříkajíc „živé“ citolibské mistry. Studie Zdeňka Šestáka, která antologii doprovází,[180] shrnuje dosavadní stav bádání a naznačuje směr dalšího uvažování o daném předmětu – citolibské „skladatelské škole“. Na této Šestákově první velké a ucelené studii si můžeme ukázat další aspekt jeho vizionářství, jímž je sám způsob uvažování o realitě. Jsou jím neseny všechny historicko-teoretické úvahy, které vyšly tiskem. Ačkoli pojmou vždy obrovskou spoustu faktického materiálu, jejich smyslem je – často dokonce explicitně – nalezení souvislostí, které popisovanou realitu přesahují časově i místně někdy tak vzdáleně, že skutečně budují stavbu až „metafyzickou“.

Prvotním impulzem k vědeckému uchopení citolibské hudební kultury bylo samozřejmě muzikantské mistrovství jejích tvůrců. Technická stránka kompozic Šestáka sice také zajímá, spíše ji však

předpokládá a její zhodnocení sympaticky přenechává posluchačově úsudku, pouze tu a tam upozorní na některý historicky a esteticky zajímavý jev. Především se soustředí na historicko-sociologické (a psychologické) kořeny jevu. Kde se vzala tato svým charakterem výrazně česká kultura na samé hranici počínajícího německého „moře"? Odkud pochází pozoruhodná citová vroucnost díla mladičkého Karla Blažeje Kopřivy? Jak si vysvětlit neuvěřitelnou interpretační náročnost skladeb, jež zde byly provozovány? Autor také poodkrývá dobrodružství vědy na příkladu odhalení identity osobnosti Josefa Debefa, lounského měšťana a obchodníka, jehož jméno Kopřiva ukryl do hudebně pozoruhodného kryptogramu své *Fugy supra cognomen DEBEFE Domini Kramitzii*.[181]

Tyto otázky a veškerá heuristika pramenů nevyčerpávají zcela jeho pojetí daného předmětu. Čtenář sleduje výčet dlouhých pedagogických posloupností zabíhajících mnohdy do netušených zeměpisných i osobnostních souvislostí, před nimiž sám předmět „citolibské školy" ustupuje do pozadí. Historický výklad se i stylově přechyluje k eseji a stavba „za realitou", *vize*, nabývá vrchu. Například sledováním rodových genealogií se dostaneme až k souvislosti citolibské kultury s Antonínem Dvořákem ve Zlonicích a s Josefem Sukem v Křečovicích. Kromě vyvozování vysoké úrovně citolibské hudby z nároků a kultivovanosti panského domu – resp. působení hudbymilovného Arnošta Karla Pachty (1718–1803) – nechybí výklad citolibské kultury z ducha místa, z přítomnosti hodnotných a výmluvných výtvarných reálií, kultivujících toto prostředí dodnes: např. oltářní obrazy Václava Vavřince Reinera v kostele sv. Jakuba či sugestivní socha Chrona na hřbitovní zdi z dílny Matyáše Bernarda Brauna, jež se stala v jistém smyslu utkvělou myšlenkou i pro Šestáka skladatele. Badatelův přístup k tématu zkrátka nemůže zůstat nepoznamenán jeho kořeny.

Jeden z klíčů k tomuto způsobu uvažování, jejž jsme si s jistou licencí charakterizovali jako „vizionářský", poskytuje dokonce Šesták sám. Nalezneme jej ve vzpomínce pro knihu *Pondělníci* z roku 2002, která jeho specifickou historicko-estetickou metafyziku váže k setkání s Václavem Vilémem Štechem. „Štechovo domýšlení umělecké problematiky," píše Šesták, „bylo někdy doslova fascinující a bylo vždy založeno na perfektní znalosti reálií. Od té doby mi začalo být jasné, že se nelze

spokojit se strukturálním popisem, ale že je nutno jít za samotný artefakt, vystopovat onu ‚Ding an sich'. A k tomu je třeba někdy oklik, ta věc se sama hned tak nejeví."[182] Přitom samozřejmě nelze Šestákovu snahu prokopat se až za hranice prosté evidence odbýt jen odkazem na Štecha. Bez vlivu na ni není ani ono násilně přerušené filozofické školení, jehož se mu dostalo u Jana Patočky, ovšem především je součástí hlubších osobnostních charakteristik.

Ať už budeme Šestákovy teoretické impulzy hodnotit jakkoli, podstatná je znějící hudba. Konečně prosazená „medializace" Citolib s sebou totiž přinesla také vstup citolibských mistrů do koncertního provozu. Na počátku byly opět Šestákovy citolibské akce: koncert v chrámu sv. Jakuba 6. července 1968 připravený z magnetofonových nahrávek k příležitosti vydání gramofonové antologie, koncert z díla Jana Venta v sále Osvětové besedy 24. května 1969 (hrálo Collegium musicum Pragense) a koncert v chrámu sv. Jakuba 28. června 1969 nazvaný *Ze starých citolibských partesů* a sestavený z rozhlasových snímků. Oba posledně jmenované, zvláště koncert z Ventova díla, přinesly skladby pro posluchače nové, z nichž některé nalezly své místo v navazujícím gramofonovém albu a v antologii čtyř CD, např. Kopřivovo *Requiem in c moll*, jeho *Arii in B „Siste ultricem dexteram"* (ta však zazněla již roku 1949), *Qui tollis* z *Missy solemnis in Dis* či anonymní *Arii ex C „Bella quando aurora"* (předpokládané autorství Jana[?] Janouška). Tyto nosiče však pocházejí z let 1984 a 2007 a dostaneme se k nim později, v líčení dalších dějství vzkříšení citolibských mistrů.

Skutečným prvním velkým triumfem Šestákovy práce je datum 25. prosince 1969. Ve Dvořákově síni Domu umělců v Praze (Rudolfinu) zahájili citolibští autoři samostatným koncertem rozhlasový projekt *České Vánoce*, jehož duchovním otcem nebyl nikdo jiný než Zdeněk Šesták, krátce předtím pracující jako náhradník ve funkci rozhlasového dramaturga. Po desetiletích provozování citolibské hudby v místě zrodu, v úzkém kruhu zasvěcených, zněla tato díla konečně v prostorách, jež odpovídají jejich významu, dostalo se jim uznání kulturního centra země a odtud vyrazila do světa.

Rozhlasový dramaturg

Ženy vizionářů jsou neviditelné. Muži se zabývají velkými věcmi u hořících rodinných krbů. A když krb vyhasne, i velká věc se může snadno zhroutit. Domácí rozdělení rolí u Šestáků ctilo tento model, na druhou stranu je nutno Šestákovi přiznat, že si spojitosti své velké životní mise s každodenní starostí své zdánlivě neviditelné Mařenky byl vědom. Živá korespondence mezi ní a babičkou-tchyní v Citolibech je plná těchto drobných, obyčejných věcí. Mařenka píše, jak pekla vánočku, sehnala kachnu, prala a žehlila prádlo. Hodně mužů to neví, někteří to vědí a mlčí, ale je třeba to říct. Bez vánoček by nebylo vizí mužů. Bez čistého prádla by nebylo znějící hudby z Citolib. Vánočky ani prádlo nejsou menší než ty velké věci mužů. Jak ale vzpomíná Šestákova dcera, v rodině matka rozhodně „neviditelná" nebyla, naopak vedla rodinu pevnou rukou a dokázala být i poměrně ostrá. A že se to někdy projevilo i navenek, víme z Mařenčiny reakce na situaci kolem citolibského sboru v roce 1972 (viz s. 153).

U domácích krbů žen se nehřejí jen muži. Ve druhé polovině šedesátých let končí Šestákovy děti základní devítiletou školu na Uhelném trhu, Mařenka roku 1966 a Honzík 1968. O všednodenním chodu podává opět obraz živá korespondence mezi Prahou a Citoliby, jejíž otěže – jak už víme – od maminky částečně přebírá dcera. Začíná tu epistolární seriál o až dojemné lásce mezi vnučkou a babičkou, který ukončí až babiččino úmrtí v roce 1985. Lounský archiv ho uchovává nejspíš celý. Citolibský dědeček, dokud žil, nechával tuto komunikaci na manželce, jen občas se do ní zapojuje i otec obou dětí a zcela vzácně Honzík, většinou úsečnými sděleními a různými požadavky, končícími výčtem: „Tedy připomínám: 1. …, 2. …, 3. …"[183] Občas připojí i vtipné karikatury, svědčící o nesporné manuální a výtvarné zručnosti. Patrně i ta ve spojení s hluboce zakořeněnou hudebností rodiny – a to z obou stran, neboť maminčina vášeň pro sborový zpěv se také počítá – stála za Honzovým rozhodnutím přihlásit se po základní škole na učební obor varhanářství v Kutné Hoře.

Hudba zní v malém sídlištním bytě prakticky nepřetržitě, zvláště v polovině šedesátých let, kdy Mařenka absolvuje v klavírním oboru prestižní hudební školu ve Voršilské ulici (1967)[184] a Honzík studuje

soukromě hru na lesní roh u Bedřicha Tylšara, který bydlel nedaleko na Zahradním Městě. Korespondence zmínkami o cvičení potomků na hudební nástroje nešetří. Honzík-„lesmistr", jak sám sebe v žertu tituluje, prý „rád hraje",[185] Mařenka pilně cvičí. Aniž bychom lásku dětí k hudbě zpochybňovali, dá se předpokládat, že skladatelova autorita v jejich hudební přípravě hrála roli. Pozdější Mařenčiny vzpomínky naznačují, že její vliv kulminoval zejména v období let 1966–1967. Tehdy Šestákovi zakoupili pro Mařenku do pražského bytu dvoumanuálové harmonium.[186] Byl to pro ni rok náročné práce. Denně dřela v otcově domácím semináři hudebněteoretické předměty a hru na nástroj. Otec – tvrdý a nesmlouvavý kantor – u ní pravidelně sedával, když přehrávala etudy a bachovské fugy, stejně jako na ni dohlížela babička u varhan v citolibském kostele v období rodinného „letního bytu". Otcovská disciplína vedla k přijetí obou mladých muzikantů na pražskou konzervatoř, na níž strávila Mařenka v oboru varhanní hry u profesora Josefa Kubáně léta 1967–1973 a Honzík stále jako „lesmistr" ve třídě profesora Aloise Čočka roky 1971–1977.

V lednu roku 1968 byl do čela ÚV KSČ zvolen Alexander Dubček a v zemi začal liberalizační proces známý jako „pražské jaro". Po čtyřiceti letech na ten rok uvolnění Šesták vzpomínal jako na dobu „velké úlevy a naděje" v každodenním životě i v práci. Umělecké svazy se staly platformami svobodné společenské diskuse a Šestáka na půdě svazu skladatelského tato atmosféra pohltila také.[187]

V létě toho roku se na Zdeňka Šestáka obrátil skladatel Jiří Jaroch s prosbou. Získal právě od Českého hudebního fondu podporu na nové dílo, byl však vázán funkcí ústředního dramaturga hudebního vysílání v Československém rozhlase a zaměstnavatel byl ochoten jej uvolnit jen pod podmínkou, že za sebe sežene náhradníka. Šesták byl sice spokojen se statusem svobodného povolání, práce v rozhlase, s nímž měl zatím zkušenosti jen externí, jej však lákala. Nabídku stát se načas hudebním dramaturgem přijal a 20. srpna 1968 se konala v rozhlase schůzka vedení s nastupujícím zaměstnancem, na níž byly dohodnuty podmínky pracovní smlouvy s platností na dobu určitou. Povšimněme si data. Na dopise, jímž Jaroch Šestáka na poradu zval, je dodatečná poznámka Šestákovou rukou: „Nikdo nevěděl, co přijde druhý den."[188]

Konec léta poskytl Šestákovi čas k rozvaze o nadcházející práci. Jejím výsledkem byl „Dramaturgický plán nahrávek titulů doplňujících českou národní fonotéku 1970–1978“.[189] Obsáhlý materiál vychází z aktuálního stavu fonotéky. Zohledňuje nutnost obnovy starších nahrávek, potřebu seznamovat hudební veřejnost s neznámými či opomíjenými skladbami a autory, kteří jsou historicky významní, věnuje se mapování uzavřených děl skladatelů 20. století, snaží se vyrovnat disproporce vzniklé upřednostňováním některých skladatelů minulosti na úkor jiných. Podle plánu by se měl rozhlas dohodnout na společných zájmech a spolupráci se Supraphonem a s Ústavem pro hudební vědu ČSAV, měl by podněcovat, podporovat a využívat hudebněhistorické objevy atd. Komplexní východiska a široký záběr plánu opět naplňují charakteristiky Šestákova „vizionářského“ uvažování, stejně jako následující dramaturgický návrh.

Dodnes člověku ze soukromého sektoru či prostě člověku zvenčí nejdou některé praktiky běžné ve státních a polostátních podnicích na rozum. Jednou z nich je nesmyslné plýtvání penězi, které v těchto institucích nastává ke konci roku, kdy se po několikaměsíčním hospodaření s rozpočtem ukazuje, kolik z ročního přídělu přebývá. I Šestáka tahle praxe uhodila do očí, a tak se pokusil vymyslet projekt, který by tyto prostředky využil smysluplně. K řešení jej inspirovala vlastní práce muzikologická a rodící se úvahy o jejím zapojení do širšího rámce hudební regionalistiky. Na mapě Čech jsou body, jež při pouhém vyslovení názvu evokují hudební asociace. Jsou to místa s významnou hudební tradicí nebo působiště historicky významných hudebníků: vedle Citolib třeba Benátky s hudebním rodem Bendů, Rožmitál – působiště Jakuba Jana Ryby, Zlonice – rané působiště Dvořákovo, Bakov – rodiště Jiřího Ignáce Linka, Louňovice – rodiště Zelenkovo. Šesták soudil, že se dosud udělalo málo pro představení těchto míst; jedna gramofonová antologie Citolib přece nestačí. Právě k tomu by podle Šestákova konceptu bylo možné využít ročních přebytků, jejichž výše podle jeho údajů dosahovala 150 000 korun.

Z těchto úvah vzešel návrh série tematických koncertů, jež měly uvádět dosud neprovedená díla s vánoční tematikou z oblasti staré české hudby. Koncerty měly být pořádány ve spolupráci s agenturou FOK v Domě umělců a přenášeny přímým přenosem na rozhlasových

vlnách. Šesták vytvořil pětiletý plán koncertů, na nichž měly být v letech 1969–1973 představeny postupně Citoliby, Choceň, Bakov, Rožmitál (tehdy ještě neznámá druhá vánoční mše Jakuba Jana Ryby) a konečně vánoční koncert roku 1973 by představil osobnost Františka Xavera Brixiho. Ve svých úvahách však Šesták počítal se založením tradice, jejíž životnost odhadoval minimálně na patnáct let.

Jako celek se myšlenka vánočních koncertů, notabene její napojení na širší hudební osvětu, neujala. Můžeme spekulovat o těžkopádnosti velkých institucí a o velmi pravděpodobné neochotě změnit zaběhané pořádky. Možná se také zevnitř instituce jevil půlroční náhradník, který nastoupil jako dramaturg od března do srpna 1969,[190] jako příliš velký snílek. Jistě ale nebudeme daleko od pravdy, když neúspěch této vize přičteme mimo jiné na vrub rozmáhající se skepsi právě nastupující normalizace a obav z možných následků jakéhokoli aktivismu. Podle Šestákova svědectví[191] využil rozhlas v následujících letech ještě analýzu, provedenou pro dramaturgický návrh na léta 1970–1978. Torzem druhého plánu zůstal již zmíněný koncert 25. prosince 1969, na němž zazněla díla citolibských mistrů. Uvážíme-li, že byl vlastně plodem šťastné náhody, která Šestákovi na chvíli propůjčila pro takové rozhodnutí institucionální záštitu, a že badatel dokázal využít situaci, kdy se ve správném čase ocitl na správném místě, není to zas tak špatný výsledek.

Rozhlasový záskok se odehrál na prahu další nové doby. Zahájila ji invaze pěti spřátelených armád 21. srpna 1968, kvůli níž si miliony lidí v Československu zapamatovaly jeden den i s všedními detaily. Šesták nebyl výjimkou, avšak jako umělec přetavil zážitky toho dne do tvůrčího aktu. Emoční stopa, již tyto vzpomínky zanechaly, zasáhla skladatelovo dílo s mimořádnou silou, pomohla na svět mimořádnému uměleckému činu a nepochybně urychlila Šestákovo tvůrčí zrání.

K Šestákovým srpnovým prožitkům se vrátil muzikolog Tomislav Volek v dopise ze 7. května 1970: „Byl jsem nedávno v Litoměřicích a tam jsem slyšel od Čenského neuvěřitelnou story, která by měla vstoupit do dějin kultury: kterak 21. srpna 1968 dopoledne přijel z Prahy badatel – Zd. Šesták!?!?! To jsem si řekl, tak s tímhle člověkem doba jen tak nezacloumá, ten je skutečně nad ní. Možná, že ho při tom jeho způsobu pobytu ve světě jednou mimochodem přejedou tanky, ale pořád to

nebude syn této doby. Leda oběť."[192] Zkrátka ani převratné dějinné události nemohly badatele zadržet na cestě za vědeckým posláním, což kolega ocenil s nadsázkou a vtipem. Sám skladatel však líčí kritický den pochopitelně jako traumatickou zkušenost. Jednu z nejsugestivnějších verzí tohoto líčení vepsal na prahu nového tisíciletí do příspěvku pro knihu *Pondělníci*:

„21. srpna 1968 jsem časně zrána odjížděl autobusem z nádraží Praha-Florenc za svojí ‚prázdninovou' badatelskou prací do litoměřického archivu. To časné ranní probuzení bylo hrozné; tušili jsme od prvních rozhlasových zpráv, že se nad naší zemí začínají stahovat temné mraky.
Cesta Prahou jakž takž probíhala normálně, ale hned za Prahou to začalo. Proti našemu autobusu se hrnuly hrozivé kolony vozidel ‚spřátelených' armád, přijíždějících k nám udělat ‚pořádek'. Náš autobus se jen stěží prodíral svou obvyklou cestou. Několikrát jsme byli nuceni z autobusu vystoupit. Vojáci prohlíželi autobus, zda nevezeme zbraně, a vyptávali se cestujících, jedoucích jako každý den do práce, kam jedou a proč. Byli zřejmě ideologicky poučeni, že u nás probíhá ‚kontrarevoluce'.
V autobuse měli někteří lidé tranzistorové aparáty, jejichž prostřednictvím jsme i my za jízdy byli informováni o dění v Praze. Ta vojenská motorizovaná mašinérie, valící se bezostyšně k nám, jako by nebrala konce.
Vše svědčilo o tom, že její pyšná síla narůstá.
A tu hlasatelka z pražského rozhlasu oznamovala, že okupantské jednotky obsadily budovu rozhlasu a dobývají se do hlasatelny… Rozechvělým hlasem oznamovala, že jakmile zazní naše státní hymna, je rozhlas obsazen a že tím vysílání končí. Mezitím se náš autobus přibližoval na cestě do Litoměřic k terezínské pevnosti. Když jsme byli přímo před Terezínem, ozvala se naše hymna. Ta nečekaná souvislost s tou smutnou terezínskou historií, nacistickou okupací a bezprostřední dějinnou zkušeností, v níž se znovu ocital náš národ, byla v těch chvílích otřesná. Lidé při té naší krásné hymnické písni v jedoucím autobuse jeden po druhém povstávali a polohlasem či spíše v polopláči zpívali s sebou…

> Byl to zážitek, na který do smrti nezapomenu; mělo to v sobě něco z nepravděpodobných až neskutečných surrealistických obrazů. To byla scéna hodná Ionescova divadla absurdity či Dalího koláží, ovšem s příměsí hlubokého rozčarování a smutku. A přece i z takových neuvěřitelných scén sestával život naší generace."[193]

První Šestákovou skladbou reagující na novou národní frustraci byla téhož roku *Musica tripartita pro sólový klarinet*. Převážně meditativní skladba přichází v rozhořčené poslední větě s jinotajem ♩ = 68.[194] Sám autor tuto větu charakterizoval jako „výkřik".[195]

Otřesný zážitek z 21. srpna 1968 stojí v pozadí vývojové proměny Šestákovy tvorby. V jejím důsledku vznikají mezi roky 1970–1973 po pěti letech komorních skladeb hned tři symfonie. Tato proměna se netýká jen technických prostředků, nýbrž také hlubší dimenze umění – jeho ideových přesahů i odvahy k velkým gestům, jimž neschází patos ani etický náboj.

II. symfonie (1969–1970) a ideový impulz

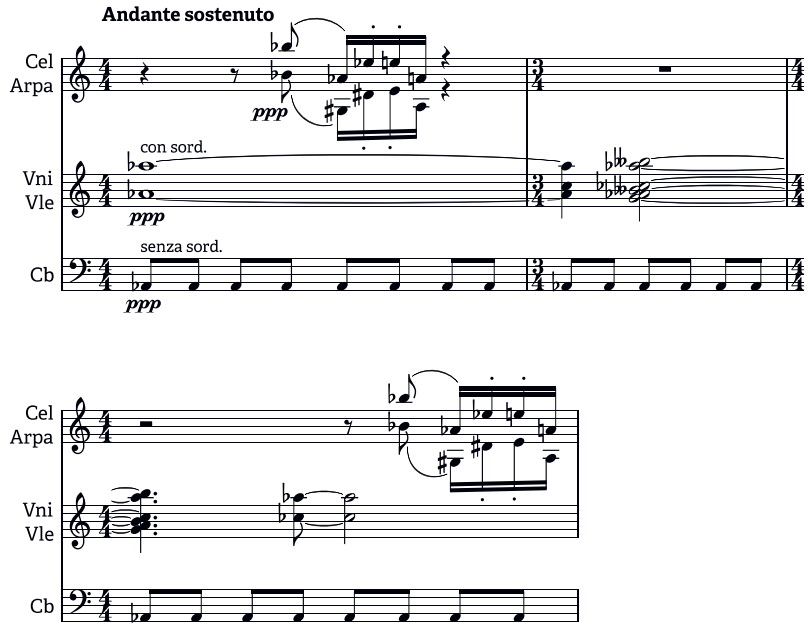
Symfonie v pořadí druhá – neboť ta první v soupisech stále figuruje –, dokončená roku 1970, se původem své inspirace váže právě k výše uvedené vzpomínce ze srpna 1968. Více než roční skladatelovo úsilí jí dalo stavbu promyšlenou do nejmenších detailů a učinilo z ní přesvědčivou výpověď o atmosféře doby. O pravém podnětu k vytvoření tohoto hudebního svědectví se přirozeně tehdy mlčelo, nemohlo být uváděno ani halasovské motto: „Pták hlas Pták svoboda Pták prostor Závidím".[196] Poselství hudby však netkví ve slovech, a lze snad tedy doufat, že někteří z těch, kteří dílo tenkrát slyšeli, mu také porozuměli. Podle autora o této vnímavosti posluchačů reakce přátel po premiéře díla roku 1973 svědčily. Mimochodem, v roce svého vzniku byla skladba oceněna také ve skladatelské soutěži Československého rozhlasu.

II. symfonie se chápe způsobu projevujícího se v Šestákově tvorbě už v době kompozice *Symfonické fantazie*. Základní perspektivou, z níž skladatel pohlíží na kompoziční práci, je na jedné straně zřetel k fakturе a na straně druhé stále více se prosazující záměr budovat vnitřní jednotu struktury celku z všeprostupných motivických souvislostí. Faktura musí být v jednotlivých oddílech či dílech formy[197] zřetelná, každý z těchto úseků sjednocuje určitým charakterem a v neposlední řadě je i formotvorná – návrat faktury některého z dřívějších dílů začíná Šesták užívat podobně, jako by šlo o návrat určité hudby. Nebývají to tedy návraty v pravém slova smyslu, nýbrž variace, jak je chápe právě Šesták. Často lze také celek faktury některých dílů rekonstruovat jako splynutí fragmentů faktur předchozích.

Atmosféra první věty *Andante sostenuto* je dána zejména dramatičností ostře znějících či prudce vpřed se ženoucích ploch na jedné straně a bizarních, bezčasých, snově „pableskujících" prostorů na straně druhé. Z takového prostoru se věta zprvu vynoří a po všech peripetiích zápasu a prvních náznacích vnitřního vzdoru se do tohoto „snu" opět navrací. Tento „sen" nese pečeť absurdity, surreálné vize, o níž hovoří autor ve svých vzpomínkách na srpen 1968. Napětí první věty je vytrvalé a k jeho kolísání dochází většinou v rámci vyšších hodnot jeho pomyslné stupnice.
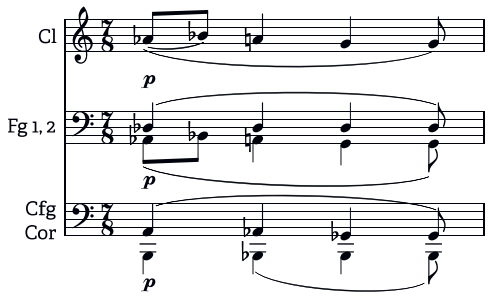
Věta je postavena po způsobu symfonických variací, jaké vybudoval Šesták ve své *Symfonické fantazii* (viz s. 82–84). Technikou „obrazů" vnitřně sjednocených zejména důsledným uplatňováním určitého typu faktury vytvoří autor od počátku do konce velký dynamický oblouk. Motivicko-tematický materiál středních dílů čerpá věta z prvků exponovaných v úvodních obrazech. Od prvních taktů v ní vycítíme jakousi hrozbu. Metrické monotónní odkapávání pizzicat violoncell a kontrabasů na tónu *as*, statické pozadí smyčců a nepravidelný motiv celesty s harfou, ve ztišení, jakoby pod snovým příkrovem, ukrývá kdesi pod povrchem temnou energii. Motiv charakterizují typické chromatické opisy tónů.

8. *II. symfonie*, 1. věta, takty 1–3



Z tohoto oparu bezčasí se ve druhém dílu formy vynoří obraz brutální síly v pravidelných nárazech klastrů orchestrálního tutti. Tyto krátké úseky se střídají s plochami postupně se rozvíjejícího kontrapunktu dechových nástrojů, jehož atonální, neohroženě postupující melodické linie atakům orchestru vzdorují. Skladatel princip kontrastu vertikálních a horizontálních ploch, oněch klastrů s kontrapunktem dechových nástrojů, zachovává na delším úseku, obě plochy však stále více rozvíjí a prodlužuje. Kontrapunkt dechů náznakem v partu klarinetu a druhého fagotu anticipuje téma odvozené od státní hymny, jehož se posléze ujme poslední věta symfonie.

9. *II. symfonie*, 1. věta, takt 20
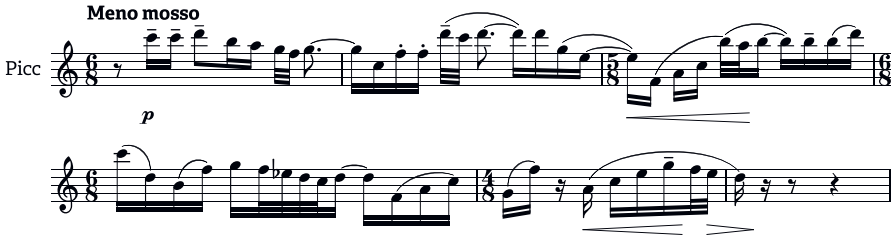


Napětí kolísavě udržují následující díly v několika fázích. Jednu z těchto vln dovršuje zdánlivě aleatorická plocha dřevěných dechových nástrojů. Komplementární, fázově posunuté dvaatřicetinové modely se tu doslova valí jakoby v chaotické smršti. Dlouze držené tóny smyčců udržují motivickou kontinuitu s okolní hudbou občasnými výkmity střídavých malých sekund. I ty patří k charakteristickým melodickým postupům ve *II. symfonii* uplatňovaným. Na dramatičnosti dynamického vrcholu věty, v samém jádru zápasu, se podílí pestrá škála prostředků: vzrušené tremolo smyčců, opakované atakující dvaatřicetinové sextoly kvartové stavby smyčců se žesti, masivní unisono smyčců a dřevěných dechových nástrojů.

V následujících oddílech napětí konečně opadá. I zde jsou však sóla klarinetu a lesního rohu plná napjatých skoků a klidné žesťové pásmo vertikální stavby o kus dále narušují staccatové „šlehy" celesty, harfy a klavíru.
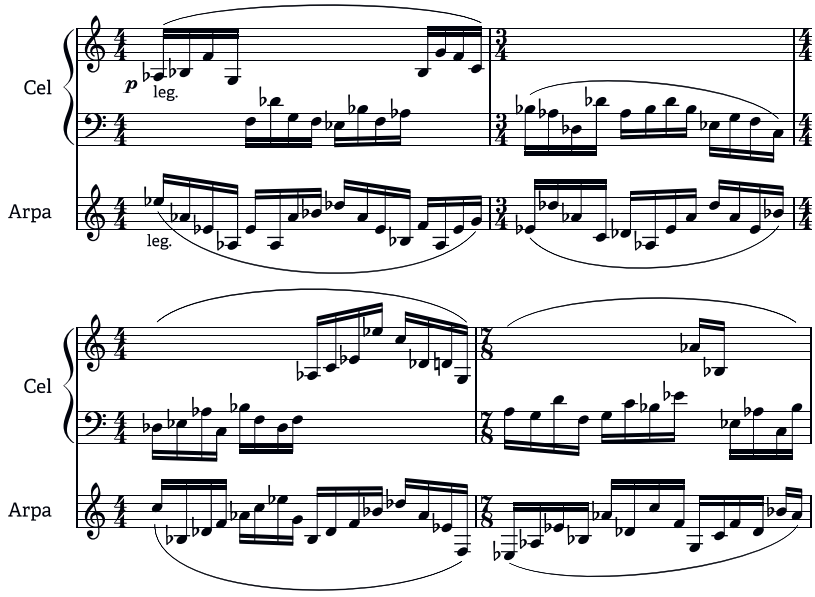
V dílu, jenž předchází codě, přichází moment, na který je třeba zvlášť upozornit. Nad temnými souzvuky smyčců se odehraje dialog sólové flétny, skupiny ostatních dřevěných dechových nástrojů a sólového klarinetu. Klarinet sám je skeptický a smutný, avšak flétna sem vnáší přece jen jakési světlo. Jak uvidíme i později, flétna je u Šestáka téměř nerozlučně spojena s nadějí a světlem.

10. *II. symfonie*, 1. věta, takty 137–142



Coda, poslední „obraz" první věty, „odkapávajícím" ostinatem i shlukovým pozadím evokuje hudbu úvodu. Původní nepravidelný motiv celesty a harfy se však proměňuje v monotónně tepající motorické rozklady akordů, v partu celesty jsou to souzvuky různých konstrukcí, v harfě převaha pentatoniky. Dojem z této plochy je podobný tomu, jaký lze pozorovat v Šestákově tvorbě už dříve – je to ono „křivé zrcadlo zvuku" (viz s. 83 a 85), témbrové a zároveň minimalisticky sveřepé, surreálně snové právě tak jako podivný srpnový zážitek.

11. *II. symfonie*, 1. věta, takty 155–158
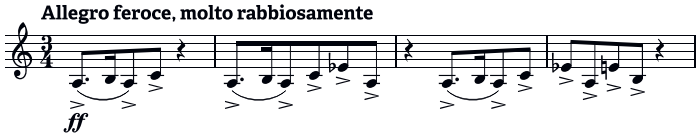


Druhá věta *Allegro feroce, molto rabbiosamente* pracuje s většími výrazovými kontrasty než věta první. Setkáme se v ní s extrovertními projevy zloby a vzdoru zejména v energickém vstupním dílu, který se ve větě několikrát znovu připomíná. Promlouvá tu však okrajově už i nota osobní v probouzející se kantabilitě melodických linií. I tak si ale hudba druhé věty stále udržuje svůj věcný, nesentimentální charakter.

První díl formy se v citacích, evokacích či variacích v této větě víceméně pravidelně navrací. Vedle tohoto rondového principu však centrální díl s rysy provedení a díl závěrečný s prvky reprízy přibližují větu formě sonátové.

Brutální vstup první členící části – hrozivé, „zlé" scherzo, jakési vyvření nakumulované energie – jako by byl bojovnou až vzteklou reakcí na temnou první větu. Pod sekundově stavěnými nepravidelně opakovanými ostrými souzvuky dechových nástrojů útočí rozzlobené unisono smyčcové sekce.

12. *II. symfonie*, 2. věta, takty 1–4



Díl druhý je postaven jako fugato na způsob fugové expozice. Téma, jež je tu dvakrát reálně imitováno, hojně využívá chromatické oscilace, typické pro jazyk symfonie i pro Šestákovo hudební vyjadřování jako takové, a navíc vyčerpává jedenáct tónů chromatické stupnice.[198]
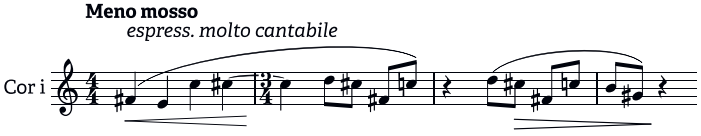
13. *II. symfonie*, 2. věta, takty 38–44



Odhodlaně vpřed se ženoucí fugato však podléhá útoku smyčců a dřev. Jeho torzo se rozplyne ve ztišené, teskné ploše, které dominuje téma šalmajového charakteru, jehož vnitřní napětí je postaveno opět na

chromatickém opisu exponovaných tónů. Je to jakýsi povzdech z hloubi duše.

14. *II. symfonie*, 2. věta, takty 86–89



Variace na první či druhý takt uvedeného tématu se ve větě objevují mnohokrát na různých místech a spolu s navracejícím se energickým prvním dílem věty tvoří nejpodstatnější složku motivických a formálních souvislostí. V dramatickém závěru dílu, který bychom mohli považovat za sonátovou expozici, se téma ve vířících chromatických osminách smyčců a v unisonu dřevěných dechových nástrojů zcela vytratí.

Dramatičnost nadcházející evoluční plochy je dána především sledem relativně krátkých úseků rozdílného charakteru, které pracují s odkazy k úvodnímu a „šalmajovému" dílu. Návrat hudby úvodního dílu věty (viz příklad 12) po mírném opadnutí napětí vypadá na první pohled jako začátek sonátové reprízy. Jedenáct taktů této plochy je skutečně téměř citací úvodu, poté se však od svého předobrazu odpoutává a zahajuje vnitřně vzrušenou evoluční plochu, jež volně zpracovává střídavě podněty úvodu a provedení. Kontrapunkt prvních a druhých houslí zase vzdáleně připomene dovětek druhého, fugatového dílu věty. Z hlediska sonátové formy lze uvažovat o dvojím provedení, opakované evokace úvodní hudby zase připomínají rondo. Jde o splynutí dvou forem ve svébytném tvaru.

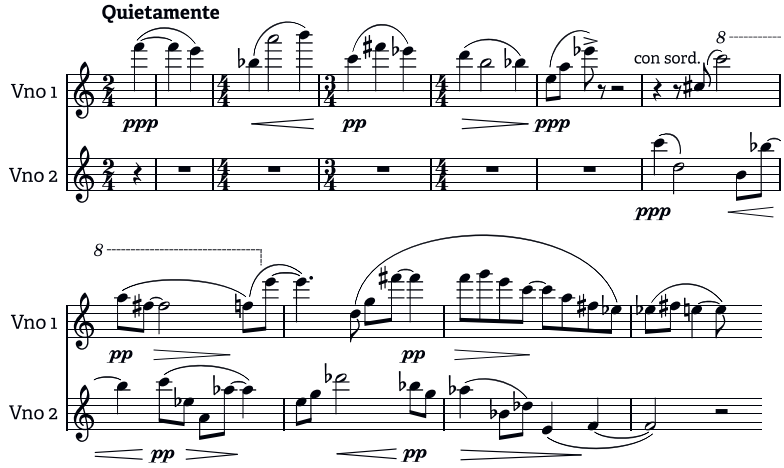
Závěr věty patří opět – tentokrát nepodstatně proměněnému – návratu počátečních zlobných smyčců. Vzdor a odhodlání sem vstoupily už s počátkem věty, zde na konci vyznívají s nemenší silou, možná naopak posíleny četnými zápasy, jimiž hudba v průběhu druhé věty prošla.

Quietamente quasi contemplativo, věta třetí, vybočuje z patosu a extrovertní energie předchozích vět symfonie svým introvertním, komorním charakterem. Svou roli hraje i pravidelnost většinou jednotného taktu,

která v rámci symfonie poněkud vybočuje z řádu. Expresivní atematické melodické linie (k atematismu viz s. 177–179) probouzejí v této větě hudbu méně věcnou, občas ve srovnání s díly tohoto Šestákova období až nezvykle emočně obnaženou. Zápasy předchozích dvou vět včetně „reflexe" jedné plochy předchozí věty však brzy nalézají cestu i sem. Výrazově se tedy jazyk symfonie stále více diferencuje, od lamenta přes nostalgické tóny až po tóny tragické. I třetí věta, podobně jako první, formálně navazuje na typ variací-obrazů (viz s. 84, 88, 106)

Úder zvonu jako součást shlukového pozadí, jež se ale brzy odmlčí, zahajuje lamento volného kontrapunktu smyčců, které trvá plných padesát taktů. Napětí se tu dosahuje především prostředky, jako jsou napjaté velké skoky (zejména velké septimy), chromatické opisy tónů či expresivita vysoké polohy houslí. Rozsáhlou plochu zahajují první housle atonální „nekonečnou" melodií atematické povahy, k níž se postupně v témže duchu přidávají ostatní smyčce v narůstající hustotě. Pozoruhodná jsou občasná přerušení těchto linií krátkými hybnějšími zajíknutími, podobnými skutečnému pláči. Kontinuita proudu je udržována jednak motivickou jednotou, jednak občasnými imitacemi, někdy jen rytmickými. Většina těchto jevů je patrná v následujícím příkladu, který cituje začátek věty od jejího desátého taktu.
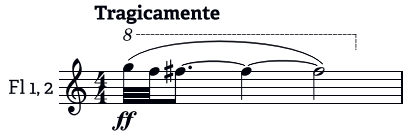
15. *II. symfonie*, 3. věta, takty 10–19



Tři následující díly představují nejprve posun k věcnosti dané recitativní dikcí, poté k dramatičnosti, připomínající zápasy předchozích vět, a nato zklidnění v jedné z nejsvětlejších ploch symfonie. Metricky vyrovnaně tepající, spíš konsonantní souzvuky smyčců jí propůjčují statické prodlevové pozadí, nad nímž si kantabilní linku předávají tři nástroje charakteristické svou měkkou barvou: klarinet, hoboj a v podobných chvílích často užívaná flétna. Tato nostalgická atmosféra je přirozeným protipólem úvodního lamenta.

Nastávající kontrast vystihuje výmluvný skladatelův předpis „tragicamente". Metricky tepající pozadí se postupně výrazně zahušťuje a na vytrvalém růstu dramatického napětí ve fortissimu orchestrálního pléna se podílejí též jednoduché, v unisonu se opakující a drobně variované motivy. Jeden z nich je totožný se základním idiomem symfonie.

16. *II. symfonie*, 3. věta, takt 107



V evokaci předchozí kantabilní plochy, která následuje, se původní klid a „krásná" nostalgie odrážejí jakoby v zakaleném, či rozbitém zrcadle. Prodleva *fis-as-a-cis* v partech hlubokých dřevěných nástrojů působí jako temná skvrna pod povrchem. Původní melodie oněch tří dřev, klarinetu, hoboje a flétny, se v týchž nástrojích nad zmíněným pozadím drobí v bezradné fragmenty, její kantabilita je popřena a zcela zmizela.
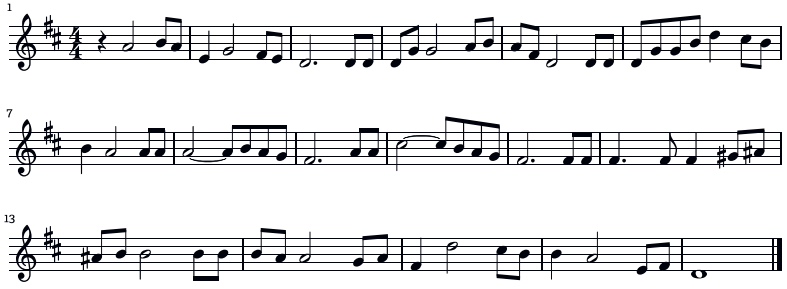
Větu uzavírá zkratkovitá rekapitulace počátečního „pláče" s rychle se zahušťujícím volným kontrapunktem smyčců a závěrečným prázdným souzvukem *c-g*. Není to přesvědčivý závěr, hudba se vytrácí, avšak bolest pláče přetrvává.

Hudební výraz symfonie se v průběhu tří vět stále více diferencoval. Čtvrtá věta *Allegro. Sostenuto (Passacaglia)* zachovává všechny dosud exponované výrazové roviny, její výrazový rejstřík se však ještě více rozevírá a sahá ve finále od hymnického patosu a tragiky až k hudebnímu žertu na jedné straně a od skepse až k opatrné naději na straně druhé.
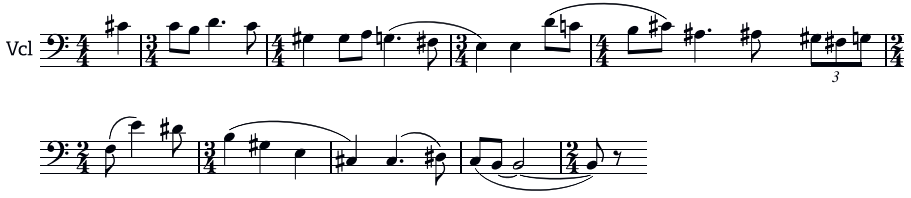
Na rozdíl od původní barokní formy, která téma neproměňuje, ale pouze je opřádá jiným polyfonním okolím, tato přísná, avšak osobitě pojatá passacaglia[199] téma ve variacích transponuje a rytmicky proměňuje. Nejde tu v podstatě o téma, nýbrž o sérii užitou pouze v její základní podobě. Jejími variacemi vznikají vždy úplně nové myšlenky, jejichž předobraz, původní řadu, lze odhalit často jen z notového zápisu. Skladatel tedy zachovává jen intervalové relace, přičemž jen občas vsune tón či dva nebo řadu zkrátí. Pro větší srozumitelnost užívejme však i nadále termínu „téma".

Podle autorova svědectví je právě poslední věta ohlasem onoho „terezínského" zážitku. Téma těchto variací, zejména tak, jak je uvádí věta poprvé, má užívat „určité intonační idiomy odvozené z naší národní hymny".[200] Přesvědčit se o tom můžeme následující konfrontací:

17. Píseň *Kde domov můj*



18. *II. symfonie*, 4. věta, srovnání tématu passacaglie s melodií písně *Kde domov můj*, takty 11–20



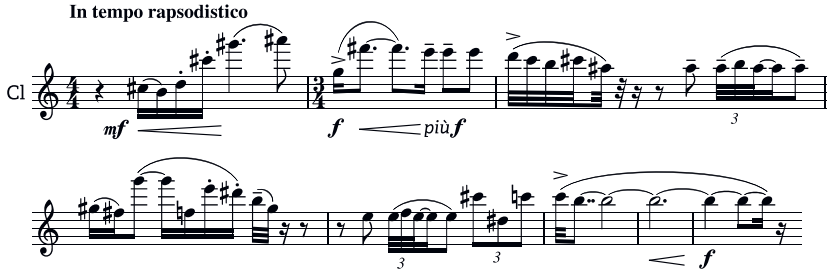
Téma passacaglie je jakýmsi přechodem mezi neperiodickou a periodickou větou, jeho struktura původní periodicitu písně pouze naznačuje.

Její durový diatonický charakter přetavuje v atonální napětí, jež se v prvních třech taktech vzdáleně blíží až dvanáctitónovosti. Zajímavá je hlava tématu u jeho prvního výskytu, obracející „konstatující" melodii začátku písně v tázavý zdvih. Snad je to opravdu otázka, otázka směřující k času, zemi, dějinám, lidem, viníkům i nevinným. Jak v této souvislosti nevzpomenout slavnou otázku Beethovenovu, nabitou týmž existenciálním napětím: „Es muss sein?!" Její melodická kresba je koneckonců podobná.

Introdukce závěrečné věty symfonie sestává z burcujícího výkřiku a náhlého ztišení, spíše zdušeného, jakoby čekajícího na nějaké rozuzlení. Nato zazní první ze čtrnácti variací passacaglie. Nad prodlevou tónu *c* v kontrabasu se ujmou violoncella tématu v původní podobě. Je to melodie vážná a důstojná, podobná chorálu, cítíme však i smutek – možná „jeremiášovský pláč", „pláč Koruny české", řečeno s Václavem Černým.

A nakolik se právě tento charakter melodie může proměnit, dokládá následující variace. Přerývaná, hned vpřed se ženoucí, hned stojící melodie Es klarinetu působí jako zlý cynický smích. Tóny tématu přitom zůstávají stále tytéž:
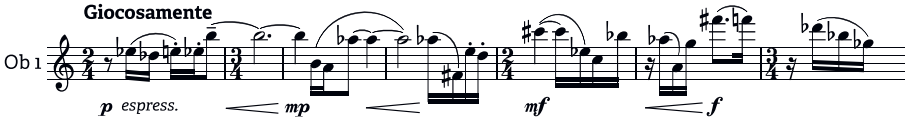
19. *II. symfonie*, 4. věta, takty 23–30



Další variace s autorovým předpisem *Molto bizzaramente* navozuje dojem neklidu a zmatku a v další zní téma v kontrabasových pizzicatech nad zdánlivě klidnou, avšak vskrytu hrozivou smyčcovou hladinou převážně kvartových akordů postupujících ve vyrovnaných čtvrťových hodnotách.

Giocosamente zní předpis pro další variaci.
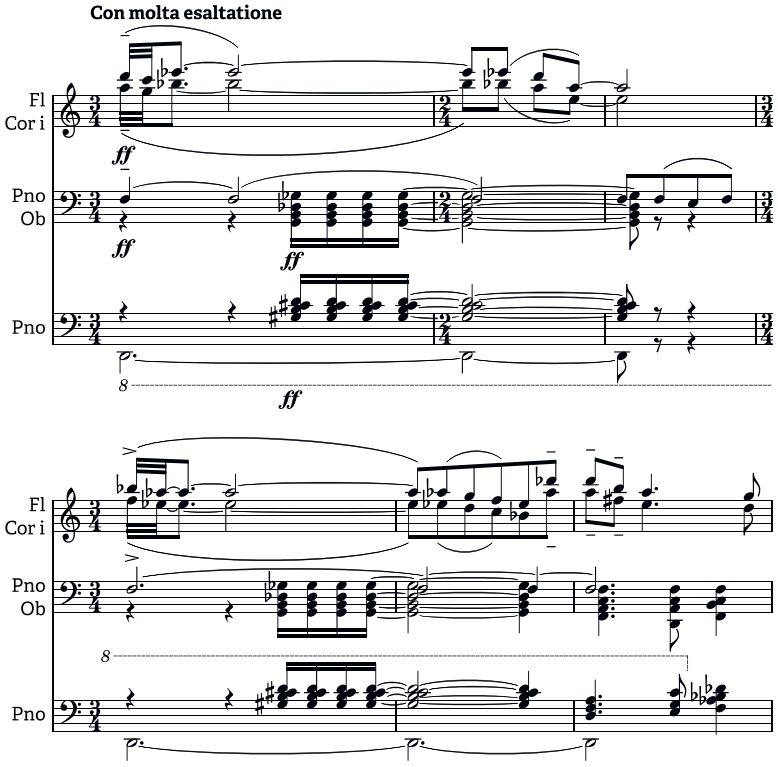
20. *II. symfonie*, 4. věta, takty 64–72



Hudební žert podtržený stylizací doprovodných figur na způsob valčíku se sazebně rozpadá a z fragmentarizované plochy vyrůstá další variace, do jejíhož odhodlaného tématu v kontrabasech a violoncellech intervenují staccatové skupinky souzvuků v dechové sekci.

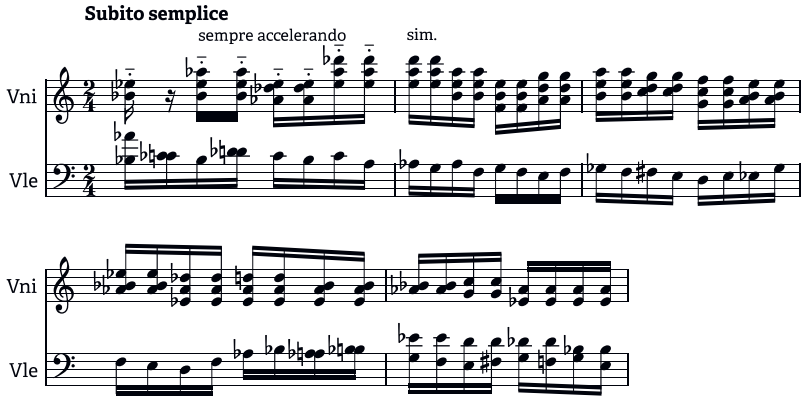
V tragický kolorit se tyto doprovodné prvky proměňují v další variaci pod tématem, které se ve fortissimu vzepne znovu k velké dramatičnosti.

21. *II. symfonie*, 4. věta, takty 97–102
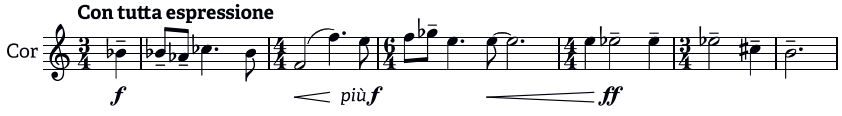


Po krátké variaci hraničící formově s mezihrou následuje velká plocha pro Šestáka velmi charakteristická. Stále se zrychlující rytmicky ostinátní pásmo smyčců postupuje ve dvojicích šestnáctin převážně v kvartových souzvucích.

22. *II. symfonie*, 4. věta, takty 117–136
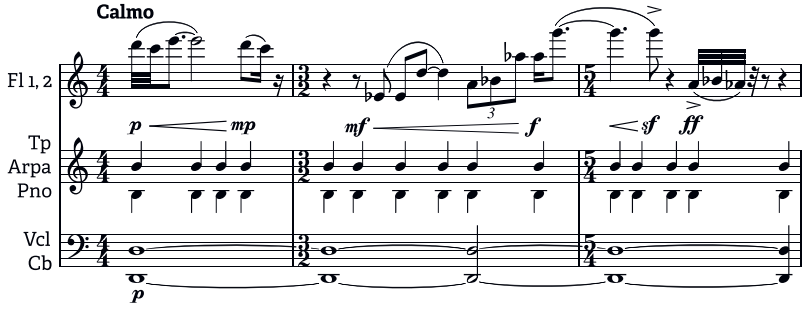


Napětí pásma zvolna vzrůstá a téma kráčí ve vytrvalých půlových hodnotách v kontrabasu a violoncellu. Téma jako vrchol vertikálně stavěné ostře znějící žesťové plochy a téma jako pizzicatový doprovod rovněž vertikální plochy dřev, to jsou předposlední variace před zásadní proměnou, s níž přichází variace závěrečná. Její začátek evokuje hymnickou podobu tématu z první variace. Po všech emočních střizích a peripetiích, jimiž ve větě téma prošlo, se navrací původní patos, ne však již jako pláč a lamento violoncell, nýbrž se zřetelným odhodláním a spravedlivým rozhořčením, jež v barvě lesních rohů nabývá zvláštní naléhavosti.

23. *II. symfonie*, 4. věta, takty 171–177



Pozadí se souzvukově zahušťuje, cítíme tu naději a vnitřní sílu ke vzdoru. A nadějí zní i coda, ovládnutá flétnovým sólem. Jeho melodie čerpá z intonačních prvků tématu a přetváří je do jakýchsi „ptačích motivů". Sám skladatel spojuje podle svých vlastních slov[201] toto sólo s mottem *symfonie*, s Halasovým „Pták zpěv Pták svoboda Pták prostor Závidím". Stejně jako u Halase však spíše než naději cítíme velkou touhu. „Pták svoboda" tu ještě nevzlétá. Odkapávající čtvrťová ostinata tympánu, harfy, klavíru, violoncella a kontrabasu na tónu *d* (jež vzbuzují asociace se samým počátkem *symfonie*, s podobným pozadím smyčců, viz příklad 8, s. 107) trvají na temné hrozbě. Je to jakýsi spánek svobody, naděje tu je, ale kdesi hluboko pod povrchem. Bude třeba ji dobýt.

24. *II. symfonie*, 4. věta, takty 189–191



Závěrečný tichý dvanáctizvuk smyčců, který se přidává k odkapávajícím čtvrtkám a drženému dvoučárkovanému *a* flétny, je v kontextu velkorysé symfonické stavby jakožto závěr zvláštním způsobem rozpačitý. Není to tečka, hudba se vytrácí.

Podstatou sdělení *II. symfonie* jistě není sám zážitek ze srpna 1968. Exprese, útočnost, sveřepost i pocity zklamání a lítosti, vše, s čím se v *symfonii* posluchač setkává, čerpá z celkové společenské atmosféry, snaží se ji reflektovat a nejspíš dát i zpětné pozitivní impulzy její regresivitě. Srpnový příběh byl prvním podnětem, jehož konkrétní stopy tu ve dvou větách také nacházíme. Hned první věta se otevírá i uzavírá díly charakterizovanými snovou, přízračnou atmosférou, jakou nacházíme

i v Šestákově zážitku. A věta finální užívá tématu vzdáleně odvozeného od melodie české hymny, jež byla ve skladatelově vyprávění jedním z ústředních motivů.

Základní inspirační zdroj – společenská atmosféra a tvůrcův postoj k ní – se do *II. symfonie* promítá mnoha způsoby. Hudbu atakující posluchače svou silou a ostrými střety pásem v první větě bychom mohli pokládat za obraz nastupujících temných sil. Vzdor vůči nim lze vycítit již zde a zejména pak ve vytrvale plynoucích plochách druhé věty. Převážně introvertní třetí věta může být tryznou nad rozvrácenou zemí. Zatímco v prvních dvou větách před námi vyvstával objekt, těžký balvan, neosobní temná síla, nyní hudba sestupuje na dno plačící, zoufalé duše. V nostalgické atmosféře této věty je snad již ukryt moment vlastenecký, nejzřetelnější je však ve větě závěrečné. Jí se v Šestákově díle otevírá důležité téma domova, příznačně podané pestrým a ambivalentním výrazovým rejstříkem. Vztah člověka k domovu je přece plný rozporů. Jakkoli se nám občas zdá, jako by vlast byla více macechou, nakonec ji přece milujeme jako matku. Pointou „kapitoly domov" je u Šestáka vždy, a pro *II. symfonii* to platí také, světlo. Na základě naděje, kterou cítíme zvláště z posledních taktů symfonie, ale také na základě odhodlanosti a rozhořčení, patrných v mnoha úsecích skladby, lze vnímat celou symfonii především jako pokus o překonání dobové skepse, vyjádření víry v sílu ducha a v jeho schopnost vzdorovat zlu. Na druhou stranu s normalizační zkušeností je těžké vyhnout se asociaci závěrečného podivného bezčasí, v němž se symfonie rozplynula, s nastávajícím bezčasím ve společnosti.

II. symfonie představuje v Šestákově díle významný mezník. Zrodila se s ní nová perspektiva vidění uměleckého díla, jež bezprostředně souvisí s historickou chvílí, v níž dílo vzniklo. Z etického stanoviska sice skladatel vyšel už při komponování *I. symfonie*, avšak vzhledem k jejímu dalšímu osudu – přepracování v *Symfonickou fantazii* – ji lze klasifikovat jen jako první pokus o gesto podobného druhu. Nyní, po srpnu 1968, se tedy ve *II. symfonii* dostává etický rozměr do popředí, skladatel se přihlašuje ke konceptu angažovaného umění, jehož smyslem je vyjádřit postoj ke stavu světa a které přijímá za tento stav také svůj díl odpovědnosti.[202] Nelze říct, že by tato perspektiva ovládala

veškerou skladatelovu tvorbu, přinesla však v následujících letech několik významných tvůrčích činů. Jistěže umělec přímo svou tvorbou svět nezmění, je to však ten nejpřirozenější prostředek, jak vyjádřit vůli být aktivním účastníkem jeho dění. Bez významu není v této souvislosti ani Halasův verš v záhlaví symfonie (viz s. 105). Halasova sbírka *A co?*,[203] z níž motto pochází, je plodem trpké zkušenosti s poúnorovou realitou. Básníkův podíl na ní, ať už duchovní (ve smyslu celoživotní příchylnosti k marxismu) nebo faktický (František Halas byl v letech 1945–1948 sekčním šéfem publikačního odboru na ministerstvu informací), je tu transformován právě ve významný motiv odpovědnosti člověka za svět (Co zvedám zaviní čísi pád / co upouštím bude mu vzlétnutím[204]).

Toto ideové hledisko, otevírající v Šestákově tvorbě možnost velkých etických gest, se samozřejmě odráží i v charakteru hudby samé. Při veškerém zřetelu k detailu je na všech symfonických dílech po *II. symfonii* patrná jistá architektonická velkorysost spojená s nadhledem a vědomím celku. Velká plátna vyžadují odvážné tahy štětcem. Vzpomeňme rovněž na Šestákovo přirovnání Hlobilova kompozičního stylu k sochařské práci (viz s. 35) Ukazuje se tu skladatelův pohled na kompozici jako na stavbu budovanou z velkých „kvádrů". „Snažím se cítit v určitých plochách a v určitých fakturách. A víte, od koho to mám?" ptá se řečnicky Zdeněk Šesták, „od Iši Krejčího, který říkal: ‚musím se vždycky podívat na partituru, jak je graficky udělaná.' To je velmi rozumná myšlenka, protože v tu chvíli máte představu, že hrajete na hudební nástroj." A ještě jedno vodítko autorův komentář poskytuje: „Největší nebezpečí je ‚univerzalita zvukovosti', psaní partitury stylem vyplňování dotazníku. Zvolení určitých faktur se rovná tahání rejstříků. Určitě to pochází z toho mého varhaničení."[205]

Igor Stravinskij soudil, že všechna hudba, jejíž instrumentační háv je příliš nápadný, je podezřelá. Instrumentace musí být především přirozená. A Stravinského úvahy jdou dokonce tak daleko, že pojem sám v podstatě popírají jako sporný.[206] Z dosud uvedeného vlastně vyplývá, že Šestákova hudba „instrumentaci" také nezná. Skladatel sám to dosvědčuje, když hovoří o své metodě práce: „Nepíšu klavírní particell a nikdy neinstrumentuju dodatečně, píšu rovnou do partitury. Nutí mě to myslet přímo v kategorii orchestrálních partů." Priorita znějící hudby,

bez jakýchkoli abstraktních oklik, to je hlavní deviza muzikanta, který s ní byl od mládí v živém kontaktu, ať už v symfonickém orchestru, v pěveckém sboru či jako posluchač.

Z hlediska technického je podstatná též jednota motivického materiálu *II. symfonie*. Od jejího vzniku zůstane tato jednota už napořád součástí skladatelovy metody. Podrobněji se k této jednotě vrátíme u skladby, v níž Šesták tuto metodu uchopil snad nejracionálnějším způsobem: u *Koncertu pro smyčcový orchestr* (1974). A ohledně výčtu technických rysů Šestákovy symfonické tvorby po *II. symfonii* se musíme zastavit ještě u jedné stránky skladatelovy práce. Je jí výstavba formy. Vezměme na pomoc opět Šestákova učitele Hlobila. Ten ve své *Nauce o hudebních formách* říká: „Formový typ si […] nelze představovat jako kadlub, do něhož lze nalít příslušnou látku, aby vznikla celistvě a logicky působící skladba (forma). Skutečná, individuální forma musí být vždy znovu vytvořena tvůrčím postupem na základě ideového a hudebního obsahu."[207] Ne že by v Šestákových dílech „ideový obsah" chyběl, ostatně mnohokrát se přesvědčíme, že tomu tak není. Přesto Šesták Hlobilova slova popírá. Podle vlastních slov se od *II. symfonie* sám k formě jako ke „kadlubu" vztahuje. Právě od této doby předchází všem symfonickým projektům formální rozvrh s přesným vymezením proporcí jednotlivých dílů a oddílů na počet taktů. „Tím drží stavba pohromadě," říká skladatel.[208] K otázce hudební formy se ještě vrátíme v kapitole o Šestákově „atematismu" (viz. s. 177–179).

II. symfonie znamená v Šestákově vývoji nejen ideový impulz, ale také stylové projasnění. Typickým se stává zejména důsledně uplatňované lineární myšlení na úrovni hlasů, ale zejména bloků, které je zdrojem nekompromisně drsné souzvukovosti. Je charakteristická i pro všechny následující symfonie pro velký orchestr – třetí, pátou a šestou. Obecně vzato se Šestákovo stylové vyzrání projevilo zejména „tvrdnutím" zvuku. A je zajímavé, že sám autor tento charakter své tvorby i tvorby jiných skladatelů jednoznačně váže ke společenské atmosféře doby sedmdesátých a osmdesátých let.[209] To v jejích podmínkách se právě zrodil symfonik Šesták.

Vzdor vůči letargii

Rok 1969 s vánočním koncertem z děl citolibských mistrů znamenal sice další triumf Šestákovy badatelsko-„buditelské" práce, jeho celková atmosféra však nemohla s touto radostí kontrastovat víc. Normalizace a s ní spojené čistky byly ve společnosti uplatňovány plošně, jako dramaturg Československého rozhlasu se ale Šesták v období od března do srpna 1969 ocital prakticky v jednom z center nástupu nových poměrů. Ovládnutí médií stanovily jako jeden z hlavních cílů už protokoly podepsané dubčekovským vedením v srpnu 1968 v Moskvě a Úřad pro tisk a informace, tedy cenzura, byl zřízen již 30. srpna 1968. První normalizační vlna zasáhla tisk v květnu následujícího roku, po dubnové výměně Alexandra Dubčeka za Gustáva Husáka na postu prvního tajemníka ÚV KSČ. Získat moc nad vzpurným rozhlasem, jehož pracovníci se v kritických srpnových dnech zachovali vyloženě hrdinsky, však vyžadovalo už kvůli velikosti média propracovanější strategii. První personální ztráty nastaly přirozeně v důsledku emigrace. Z Šestákových přátel se pro ni kromě Dušana Panduly a Vlastimila Folkeho – kteří ovšem s rozhlasem nesouviseli – rozhodl hned po srpnu rozhlasový dirigent Jiří Stárek. Samozvaný akční výbor, který na půdě rozhlasu vířil atmosféru už od podzimu 1968 a mnohým jistě evokoval nástup stalinismu před dvaceti lety, byl stále ještě improvizací. Institucionálně se nové poměry začaly projevovat od května 1969 přeřazováním zaměstnanců a prvním propouštěním. Prověrkové komise, zaměřující se nejprve na komunisty a poté na nestraníky, pak médium kádrově „pročistily" v průběhu roku 1970.[210]

Redakce vážné hudby, jejíž součástí byl na počátku tohoto procesu i Šesták, se tyto změny dotkly nejméně. On sám měl navíc jistě štěstí v tom, že nepatřil mezi kmenové zaměstnance a koncem června 1969 jeho pracovní poměr podle smlouvy zanikal. Nejtíživější však musela být atmosféra v prostředí média, odrážející celkovou atmosféru ve společnosti. V jejím kontextu se jeví již zmíněná Šestákova práce na dramaturgickém plánu spolu s návrhem na zavedení tradice vánočních koncertů jako typická reakce jeho idealistického a vizionářského naturelu. A navíc vystupuje na povrch ještě jedna souvislost. Práce na vzkříšení citolibské muziky, vnímaná po únoru 1948 jako ideologicky

sporná, mohla dojít uznání jedině díky liberalizaci poměrů ve druhé polovině šedesátých let. Jak uvidíme později, normalizační ideologická ostražitost se ve vztahu k vážné hudbě alespoň v něčem opravdu navracela ke stalinským zdrojům a Šesták se svou afinitou k duchovním žánrům se s ní nutně musel střetnout. Jako první signál tohoto střetu mohl vnímat zrušení plánu vánočních koncertů, o němž bylo rozhodnuto roku 1970 s odůvodněním, že jde o plán „nacionalistický". Jak tehdy velmi hezky řekl Zdeňku Šestákovi jeho přítel, lounský archivář Bořivoj Lůžek, s koncertem 25. prosince 1969 se jen podařilo „podběhnout padající závory".[211]

Období normalizace je charakteristické rezignací lidí na angažmá ve veřejném prostoru a jejich uzavíráním se do soukromých nik. Snaha nepodlehnout letargii se však přece jen projevuje i občanskou aktivitou v oblastech, které lze deklarovat jako apolitické, a tudíž akceptovatelné. V Šestákově rodině se uchovala vzpomínka na válečnou a poválečnou dobu, kdy amatérská muzikantská činnost působila jako duchovní a občanská vzpruha. Byla spjata s místem, kde Šesták „zanechal své srdce"[212], s jeho rodnými Citoliby. Jak víme, rodina udržovala s Lounskem stále živý kontakt, mezi Citoliby a centrem putovala korespondence, Šestákovi sem pravidelně jezdili a trávili tu čas, skladatel zde pracoval a bádal. Kontinuita vztahů nebyla nikdy přerušena, a tak se Šesták celkem přirozeně se svými myšlenkami na boj s rezignací upnul k tomuto ostrůvku jistoty.

V květnu 1969 oznámila v tisku tamní Osvětová beseda, že ustaví v dohledné době hudební odbor a vyzývá zájemce o sborový zpěv, aby se přihlásili.[213] Osvětová beseda, pod jejímž zaštítěním sbor v červnu 1969 vznikl,[214] bylo sice zařízení pro osvětu Místního národního výboru v Citolibech, za touto akcí však stál Zdeněk Šesták a jeho rodina: „Když se to v roce 1968 u nás položilo a všechno bylo vzhůru nohama, řekli jsme si, že se pokusíme té letargii vzdorovat. A tak jsem dal v Citolibech dohromady sbor."[215] Motivaci poskytlo i živé muzikantství rodiny, které získalo nový impulz vstupem dcery Mařenky na konzervatoř. Podle dochovaných programů se na koncertech od listopadu 1969 do června 1973[216] podílela i Mařenka, která spolu s otcem doprovázela sbor u klavíru. Občas se také zúčastnili Mařenčini spolužáci z konzervatoře. Ve smíšeném pěveckém sboru – vedle něhož existoval chvíli také

sbor dětský – zpívala i Šestákova manželka, mezi hráči na hudební nástroje nalézáme Šestákova bratra Jiřího s klarinetem. Organizačně se na činnosti tělesa podílela zejména rodina Veselých, ing. Jiří Veselý působil jako sbormistr, jeho švagrová Jaroslava jako inspicientka.[217] Zdeněk Šesták jako umělecký vedoucí zprvu zajišťoval hlavně dramaturgii a notové materiály, druhým rokem se ale vložil do činnosti sboru plně a ujal se i úlohy sbormistra.[218] Jezdil pátek co pátek z Prahy do Citolib a od šesti do jedenácti hodin večer cvičil se sborem v citolibském zámku, kde si sboristé k tomu účelu svépomocí na podzim 1970 zařídili a zútulnili dvě místnosti.[219] Počet členů brzy narostl do několika desítek a po celou dobu činnosti se držel mezi padesáti a šedesáti.[220] „Byli to lidé, které jsem znal," vzpomínal později Šesták, „z Citolib, Loun a blízkého okolí. S některými jsem chodil i do obecné školy."[221] Podle Šestáka tehdy provozoval hudbu každý devátý občan Citolib. I dnes se můžeme dohadovat, kolik neprobuzené muzikality dřímá v lidech napříč celou společností. V tomto smyslu by závěry z citolibských zkušeností vyzněly optimisticky.

Každý rok z oněch čtyř se konal velký koncert v lounském evangelickém kostele, sbor vystupoval v okolních vesnicích i na oslavách různých státních výročí. Repertoár se budoval postupně od jednodušších věcí a za čtyři roky tvrdé dřiny dosáhl pozoruhodné šíře, která svědčí o kvalitě i nadšení zpěváků: lidové písně, písně duchovní a chorály jako *Vizmež pacholíčka*, *Kdož jsú boží bojovníci* či *Povstaň, veliké město pražské*, anglické anthemy, Palestrinovo *O crux ave*, Jeremiah Clarke (17. století), Bachovy chorály, Schumann, Křička, Seidel, Dobiáš, Šostakovičova *Píseň brigády* a *Píseň míru*, Janáčkovy *Ukvaldské písně* či Honeggerovo *Le Jeunesse* (*Mládí*, v úpravě Sommerově a Šestákově) až po scénu z Wagnerova *Lohengrina*, část z Haydnova oratoria *Stvoření* i z Bachových *Matoušových pašijí*. Tyto materiály bylo třeba najít, upravit, rozepsat, starost o sbor zahrnovala i práci „manažerskou" a propagační.

V textu, který byl nucen později, v roce 1975, na téma svého působení v Citolibech vypracovat pro ministerstvo vnitra, Šesták píše: „Dramaturgicky jsem sledoval takovou cestu, jež by alespoň v kostce potenciálně dala členům sboru prožít v sobě […] celou historii hudby. Proto při takovém zacílení je nezbytné, […] aby se prošlo gotikou, renesancí, barokem, klasicismem, romantismem i soudobou tvorbou."[222] A o kus

dál dodává: „… za největší úspěch svého života pak pokládám to, že tito prostí členové mého sboru, kde byli převážně dělníci, lidé z JZD a lounských dílen ČSD, studenti, žáci ZDŠ, učitelé atd., přijeli za mnou objednaným autobusem [tajně, aby svého sbormistra překvapili, pozn. aut.] do Domu umělců, aby byli přítomni premiéře mé druhé a třetí symfonie, a že přitom slyšeli další díla české moderní soudobé hudby."[223] Jako správný sbormistr promýšlí Šesták svou práci pedagogicky. Jeho uvažování nad ní a samotná práce v citolibské „hudebněpedagogické dílně" je však opět pro něj charakteristicky odrazovým můstkem k širším vizím překračujícím hranice regionu i samotnou amatérskou hudební činnost. Jak poznamenává roku 1975 Karel Mlejnek v portrétu pro *Hudební rozhledy*: „Je příznačným rysem Šestákova postoje, že se nestal pouhým lokálním patriotem."[224] Příznačné jsou ale také opět okolnosti, v nichž se rodí Šestákovy vize. Málokdy totiž vyrůstají z živné půdy, jež by jim přála.

Z institucí, kterým Šesták také věnoval část své pracovní energie, normalizace samozřejmě postihla i skladatelský svaz. Polednový liberalizační proces si udržoval ve společnosti a v různých oblastech jejího fungování ještě chvíli setrvačnost. Když se Svaz československých skladatelů v rámci federalizace 25. února 1969 dělil do dvou národních svazů – Svazu českých skladatelů a Zväzu slovenských skladateľov –, vyjádřil mu ještě oficiálně podporu předseda Věroslav Neumann a český Svaz se snažil reagovat na první projevy normalizace.[225] Zastánci reforem z roku 1968 byli ovšem donuceni v listopadu a prosinci vyklidit pozice a tímto okamžikem také stávající svaz zanikl. Posledními akcemi, jichž se Šesták po srpnu pod hlavičkou této organizace účastnil, byly roku 1969 dvě cesty na zahraniční hudební festivaly: do jugoslávské Opatije a (v červnu) na Festival dělnických sborů ve východoněmecké Postupimi.[226]

Jak Šesták vzpomínal později, nový, normalizační svaz, který přijal i nový název Svaz českých skladatelů a koncertních umělců (SČSKU), a zahrnul tedy do svých řad i výkonné hudebníky, se v letech 1970–1972 podobal spíš stranické organizaci hudebních skladatelů. Seznam politicky přijatelných členů, který tehdy vznikal, měl přitom navenek demonstrovat politickou otevřenost připuštěním několika nestraníků, mezi nimiž byli Viktor Kalabis, Petr Eben a Zdeněk Šesták. Odsoudit

toto angažmá dnes z principiálních pozic lze jistě snadno. Motivace každého z nich mohla být různá. Existenční obavy patrně sdíleli všichni, ovšem o Šestákových pohnutkách víme přece jen o trochu víc a souvisejí s vizemi, o nichž jsme se zmínili výše.

Dne 19. prosince 1972 se konal ustavující sjezd nového svazu. Podivné okolnosti jeho vzniku jistě Šesták vnímal, přesto se rozhodl, že k těmto podmínkám přistoupí jako k příležitosti prosadit myšlenky, k nimž ho dovedly zkušenosti posledních let. Ve svém sjezdovém diskusním příspěvku se nejprve rozhovořil o svém citolibském sboru a vzápětí navázal: „Domnívám se, že to, co se nám podařilo vybudovat v Citolibech, by se dalo uskutečnit i jinde a tu mám na mysli právě především venkovská místa, města a městečka, třeba ta, která měla kdysi nějakou výraznou hudební tradici, na niž by se dalo navázat, zkrátka navázat na zdravý místní ‚patriotismus' a vytvořit tak něco, co by mělo prozatímní pracovní název ‚hudební rezervace'."[227]

Šestákovy první poznámky k hudebním rezervacím pocházejí už z konce šedesátých let, místa s hudební tradicí, jež uvádějí, jsou stejná jako ta, která měl představit projekt rozhlasových vánočních koncertů, jen k nim skladatel připojuje pár dalších: Velvary, Sedlčany, Vamberk, Čelákovice. Jde vlastně o variaci na myšlenky, jež rozvíjel ještě v pozici dramaturga Československého rozhlasu. Ve svém projevu Šesták navrhoval vytipovat asi deset míst v Čechách, jež by se mohla pod patronátem svazu postupně všestranně hudebně kultivovat, „pěstovat asi tak, jak se pěstují kultury v tom biologickém smyslu slova, doslova ta místa ‚zalévat' všemi prostředky dosažitelnými a dostupnými v tomto státě."[228] Vypočítává možnosti institucionálního a personálního zajištění: kromě SČSKU vtáhnout do projektu AMU, konzervatoře, místní LŠU, Hudební mládež (založení české pobočky této mezinárodní organizace se jen o rok dřív konečně podařilo prosadit Šestákovu příteli Františku Kovaříčkovi) a místní odborníky. Spolu s ministerstvem školství by bylo nutné zajistit kvalitní hudební výchovu na tamních základních školách, tj. prostřednictvím konkurzu přivést do těchto míst kvalitní učitele, kteří by byli schopni vést též dětský sbor i umělecký kolektiv dospělých. Dětský sbor by byl předstupněm sboru dospělých, jímž by lidé nejsnáze získali praktické hudební zkušenosti. Šesták vidí potenciál amatérské hudební činnosti i jako rezervoár zkušeností pro začínající

tvůrce. Pro pozvednutí koncertního života by podle něj bylo možné využít zejména studentů a čerstvých absolventů uměleckých škol. A samozřejmě bylo třeba myslet také na peníze – odměny pro ty, kteří by se zapojili, by poskytl Český hudební fond či jiné instituce.

„Celý tento návrh sleduje jednu věc," říkal Šesták nastávajícím členům nového svazu, „pokusit se opravdu prosadit vážné umění prostřednictvím vlastní amatérské činnosti i na venkově a přispět tak ke zkvalitnění hudební výchovy širokých lidových mas a k tomu, aby lidé hudbu potřebovali a aby se učili chápat i nás tvůrce a naše umělecké úsilí adekvátní 20. století. Řeknete snad, že to je úkol pro rozhlas, televizi apod., to jistě, ale mám za to, že vlastní tvořivost lidí i na tomto úseku je stále nezastupitelná. Byl by omyl se domnívat, že to, co jsem v návrhu předeslal, je nějak ‚obrozenecké' – vůbec ne! Kdyby se uskutečnila dejme tomu během pěti příštích let první etapa návrhu, tak bychom mohli mít o 10 dobrých venkovských pěveckých sborů víc! Myslíte, že to je málo? To by byl ten kamínek hozený do velkého rybníka, který dělá velké kruhy.

Při tom počítám, že by se tato celá činnost neobešla ani bez hudebněsociologického zkoumání. Navažme tady na to, co udělali Maďaři, když provedli opravdu velkorysý plán začlenění hudební výchovy do procesu každodenní výuky dětí na některých vybraných školách I. a II. cyklu – to byl nápad Kodályův. Dnes když zkoumají výsledky, tak je s překvapením konstatováno, že tam, kde děti jsou v úzkém kontaktu s uměním, jsou daleko lepší výsledky i v předmětech zdánlivě od hudby velmi vzdálených (v jazycích, matematice atd.). Ale to ostatně zřejmě není nic nového – to je ono řecké ‚kalokagathea'."[229]
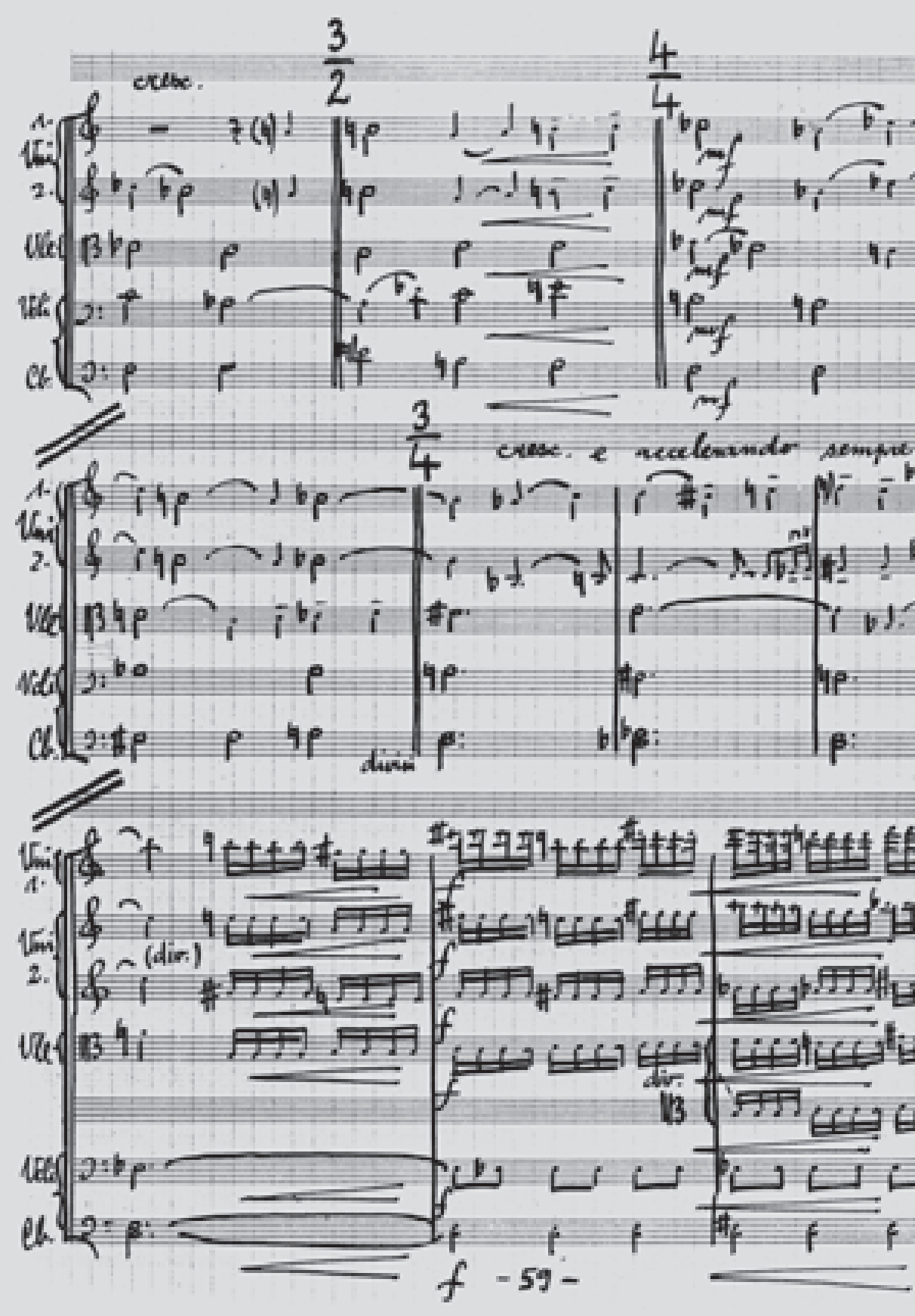
Pasáž je charakteristická mnoha kontrastními polohami. Antikizující patos – inspirovaný bezpochyby dávnou univerzitní zkušeností s Janem Patočkou –, s nímž se Šesták obrací na své kolegy a který zaznamenáme později, v roce 1975, i v komunikaci se Státní bezpečností, se střetává s dobovou rétorikou o „širokých masách". Na druhou stranu odkaz k Maďarsku využívá další typický dobový motiv, který byl vnímán jednoznačně pozitivně. Česká hudební pedagogika, která aplikovala ze zahraničních podnětů zásluhou Ilji Hurníka a Petra Ebena zejména metodu Carla Orffa,[230] k reálnému úspěchu maďarské hudební pedagogiky, jíž se pod inspirací myšlenek Zoltána Kodálye podařilo po druhé
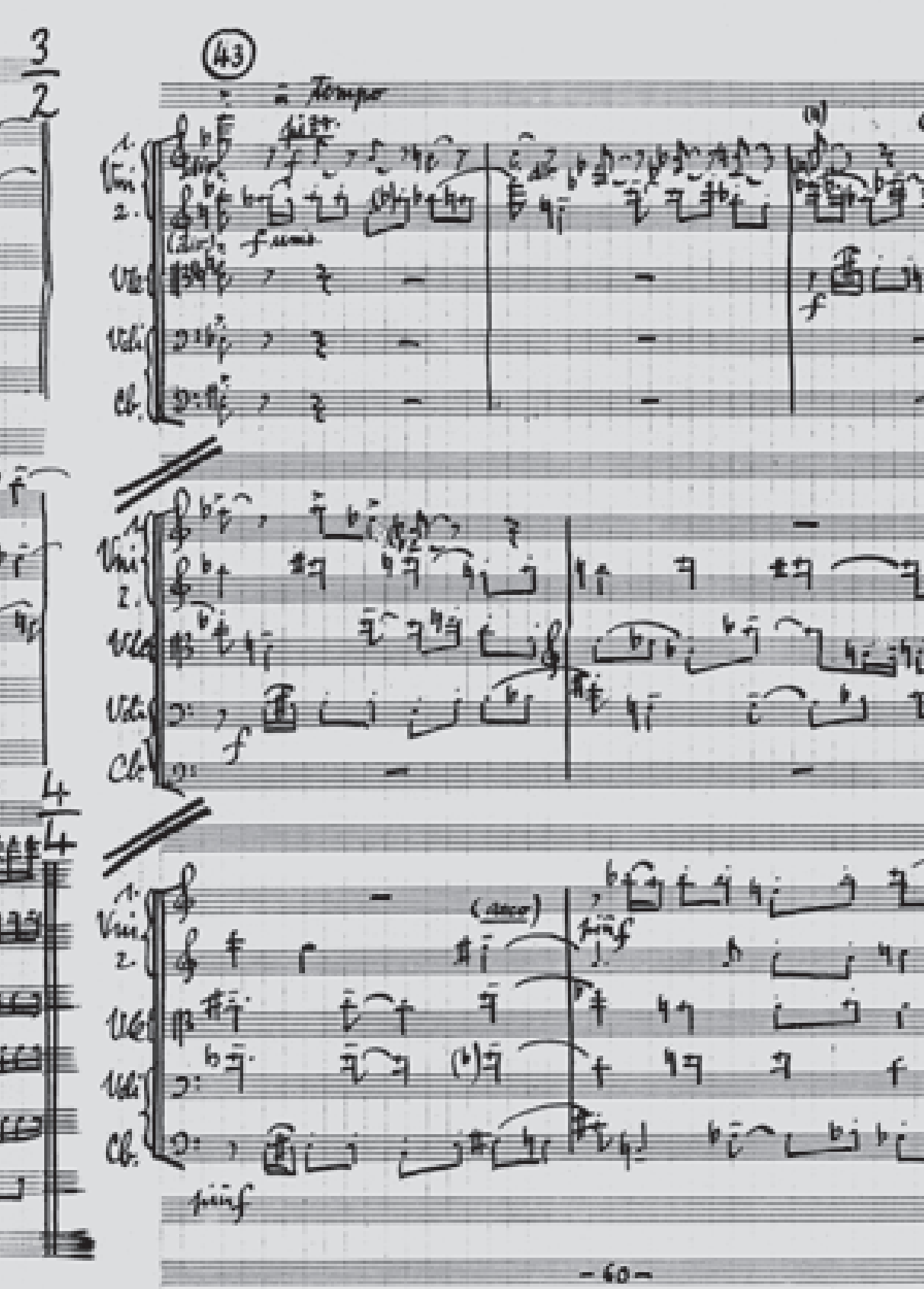
světové válce nebývale posílit pozici hudební výchovy na základních školách a dokázat její prospěšnost pro vývoj dítěte, vzhlížela s obdivem. Ve světle maďarských zkušeností se Šestákův návrh opravdu nemusel jevit až tak „obrozenecky". Z dobových souvislostí je však také zřejmé, že sázce na hudební pedagogiku – a vlastně na cokoli – se může dařit, jedině přijme-li ji za svou stát. Prosperita maďarské hudební pedagogiky, podobně jako třeba ruského nebo kubánského baletu, souvisela i s podmínkami fungování totalitního státu. I v Československu se samozřejmě další nápady a projekty, jak pozvednout kulturní výchovu mládeže, vyskytovaly. Od sedmdesátých let se například experimentovalo se systémem Mládež a kultura, který pak byl prosazen na celostátní úrovni roku 1980.[231] Z tohoto pohledu se jeví jako realistická Šestákova snaha angažovat pro projekt hudebních rezervací Svaz skladatelů a další instituce. Koneckonců i vznik Kruhů přátel hudby, zajišťujících však koncertní provoz v regionech, nikoli předně aktivní muzicírování, které si představoval Šesták, byl v roce 1959 iniciován centrálně na půdě Svazu československých skladatelů,[232] poté co byla spolková činnost spolkovým zákonem z roku 1951 umrtvena.[233] Je mimochodem zvláštní, že Šesták případnou spolupráci s místními Kruhy přátel hudby v projevu vůbec nezmiňuje.

Ještě v roce 1975 se k projektu hudebních rezervací vrátil Karel Mlejnek v portrétu, publikovaném v *Hudebních rozhledech*,[234] jako k Šestákovu velkému životnímu tématu. Jeho článek už ale užívá minulého času, neboť po třech letech od okamžiku, kdy skladatel vystoupil s návrhem na svazovém sjezdu, bylo všem jasné, co je a co není za normalizace možné. V dobových ideologických podmínkách rovnostářství byla asi těžko představitelná zřejmě i myšlenka vyčlenění konečného počtu lokalit, které by byly podrobeny takové kultivaci. Nesoulad se stávající situací lze spatřit už v myšlenkách z roku 1972, jež opět čerpaly z povahy jeho vizionářství. Šesták předpokládal, že pro svou vizi získá své kolegy, mladé umělce, studenty uměleckých a pedagogických škol, místní odborníky i funkcionáře a pracovníky státních institucí. Jeho apel byl osobní a jeho představa byla vizí o občanském angažmá. V návrhu a koneckonců i v citolibském působení, jež mělo hořce skončit brzy poté, byla patrná až zoufalá snaha udržet běh dějin, pokusit se zachránit to málo, co zbylo z atmosféry šedesátých let. V roce 1975 se Šesták vyznal

v materiálu pro Státní bezpečnost ze své občanské motivace: „nikdy ve svém životě (jsem) neznal to měšťácké ‚já a moje rodina' – ale snažil jsem se cítit v pojmu ‚my', tj. společnost."[235] Nechápal, nemohl a radši nechtěl pochopit, nebo se pokoušel cíleně vzdorovat situaci, kterou postupně začal ovládat cynismus a čistý politický pragmatismus?

Aktivní byl i Šestákův přístup ke členství v novém svazu. Prakticky nepřetržitě se v sedmdesátých a osmdesátých letech podílel na práci svazových komisí, ať už to byla hned zpočátku komise lektorská a později postupně komise instruktivní tvorby, komise dětské, komorní a symfonické tvorby, komise vokální tvorby, komise dramaturgická či komise propagační. Odliv posluchačů zažívala vážná hudba obecně a zejména hudba soudobá po celé 20. století a aktuální politické pohyby sedmdesátých let, jež se v kulturní oblasti – jak uvidíme – začaly záhy profilovat též ideologicky a jevily snahy vypořádat se s relativně svobodnými tendencemi a vůlí k experimentu, jež panovala v druhé polovině minulého desetiletí zejména mezi tvůrci tzv. Nové hudby, k tomuto trendu také neblaze přispěly. Proto Šesták právě působení v posledně jmenované komisi propagační považoval ze všech svých aktivit na poli svazu za nejdůležitější.[236] Roku 1973 vstoupil Šesták na horkou půdu komise pro členské a sociální otázky. Tento orgán přijímal do svazu nové členy a Šesták v něm byl spolu s Milanem Šlechtou zástupcem nestraníků. Jak později vyprávěl autorovi této knihy, byly to „perné chvíle". „Nedovedl jsem si představit, že bych zvedl ruku proti přijetí kolegů, proti Otmaru Máchovi nebo Františku Vránovi. Tak se třeba ukázalo, že pro přijetí Otmara Máchy jsme z devatenácti přítomných hlasovali s Marií Budíkovou pouze dva…"[237]


cresc.
3/2
4/4
3/4
cresc. e accelerando sempre
div.
(div.)
f


43
Tempo
3/2
4/4
Vln. 1.
Vln. 2.
Vla.
Vlc.
Cb.
(Solo)
(tutti)
(tutti)
f
fff

Koncert pro smyčcový orchestr, 3. věta, ukázka z rukopisu

JISTOTA TVŮRČÍ METODY

III. symfonie (1971) a racionalizace kompozičních postupů

V letech 1970–1971, tedy bezprostředně po *II. symfonii*, vznikalo v Šestákově skladatelské dílně další symfonické dílo: *III. symfonie*. Skladbu, jež vznikla na objednávku Českého hudebního fondu,[238] charakterizoval po premiéře roku 1972 Zdeněk Candra v recenzi pro deník *Práce* případně jako „rozvrhování prudkých světel a stínů".[239] Rozsáhlá kompozice honeggerovských parametrů stojí na velkorysém přístupu k symfonickému aparátu a velkých výrazových kontrastech od kontemplativních „nekonečných" ploch po drásavé, těžké zvukové monolity. „Tvrdost zvuku" se skutečně postupně ukazuje jako součást osobitých výrazových prostředků. V symfonii naprosto převažuje atonalita a už od první věty je zřejmé, že autor přijal jako východisko své metody formotvorný přístup k faktuře. Význam symfonie tentokrát nehledejme v rovině ideové. „Toto dílo," píše autor, „je jakousi kvintesencí toho, co mě láká kromě jiného na instrumentální symfonické hudbě – to jest její koncertantnost, schopnost ukázat nástrojovou virtuozitu a technickou suverenitu."[240] Skutečně, pohlížíme-li na *III. symfonii* jako na projev muzikantské, a to především skladatelské virtuozity, můžeme říct, že tu Šesták vytvořil de facto svůj první „koncert pro orchestr".
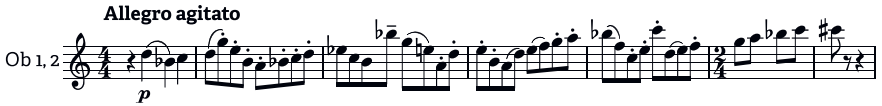
První věta *Allegro agitato* je ovládána rondovým a koncertantním principem.*

* Formu lze zapsat konkrétně takto:

A	B	C	A'	D	M	C'	A''	E	A'''	F	C''	
1	30	66	92	118	146	155	175	187	219	235	263	283
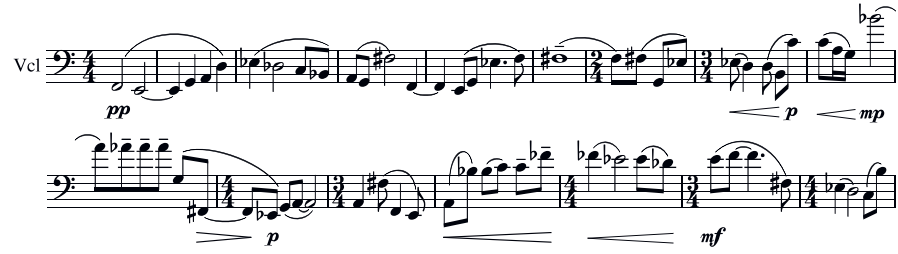
Ve formě proti sobě stojí orchestrální plénum „rondových dílů" (A) proti „koncertování" skupin dřevěných dechových nástrojů nebo smyčců v „kupletech" a tomuto rozvrhu odpovídá i pojetí faktury. „Rondové díly" zpracovává autor vertikálně za použití kombinace kvartové akordiky a biakordických terciových konstrukcí. Ostrost a plnost jim propůjčuje zejména znějící orchestrální plénum. „Kuplety" jsou zpracovány převážně horizontálně. Pozoruhodné jsou ve větě i sporé modální pasáže, třeba v této mezihře (M), kde v melodické linii ne zcela jednoznačně ukotvené in D přechází hoboj mezi aiolskou a frygickou modalitou.

25. *III. symfonie*, 1. věta, takty 147–153
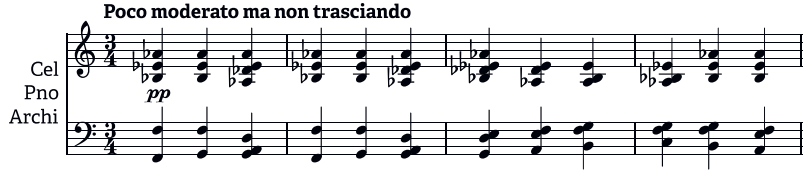


Volná, ve svých krajních dílech meditativní druhá věta *Andante sostenuto* uplatňuje v širším rámci princip třídílnosti. V dílu prvním a třetím opět „koncertují" smyčce a dřevěné dechové nástroje, introvertní dikce odpovídá komornímu zvuku orchestru; ve vzrušeném dílu centrálním se k unisonu ostatních nástrojů připojují doprovodné žestě se zahuštěnou akordikou, takže tu opět stojí celek orchestru proti jeho jednotlivým skupinám. Věta se však může jevit i jako fantazijní plocha, držená v jistém řádu nepravidelnými návraty prvního z nižších formových oddílu. Je jím širokodechá atonální meditace sordinovaných violoncell.

26. *III. symfonie*, 2. věta, takty 1–16
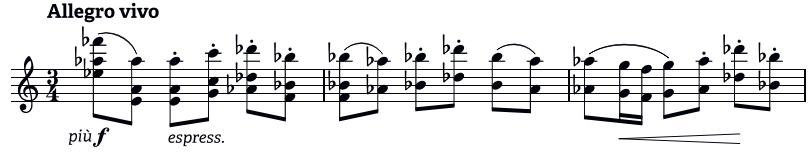


Jako letmá vzpomínka na *II. symfonii* působí flétnové „ptačí štěbetání" ve druhém oddílu, doprovázené kvartovými souzvuky smyčců. Vzrůst napětí ke střednímu dílu je povlovný. V něm „koncertují" jednotlivé dřevěné dechové nástroje na pozadí ostinátního metrického tepu smyčců, celesty a klavíru opět na kvartové bázi. Jako by tu pulzoval čas ve své vytrvalosti a nevratnosti. Plocha připomíná pozdější „odkapávání" času v první větě *V. symfonie (Chronos)*.

27. *III. symfonie*, 2. věta, takty 103–106



V autorském komentáři skladatel píše, že mu přípravou k symfonii byly kompozice pro dechové nástroje z padesátých a šedesátých let. Můžeme toto tvrzení chápat v obecné rovině ve smyslu zúročení dosažené muzikantské zkušenosti, anebo konkrétně v uplatnění určitých stylistických prvků. V rondové třetí větě *Allegro vivo* se ve dřevěných dechových nástrojích navrací první „rondový" scherzový díl tepající ve vyrovnaných osminách, které rozpustile, naprosto nepravidelně střídají staccato s legatem.

28. *III. symfonie*, 3. věta, takty 1–3



Burleskní scherzové plochy tohoto typu jsou u raného Šestáka spjaty zejména s tvorbou pro dechové ansámbly a my jsme se s nimi zatím setkali například v *Divertimentu concertante pro dechový kvintet*

(1966). Všimněme si také dikce se stopami známých skočně-houpavých figur (viz s. 64, 86). Třetí větou se také splétá pavučina vnitřních souvislostí symfonie. Šveholivé flétny upomínají na druhou větu, těžké vertikální akordické bloky jsou aluzí „rondových dílů" z první věty.

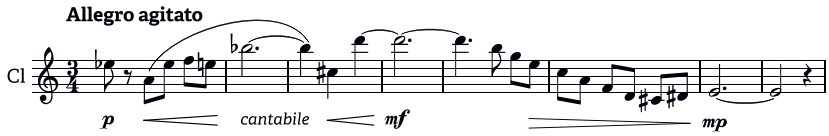
Čtvrtá věta *Adagio semplice*, vlastně jen krátké volně kontrapunktické komorní intermezzo skupiny dřevěných dechových nástrojů a z ní vyčleněných klarinetů, připomene meditativní atmosféru i melodické prvky věty druhé.

Pátou větu *Allegro giusto* připojuje skladatel attacca. Volně traktovaná sonátová forma skýtá možnost pojmout do provedení hudební materiál všech předchozích vět a tímto způsobem znovu utvrdit vnitřní soudržnost celkové kompozice. Na první a druhou větu symfonie upomínají fakturou, atmosférou i melodickými idiomy už oblasti prvního a třetího tématu expozice. Sonátová repríza se ohlašuje dvojí evolučně rozvinutou připomínkou oblasti prvního tématu. Z dosavadního rámce vybočuje ovšem coda, ústící do slavnostního *quasi solenni* se směsí kvartových konstrukcí a se závěrečným velebným C dur.

Třetí Šestákova symfonie je prvním významným pokusem vybudovat velkou formu na principu sítě vztahů a variačních souvislostí tak, aby četná místa v kompozici vrhala ozřejmující světlo na celek a naopak. K jejím základním charakteristikám patří všudypřítomná evolučnost, většinou aluze namísto skutečných návratů, stejně jako povaha melodických linek – asymetričnost melodických linií, neustálé směřování vpřed, a přitom vnitřní konzistence čerpající z jednoty variovaného melodického materiálu.
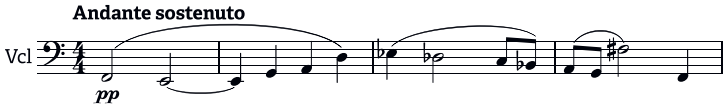
Tak jako ve *II. symfonii* se i zde setkáváme s jednotou těch nejmenších motivických jednotek, které procházejí v různých variacích celou stavbou. Některé myšlenky mají jen lokální působnost nebo jsou spjaty převážně s jedním nástrojem, jako např. postupy uplatněné v klarinetu:

29. *III. symfonie*, 1. věta, takty 161–168
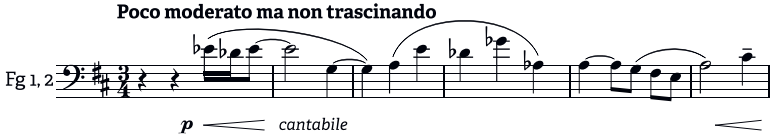


Jiné mají platnost širší, jako třeba prvek pocházející původně z druhé věty:
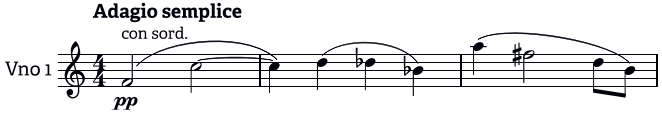
30. *III. symfonie*, 2. věta, takty 1–4



31. *III. symfonie*, 2. věta, takty 104–109



32. *III. symfonie*, 4. věta, takty 1–3
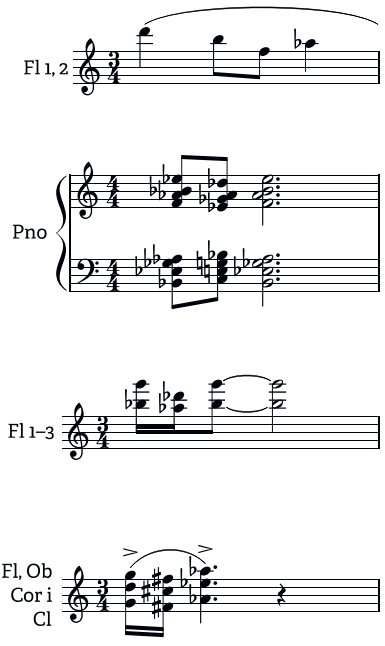


Blízkost myšlenek z příkladů 30 a 32 je přitom zřejmá.

Mezi těmito hudebními myšlenkami je ale nepochybně nejsilněji zastoupen motiv, s nímž jsme se setkali rovněž ve *II. symfonii*. Jde o bartókovské sekundové obkračování centrálního tónu (viz př. 16,

s. 113). Motiv nabývá ve *III. symfonii* nesčetných podob různé melodické kresby i směru, včetně střídavé sekundy, až po úplnou melodickou nivelizaci, např.:

33.–36. *III. symfonie*, 1. věta, takty 30 a 106, 3. věta, takty 57 a 24



V reflexích kritika Karla Mlejnka, který je rovněž autorem hesla o Zdeňku Šestákovi ve slovníku *Čeští skladatelé současnosti*,[241] zaujímá *III. symfonie* nezastupitelné místo na cestě k Šestákovým nejpropracovanějším dílům poloviny sedmdesátých let.[242] Tato vysoce racionalizovaná forma, vycházející ovšem ze samého základu apollinského naturelu umělce i člověka, je možná i přes dostatek kontrastních poloh v této symfonii příčinou poněkud suššího, monotónního vyznění. Pozastavil se nad ním i recenzent Týdne nové tvorby Milan Kuna v *Hudebních rozhledech* z roku 1972: „Jednotící kriterion autorského slohu je přítomno v každém taktu hudby, prostupuje celou fakturu od drásavých vstupních akordů až po polohy meditativního vícehlasu.

Avšak tento stylový řád, přivedený až k maximální hranici, vnukává na druhé straně posluchači pocit únavy při celkovém vjemu díla, dojem nerozvinuté tvůrčí fantazie autorovy.

Šestákovo dílo není přitom ukvapeným, nevyzrálým symfonickým útvarem. Autor ví, co chce, ovládá mnoho z tektonického řešení hudebních konfliktů a katarzí, má smysl pro přesné odvažování dramaturgických proporcí své hudby. Avšak chybí mu [...] odvaha odpoutat se od příliš jednoznačného (a tím nepřekvapivého, předem pociťovaného) vývoje hudební plochy k účelnější pestrosti a umělecké fantazijní rozehranosti."[243]

Priorita řádu je ve *III. symfonii* skutečně nápadná a vycítíme ji v mnoha kompozicích tohoto období. Je příznakem fáze, v níž se dovršuje krystalizace Šestákovy metody a kdy se usazují jeho technické nástroje.

Hommage à Apollinaire (1971–1972)

Od roku 1962, kdy vznikly sborové *Dva sonety* (viz s. 75), až do konce šedesátých let probíhalo v Šestákově tvorbě soustředěné hledání výrazu a metody v komorní a symfonické oblasti instrumentální hudby. Ostatní obory byly na dlouhých osm let odsunuty stranou. Tvůrčí zájem o tvorbu sborovou se u Šestáka oživil nedlouho poté, co byla zahájena činnost Pěveckého sboru Osvětové besedy v Citolibech. Velké cykly a kantáty, které od roku 1971 zkomponoval, většinou sice přímo nesouvisely s jeho působením v rodné obci, založení sboru k tomuto tvůrčímu návratu ale jistě také přispělo. Především se tu projevila velká vnitřní potřeba tímto druhem hudby se vyjadřovat. Šesták touží jako skladatel vyjádřit hudbou mimo jiné také své mínění o světě a formulovat jistá poselství a tomu je hudba vokální vztahem ke slovu velmi blízko. I když se tato monografie podrobně nezabývá Šestákovou písňovou tvorbou, je třeba podotknout, že právě jeho písně jsou podstatnými nositeli těchto významů, a to zejména cykly z osmdesátých let jako *Neutíkej mi, chvíle blouznivá* na básně Josefa Hory, *Daleká cesta má* podle Karla

Hynka Máchy, *Hlas milého svého slyším* na poezii krále Šalamouna, *Naléhavý souzvuk tvarů* na verše Michelangela Buonarrotiho či *Hledání moudrosti* (1990) na básně z biblické knihy Kazatel.

A ještě jednu, poněkud pragmatičtější příčinu tyto kompozice mají. Plní totiž funkci kompenzační, když je třeba si odpočinout od stálého soustředění na velké, náročné formy. V rozhovoru pro časopis *Tvorba* z roku 1974 k tomu skladatel říká: „[…] podobně jako jsem při své druhé symfonii psal skladby pro sólové nástroje bez doprovodu, při třetí symfonii jsem psal tyto sbory [*Hommage à Apollinaire*, pozn. aut.] a nyní, kdy mám rozepsanou partituru symfonie čtvrté, vznikají sbírky písniček pro nejmenší děti. Zároveň s *Koncertem pro smyčcový orchestr* vzniká sbírka smíšených sborů na texty Konstantina Biebla…“[244] I v rozhovorech s autorem této knihy Šesták takový proces tvorby potvrzoval.

Cyklus sborů *Hommage à Apollinaire* vznikal na přelomu let 1971 až 1972 na objednávku Českého hudebního fondu.[245] Skladatelův věk pomalu dosahoval půlstoletí, a snad proto se v jeho tvorbě začínají projevovat první návraty, vzpomínky a bilance. Zhudebnění výboru textů z Apollinaira je jedním z nich. Tak jako se ve studiu historickém vrací Šesták do rodného místa a ve skladbách duchovních nalezneme ohlasy jeho dětského působení na kůru, od sedmdesátých let se v jeho tvůrčí biografii objevuje mnoho skladeb, jež se vztahují ke zkušenosti studentských let, ať už jsou to básníci, již tehdy zasvěcovali jeho poetickou vnímavost, nebo zejména později témata antická. „Poezii Apollinairovu jsem miloval již od svých studentských let,“ píše Šesták v komentáři k premiéře *Hommage*. „Ušmudlaný výtisk Apollinairových *Alkoholů*, který jsem za války koupil zapomenutý kdesi v pražském antikvariátě, znamenal pro mne v době, kdy celá naše oktáva byla po maturitě ‚pracovně nasazena‘, velký umělecký impulz. Byl jsem Apollinairovým dílem tak uchvácen, že jsem se dokonce pokoušel, vyzbrojen svými gymnaziálními znalostmi francouzštiny, některé z básní překládat a přebásňovat. Pak jsem miloval Apollinaira též poněkud přes svého krajana Konstantina Biebla, který byl rodákem kousek od nás ze Slavětína a jehož báseň o Apollinairovi mi pomáhala otvírat pohled na Apollinairův význam ve vztahu k celé české moderní poezii: ‚Kdyby teď přišel my bychom ho obklopili / Láskou která nezná jen slova…‘“[246]

Apollinairova poezie byla klíčovým impulzem pro českou literární avantgardu a právě vztah francouzského básníka k české literatuře Šesták ve své *Hommage* tematizuje. Dvanáct Apollinairových textů (kromě dvou, které jsou užity v originále) vybral v překladech Karla Čapka, Vladimíra Holana, Zdeňka Kalisty, Josefa Konůpka, Petra Kopty, Adolfa Kroupy, Milana Kundery a Jaroslava Seiferta. „Tím je také dán," píše skladatel, „smysl názvu ‚Hommage à Apollinaire' – tj. pocta české kultury velikému zjevu světové literatury."[247]

Po premiéře cyklu v březnu 1974 na Týdnu nové tvorby si kritika všimla, že se v Šestákově osobě setkává především se sborovým praktikem. Ocenila zejména ohled na možnosti amatérských sborů.[248] Je to stále táž prostota, jíž jsme si všimli už u prvních sborů a kterou Šesták v polovině sedmdesátých let také sám reflektuje jako vědomé tvůrcovo omezení: „Co si může autor dovolit, když píše například symfonii – to nelze vůbec srovnat s omezeními, kterých musí bedlivě dbát, komponuje-li sbory, o kterých předpokládá, že je budou zpívat i amatéři," říká Šesták v jednom rozhovoru a dodává charakteristickou myšlenku: „Ono totiž nejde tzv. o lidovou tvořivost, ale o hudebnost národa."[249] Vize a hlubší smysl jsou tedy přítomny i ve věnováních jednotlivých sborů cyklu konkrétním amatérským sborům: pěveckému sboru Ještěd z Liberce, Vysokoškolským uměleckým sborům v Praze a Pardubicích, pěveckému sboru Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem a ovšem i Pěveckému sboru Osvětové besedy v Citolibech a dalším. Relativní interpretační snadnost má u *Hommage* podle autorových vlastních slov i rozměr sémantický. Básně francouzského básníka jsou přeloženy do hudebního jazyka prostoty a zpěvnosti, která se blíží francouzskému šansonu.

Sbory si většinou vystačí s nejjednodušším třídílným formálním rámcem. Mnohé z nich prozrazují inspiraci renesancí, snad v odkazu na jeden z inspiračních zdrojů samotného Apollinaira. Už u druhého z nich, komponovaného na slova jedné z nejpopulárnějších básní *Pod mostem Mirabeau*, se setkáme s označením *Madrigale diatonico*, jakkoli se možná podobá více imitačnímu motetu. Zjevnou aluzí na renesanční madrigal s charakteristickou kompoziční uvolněností vokálního kontrapunktu, s jeho dikcí a někde i jeho živou rytmikou je skladba *Cors de chasse* (třetí) a nejblíže této inspiraci je nejspíš část *Naposledy ti nesu*
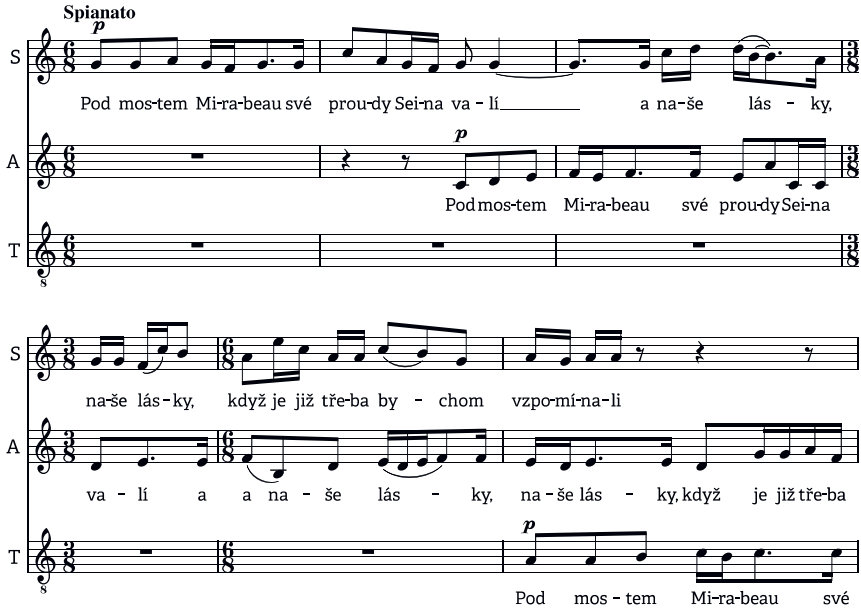
vřes (šestá, na Apollinairovu báseň *Sbohem*) se svou až manýristickou zdobností, rozbíjející (podobně jako v *Mostu Mirabeau*) významové souvislosti textu v dlouhých melismatických pasážích. Uplatněnou „instrumentalizaci" sboru vokalízou jako domyšlením tohoto způsobu najdeme v Šestákově díle i jinde. Skladba třetí užívá též jednoduchých mimetických prostředků v návaznosti na text. „Les souvenirs sont cors de chasse dont le bruit meurt dans le vent (Vzpomínky jsou lovecké rohy, jejichž hřmot umírá ve větru)," říká báseň a Šestákova stylizace skutečně zní jako vytrubování. Vzpomeňme na *Henriette Violon* a její „zvony" (viz s. 67). S podobnými posluchačsky i interpretačně vděčnými momenty se ve skladatelově sborové tvorbě setkáváme rovněž pravidelně.

Kompoziční svobodu danou do vínku skladateli 20. století chápe Šesták jako pestrý instrumentář prostředků, z nichž je možno vybírat s ohledem na tvůrčí záměr bez jakýchkoli předsudků. Ve *III. symfonii* byly součástí souzvukového plánu akordy složené z kvart (viz s. 134–135). Propůjčují v ní barvu a atonální charakter celým rozsáhlým plochám. Podobně „barevně" chápe kvartovou stavbu akordů i mnoho skladeb z *Apollinaira*. Kombinace kvartové a terciové stavby, ať už v souzvucích či rozkladech, uplatňují mnohé skladby cyklu: č. 1 *Cesta*, č. 2 *Pod mostem Mirabeau* i č. 3 *Cors de chasse*, č. 10 *Podzim*, č. 11 *Clair de lune* a č. 12 *Pražský chodec*. V *Nápisu na hrob Henri Rousseaua celníka* (č. 4) a ve *Fotografii* (č. 7) pak kvarty naprosto převažují. Opět v souvislosti s textem je ve *Fotografii*, v *Podzimu* a *Clair de lune* kvartová stavba takříkajíc spojena se svým původem: harmonie je tu především zdrojem impresionisticky rozostřené barevnosti. Spektrum exprese sahá v cyklu od nejměkčí akordiky, stavěné z čistých kvart, přes útvary hraniční – jako obraty kvintakordu s přidanou sekundou –, již zmíněnou terc-kvartovou směs až ke kvartové stavbě, jejíž součástí je jeden z nejnapjatějších intervalů – tritonus. Jsou zde ovšem i skladby rozšířeně tonální, nebo spíše zachovávající vědomí určitého centra, jako *Komedianti* (č. 5), *Bílý sníh* (č. 8) či *Zvony* (č. 9), které textově patří k těm až aforisticky nejprostším.

Fakturu volí autor s ohledem na co největší pestrost – jsou tu místa stavěná vyloženě vertikálně, pak jejich naprosté horizontální protiklady nebo plochy, v nichž se horizontalita s vertikalitou snoubí v jednotě.
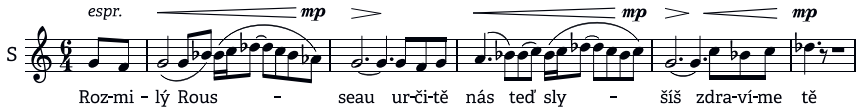
Vertikálně, akordicky komponované skladby jsou zase často frázovány buď předěly s unisono vedenými hlasy, nebo s jednou osamocenou sólovou hlasovou skupinou. Často tak bývá do zpěvných ploch vklíněna krátká recitativní vložka sémanticky důležitého sdělení. Zajímavé je, že tyto atonální „recitativy" bývají melodicky spojeny s tritonem – ať už zazní v melodii přímo, anebo je v melodickém průběhu implicitně skryt. Vedle mnoha prvků se tu zvláště v horizontálně stavěných částech setkáváme i s modální a zdánlivě modální diatonikou, například ve sboru *Pod mostem Mirabeau*:

37. *Pod mostem Mirabeau*, *Hommage à Apollinaire*, takty 1–6



nebo v passacagliovém *Nápisu na hrob*:

38. *Nápis na hrob Henriho Rousseaua celníka*, *Hommage à Apollinaire*, takty 2–7



Jakkoli v další Šestákově tvorbě sílí atonální báze, s takovým postupem se u něj napříč časem setkáme opakovaně. K užití diatoniky či způsobu, který ji připomíná, sám skladatel v rozhovoru s autorem této knihy poznamenal: „Tvar by měl mít pevné stavivo, základní kámen, něco, čeho se můžete chytit. Roztěkanosti dodekafonie ani chromatiky se nechytíte, to vám zajistí jen tvar vyloženě diatonický. Základem může být třeba obyčejný trojzvuk. Často tedy vycházím z kvazidiatonického základu, který potom vysvětluji atonálně."[250]

Poslední skladba cyklu *Pražský chodec* si za předlohu nebere nic menšího než v Čechách slavný a oslavovaný úryvek z *Pásma*.

Jsi v zahradě hospůdky v okolí Prahy
Cítíš se zcela šťasten na stůl růži ti dali
A místo abys psal svou povídku lenošíš pohříchu
Hledě na mandelinku spící v růžovém kalichu

V achátech svatovítských zříš zděšen své vlastní rysy
Na smrt jsi smuten byl v ten den kdy sebe v nich objevil jsi
Podoben Lazaru kterého světlo drtí
Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské čtvrti
A ty couváš ve vlastním životě pomalu
Jda na Hradčany nahoru a poslouchaje k večeru
Jak v hospodách české písně zpívají [251]

Vzdor každodenní atmosféře úryvku je tato část cyklu zejména ve své codě, ústící pod jakoby improvizačním sólem jediného sopránového hlasu do velebného H dur, oslavným hymnem a opravdovou poklonou básníkovi.

Hommage à Apollinaire je další Šestákovou skladbou, jež byla oceněna rozhodnutím poroty. Celá kauza soutěže Českého hudebního fondu v roce 1972[252] má však nezaměnitelnou dobovou příchuť. Mezi třemi oceněními anonymně zadaných prací byly po prvním místě pro Zdeňka Šestáka uděleny ceny pro Miroslava Raichla a Věroslava Neumanna. Jelikož jména Raichla a Neumanna, dvou komunistů vyloučených po nástupu normalizace ze strany, byla právě oficiálně tabu, nesměl být

výsledek soutěže zveřejněn. Ocenění autoři se mohli z udělených-neudělených cen pouze hořce ironicky těšit v soukromí.

Písničky o zvířátkách (1973)

O Šestákově potřebě vyvážit náročnou tvorbu prostotou a hravostí svědčí i další práce sedmdesátých let. Je přirozené, že období náročných idejí a forem přináší navázání na tu nejprostší vrstvu děl – na tvorbu pro děti. Cykly *Písničky o zvířátkách* (cyklus dětských písní s doprovodem klavíru na texty Karla Konráda a Miroslava Floriana) a *U studánky* (cyklus písní s doprovodem klavíru s podtitulem „písničky pro malé školáčky a jejich zobáčky" na slova Oldřicha Syrovátky)[253] z roku 1973 jsou přemostěním dlouhé prodlevy od roku 1958, kdy z lidových a současných inspirací vyrostl cyklus dětských sborů (1–3hlasých) s doprovodem klavíru na texty Jana Čarka *Co to zvoní, co to cinká* (viz s. 64–65). Pro charakteristiku tohoto typu tvorby postačí, vybereme-li jednu ze sbírek.

V autorově přístupu k poezii pro děti cítíme stále totéž pedagogické uchopení i stejný předpoklad, že rané setkání s moderními vyjadřovacími prostředky může být pro dítě branou k hudební současnosti. Podobně jako v cyklu z padesátých let se u *Písniček o zvířátkách* promítá tento „iniciační" plán do klavírního doprovodu, zatímco zpěvní intonace je charakteristická melodicky obohacenou říkadlovou dikcí. Od první po šestou písničku přitom skladatel zvyšuje intonační nároky: od říkadla opisujícího v jednoduchých krocích tónickou a dominantní funkci přes volný nástup čtvrtého stupně k nástupu stupně šestého.

Od písničky *Pejsek* (č. 1) lze říct, že zdrojem harmonické pestrosti cyklu je autorův hravý přístup ke kompozici. V harmonicky ambivalentním klavírním doprovodu prvního čísla se setkáváme s funkčně smíšenými i jen barevně pojatými akordy reprezentovanými kvartovými, ale i terciovými konstrukcemi, jež se v krátkém úseku přechylují až k bitonalitě (A dur – As dur). Funkční[254] terciovou harmonii

s kvartovými souzvukovými konstrukcemi slučuje písnička *Ptáčci* (č. 3). Písnička *Kočička* (č. 2) uplatňuje v klavírním doprovodu funkčně smíšené akordy. Melodickou linku charakterizuje velké modulační napětí, a to zejména v expresivním centrálním oddílu, vyjadřujícím vlnu emocí, jež se vzedme v rozčilení kočky nad troufalostí otázky „Kočko, kočko kočkatá, kde máš svoje koťata?" Ve veselém *Ježkovi* (č. 4) je počáteční unisono zpěvu s klavírem vtipně glosováno kvartovou figurou, podobně jako je později základní tónina C dur deformována klastry. Protipohyb septakordů v dohře klavíru je dalším vtipným nápadem skladby. *Klokánek* (č. 5) užívá spíše tradičního instrumentáře prostředků – četných alterací v rámci funkční terciové harmonie, jimiž je hudba hnána vpřed a jimiž je oddalováno uklidnění jejího proudu. Písnička *Jelen* (č. 6) přichází v klavírním doprovodu s dalším soudobým prostředkem – po fugatovém úvodu tu nastupuje plocha dvou pásem: kvintakordy nad chromatickými ostinaty v levé ruce. Východiskem hybného doprovodu je sémantika textu: „Běží jelen k nároží…" Poslední písnička *Zvířátka na bále* (č. 7) zase připomene množstvím paralelních souzvuků impresionistické zacházení s harmonií.

Písničky o zvířátkách jsou psány lehkým perem. Nelze jim upřít humor, a to humor čistě hudební, často vycházející ze sémantické báze textu. Jakkoli je vedle velkých kompozic, které tento skromný ostrůvek obklopují, tvorba pro děti nenápadná, přece nám o skladateli říká cosi podstatného. Umění žertu nepatří k běžné výbavě tvůrčích talentů. Písničky pro děti, ale i některé jiné kompozice tuto Šestákovu schopnost dokládají. Navíc tato dílka čerpají z bytostného zdroje skladatelova životního i tvůrčího elánu – totiž z nezlomného životního optimismu.

Šestákova kompetence v oboru písniček pro děti vedla také v roce 1979 k zařazení jeho *Písničky pro maminku* (1961) z cyklu *Za sluníčkem* (cyklus nese vročení 1962) do učebnice Hudební výchova pro 5. ročník, kde se pak dlouho udržela. Z písniček zpívaných na hodinách hudební výchovy patřila podle vlastních zkušeností autora této knihy k těm nejoblíbenějším.[255]

Citolibská kauza[256]

Citolibský sbor Osvětové besedy v Citolibech spojil na svém vrcholu v roce 1973 síly šedesáti lidí různého vzdělání a různých profesí: kromě hudebníků – často hostujících – v něm zkoušeli a vystupovali dělníci, zaměstnanci drah, pošty, prodavačky, ekonomové, inženýři, učitelé, lékař, zdravotní sestra, farářka církve československé husitské, vojáci, několik školaček a studentů.[257] Brzy už nešlo jen o to, vzdorovat letargii normalizace, ale budovat početný a stylově široký repertoár a na něm umělecky růst. Tělesu však nebylo dáno dožít se byť jen půlkulatého výročí. V říjnu roku 1973 se Zdeněk Šesták rozhodl rezignovat na funkci uměleckého vedoucího a sbor rozpustil. Otázka nezní, zda byla proto idea sboru neúspěšná. Naopak, sbor byl jednoznačně úspěšným občanským a uměleckým projektem. Otázkou spíš je, zda měl v daných společenských, resp. politických podmínkách šanci přežít a dále se rozvíjet.

V dramaturgii pestré repertoárové směsice zahrnující veškerá období a nesčetně druhů písní se zračila především světonázorová svobodomyslnost. Na jednom koncertě vedle sebe mohly znít skladby jako *Mládí* Arthura Honeggera, *Píseň o Fučíkovi* Alexandra Levina nebo Šostakovičova *Píseň brigády* spolu s úryvkem z Bachových *Matoušových pašijí*, Haydnova *Stvoření* nebo Mozartova *Ave verum corpus*, navíc se často zpívalo koncertně u varhan v lounském sále církve českobratrské-evangelické.[258] Dnes je asi těžko pochopitelné, že duchovní část repertoáru – nijak nezdůrazňovaná, nepřevažující, organicky včleněná – mohla být někomu trnem v oku a být záminkou k intrikám. Slovo „záminkou" je přitom třeba zdůraznit. S odstupem času se totiž dnes můžeme poprávu domnívat, že jedním z hlavních důvodů k nim mohla být sama osoba uměleckého vedoucího.

Až do roku 1969, kdy se začala chystat velká celorepubliková a dost možná i mezinárodní propagace Citolib na deskách Supraphonu a Šesták pojal úmysl probudit dřímající hudebnost místa a přilehlého okolí, si obec žila poklidným životem. Uprostřed všeobecného mrtva bez enervujících vzruchů chrám, zámek, Kopřivův rodný dům i hřbitov tiše podléhaly zkáze a zřejmě málokdo tomu věnoval pozornost. Šesták si ale všímal a nehodlal neutěšený stav Citolib lhostejně přehlédnout. Dochované archivní materiály zřejmě svědčí jen o části jeho aktivit

věnovaných snaze o nápravu. I tak je ale zřejmé, že šlo o kampaň namířenou proti zjevně neschopným místním stranickým a městským orgánům.

Patrně v polovině roku 1969 si Šesták zakládá sešit, do jehož hlavičky vpisuje: *Kritické poznámky Citoliby*. Ačkoli obsahuje pouhých šestnáct stručných bodů, některé z nich hrozí opět přerůst v šestákovskou vizi nebezpečně kontrastující s panující dobou, například:

„1) Hřbitov – mistři
hygienik okresní
2) Čedok – trasa
koncerty stylové – varhany rekonstrukce
3) Koncert 1970 pro zahraniční hosty PJ [Pražského jara, pozn. aut.]
(hosté Ministerstva kultury)
4) Vytvořit výbor pro tuto věc – okrašlovací spolek!!! záchrana stromů
5) Začít práce ještě teď a ne na jaře
6) Patronáty nad zahrádkami
7) Zámek [další slovo nečitelné] znova?? Vystoupím a veřejně budu varovat:
8) V případě dalšího odkladu vyhlásím boj MNV
(Místnímu národnímu výboru, pozn. aut.)
(rozhlas + televize = snímky okolí již existují) tisk!!
Neúprosný boj!
9) Hudební reservace – Plán Min. kultury
10) Má se točit televizní film o Citolibech + hudba!
[…]
12) Zabílený sál
– viz V. V. Štech
Prý není kulturně využit – to + objednávka desek = 0!!
Boj = kontrarevoluce?
= ta sedí tam!
13) Nízká kulturní úroveň citolibské mládeže = vina školy, která neplní úkoly vůči obci!
Ředitel školy ani předseda MNV = účast 0 na celé akci!
[…]
16) Nejdou hodiny“[259]

Předsevzetí vyhlásit „neúprosný boj“ vzešlo z představy střetu objevených kulturních statků s realitou zoufale zanedbané obce, jež je kdysi zrodila. To předsevzetí se míjelo s místními podmínkami hned dvakrát: v myšlence samotného boje občana proti místním zástupcům moci, a pak také v předpokladu, že tito zástupci pochopí hodnotu oněch statků. Zda by takový předpoklad mohl být vůbec naplněn, naznačují už samotné *Kritické poznámky*. V sále, o němž hovoří bod 12, byly totiž na základě rozhodnutí ředitele místní školy zabíleny historické fresky Františka Smichea pocházející ještě z dob Arnošta Karla Pachty. On sám na nich byl snad dokonce zpodobněn s lyrou. Důvod zásahu byl ekonomický, jelikož zabílit díla bylo levnější a snazší než je vyčistit, nebo snad dokonce restaurovat.

Mizivý potenciál vyhlášeného „boje“ naznačuje dopis výtvarnému kritikovi Josefu Hlaváčkovi odeslaný v tomtéž roce. Šesták v něm zmiňuje plán, podle něhož měla být Braunova socha Chrona odvezena do galerie a nahrazena levnou kopií, informuje o kauze zabíleného zámeckého stropu a o svém úmyslu rozeslat na to téma protestní dopisy. „Už toho mám doslova dost, co se s těmi Citoliby děje,“ rozohňuje se, „ta obec je doslova v agonii – kultura žádná, sport žádný, mrtvo, je mně při pomyšlení na tu velkou minulost zle.“ Skladatel píše o chystaném vydání první citolibské hudební antologie a v souvislosti se svou cestou do Jugoslávie a do Vídně vyslovuje přesvědčení, že zájem o nosiče bude i v zahraničí. „To jen my jsme tak posraní s odpuštěním, že zabijeme každého, kdo přichází s nápady – a na vedoucích místech jsou naprosto bezcenní a netvůrčí lidé, kteří mluví o trošku umělecké hudbě, že to je jen pro Šestáky […]. Idioti, nic jiného. Jsem hrozně rozčilen a nejradši bych se na to všechno vysral a šel dělat někam k lopatě, protože takhle ten náš stát prohrajeme jedna radost.“[260]

Jedině to, co bylo vždy Šestákovi nejblíž, totiž osud rodných Citolib, mohlo vyvolat takovou reakci. Jde o nejjadrnější pasáže, jaké jsou v šestákovských archivních materiálech k nalezení, a také o jediné vulgarismy, s nimiž se v nich autor této knihy setkal. Nelze dokonce vyloučit, že se výtrysk této emoce podílel i na zrodu myšlenky založit v Citolibech sbor. Vágní poznámka o okrašlovacím spolku v *Kritických poznámkách* svědčí totiž o tom, že v době, kdy v zámku bílili strop a chystali se odvézt Chrona, sbor ani plán na jeho ustavení zatím neexistovaly.

Mimochodem Braunova socha Chrona odvezena byla a v době vydání této monografie je spolu se svým dvojčetem – Braunovou sochou Marnosti (Víry či Života) – uložena v lapidáriu lounského kostela sv. Petra.[261] Kopie, které zdobí vstup do chrámu, jsou zdařilé, přesto se sochař zřejmě dopustil omylu, když Chronovi, už z Braunovy dílny programově torzovitému a původně patrně beznosému, domodeloval nos.[262]

Dnes už víme, že Šestákova mise za záchranu citolibských hmotných kulturních památek trvala prakticky až do konce tisíciletí a nikdy neměla být uspokojivě završena. V roce 1977 iniciuje Šesták akci na rekonstrukci fasády Kopřivova rodného domu a sám na ni věnuje 3000 Kčs. Ještě v závěru osmdesátých let se snaží zapojit do kampaně za záchranu rozpadajících se památek přátele a kolegy. V roce 1989 se ve věci angažuje zakladatel Brixiho komorního souboru Teplice Bohdan Ostroveršenko (1936–2013) a citolibskou situaci líčí zřejmě zástupci jakéhosi úřadu. Spletitost si nezadá s nařízením Hlavy XXII: k opravě zámku by musel vlastník zámku, totiž MNV, pohnout svůj vlastní stavební úřad pod pohrůžkou pokuty, kterou by ale v konečném důsledku musel v případě nesplnění tohoto příkazu zaplatit sám sobě.[263] Šesták sám se podle svých vzpomínek snažil zprostředkovat kontakt obce s Českým hudebním fondem, který měl o zámek krátkou dobu zájem, ale z jednání záhy sešlo. V roce 1991 se o zámek uchází Nadace na ochranu kulturního dědictví,[264] neúspěšně. Nakonec obec prodala zámek v roce 2000 společnosti Maura Piccinniho. V červnu 2017 začala policie řešit neuspokojivý stav objektu a odpovědnost majitele[265] a od listopadu 2018 probíhal soud,[266] na jehož konci bylo majitelovo podmínečné odsouzení.[267] V době vzniku této knihy byl zámek na prodej.[268]

Do kontextu Šestákovy péče o místo, kde „zanechal své srdce", jak jsme si ji zde nastínili, přesně zapadá i pěvecký sbor Osvětové besedy, a to pokud jde o jeho založení, činnost i ukončení činnosti. Od založení sbor cvičil necelý půlrok na své první vystoupení v listopadu 1969. Informační text napsaný pro Zpravodaj Osvětové besedy v Citolibech v únoru 1970 svědčí ještě o vstřícnosti místních orgánů i o optimismu vedení tělesa. MNV dal sboru k dispozici dvě místnosti v zámku i s klavírem jako zkušebnu a v zámku měla vzniknout „Hudební síň Karla Blažeje Kopřivy".[269] Oficiální ohlasy na činnost sboru vyznívaly ještě

toho roku kladně, avšak hned roku následujícího došlo k incidentu. Co se pokazilo? Možná se nestalo vůbec nic, možná byla Šestákova kritika místních poměrů, stará stejně jako sbor sám, trnem v oku některým funkcionářům v Citolibech a Lounech už dávno a jen se čekalo na vhodné záminky, které by bylo možné využít k intrikám. Naskytly se přitom záminky dost ošklivé a umožnily převést intriku do nebezpečné ideologické roviny využívající neostalinského větru, který za normalizace opět vanul českou kulturou.

V lednu 1971 vystoupil sbor v Žatci v rámci Okresní konference o kultuře s programem zahrnujícím mj. Smetanu, Dvořáka, Janáčka, Martinů, ale také Mozartovo *Ave verum corpus*.[270] První záminka byla na světě, když na okresním výboru strany nastalo zděšení: cožpak liturgický jazyk není za reálného socialismu dávno mrtev!? Soudruzi dali pochybný text přeložit a přešli do útoku. Zacílili na vedoucího hudebního odboru Osvětové besedy majora Karla Kučeru, jenž byl kvůli „ideologické diverzi" vyšetřován vojenskou kontrarozvědkou. Ponižující obhajoba, již tehdy musel Šesták podniknout na obranu génia, stojí na počátku četných apologií duchovní hudby, jež nacházíme v referátech pro různé kulturně-politické akce až do osmdesátých let. Nepochybně při tom zažíval pocit dejà vu se vzpomínkou na léta padesátá a dlouho trvající potíže s prosazením umění citolibských mistrů do obecného povědomí.

Další útok nastal po koncertě konaném 6. listopadu 1971 v rámci oslav výročí VŘSR, kde zazpíval sólista citolibského sboru Miroslav Charvát Musorgského *Píseň o bleše*.[271] Možná se opravdu někomu z posluchačů zdálo, že předepsaný zpěvákův smích znevažuje důstojnost oslav, prý se dokonce i v publiku kdosi neubránil smíchu. Možná právě přišla očekávaná záminka k chystané šikaně, protože stížnost na nevhodnou dramaturgii koncertu putovala přímo na Okresní výbor strany a vzbudila v obci rozruch. Šesták reaguje bojovně, čtyřstránkovým čtrnáctibodovým „Vyjádřením" adresovaným institucím, na nichž záviselo tehdejší kulturní dění: Okresnímu kulturnímu středisku v Lounech, Kulturní a školské komisi MNV v Citolibech, ale také místní organizaci KSČ, kulturnímu oddělení ÚV KSČ, ministerstvu kultury a SČSKU.[272] Klasickou goethovskou látku hájí poukazem na revolučnost díla, což je příznačné pro dobu, v níž se toto dění odehrává, ale už méně pro

Zdeňka Šestáka. Jeho postoj vyjadřuje spíš věta ze šestého bodu této protestní nóty: „Dovolte proto, abych co nejvášnivěji protestoval proti takové zkreslené interpretaci tohoto skvostného díla velkého ruského mistra…" Vše, co Šesták činí, činí s vášnivým zaujetím. A tato čistá vášeň jej občas vede až na hranu toho, co ještě bylo v atmosféře normalizační nehybnosti možné vyjádřit:

> „Nemohu se po tom všem zbavit dojmu, že jsou zde určité snahy, vedoucí k tomu, aby se sbor Osvětové besedy rozpadl – ale v tomto státě přece existují orgány, k nimž se lze odvolat. Tady slavnostně říkám, že na ten sbor nikdo ani nesáhne – jsem rozhodnut tuto cennou činnost, která se v Citolibech podařila rozvinout dnes již na dobré umělecké úrovni, bránit všemi prostředky. Cožpak děláme něco protistátního? Upozorňuji, že to nejsou vůbec velká slova, ale že jsem rozhodnut tak jednat!"

A připojuje doušku odkazující k záležitosti staré tři čtvrtě roku:

> „Nedivil bych se, kdyby se objevila další „záležitost" v tom smyslu, že zpíváme některá díla staré historické hudby latinsky (Palestrina, Gallus atd.) nebo německy (J. S. Bach) apod."[273]

Šestákovy věty vyjadřují tušení, že celá aféra je opravdu intrikou, která má sbor a nejspíš i jeho samého citelně zasáhnout, a že tudíž ani tak nejde o to, kolik lidí se smálo při oslavách říjnové revoluce. A další důkazy o tom, že prapor „nelítostného boje" nerozvinul jen Šesták, ale i druhá strana, přišly vzápětí. Téhož podzimu, 26. září 1971 (ještě předtím, než se rozběhla aféra s *Písní o bleše*), odjel Šesták na hudební festival do italské Perugie, kam ho vyslal svaz skladatelů poté, co jiný člen svazu účast odřekl. Z Perugie posílá pozdrav 28. září[274] a dva dny nato, 30. září, z Říma, resp. z Vatikánu.[275] Na chodbě zámku, před zkušebnou, měl sbor nástěnku. Pozdravy Zdeňka Šestáka sem samozřejmě přišpendlili také. Vídeň, Perugia, Benátky, Vatikán, tato kombinace nemohla v době, kdy cestování nepatřilo mezi běžné požitky, uniknout nikomu, kdo jen prošel kolem. Následujícího roku pronesl pplk. Pavol Jursík[276] v lounských kasárnách řeč pro uzavřenou důstojnickou společnost.

Spojil v ní zřejmě těžko pochopitelný fakt, že se zpěvačky sboru právě oblékly do nových šatů, s poznatkem o cestě uměleckého vedoucího do Vatikánu. Citolibský sbor se v jeho očích dopouštěl kontrarevoluční činnosti, neboť byl Vatikánem financován. Ve skutečnosti si samozřejmě ženy ušily šaty samy.[277]

Během roku 1972 šikana sboru a jejího vedoucího zřejmě sílila. Svědčí o tom dopis psaný v nejvyšším rozhořčení v říjnu toho roku tentokrát nikoli Šestákem, nýbrž jeho manželkou jednatelce citolibského sboru Věře Boudové. Skladatel právě odcestoval pracovně do Budapešti a Marie se ujímá role strážkyně jeho klidu a duševního zdraví. Šlo o kauzu, jejíž podstatu dnes těžko rekonstruujeme. Ze zámecké zkušebny sboru, snad z budoucí Hudební síně Karla Blažeje Kopřivy,[278] která ovšem nebyla nikdy realizována, místní orgány zabavily jakési plastiky. „Někteří lidé v Citolibech," píše Marie, se Šestákem „zacházejí jako s kusem hadru […] a každý, kdo může, hodí mu klacek pod nohy a snaží se mu práci v C. znechutit." „[…] já mu zkrátka zakáži, jestli se okamžitě vztahy v našem sboru nezmění, pracovat nadále v Citolibech, protože musíme myslet také na sebe, a ne, aby on pracoval k infarktu!"[279]

Situace musela být zjevně stále vyhrocenější, až v roce 1973 kulminovala. Toho roku směřovalo úsilí zejména k úspěšnému zvládnutí koncertu chystaného na 30. červen. Plánovaný program vrcholil výňatky z monumentálního Haydnova oratoria *Stvoření* provedenými sólisty a sborem a varhanním Postludiem z Janáčkovy *Glagolské mše* v podání Šestákovy dcery Marie.[280] Kvůli varhanám se akce konala v prostorách Sboru církve českobratrské evangelické v Lounech, a to nikoli poprvé – s tímto sálem se v programech setkáváme už od samého počátku působení citolibského tělesa, od roku 1970. Roku 1973 však kolem sboru panovala jiná atmosféra a ke zneužití se hodil i tento fakt. Když do lounského Kulturního měsíčníku dorazil referát o koncertu, odmítlo jej médium kvůli zmínce o evangelické modlitebně otisknout.[281] To byla poslední kapka, kterou pohár přetekl.

„Milý Andreji, […] za této znovu uměle vyvolané a rozvířené ‚situace' kolem našeho sboru se už v podobné úloze v Lounech ani v Citolibech nikdy neobjevím. To se mně nesmíte divit," píše Šesták předsedovi Místního národního výboru v Citolibech Andreji Derbákovi. Podivuje se nad nedovzdělaností vedoucích činitelů a po čerstvé zkušenosti

s vratislavským festivalem pěveckých sborů, o níž v dopise také píše, dává do kontrastu sebevědomý přístup Poláků k duchovní hudbě a k jejímu provozování s probouzejícími se normalizačními obstrukcemi. „To ti pánové nevědí, že v atmosféře strachu a uměle vyvolaných nejistot se umění dělat nedá? […] Je mi," vyznává se expresivně, „jako když mě štípne had a já si musím useknout ruku – ten sbor jsem měl rád, ba miloval jsem jej, ale takhle dost! Je to jedna nepřetržitá série útoků, výmyslů a lží […]. Proto končím, protože si zase natolik vážím své vlastní tvůrčí práce, že už jakákoli obrana atd. je nesmysl a jen a jen ztráta času, protože se to zřejmě periodicky opakuje. Asi je někde usneseno, že to musí zmizet."[282]

Možná nebylo „usneseno", ale spíš se prostě jen někomu „nehodilo". Šesták sice i zde hraje ještě svou idealistickou „obrozenskou" roli, přímý odkaz na politické intriky ale dokazuje i jeho realismus. Nepochybně si je dobře vědom, že právě strach, o němž hovoří, je tou nejosvědčenější metodou ovládání. Že se jejím nástrojem v malé obci může stát i amatérské hudební těleso, patří ke koloritu doby, a že tomu tak skutečně bylo, dokládají i jiné související kauzy: podle Šestákova vyprávění byl například ekonomovi lounské porcelánky Jaroslavu Bártovi kvůli účasti ve sboru znemožněn pracovní postup; ještě v roce 1975 zasáhlo sepjetí s nechtěným souborem do osudu jednatelky Věry Boudové, když její dceru Helenu odmítlo přijmout lounské gymnázium ke studiu. Zdeněk Šesták intervenoval dopisem, naštěstí úspěšně.[283] Jako zakladatel a vedoucí sboru cítil za své lidi pochopitelnou odpovědnost. „Mohl jsem," řekl k tomu skladatel po letech autorovi této knihy, „jít nad tou propastí sám se svou rodinou, ale nemohl jsem s sebou strhnout dalších šedesát lidí."[284]

O své rezignaci Šesták během léta informoval dopisem přátele, kolegy i kulturní instituce. Například takto o svém kroku informoval sekretariát Hudební mládeže v dopise z 26. srpna 1973:

„Vážení soudruzi, sděluji Vám, že jsem odstoupil z funkce uměleckého vedoucího Pěveckého sboru Osvětové besedy v Citolibech. Je to poslední (ovšem ten nejzoufalejší) výraz mého protestu proti zákroku, jímž bylo znemožněno uveřejnění článku (referátu) v místním lounském Kulturním měsíčníku

> o našem posledním koncertě 30. června t. r. […] v současné době probíhá jednání o tom, kdo tento náš koncert povolil (samozřejmě máme v ruce povolení MNV v Lounech). Náš soubor, který dnes čítal na 60 členů a sólistů, měl letos na podzim mít koncert 23. 9. u příležitosti 650 let Citolib […].
> Toto vše jakož i plány na zřízení tzv. hudebních rezervací zde v Citolibech neuskutečním a v současné době vše odvolávám – protože podmínky pro moji práci a činnost […] jsou zde na Lounsku pro mne naprosto nedůstojné a svědčí o hlubokém mravním a kulturním úpadku iniciátorů takového jednání, třebaže se halí do zvučných frází […]. S vážnou hudbou jsme podle mého názoru v naprosté defenzivě, protože ti, co je nezajímá a co jí ‚nerozumí', se domnívají, že děláme něco, co je protilidové, exkluzivní a škodlivé."[285]

V atmosféře obnoveného strachu tak rázem skončil pěvecký sbor v Citolibech spolu se záměrem rozběhnout projekt hudebních rezervací a ve světle ideologických útoků na duchovní hudbu navíc začalo být zřejmé, že začíná nový boj o tvůrčí svobodu.

IV. symfonie pro smyčcový orchestr (1972–1973) a memento mori

V průběhu sedmdesátých let nabývá Šestákovo dílo na pestrosti: bohatá a zajímavá je už komorní tvorba pro dechové nástroje, rozrůstá se sborová tvorba, najdeme tu tvorbu pro děti. Jen snad trochu zapadla tvorba pro komorní smyčcová tělesa. V první polovině desetiletí se zřetelně nejnápadnější a nejvýznamnější vývoj odehrává v oblasti velkých orchestrálních děl. Roky 1973–1975 přidají k tomuto druhu tvorby dvě skladby pro smyčcový orchestr, každou zcela jinou: *IV. symfonii*, napsanou na objednávku Českého hudebního fondu,[286] a *Koncert pro smyčcový orchestr*.

Už při zběžném pohledu je zřejmé, že každá ze symfonií, tak jak tomu je od dob Beethovenových až po velké stavby Honeggerovy či Šostakovičovy, je světem pro sebe, tyto světy na sebe nenavazují, jsou nadány odlišnou atmosférou, mají jiné ideové pozadí. Šestákova *IV. symfonie* je – na rozdíl od třetí – světem obráceným do sebe. Povahou tělesa, jemuž je určena, tedy smyčcovým orchestrem, ale ve významné části skladby též zacházením s nástroji, je to symfonie „komorní". Vyděluje se tak z řádu všech pěti skladatelových symfonických staveb, jež se zakládají na pestrosti barevných rejstříků velkého aparátu, kterého umějí využít až do krajních mezí nekompromisních zvukových střetů. Podivuhodnou vývojovou shodu, kdy po náročných výbojích přijde jakési introvertní intermezzo, známe právě už od Beethovena či Mahlera, jejichž symfonie se „zkomorňují" také u čísla čtyři. U obou jmenovaných, a vlastně i u Šestáka, je čtvrtá navíc jakýmsi „odpočinkem" před další zásadní životní zpovědí.

IV. symfonie je záměrně sestavena ze dvou „kusů" rozdílného charakteru, jejichž dotyk na jednom prostoru vzbuzuje pozoruhodné sémantické napětí. Část věty první a věta třetí představují pól artificiální, pól techné, virtuozity, hudební hravosti a radosti z pohybu, jiskřivé brilance a uvolněné invence. Do této plochy se vkliňuje věta druhá a její pól vážného usebrání. Jím znovu po *II. symfonii* pronikají do symfonické linie Šestákovy tvorby existenciální významy. Z hlediska harmonického stojí symfonie na disonantně modifikovaných a zahušťovaných kvartách a terc-kvartové biakordice.
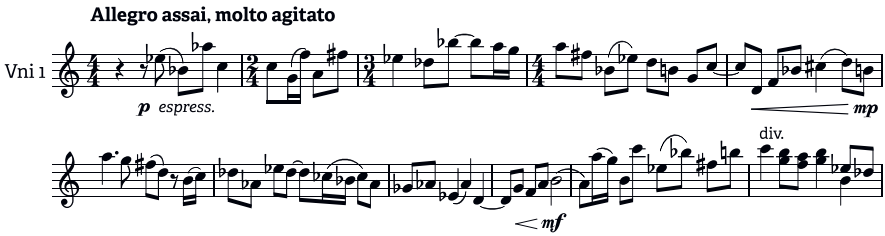
První věta *Allegro assai, molto agitato, Molto moderato e sostenuto** vychází formálně ze sonátové formy, již ale neuzavírá reprízou. Její jazyk je podobně jako u *III. symfonie* v některých částech ovlivněn dikcí Šestákových skladeb pro dechové nástroje. Staví proti sobě plochy výrazně vertikálně komponované a polyfonii až barokního střihu. Právě hudební baroko patří k výraznému inspiračnímu okruhu věty.

---

* Formové schéma první věty lze s ohledem na inspiraci sonátovou formou vyjádřit takto:

A					X				(A')				(X)				M			B	
i	a	b	a'	c	x_{bd}	d	x_{cd}	d	x_a	x_{ca}	$x_{a'}$	x_b	x_{ab}	$x_{d'}$	x_c	m_1	m_2	m_3	e	f	
1	3	16	20	28	32	39	47	57	63	73	79	88	100	104	110	132	139	146	152	161	166
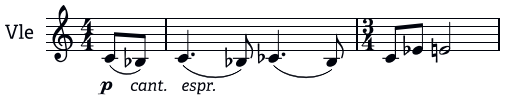
Vliv dechových skladeb prozrazuje své zdroje od prvních taktů. Větu zahajuje úderné čtvrťové ostinato stavěné vertikálně. K němu se připojí vytrvalý hybný staccatový běh (oddíly *i*, *a*), jehož základem jsou osminy. Inspirace burleskními větami dechových skladeb je zřejmá, jakkoli je tato plocha rytmicky pestřejší, obohacená pomlkami, dvojicemi šestnáctin a bohatým synkopováním. Neperiodická melodie houslí z počátku věty jako by byla aluzí na barokní vyjadřování.

39. *IV. symfonie*, 1. věta, takty 3–13



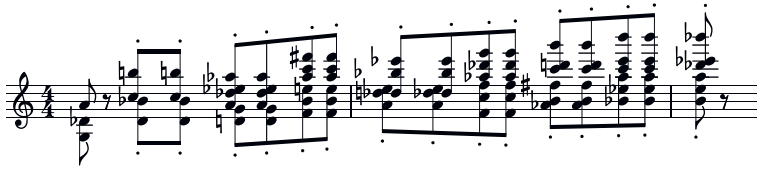
Záhy je tento oddíl vystřídán melodií viol (oddíl *b*). Zapamatujme si ji zejména jako rytmický model, který se v Šestákově díle bude vracet tolikrát, až nabude postavení osobního idiomu podobně jako typický plagální spoj u Bohuslava Martinů nebo zvýšená kvinta u dominanty u Bedřicha Smetany. Označení „skladatelův podpis" mu napříště bude právem náležet:

40. *IV. symfonie*, 1. věta, takty 15–17



Navazující volný kontrapunkt prvních a druhých houslí (oddíl *a*) dovršuje základní trojici sazebně odlišených expozičních oddílů. Jeden z charakteristických prvků provedení – dvojice opakovaných souzvuků či tónů – je ve spojení s motorickým spádem hudební plochy spřízněn s již popsanými burleskními scherzovými plochami Šestákových děl (kromě dechových skladeb viz i čtvrtou větu *II. symfonie*, př. 22, s. 117):

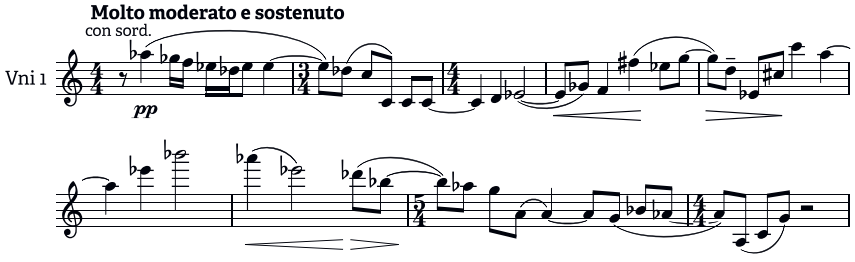
41. *IV. symfonie*, 1. věta, takty 38–40



Vrcholem evoluční plochy a celého dosavadního věcného a „virtuózního“ dílu věty je fugato na způsob fugové expozice (oddíl x_a) uzavřené náznakem reprízy.

Uspokojivého zakončení se však posluchač nedočká. Vývoj je přerván výkřikem: tremolovým souzvukem biakordické terc-kvartové stavby a hybnými chromatickými triolami houslí (oddíly m_1–m_3). Nastává překvapení, ne-li šok. Následující expresivně vyklenutá, úpěnlivá vedoucí melodie prvních houslí (v oddílu *e*) předchozí hudbu popírá a nijak s ní nesouvisí.

42. *IV. symfonie*, 1. věta, takty 152–160
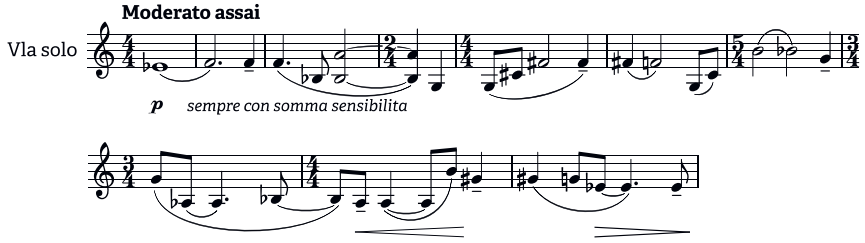


Od této atonální věty hudba doskomírá přes jednohlas druhých houslí až po sporá klesající pizzicata viol a nakonec kontrabasů. Virtuozita a brilance náhle hasnou.

Proč tak náhle umlkl jiskřivý koncert smyčců? Na tuto otázku odpovídá sám autor velmi konkrétně. Druhá věta symfonie *Moderato assai* je připsána památce skladatele Františka Vrány, který byl Šestákovým přítelem a kolegou v rozhlase. Dne 16. června 1975 byl Šesták svědkem toho, když Františka Vránu našli v rozhlasové jídelně u stolu mrtvého. Dnes tu jsi a zítra může být konec, sděloval ten zážitek, který jím hluboce otřásl.

„Ve druhé větě mně šlo o tu bezmoc, je to vzpomínka na něj, hudba bezvtará, amorfní, není tu cesty ven,“[287] říká autor. Podle svých slov dokonce vyřadil ze symfonie fugu, aby se s tryznou za přítele nestřetávala. Událost smrti, náhlé zasažení konečností bere vítr z plachet našemu všednodennímu konání, zůstáváme v oněmění. Prostota výrazu, formální průzračnost a maximální redukce artificiálních prvků staví druhou větu symfonie do protikladu k větě první. V této souvislosti jde o memento mori, jakkoli šestákovsky věcné a nepatetické. Podle korespondence vznikala *IV. symfonie* v letech 1972–1973,[288] šlo však o první verzi. Podle toho, co víme, vznikl definitivní tvar teprve mezi červnem a prosincem 1975, kdy byla ve studiu Československého rozhlasu pořízena nahrávka. Především ale získala kompozice také dodatečný ideový plán. Přece jen se však vnucuje otázka, zda je možné, aby se náročná symfonická stavba proměnila za tak krátkou dobu tak zásadně. Z autorova životopisu víme o peripetiích roku 1973, spjatého s krachem citolibského projektu, s nímž si Šesták spojoval nemalé osvětové ambice. Je tedy docela možné, že to strnutí první a druhé věty můžeme vidět i ve světle těchto souvislostí.

Do druhé věty vstupujeme bolestným violovým sólem. Všimněme si ho trochu pozorněji.

43. *IV. symfonie*, 2. věta, takty 1–10*



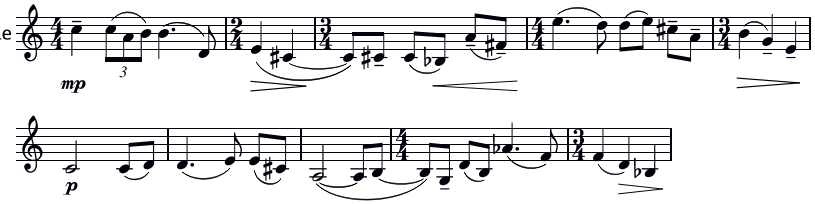
Počíná zvolna, drženým tónem přes celý takt a následující půlovou hodnotou s tečkou, jíž si meditující nástroj vynutí naši pozornost a koncentraci. Chvěje-li se v prostoru jediný tón a nic ho neruší, nořím se

* Pro co největší zjednodušení je part violy psán v houslovém klíči.

do sebe podobně, jako k tomu dochází v absolutním tichu. Z tohoto soustředěného bodu lze rozvinout melodii, úvodní téma, jehož geneze může být velmi prostá – stačí jeden interval. Jako by se z onoho tónu a intervalu právě rodila inspirace. Opět si tento jev zapamatujme, neboť patří k charakteristickým šestákovským prostředkům. Právě takovýmto způsobem koncentrovaného uvedení věty sólovým nástrojem na jednom tónu se v Šestákově díle od *IV. symfonie* setkáme opakovaně mnohokrát, konkrétně hned ve 2. větě *I. smyčcového kvintetu „Concentus musicus"*, který vznikl krátce po *IV. symfonii*, v první větě violového koncertu *„Sokratovské meditace"* nebo třeba v první větě *I. koncertu pro violoncello a orchestr „Světlo naděje"*.

Druhá věta *IV. symfonie* je vystavěna v třídílné formě.* Violové sólo uvozuje hudbu širokodechých ploch (díl *A* a díly od něj odvozené), vyvolávajících podobné pocity jako proslulá mahlerovská adagia. Dominantní nekonečná melodie buduje nad vertikálním pozadím ostatních nástrojů přechodný diatonický řád vždy v rámci jednoho až tří taktů.[289] V centru věty (díl *B*) zpracovává autor šestnáctitaktové téma jako dvojhlasý kánon v prvních a druhých houslích. Atonální melodická kresba často užívá rozkladů běžných terciových souzvuků.

44. *IV. symfonie*, 2. věta, takty 34–43
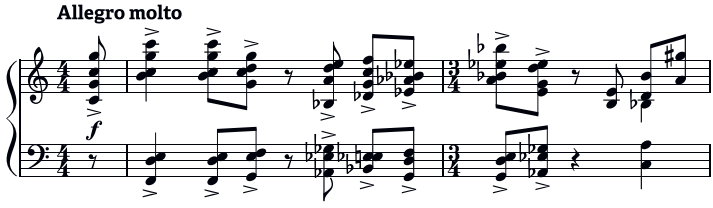


Návrat k prvnímu dílu (*A'*) rozvíjí variace na původní melodii v barokizovaném komplementárním kontrapunktu dvou hlasů na kvartovém pozadí. Melodie dvakrát zamíří k centrálnímu tónu *C*, přičemž podruhé se na něm spolu s plagálně znějícím závěrem pozadí ustálí.

* Pro větu volí skladatel třídílnou formu s introdukcí:

i	A	B	A'
1	14	34	57	77

Třetí větou *Allegro molto* se *IV. symfonie* navrací k momentu, kdy byla hudba přervána „existenciálním šokem". Nikoli však do téhož místa, ale spíše k výpovědi z téhož zorného úhlu, k artificiální virtuozitě. Šesták k tomu poznamenává: „Je to podobné jako druhý kvartet Iši Krejčího, jehož druhá věta je panychidou za Emila Fillu. Další věta také jako by říkala: a život jde dál."[290] Forma věty je svébytnou fantazií, i když v ní vytušíme opět inspiraci sonátovou formou.* Vstup rázných akordů na začátku nás vrací k burleskní scherzové poloze první věty stručnou úvodní „tezí". Podobného tezovitého způsobu uvození věty jsme si povšimli již u *Divertimenta concertante* (1966), najdeme jej však i u staršího *Concertina pro dechový kvintet* nebo u mladší *Sonaty da camera* a lze říct, že jako mnoho jiných zde uvedených prvků i on patří k charakteristikám autorského stylu:

45. *IV. symfonie*, 3. věta, takty 1–3

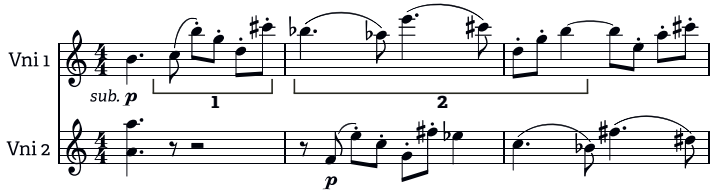


Burleskou zůstává věta ve dvou prvních velkých dílech (dílech *A* a *B*), třetí sestává v některých místech až z pěti vrstev o různé hybnosti (*C*). Centrální díl bychom mohli považovat za svého druhu provedení, téma jeho prvního oddílu (*e*) upomíná v dvojhlasém kánonu na první téma (vyznačená oblast 1, viz též příklad 39, s. 157) a na autorský podpis z první věty (vyznačená oblast 2, viz též příklad 40, s. 157).

* Formové schéma by mohlo být zapsáno takto:
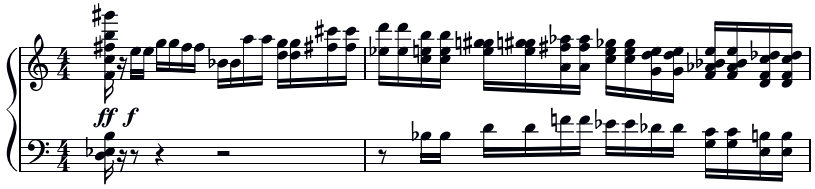
A		B		m	C		m_2	X_1			m_3	a''	b'	m_4	X2	k_{bd}	
a	a'	b	b'	m	c	d	m_2	$e_{(ab)}$	$f_{(b)}$	g	m_3	a''	b'	m_4	X	k_{bd}	
1	18	26	32	40	43	53	60	63	72	80	95	99	107	115	117	152	164

46. *IV. symfonie*, 3. věta, takty 299–301

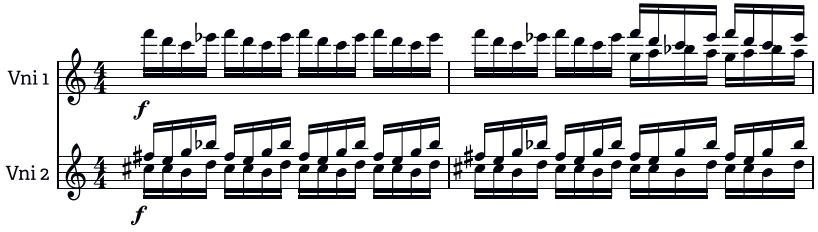


Ve finální větě pomáhá pohybu vpřed evolučně-variační rozvíjení motivů. Lze je demonstrovat na příkladu cody (oddíl k_{bd}). Jeden z dominantních prvků – šestnáctinový motorický pohyb – se v průběhu věty připomínal a postupně rozvíjel už dlouho. Následující příklady citujeme z různých úseků věty:
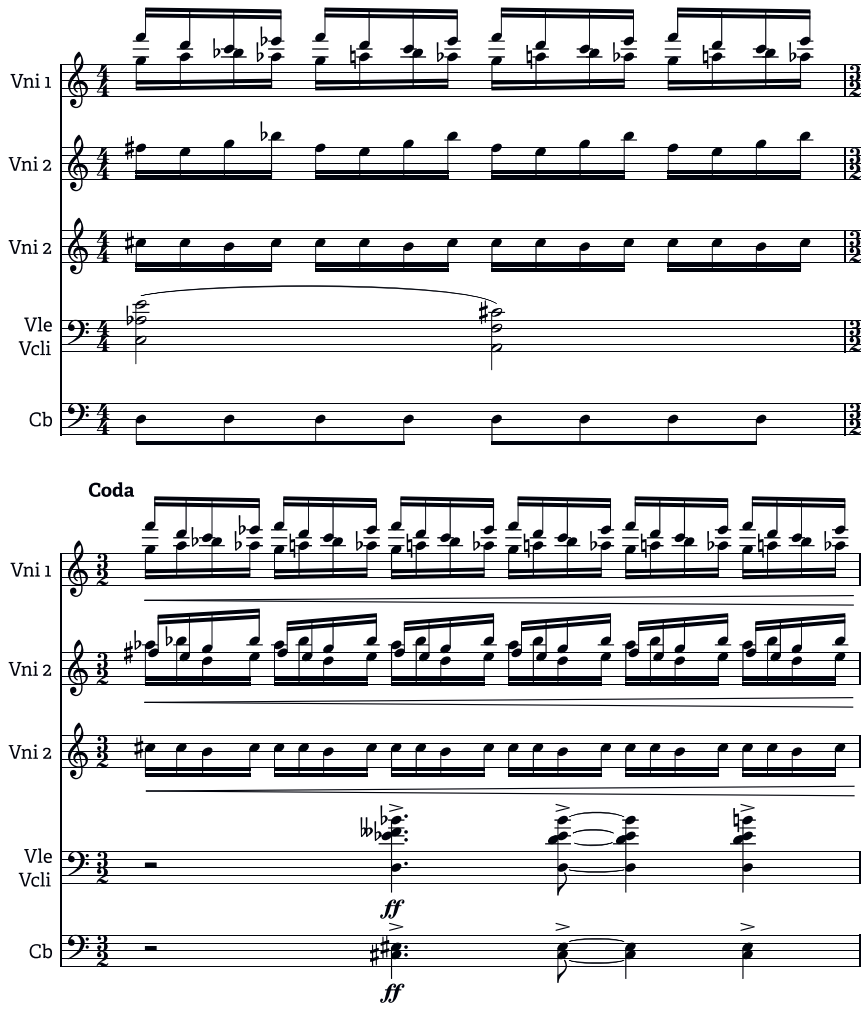
47. *IV. symfonie*, 3. věta, takty 280–281



48. *IV. symfonie*, 3. věta, takty 293–294



49. *IV. symfonie*, 3. věta, coda, takty 393–394



Práci na *IV. symfonii* zahájil Šesták nedlouho po dokončení její předchůdkyně, a přece jsou obě z hlediska výrazových rejstříků nepoměřitelné. Při nástupu první věty se zdá, jako by se od dob *III. symfonie* nic nezměnilo. Částečně barokizovanými prostředky se tu hlásí v podstatě „koncert pro smyčce", náhle však přichází existenciální zlom potvrzený

druhou větou. Finále reprezentuje opět protilehlý artificiální pól. Snad můžeme tomuto návratu po zámlce rozumět jako velice prosté tezi o tom, že onen pól techné, pól brilance a hravosti má i ve světě tragiky a zásadních pochybností svůj smysl.

Koncert pro smyčcový orchestr (1973–1974) a motivická jednota kompozice

Koncert pro smyčcový orchestr a smyčcová *IV. symfonie* jsou dvojčata, i když *Symfonii* od *Koncertu* odlišuje výrazný existenciální podtext. Potřeba nazřít různě tentýž skladebný problém, uchopit tentýž materiál dvakrát a pokaždé trochu jinak je pro Šestáka typická. Povšiml si toho Jan Ledeč v jednom z programových komentářů, když skupiny skladeb vzniklé těmito tvůrčími návraty trefně charakterizoval jako „trsy".[291] *Koncert* a *IV. symfonie* takovým „trsem" jsou.

Inspirační pozadí *Koncertu* odkrývá Šestákova vzpomínka: „V roce 1972 mě vyslal Svaz skladatelů na základě kulturní dohody Československa s Itálií s Českým pěveckým sborem do italské Perugie. Zájezd tenkrát projížděl Benátkami, a protože jsem věděl, že je na tamním hřbitově sv. Michala pochován Igor Stravinskij, vypravil jsem se tam. Peněz jsem moc neměl, tak jsem na hrob koupil alespoň tři karafiáty."[292] Byla to skromná poklona nedávno zesnulému velkému učiteli, která předcházela pozdější pokloně hudební – druhá věta *Koncertu pro smyčcový orchestr* je nadepsána: „*Trois oeillets sur le tombeau d'Igor Stravinsky*" (Tři karafiáty na hrob Igora Stravinského).

Roku 1981 vydal Supraphon partituru *Koncertu*. Reakce kritiky byly tenkrát pochvalné, například Gramorevue otiskla tuto reakci: „Pozoruhodným dílem je *Koncert pro smyčcový orchestr* Zdeňka Šestáka z let 1973–74. Spolu se třemi symfoniemi z let 1970–73 je to Šestákův závažný opus a další krok vpřed v řešení stavebných, stylizačních i výrazových problémů hudby našeho dneška. Na *Koncertu* upoutá především plnokrevnost výrazu, jak se projevuje v melodické linii i rytmu a jež si

vynucuje neustálou posluchačskou pozornost. Je vidět, že se Šesták na stylistice hodně poučil u Honeggera a Stravinského (druhá věta je věnována Stravinského památce), ale že ještě navíc dal této hudbě i svůj vlastní impulz. Je to partitura, která stojí za zvláštní pozornost."[293] Recenze si povšimla rysů patrných opravdu na první pohled – energicky tepající ostinátní pásma, komplementární metrická pásma jak „vystřižená" ze Stravinského *Žalmové symfonie*, v codě finální věty biakordická terciově stavěná, v protipohybu postupující pásma a koneckonců v tomto místě i zvuk, který by mohl být přímou aluzí na *Svěcení jara* –, toto vše skutečně lze s připomenutou inspirací a se Stravinským spojovat. Téměř všechny tyto jevy se ale u Šestáka začaly objevovat už dřív. Komplementarita metrických pásem se vyskytuje už v *Symfonické fantazii* (viz s. 83), divoká ostinata známe z kompozic pro dechy i ze *IV. symfonie* (viz s. 158, 162–163). Na druhou stranu už *Fantazie* se k inspiraci Stravinským rovněž přiznává. Onen jev z konce poslední věty *Koncertu* (viz s. 170) – biakordická pásma v protipohybu – je však v kontextu Šestákovy tvorby opravdu čímsi novým. Nejblíže skutečnosti by asi bylo konstatování, že ač je *Koncert pro smyčce* skladbou šestákovskou, jsou v ní odkryty rysy skladatelova rukopisu, o nichž autor sám ví, že byly „inspirovány". Jak sám říká: „Vždy jsem přísahal na to, že hudba musí ‚odněkud' pocházet, že hudební zkušenost musí mít nějaký základ. Nemám na mysli odvozenost, nýbrž pozadí."[294]

Koncertu lze přisoudit ještě dvě takříkajíc „dvojjediné" historické vazby. Melodika uplatňovaná v *Koncertu* často připomíná barokní hudební dikci, pravda ale je, že neperiodické, stále vpřed směřující linie jsou blízké i tzv. atematismu, což je teoretický koncept vyvinutý Aloisem Hábou. Věnovat se mu budeme v další kapitole. V *Koncertu* Šesták znovu kombinuje způsob evolučního hudebního rozvíjení „stále vpřed" se svébytně budovanou jednotou hudebního materiálu na základě hudebních prvočlánků – různě variovaných motivických konstant. Jak sám skladatel připustil,[295] tato technika budování struktury je ovlivněna jeho muzikologickou prací. Nápadně se podobá nejen Hábovu konceptu, ale i způsobu, jaký nauka o kontrapunktu přisuzuje baroknímu instrumentálnímu kontrapunktu.[296]
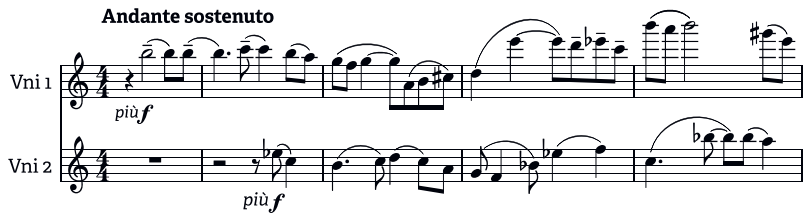
Zajímavě Šesták v *Koncertu* uplatňuje koncertantní princip. Na scénu tu nevstupují, jak bývá obvyklé v klasicko-romantických koncertech (ale

i v barokních *concerti grossi*) dva svářící se subjekty. Rovnocenné partnerství v hudebním zápase zde uzavírají skupiny tři: vrchní (první a druhé housle), střední (violy) a spodní hlasy (violoncella a kontrabasy).

Souzvukový plán *Koncertu* je příbuzný *IV. symfonii*, i v něm převažuje kvartová akordika či biakordika, případně terc-kvartová biakordika.

Dravost, vitalita, energičnost, zvuková přímočarost a stále vpřed směřující evoluční proud v *Koncertu pro smyčcový orchestr* naprosto převažují. V první větě je pouze úvodní passacagliové ostinato (*Andante sostenuto*), reprezentující první tematickou oblast (díl *A*) v podstatě sonátové první věty,* zapsáno v rozvážných dlouhých notových hodnotách. Biakordický terc-kvartový plán tohoto pozadí je však nadán velkou expresí. V kontrapunktu nad ním se subjekt prvních houslí provázený kontrasubjektem druhých houslí několikrát dotkne povědomého prvku – spodní střídavé velké sekundy, která zdůrazňuje některé tóny, jako by šlo o přechodná centra a propůjčuje jednotlivým úsekům mixolydické zabarvení (vyznačeno).

50. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 1. věta, takty 2–6
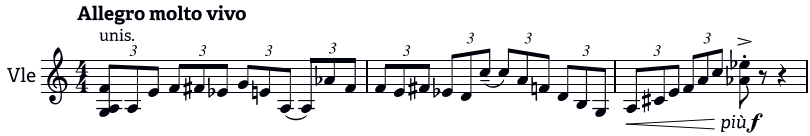


Nepolevující, stále dynamičtější úprk začíná už druhou expoziční tematickou oblastí (díl *B*), jíž vévodí atonální hybný triolový tok. Jeho melodická kresba užívá volných variací melodie prvních houslí z předchozího dílu. Metrické zadržování, jež autor provádí ligaturami na předělech metrických jednotek, je zdrojem velké hybné energie.

* Schéma první věty Koncertu můžeme vyjádřit takto:

Exp.		m1	X			Repr.		m2	$K_{(b)}$	
A	B	m1	x_b	m_x	x_a	A'	B	m2	$K_{(b)}$	
1	26	39	42	72	78	111	132	147	152	183

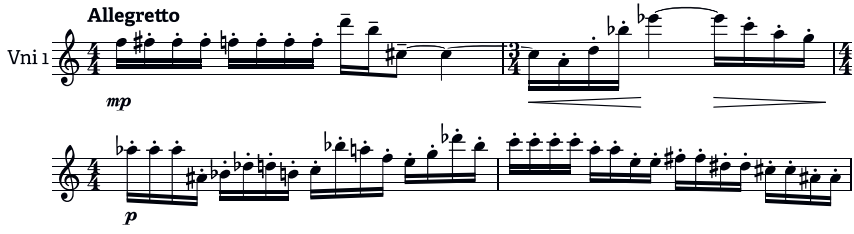
51. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 1. věta, takty 28–30



Sonátové provedení (díl *X*) pak pracuje s uvedenými tematickými oblastmi v opačném pořadí. Sonátová repríza (*A'*, *B*) je částečně variací a částečně návratem k expozici a coda ($K_{(b)'}$) přehodnocuje triolové ostinato v šestnáctinový kvartolový pohyb, který přes dynamický polyrytmický úsek vyústí až do smířlivého C dur.

Jen na pouhý moment hybná energie *Koncertu* opadne, hned v prvním dílu (díl *A*) druhé věty s oním podtitulem „Trois œillets sur le tombeau d'Igor Stravinskij".* Kontrapunkt dvou atonálních linií dělených prvních houslí (oddíl *a*) tu postupně klesne do hlubin až k unisonu violoncell a kontrabasů na pozadí přelévajících se barev smyčců jakoby v kruhu bez jasného směřování. Chvíli tak postojíme nad hrobem mrtvého, než kvartolový šestnáctinový barokizovaný pohyb zahájí nástup dalšího živého dílu (díl *B*).

52. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 2. věta, takty 48–51
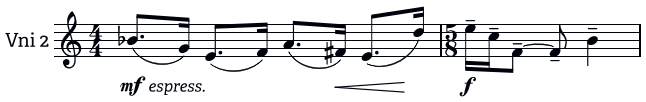


* Schéma druhé věty lze zapsat takto:

A					B					m_2	(A')			
a	b	m	b'	m'	c	d	c'	d'	c''_d	m_2	m	b''	k_b	
1	10	17	21	39	47	56	58	61	64	67	76	80	91	99

Je to hudba zjevně vycházející z podoby druhé tematické oblasti první věty (viz příklad 51), ovšem v onom kvartolovém přehodnocení cody příslušné věty (K_b). Plocha kontrastuje s autorským „podpisem" v této modifikaci (oddíl *d*; viz s. též př. 40, s. 157):

53. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 2. věta, takty 56–57



Napětí stoupá až po vrcholný krátký polyrytmický úsek (oddíl c''_d). Ten náhle ustává a violové sólo s doprovodem violoncell a kontrabasů v pouhých devíti taktech připomene úvodní panychidu (oddíl m_2). Coda (oddíl k_b) pak přináší zvukové pročištění v rozšířené tonalitě in C. Formálně se druhá věta ocitá na předělu mezi dvojdílností a třídílností. Podstatné je ale její vyznění a její pozice uprostřed dvou živelných vět. Podobnou koncepci s panychidou druhé věty uplatňuje autor i ve *IV. symfonii*. Není to oněmění a pád do bezvýchodnosti jako tam, nýbrž je to oslava „živého mrtvého".
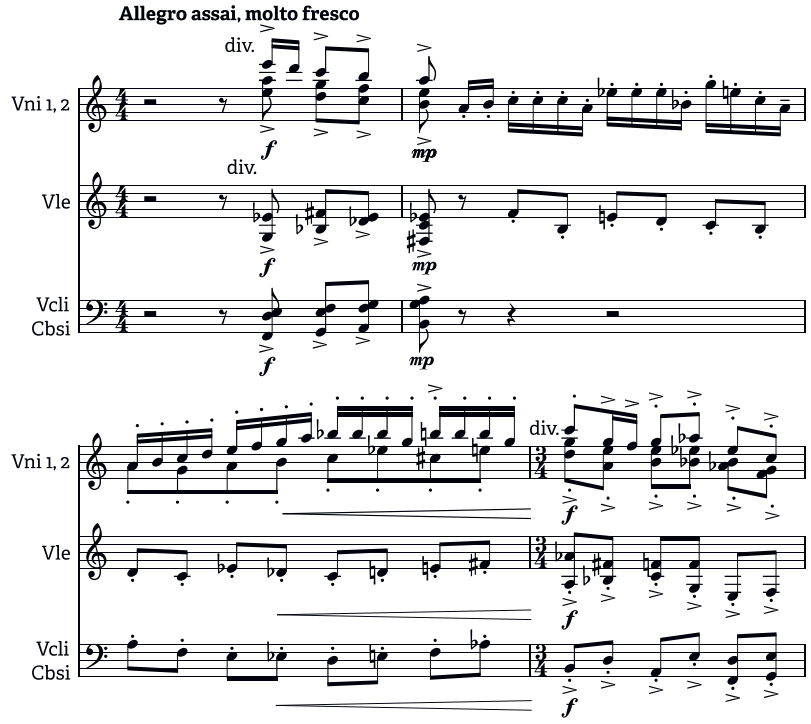
Finále *Koncertu*, živé *Allegro assai. Molto fresco*,* vycházející z dikce hybných ploch předchozích vět, jejich materiál syntetizuje. Formálně je útvarem spíše fantazijním, blízkým formě variací a formě sonátové (do které je navíc vklíněna fuga). Živý kvartolový tok úvodního oddílu (oddíl *a*) kontrastuje s tečkovaným motivickým prvkem dílu následujícího (oddíl b_a). Tato opozice je odvozena od dvou kontrastních oddílů druhého dílu druhé věty (viz příklady 52 a 53). Povšimněme si

*

Sonátová forma:	Exp.			X										Repr.			K					
Fuga:				Exp.		(fugato)			těsna								K					
	a	b_a	b_{ax}	F-exp.	m_b	b_x	c	m_a	F-těs.	m_a	b''	m	b'''	a	b_a	m_x	b_x	a_x	F_x	a_x	k	
	1	10	14	28	66	73	88	125	128	138	143	149	153	162	169	174	179	187	191	192	197	202

také stručné „teze“ v úvodním předtaktí věty (vyznačeno). Jde o prvek pro Šestákův styl velmi typický.

54. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 3. věta, takty 1–4



Evolučně progresivní, živelný úvod je ovšem náhle přerušen. Nad pravidelným tepem pizzicat violoncell a kontrabasů zazní uměřené, střízlivé fugové téma. Pětihlasá fugová expozice (značeno *F-exp.*) ovládá finále po celých 38 taktů. I když se posléze mezi návraty variované úvodní hudby vkliňuje pouze desetitaktová zdánlivá těsna (značeno *F-těs.*) a fugové téma (viz př. 60, s. 172) se až v codě připomene pouhým jedním taktem (F_x), je fuga v souvislostech celé kompozice natolik odlišná, že se stává osou celého finále. Jako by věcná dikce vysoce racionální fugy byla významnou tečkou za celým kompozičním procesem. A její přítomnost zde rovněž připomíná sourozenectví *Koncertu* se *IV. symfonií* – z ní

skladatel tuto formu nakonec vyčlenil, avšak do čistě artificiálně pojatého *Koncertu* se mu hodila.

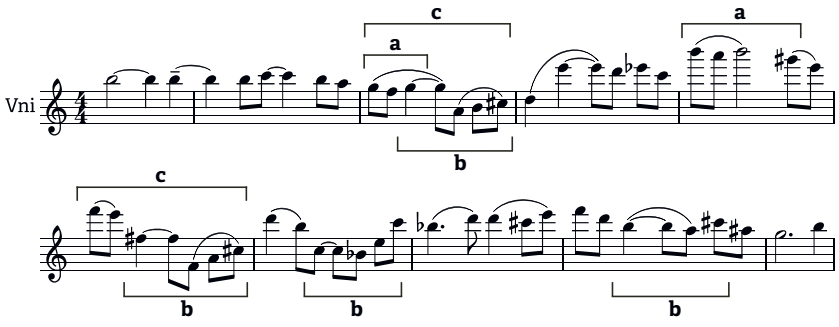
Zatímco celý *Koncert* harmonicky v podstatě ovládl souzvukový kvartový plán, coda finále (díl *K*) z tohoto řádu vybočuje. Výrazná simultánně probíhající terciově stavěná akordická pásma působí jako aluze na postupy uplatňované Igorem Stravinským.

• • •

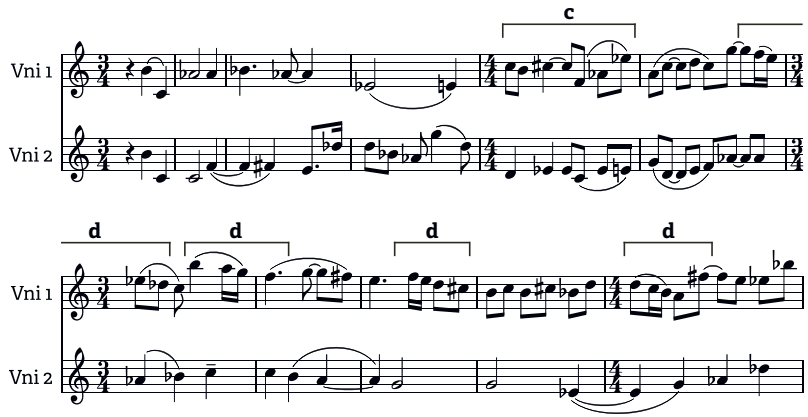
U skladeb šedesátých a sedmdesátých let, včetně *Koncertu pro smyčcový orchestr*, jsme již občas upozornili na motivické souvislosti a variační práci s motivy. Takové motivy u Šestáka často procházejí v různých podobách celou strukturou díla. Jde o evoluční proces, který z kompozice činí vnitřně bohatě proměnný, ale zároveň jednotný celek, sevřený pavučinou vzájemných vztahů. Projděme si nyní tyto vztahy.

Motivické souvislosti, vývoj motivického plánu skladby a vnitřní souvislosti celé struktury koncertu naznačují následující příklady a připojené schéma:
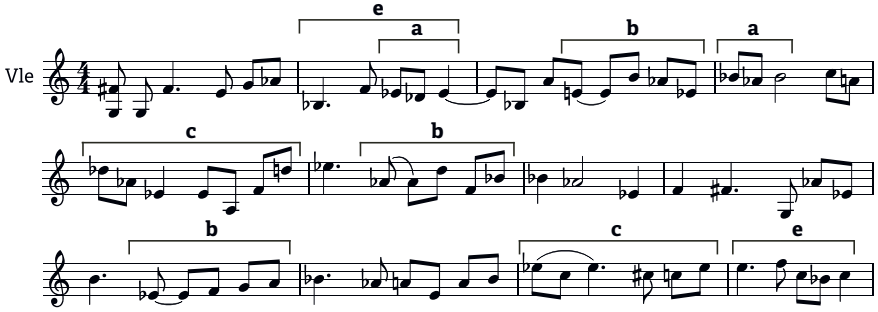
55. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 1. věta, takty 2–11



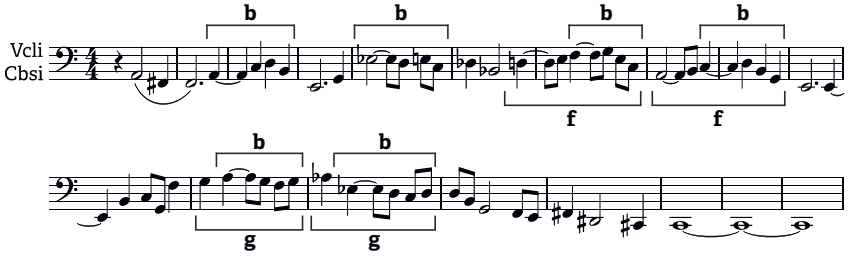
56. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 1. věta, takty 78–88



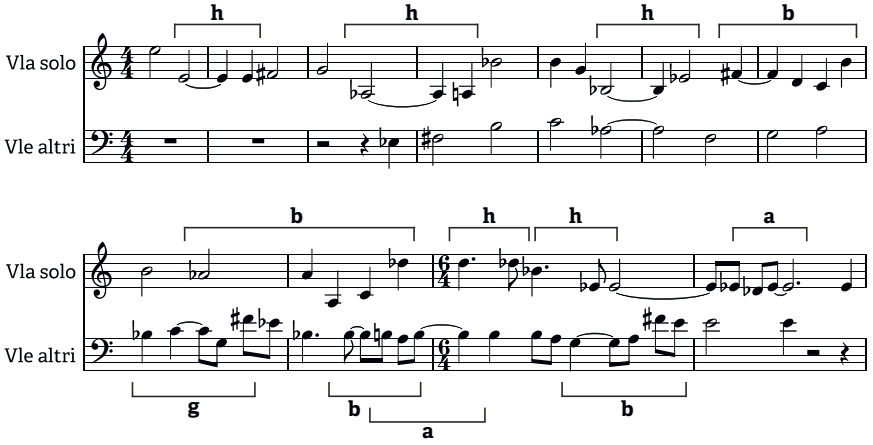
57. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 1. věta, takty 111–122



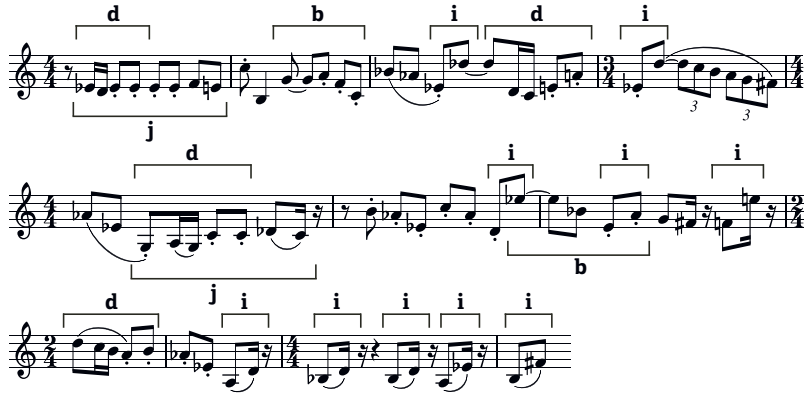
58. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 2. věta, takty 21–38



59. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 2. věta, takty 80–90

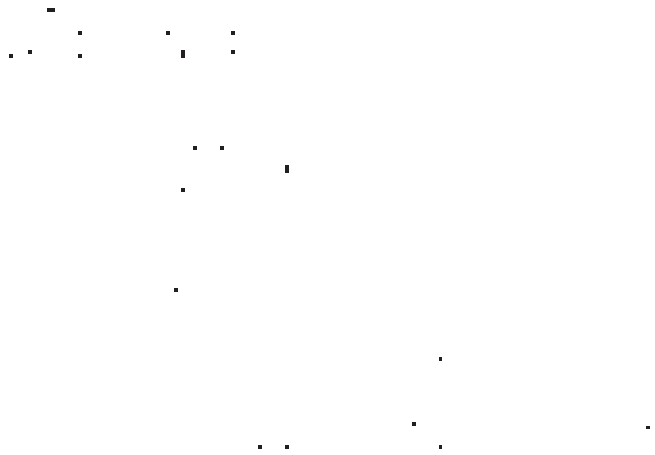


60. *Koncert pro smyčcový orchestr*, 3. věta, takty 28–38

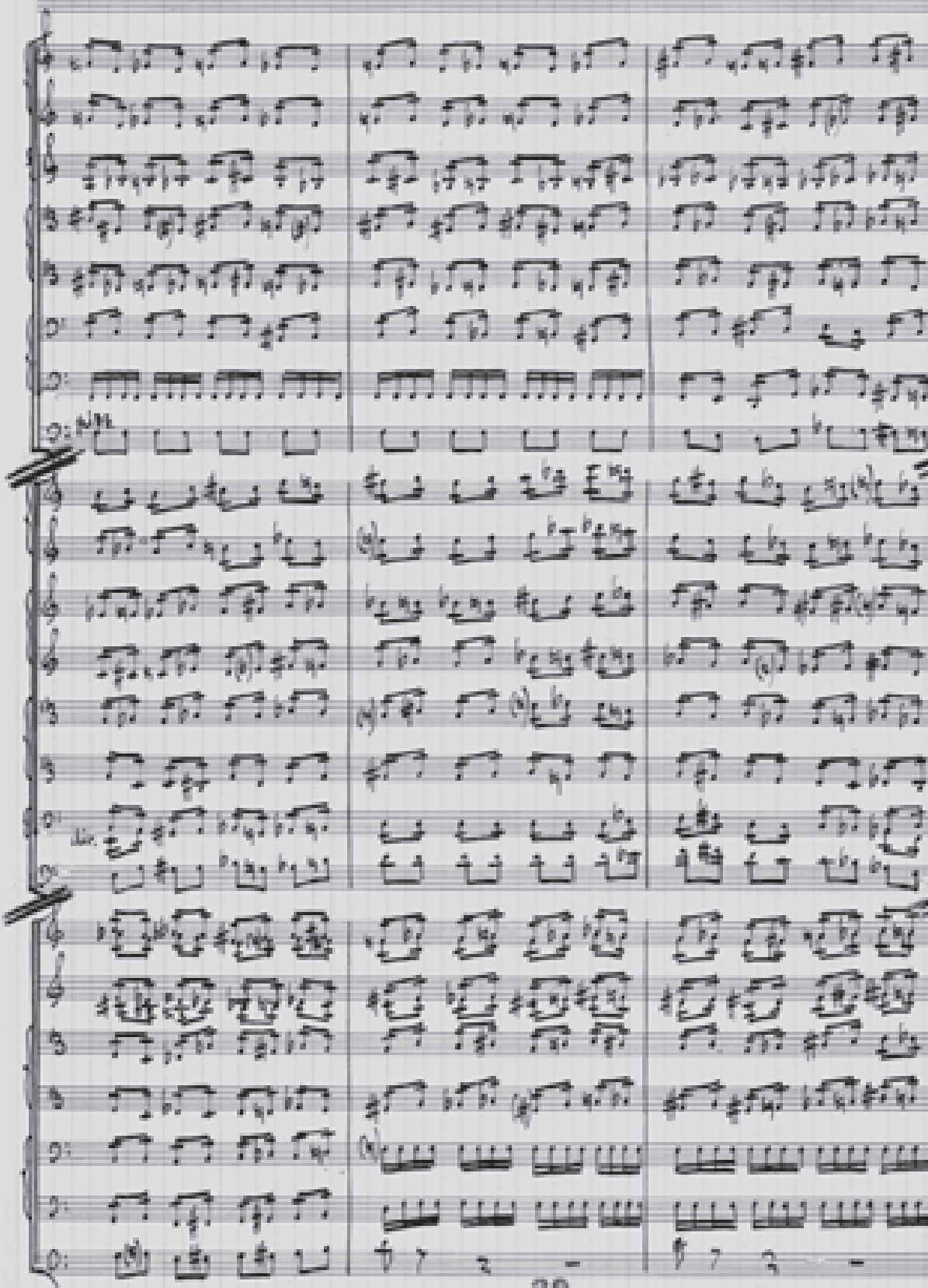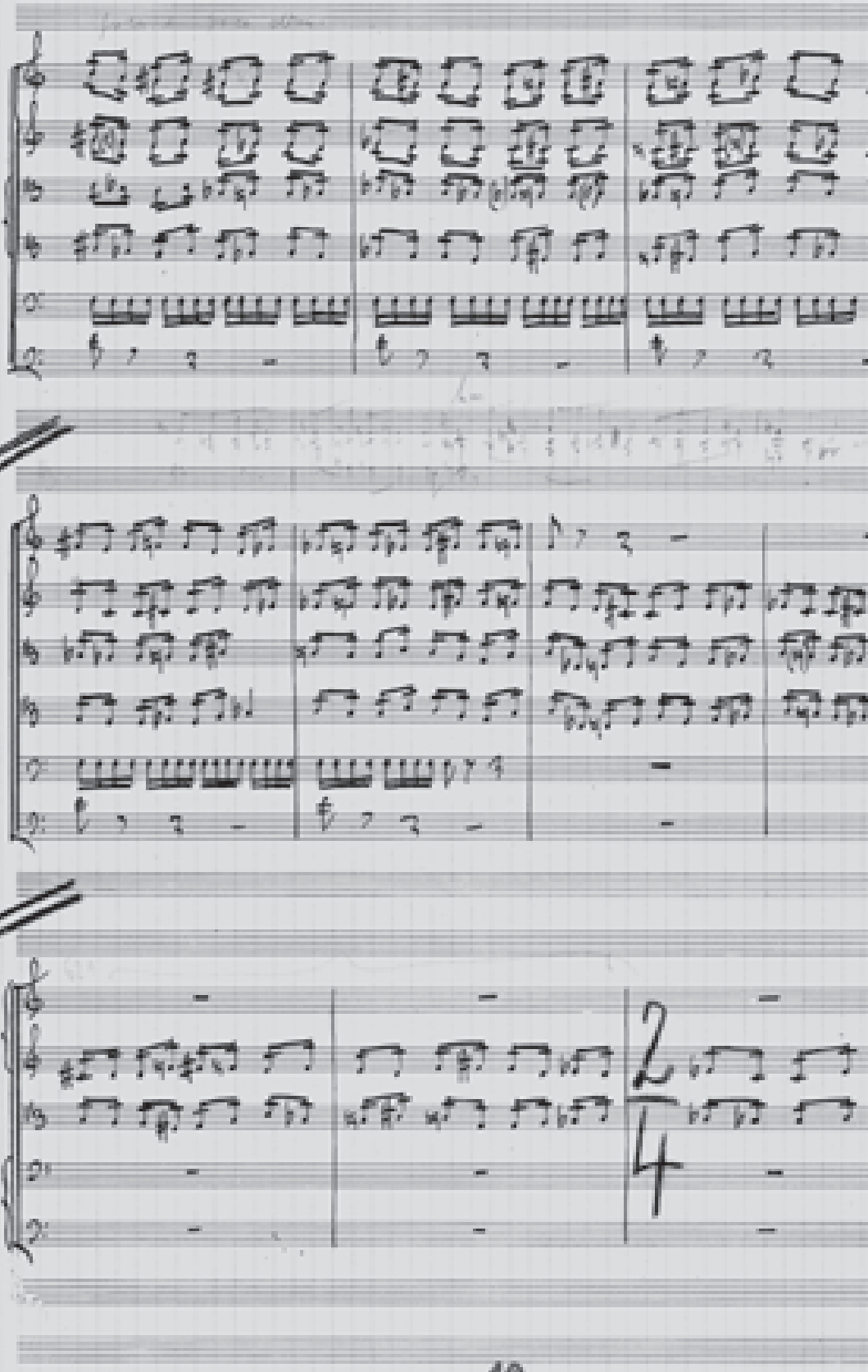


61. ***Schéma základních formálních souvislostí***

Schéma zachycuje příčné souvislosti jednotlivých oddílů tektonické struktury. Oddíly, které spolu souvisejí, nejsou v dalších větách citovány, nýbrž variovány ve směru šipek schématu.



Notové příklady i uvedené schéma ukazují příčné motivické vazby, jednotu hudebního materiálu budovanou na variačním základě. Ze schématu je patrné, že druhá i třetí věta přicházejí jak s hudbou novou, na předchozích větách nezávislou, tak s hudbou, která na předchozí věty navazuje. Ve větě druhé je zcela nezávislý první díl *A*, zatímco díl *B* je pokračováním evolučního vývoje, jímž prošla druhá tematická oblast sonátové formy v první větě. Schéma zachycuje syntetizující povahu věty finální, v níž se slučují vlivy obou vět předchozích, materiál tří oddílů druhé věty a pouze v krátké reminiscenci hudba první tematické oblasti sonátové formy věty první. Schéma se dotýká významnějších vazeb mezi hudbou tří vět *Koncertu*, motivické vazby naznačené výše notovými příklady vyjadřují souvislosti obecnější, na něž ve skladbě narážíme prakticky téměř všude.





I. symfonie „Epitaf“, ukázka z rukopisu

ATEMATISMUS A ORGANICKÝ PRINCIP. TEORETICKÉ OKÉNKO

Nyní, v čase, kdy se zrodil Šesták-symfonik, nastala chvíle na malý teoretický exkurz. Šestákovy skladby mají jeden základní, velmi současný rys. Až na některé formální návraty v nich hudba plyne neustále vpřed bez témat a tematické práce v tradičním slova smyslu. Bází hudebního materiálu jsou motivické konstanty, které procházejí ve skladbě dynamickým variačním procesem.

Skladatel sám hovořil o tom, že je významně ovlivněn tzv. atematismem.[297] Skutečně mnohé charakteristiky atematismu, tak jak je formuloval Alois Hába zejména v reflexích svého stylu ve čtyřicátých letech, Šestákův způsob práce splňuje. Právě s Hábou Šesták podle svých slov mnohokrát o hudbě diskutoval. Hábu také zaujal variační princip Šestákova hudebního myšlení v *Sonátě pro dva klarinety*, princip, k němuž Hába dospěl při rozvíjení svého atematického slohu.

Protože sám Zdeněk Šesták chápe atematismus v Hábově pojetí jako jedno ze svých východisek, nastíníme zde alespoň stručně Hábův pohled. Podle Hábova monografisty Jiřího Vysloužila jsou principem atematičnosti „asymetrické melodické myšlenky, témata a motivy", „hudební forma probíhající v nepřerušeném proudu"[298] a „sloh bez tematického napodobení".[299] Atematicky komponuje Hába od začátku dvacátých let, je to způsob, k němuž dospěl typicky avantgardní cestou: negací tradice; odtud ostatně i sám jeho název. Postupně však dospívá k syntéze, již nazývá roku 1943 v článku *Jak dál?*[300] „smíšeným slohem". Podle něj lze „atematismus a tematismus […] organicky sloučit v nový
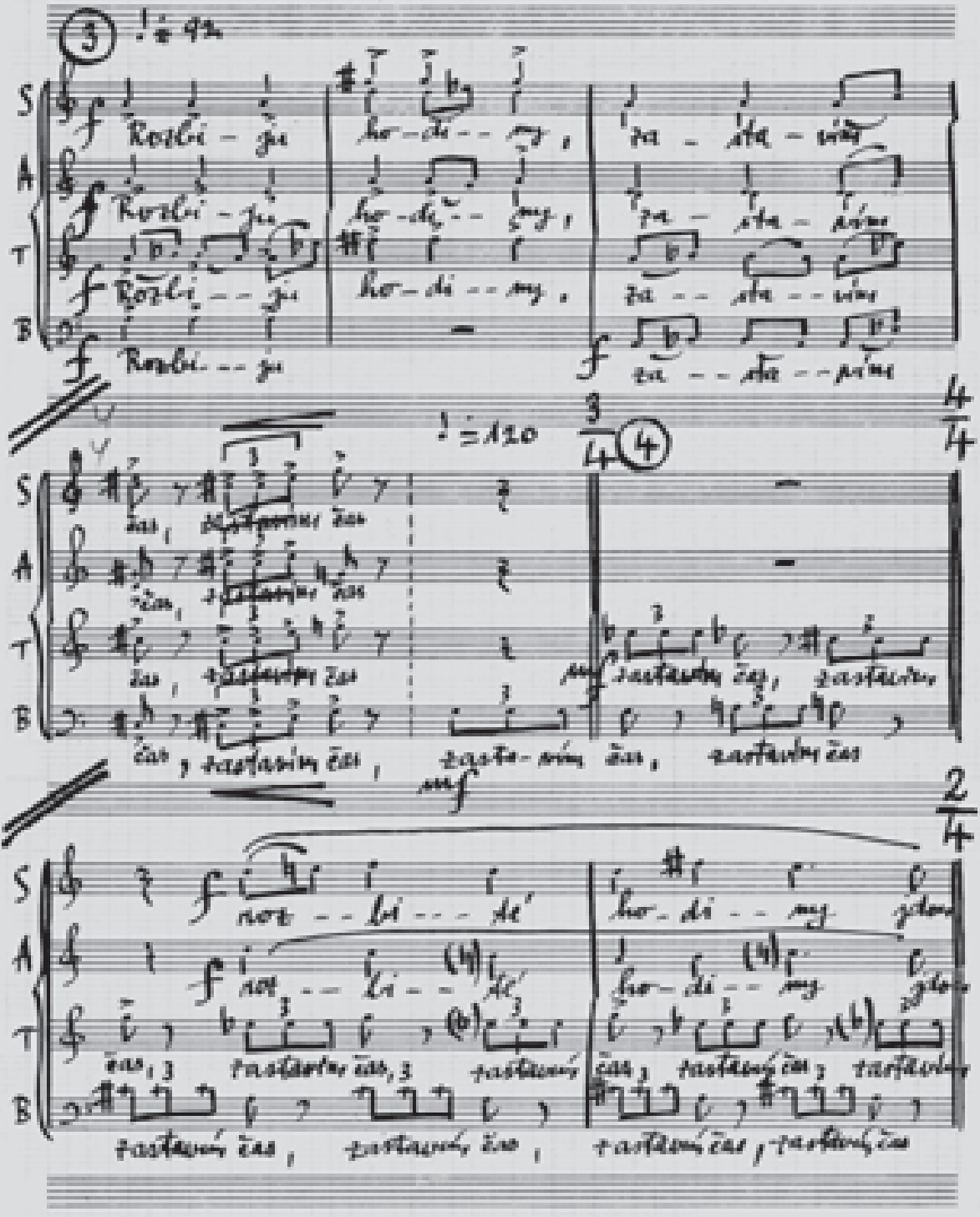
kompoziční způsob“.[301] „Smíšený sloh“ je syntézou principu pohybu „stále vpřed“ s variačním principem, sloučením maximální volnosti s monotematičností.[302] „Rytmický motiv (se stává) integrální složkou několika melodických myšlenek, z nichž se pak vyvinou motivy (témata) příbuzného strukturního rodu, ve skutečnosti varianty.“[303]
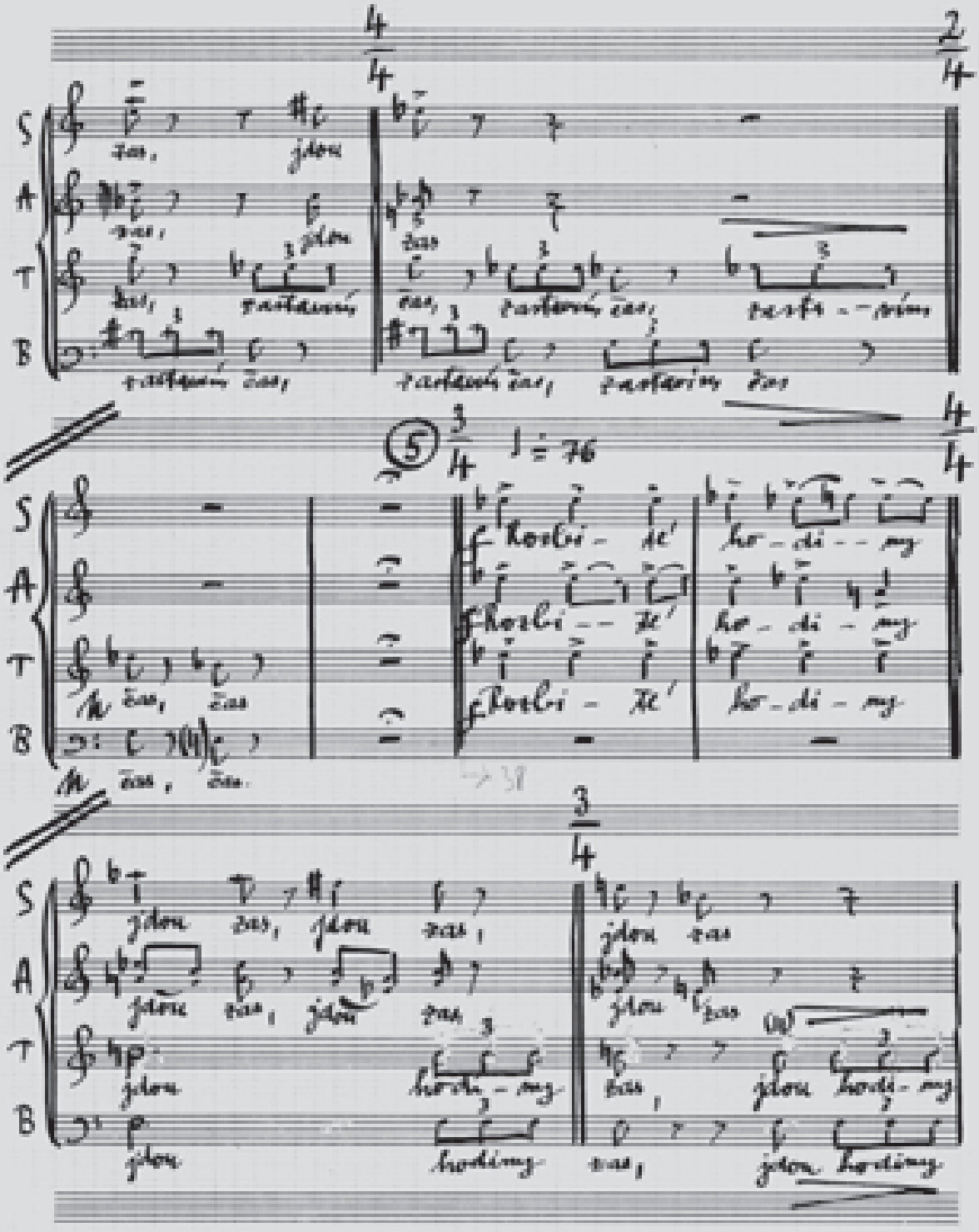
Sloučení svobodného směřování vpřed s variačním odvozováním základních prvků Šestákově metodě odpovídá. Nejpozoruhodnější ale není sama tato metoda, jako spíš její důsledky, které se projevují v Šestákově vývoji. Z hlediska tektoniky díla je podstatná materiálová jednota, která takto vzniká a která přispívá k soudržnosti formy. Tato jednota, již jsme právě popsali u *Koncertu pro smyčcový orchestr*, v Šestákově tvorbě v průběhu sedmdesátých let sílí a stává se jedním ze základních principů jeho přístupu k výstavbě formy. Druhé hledisko, na které chceme upozornit, je podíl této jednoty na samotné tvorbě a vzniku díla. Při takovém druhu variační práce se nejmenší strukturní jednotky stávají jakýmsi rezervoárem možností skladby, jejím „genetickým kódem“. Z něho vyrůstají celé hudební plochy a celé dílo, jako roste živý organismus z informace ukryté v jádru buňky. Na Šestákově vývoji je patrné, že si potenciál tohoto organického principu uvědomuje stále víc a je schopen na něm cíleně stavět. Dokladem vědomého uchopení organického principu jsou kompozice z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jako *VI. symfonie* (1979), *Zpřítomnění okamžiku* (1980), *I. koncert pro violu a orchestr „Sokratovské meditace“* (1982) nebo *Paměť* (1983), které redukují „genetický kód“ díla do jediného prvku, motivu, „slova“, „slabiky“. Ani tato díla ovšem nepůsobí na posluchače dojmem čistého monotematismu a působení materiálové jednoty je spíš podprahové. Souvisí to s propojením této jednoty s atematickým principem „stále vpřed“, s oním sloučením monotematičnosti a maximální volnosti, o níž se Vysloužil zmiňuje v souvislostí s Hábou.

Přísně vzato není už tento způsob možné označit jako atematismus u Šestáka ani u Háby. To, k čemu oba skladatelé dospěli, má spíše obecnější vývojovou platnost. V poznámce č. 156 na s. 479 zmiňujeme podobný kompoziční způsob u Bély Bartóka. Princip „pohybu stále vpřed“, jímž Hába charakterizuje svůj „atematismus“, platí za jeden ze základních principů hudby 20. století[304] (neuvažujeme-li směry jako minimalismus, které rozvíjejí jiné kulturní podněty). Totéž lze poznamenat

i k další charakteristice, kterou Jiří Vysloužil věnuje Hábovi. Týká se hudební formy, jež je u Háby podle Vysloužila „atematickou modifikací tradičních hudebních forem."[305] Rovněž Šesták užívá ve svých skladbách syntézy prvků různých tradičních forem (např. do formy inspirované sonátovou formou vsune fugový díl či uplatní passacagliový princip),[306] častější je však pouze rámcové uchopení tradiční formy a její originální transformace. Skladatelův přístup k tektonice díla odpovídá stavu, k němuž dospěl vývoj hudby 20. století. Tradiční formy jsou, tak jak o nich hovoří Karel Risinger ve své knize *Nauka o hudební tektonice 20. století*, pojímány jako konkrétní vyjádření obecného tektonického principu.[307] Právě takový princip měl Hába na mysli, když formuloval jeden z požadavků atematického slohu: „Uvědomit si základní znaky, tj. abstraktní pojem hudební forma a vytvořit nové realizace tohoto abstraktního pojmu."[308] Například sonátová forma je transformována v následující tektonický princip: trojice „expozičních" dílů předchází velké evoluční ploše, která s hudbou „expozice"[309] rovněž pracuje, a spíše náznakové „repríze". Jak je patrné z analýz v této knize, zmíněný princip uznává Šesták jako jednu ze základních platforem dalšího rozvíjení forem v současných podmínkách.[310] Jindy lze u Šestákových kompozic hovořit o rondovém principu, spočívajícím ve víceméně pravidelném návratu variací téže hudby. Tyto variační proměny se přitom podílejí na směřování hudby stále vpřed, duchu Šestákova atematismu odpovídá, že k návratům formou přesných citací dochází naprosto výjimečně, a pokud k nim dojde, tedy vždy jen na pomíjivý okamžik. „Technika obrazů", jak jsme určitý způsob výstavby formy nazvali, je také v podstatě formou variací a za variace je označuje sám Šesták.

Tento přístup k hudebním formám samozřejmě není nijak revoluční. Staví na prověřených principech a inovace vytváří zejména jejich syntézou, která se inspiruje často historicky velmi vzdálenými podněty. Jde o metodu, která ladí s Šestákovým neoklasicistním založením i s úrovní jeho hudebněteoretických kompetencí.


3
♩= 92
S
A
T
B
Rozli – ju
ho – di – my
za – sta – ním
4/4
♩=120
3/4
4
mf
2/4


S
A
T
B
4/4
2/4
4/4
5
3/4
♩ = 76
3/4
Žas,
jdou
Pastýři
Pastýři žas,
Pastýři
Pastýři žas
Rozlí - tě'
Rozlí - tě'
Rozlí - tě'
hos - di - ny
hos - di - ny
hos - di - ny
žas,
žas
žas,
žas.
jdou
žas,
jdou
žas,
jdou
žas
jdou
žas
jdou
hos - di - ny
jdou
žas,
jdou
hos - di - ny
jdou
hos - di - ny
žas,
jdou
hos - di - ny

Portrét Konstantina Biebla, část *Revoluce*, ukázka z rukopisu

BILANCE PŮLSTOLETÍ

Portrét Konstantina Biebla (1974) a téma času poprvé

V polovině sedmdesátých let si v souvislosti s nadcházejícím skladatelovým životním jubileem nelze v jeho díle nepovšimnout životních návratů. Dva jsme už zmínili. *Hommage à Apollinaire* se obracela k milovanému básníkovi, *Koncert pro smyčce* je holdem „učiteli". Roku 1974 přibyly k těmto inspiracím hned dvě další: vzniká nový cyklus sborů a cappella *Portrét Konstantina Biebla* a *Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala* pro soprán, tenor, smíšený sbor, violu a klavír. V obou případech, Bieblově i Nezvalově, jde opět o básníky, již zasvěcovali studenta lounského gymnázia do umění poezie. Že by opravdu bilance před blížícím se půlstoletím?

Na *Portrétu Konstantina Biebla* je nejnápadnější pestrost prostředků, jichž skladatel v cyklu užil. Sahají od rozšířené tonality přes mody uměle vytvořené i církevní, kontrapunktické formy včetně samotného vyvrcholení v závěrečné fuze, až po osobitě pojatou dodekafonii. S tím souvisí také fakt, že žádné jiné z dřívějších ani pozdějších Šestákových sborových cyklů a kantát nekladou na interprety tak vysoké nároky jako právě *Portrét*.

Je třeba si položit otázku, co měl skladatel touto šíří prostředků na mysli. Přiznejme si, že máme sklon vidět v Bieblovi především jednostrunného milovníka exotiky a moderní civilizace. Šesták o tomto obecném sklonu svého okolí jistě věděl, a proto se mohl svým sborovým cyklem pokusit s takovým obrazem polemizovat. Každá z mnoha chutí a forem *Portrétu* zachycuje některou z četných fazet básníkova díla a díky této pestrosti před námi Biebl vyvstává jako básník hravosti, básník snový, melancholický i tajemný, básník erotiky, revoluce i náznaků existenciálních, a konečně i jako básník český.

Cyklus získal (společně se *Symfonií 1945* Jána Cikkera) 1. cenu v celostátní soutěži ministerstva kultury ke 30. výročí osvobození v roce 1975,[311] roku 1978 zazněl na Pražském jaru a v roce 1979 jej vydalo na gramofonové desce vydavatelství Panton.

Jedenáct sborů *Portrétu* už nejsou písně, ale většinou autorské reflexe historických hudebních forem – často však přejímající z původních útvarů jen náhled na hudební svět či jen atmosféru, kterou za jejich názvy dnes cítíme. Úvodní *Berceuse** s názvem *Akord*, se sazbou převážně vertikální, se pohybuje na poli moderně rozšířené tonality. V jejím bohatém harmonickém dění lze prokázat smíšené harmonické funkce, jak je teoreticko-prakticky pojednává Karel Janeček.[312]

Druhá skladba pojmenovaná *Na riviéře* nese podtitul *Serenata melancolica*. Co jí propůjčuje melancholické zabarvení, je polymodalita jak ve směru horizontálním, tedy v postupném časovém odvíjení, tak vertikálním, čili v současném zaznívání ve vícehlasu. Někdy je frekvence proměn modů tak vysoká, že je nasnadě hovořit spíše o atonalitě. Na dojmu tonální neukotvenosti této hudby se podílí rovněž hojně využité napětí mezi terciovými a kvartovými souzvuky, neboť kvartové souzvuky případné vědomí tonálních center většinou ruší nebo přinejmenším komplikují.

Podtitul *Capriccio fuggitivo* získala třetí *Dopisnice* od fugata, jež skladbu zahajuje a uzavírá. V ní je tentokrát podíl vertikální a horizontální sazby spíše vyrovnán, v souzvukovosti převažují kvartové akordy.

Promyšlená dramaturgická stavba sborového cyklu počítá se třemi vrcholy, obsahově i formálně závažnějšími než skladby mezi ně vklíněné. Prvním z nich je skladba čtvrtá, *Milenci*, označená jako *Ricercar*. Je komponována na Bieblův poetický nápad (z roku 1921), při němž se až tají dech:

„Až umřem, staneme se květinami.
Ve dne budeme lidem pro radost
a v noci budem sami.“[313]

---

* Formálně třídílná:

A	B	A	
1	14	26	34
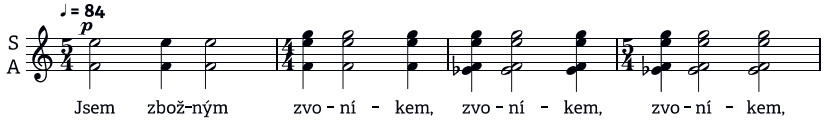
Téma v mixolydickém modu projde všemi hlasy po způsobu fugové expozice. Proplétající se hlasy protivět ve vokalíze vytvářejí takřka surreálný dojem.

Po úvodní imitační polyfonii nastupuje v *Milencích* nové téma a původně samostatné hlasy kontrapunktu se na moment sdruží do dvou paralelně postupujících dvojic mužských, respektive ženských hlasů. Coda má za úkol dovést skladbu k uspokojivému tonálnímu (plagálnímu) závěru.* Pro další kompozici *Portrétu*, nazvanou *Klekání*, vybírá Šesták verše Bieblova poetismu. Poetistická lehkost ve spojení s básnickým automatismem myšlenky vytvořila mj. asociativní posloupnost:

„… dívčí hruď zvoní na poplach
v soumraku zvoní
jsem zbožným zvoníkem…“

Poslední slovo využije skladatel pro jednoduchou zvukomalbu – nápodobu zvonění, jež se coby ostinato odvine jedním krátkým úsekem.

62. *Klekání, Portrét Konstantina Biebla*, takty 29–32



Velmi podobný prostředek známe už z doby dřívější. V roce 1957 jej Šesták užil v *Henriette Violon* (viz s. 67), tenkrát měl však podstatně jiné konotace – oproti tragickému vyznění *Henriette* jsme nyní ve světě zasněného *Impromptu d'amour*, jak tuto skladbu autor v podtitulu charakterizuje.

Následující *Listonoš* (*Moment musical*) je z hlediska textu krátkou anekdotou s tajemně smutným vyzněním.

---

* Schematicky můžeme formu vyjádřit takto:

A	B	k	
1	19	32	38

„Vešel v černé peleríně,
Byl jsem právě sám
Přes rameno těžké břímě
Pro mne však jen telegram
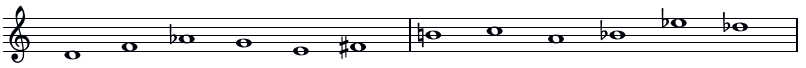
V ruce blanket potrhaný
Písmena se dala v let
Přes ten řádek šikmo psaný
Nikdy jsem ho nedočet

Fialovou tužku slině
Usmál se a zase šel
Ale to své těžké břímě
Listonoš tu zapomněl“[314]

Skladatel báseň tlumočí rytmicky vyrovnanou vypravěčí dikcí, jež od začátku do konce plyne ve vyrovnaných čtvrťových hodnotách. Ve vertikálním plánu se střídají terciové a kvartové stavby souzvuků, v codě se uplatní rozšířená tonalita in G, jež překvapivě vyústí v závěrečný, zrcadlově symetrický akord (po intervalech 2-II-3-4-3-II-2[315]).

Sedmé číslo cyklu *Škála* (*Fantasia in modo dodekafonico*) by podle označení mohlo vést k domněnce, že se v polovině sedmdesátých let navrací v autorově vývoji poetika šedesátých let s typickými aluzemi serialismu. Avšak ve skutečnosti tomu tak není – alespoň ne zde, v *Portrétu Konstantina Biebla*. Sama řada má jeden rys charakteristický pro svého autora. V melodické kresbě vyniknou tritonová rozpětí tří skupinek: *d-f-as, fis-h-c, a-b-es*. (Vzpomeňme na využití tritonů v melodice recitativních úseků *Hommage à Apollinaire* (viz s. 142).)
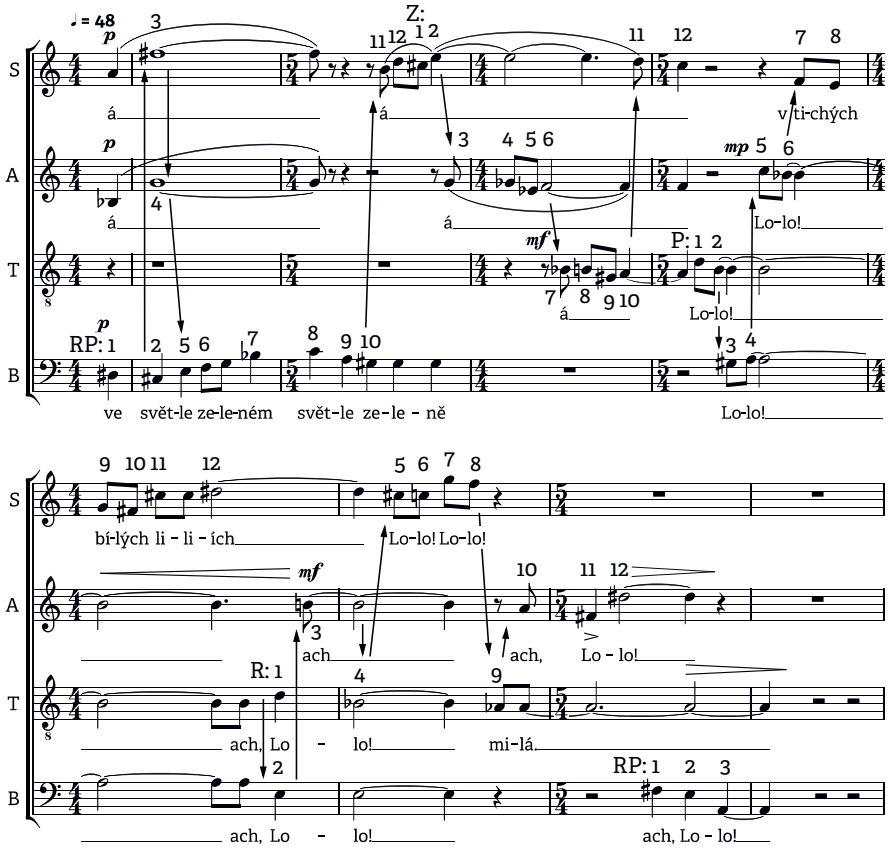
63. *Škála, Portrét Konstantina Biebla*, základní řada



V přísné lomené dodekafonii[316] využívá skladatel v různých transkripcích celý kvaternion. Na rozdíl od skladeb šedesátých let, které seriální

metodu neužívaly, avšak snažily se dodekafonii přiblížit vnějšími znaky, má *Škála* charakter, který je spíše polemikou s dodekafonií. V průzračném kontrapunktu nedochází většinou k pohybu hlasů současně, nýbrž komplementárně. Pohyb hlasů probíhá na pozadí statických souzvuků, nebo se hlasy od tohoto pozadí odpoutávají individuálně. Dlouze znějící nebo opakující se tóny pak působí jako klidový faktor, který je sice v napětí k dvanáctitónovému okolí, přece však má tendenci hudební proud vertikálně spíše stabilizovat.

64. *Škála*, *Portrét Konstantina Biebla*, takty 10–17.
Příklad zachycuje postup lomené dodekafonie.
Jsou tu dobře patrné klidové momenty statických souzvuků.



Déle držené tóny, vzdorující svému volně plynoucímu okolí, jsou zdůrazněny, což je efekt samotnému původnímu záměru dodekafonie protichůdný. Výsledkem je jemně odstíněné, snové „přelévání barev" v proudu celkově jakoby „trčícím", neukotveném. Kompoziční způsob tak svoji úlohu plní. Na druhou stranu se však v tomto zadržování tónů projevuje autorova dlouhodobá tendence poskytovat posluchači i v atonálním prostoru alespoň přechodné vertikální záchytné body. Ačkoli tedy *Škála* je přísně dodekafonní, „přísně" nezní. „Je to podaná ruka posluchači," říká autor, „hudbu je nutné nějak polidštit – nazval bych to ‚dodekafonie s lidskou tváří'."[317]

O *Škále* skladatel dále říká: „Přísnou dodekafonii jsem použil proto, abych adekvátně vyjádřil Bieblovu surrealistickou báseň."[318] Báseň zní:

„*Škála*
Tyčinky v tichých i bílých liliích
ve světlezeleném světle zeleně
Lolo Lolo
Tma padá na jantar jak zlatá harfa v barvách sálá
žluť smutku purpur strun
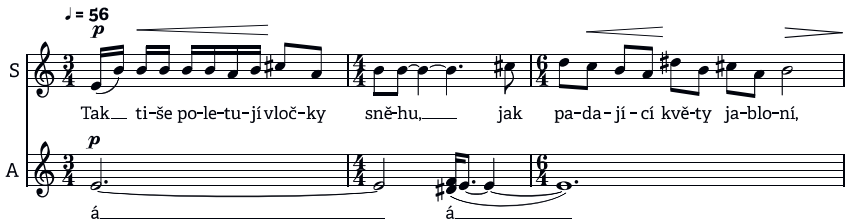
jdou loukou tmou"[319]

Bieblova báseň (z roku 1926) se svou hláskovou instrumentací i dobou vzniku je jednoznačně poetistická, nikoli surrealistická, skladatel však uplatňuje sémantické hledisko a obléká báseň do surreálného hávu. Hudba je výsostným interpretem skladatelova názoru na text předlohy.

V pestré mozaice cyklu se nyní chystá další významový vrchol – *Revoluce* s podtitulem *Movimento corale*. Přináší téma pro autora tak významné, že si tuto skladbu necháme na závěr.

Canzona poetica, tak charakterizuje autor další ze sborů – *Sníh*. Ticho zasněžené krajiny přímo fyzicky cítíme. Skladatel tuto představu přitom asociativně pojí s jinou představou ticha – s chrámem. Už od úvodní vokalízy (v e aiolské, která však končí frygicky) volí pro melodickou kresbu hlasů církevní mody i charakteristickou dikci responzoriálního zpěvu.

65. *Sníh*, *Portrét Konstantina Biebla*, takty 2–4



Když po dalším variačním rozvinutí tohoto tématu – v paralelních kvintách – odpoví sbor („Mír všade…"), nemůže být o inspiraci sporu. Je to obraz gotického prostoru, a je tu proto, že – jak sám autor říká – „se Biebl ve Slavětíně narodil vedle gotického chrámu."[320]

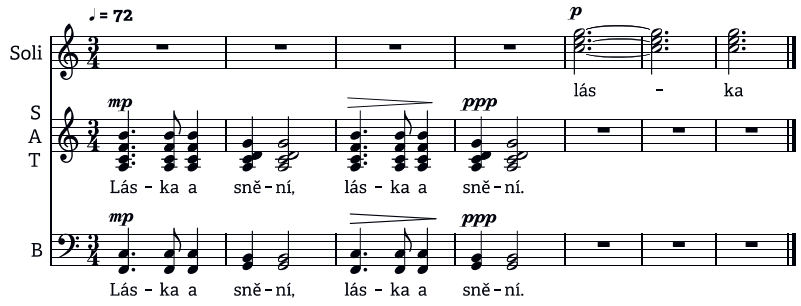
Posluchač se však vzápětí neubrání úsměvu, když se na text „vločky vzduchem tančí, víří" hudba promění v pomalý třídobý tanec se zřejmými smetanovskými aluzemi (už zvětšený kvintakord as-c-e, který úsek uvozuje, je pro Smetanu typický). Prostřednictvím typicky českých intonací tak vedle gotického kostela ve dvou rychlých střizích spatříme i Bieblovu rodnou krajinu Českého středohoří.

Nad desátým číslem, *Canto meditativo Poznání* (Šestákův titul), můžeme připomenout řečnickou otázku z úvodu této kapitoly, zda je *Portrét* opravdu dílo životně bilanční.

„Když odchází mládí jako v dálce hřmění,
roste naše láska, roste naše snění…"[321]

Takový text zvolil skladatel pro předposlední skladbu cyklu. Je psána jedním dechem v podstatě jako jedna neperiodická věta, s malými ohledy na logické celky textu, s neustále vpřed směřující, komplikovanou, stále však funkční harmonií plnou zvratů. Chtělo by se říct, že harmonie až prchá – stejně jako mládí v Bieblově básni. Rozsáhlý druhý oddíl dvoudílné formy je pracován jako passacaglia – ostinato na text „láska a snění" je souzvukově postaveno terc-kvartově. Akordy jsou však zároveň částí kadence (zahuštěná subdominanta a dominanta) směřující k pročištěnému konci. Vyústění do závěrečného akordu C dur na slově „láska" je pro Šestáka svým vřelým teplem velice charakteristické. Je to ten nejprostší a nejlepší způsob vyjádření Šestákova životního optimismu!

66. *Poznání, Portrét Konstantina Biebla*, takty 59–65

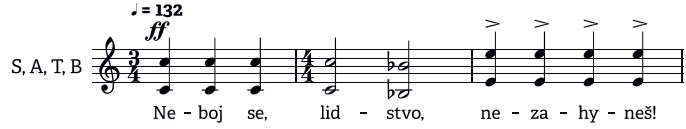


A jiný druh optimismu, takový, jaký si spojujeme s levicovou avantgardou dvacátých let, volí skladatel pro sám závěr cyklu.

„Neboj se lidstvo nezahyneš
Přes všechna proroctví
Na Noemově arše vplyneš
Na břehu zanech bídu zoufalství a otroctví“[322]
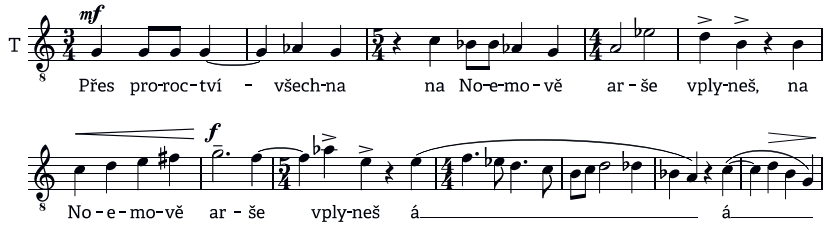
Tato jedenáctá skladba *Vize* (opět skladatelův název) je komponována jako pětihlasá fuga. Svým poselstvím i formou je finále nejvyšším vyvrcholením *Bieblova Portrétu*. Bieblův text (z roku 1954) si přitom Šesták přizpůsobuje a u druhého verše mění pořadí slov.[323] Úderné zvolání v introdukci, v níž hlasy postupují unisono, zazní hned typicky šestákovským zvýznamňujícím tritonem:

67. *Vize, Portrét Konstantina Biebla*, takty 1–3



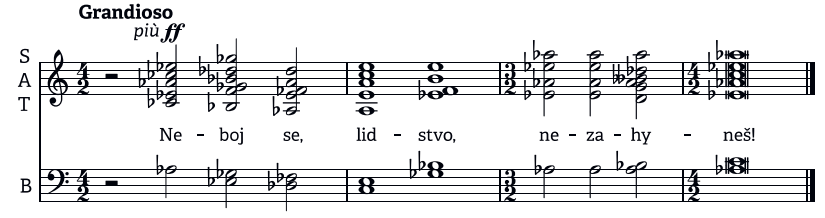
Dlouhé neperiodické téma (první dux začíná in G a po četných peripetiích se k tomuto ukotvení vrací) užívá zčásti textu, zčásti vokalízy.

68. *Vize*, *Portrét Konstantina Biebla*, takty 5–16



Vize samozřejmě není po stránce formální přísnou barokní fugou. Provedení např. reprezentuje v podstatě jen zdánlivá těsna – protivěty jsou ale zpracovány „barokním způsobem" s variacemi motivů v tématu obsažených, jak je to ostatně pro Šestáka typické v instrumentální oblasti. Zdeněk Šesták své fugy vždy obohacuje o způsoby práce původní formě vzdálené. Přitom z prostředků, jež tak rád užívá, se u fugy nabízí zejména jeden: vklínění kontrastního vertikálního úseku do jinak horizontální sazby. I ve *Vizi* přijde taková chvíle: „Na břehu zanech bídu zoufalství a otroctví". Na těchto slovech, zprvu přednášených dvojhlasně, buduje skladatel mohutnící vertikálně stavěné pásmo, pod nímž však stále zní rozvážný „cantus firmus" augmentovaného fugového tématu. Napětí, hybnost a dynamika v tomto místě kulminují a závěrečná coda spojí skladbu kruhem s introdukcí. Optimistická vize se tu vtěluje do velebného chorálního As dur.

69. *Vize*, *Portrét Konstantina Biebla*, takty 98–101



Je to opravdová apoteóza, kterou takto, podobně jako to učinil i u *Apollinaira* (viz zmínku o *Pražském chodci* na s. 144), obrací skladatel též směrem k milovanému básníkovi. Poslední kamínek do mozaiky portrétu zapadl.
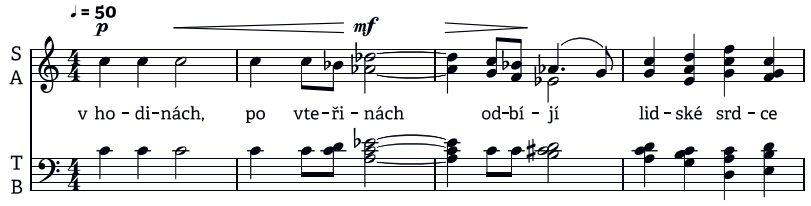
Jeden ze sborů, *Revoluci*, jsme si ponechali záměrně na konec. Rádi bychom tak upozornili na jeho výlučné postavení v Šestákově díle. *Revoluce* totiž objevuje pro skladatelovu tvorbu důležité téma, na něž zaměříme svou pozornost později, v kapitole *Chronos.*

Revoluce je sbor v pořadí osmý a nese podtitul *Movimento corale*.

„V hodinách po vteřinách
odbíjí lidské srdce.
Rozbiju hodiny, zastavím čas.
Rozbité hodiny jdou zas.
V hodinách po vteřinách
přichází revoluce!
Rozbijte hodiny, zastavte čas!
Hodiny revoluce jdou zas!“[324]
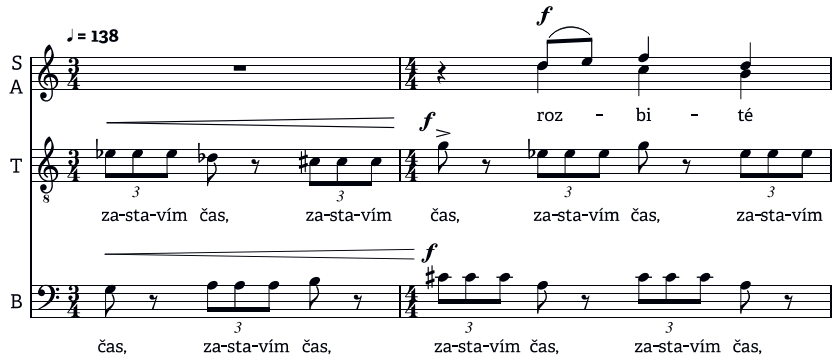
V hudebním zpracování, které chorál připomíná vznosností a převážně syrytmickým postupem hlasů, se skladatel přirozeně nechává vést sémantikou textu. Kromě burcujících výzev je to především představa pulzujícího času, která ovládne počátek skladby prostřednictvím latentního „odpočítávání“ metra pod povrchem znějící hudby. Celkové vyznění závisí samozřejmě do značné míry na interpretaci.

70. *Revoluce, Portrét Konstantina Biebla*, takty 1–4
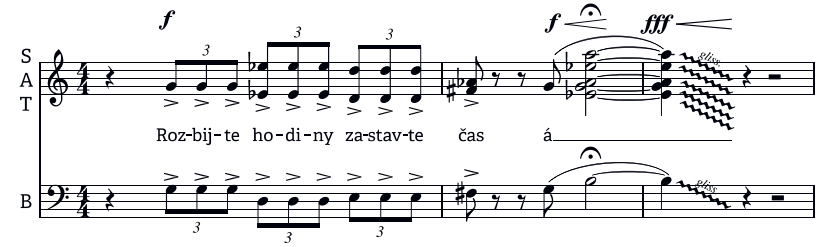


Pod povrchem tepe revoluce, roste a zraje, další z oddílů skladby postupně tento tep umocňují, narůstá hybnost i tempo až k ostinátní ploše mužských hlasů, která je prvním dynamickým vrcholem.

71. *Revoluce, Portrét Konstantina Biebla*, takty 23–25



K symbolickému pádu času dojde ve druhém vrcholu – na začátku cody v sestupném glissandu hlasů v dynamice forte fortissimo.

72. *Revoluce, Portrét Konstantina Biebla*, takty 46–48



A v samotném závěru se hudba navrací k implicitnímu tepu, jímž *Revoluce* začala. Cítíme jej jako dozvuk i v tichu poté, co skladatel kompozici opustil v nic neřešícím závěru do ztracena. Čas dějin dále trvá a nese s sebou (trvalé?) tenze.

Snad si Zdeněk Šesták tehdy v roce 1974 ani neuvědomil, jakou kapitolu svého díla *Revolucí* otevřel, kapitolu, která je v celku jeho tvorby jedna z nejvýznamnějších. Nazývá se Chronos – Čas a zahrnuje v různých Šestákových zpracováních celé složité sémantické pole tohoto pojmu. „Čas" je pro Šestáka bezesporu ústředním tématem i jádrem jeho vztahování se ke světu, tento pojem je východiskem jeho práce

teoretické i umělecké, dokonce z něj povstává i Šestákova spiritualita (viz s. 274). Proto času, pojmu s mimořádnou váhou pro člověka, který právě nyní dosáhl padesátky, věnujeme později samostatnou kapitolu.

Manon Lescaut (1975) a téma času podruhé

Básníci Konstantin Biebl a Guillaume Apollinaire nezůstávají jako inspirační návraty do studentských let v Šestákově díle osamoceni. Hluboký vliv gymnaziální a univerzitní zkušenosti dokládá několik skladeb následujících desetiletí, kromě děl inspirovaných antikou i *Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala* pro soprán, tenor, smíšený sbor, sólo violu a klavír. Autor sám v poznámkách k dílu říká: „[…] znovu (Manon) otevírám a znovu si chci zopakovat ty závratně krásné a opojné chvíle, kdy jsme jako gymnazijní studenti v dobách pro národ nejtěžších doslova jako u vytržení naslouchali této velké Nezvalově poezii a spoluprožívali tragický osud nešťastné Manon Lescautové.“[325] I po pětatřiceti letech od svého vzniku bylo Nezvalovo zpracování látky Abbé Prévosta stále živé a válečná i bezprostředně poválečná generace znala celé dlouhé pasáže nazpaměť. Skladatel ještě po dlouhých letech s pohnutím vzpomínal, jak si představitel rytíře des Grieux Ivo Žídek vymínil, že v koncertním provedení sehraje svůj part jako hereckou etudu, a také to při premiéře 31. března 1975 ve Dvořákově síni Domu umělců provedl. Mnozí posluchači tehdy prý polohlasem spolu s postavami recitovali Nezvalovy verše.

Zatímco původní inscenace Emila Františka Buriana z roku 1940[326] byla provázena Burianovými šansony, Šesták interpretuje text skladbou – dle autorovy vlastní specifikace – mezitypu komorní kantáty a komorního oratoria.[327] Čtyři obrazy s názvy *Vyznání*, *Dopisová scéna*, *Milostná scéna* a *Smrt Manon Lescautové* jsou koncipovány jako průřez historií lásky Manon a rytíře des Grieux, jak se zračí ve

vybraných replikách těchto dvou postav. Nezvalova hra střídá dějové prozaické texty s verši a Šesták se při výběru soustředil na tento druhý, poetický plán díla. Když vybírá fragmenty pro zhudebnění, zastavuje se nejprve v Amiensu, kde se rytíř s dívkou poprvé potkali (část první *Vyznání*), poté v pařížském bohémském bytě – prvním dějišti jejich lásky a tragédie (druhá část *Dopisová scéna*), u několika „charakterových" básní-písní z následujícího děje, a konečně v krčmě v Le Havru, v místě splynutí lásky a smrti (část čtvrtá *Smrt Manon Lescautové*). *Čtyři fragmenty* jsou pásmem monologů a dialogů obou milenců, a spíše než Manon a des Grieuxe zobrazují – ve shodě s původním textem – samu lásku, složité vztahy obou postav a rozporuplnou Manoninu duši. Fragmentárnost obrazů čas původní hry, už tak dost statické, v podstatě zcela zastavuje, přesto latentní příběhovost a jednota celkového tvaru odtud pocházející, zůstávají. Tato skrytá dramatičnost, vtělená i do dramatičnosti hudebního vyjádření, přibližuje skladbu oratoriu. V kontextu Šestákova díla přichází tedy *Manon* s novým typem kompozice, jemuž se v následujících letech přiblíží autor – pokaždé jinak – ještě dvakrát, ve „fragmentu" podle Sofoklovy Antigony *Fatum* (1983) a v oratoriu *Královna Dagmar* (1989); obě kompozice jsou však už symfonické, nikoli komorní.

Šestákova *Manon* absorbuje ze základních rysů Šestákova stylu v onom období především konstrukční charakter souzvuků. Jejich měkkost či naopak ostrost a drásavost, průhlednost nebo naopak hutnost ve spojení s charakterem melodické linky – hybné či poklidné, intervalově napjaté nebo uvolněné – to jsou dominantní nositelé sémantických obsahů. Název „fragmenty" vystihuje jak způsob zacházení s básnickou předlohou, tak hudebně formální volnost celkové kompozice.

Čtyři fragmenty jsou rozvrženy do jedenácti obrazů, převzatých z Nezvalova textu, takto:

I. Vyznání
   1. Čím to, že já, Manon, tak šťastna jsem (árie Manon)
   2. Manon, já za nic nemohu (dialog Manon a des Grieuxe)
   3. Ach, proč jsem přijala ten šperk (árie Manon)

Interludio affanato (Viola solo)

II. Dopisová scéna
   1. Odpusťte, otče, že vám píši (árie des Grieuxe)
   2. Co vás to napadlo, můj milý (dialog Manon a des Grieuxe)
   3. Ještě několik neděl máme být z čeho živi (árie Manon)

Interludio rapsodistico (Piano solo)

III. Milostná scéna
   1. Pojďte blíž ke krbu (árie Manon)
   2. Za všechny poklady světa nedám váš jediný vlas (árie des Grieuxe)
   3. On mi ten slavíček zpívá (árie Manon)
   4. Kořím se, Manon, vaší krásе (árie des Grieuxe)

Interludio meditativo (Viola solo)

IV. Smrt Manon Lescautové
   1. Mississippi, mohutný otče řek (dialog Manon a des Grieuxe a sbor)

Čtyři fragmenty jsou z hlediska hudebního vyjádření záměrně vnitřně rozporné stejně jako sám příběh Manon Lescaut a rytíře des Grieux. Už Nezvalův text vyvolává dlouhé řetězení otázek a možných odpovědí: Je Manon pouhou obětí své nekonečné naivity, nebo je falešná a vypočítavá? Nechce, nebo se neumí rozhodnout mezi oběma muži? Chápe vůbec nebezpečnost své hry? Ví vůbec o své zradě? Je její láska skutečná?

U Šestáka se tato ambivalence promítá především do pestrosti výrazových prostředků uplatněných v klavírním doprovodu. Biakordika různých konstrukcí a kombinací uplatňující kvarty, tercie, sekundy i septimy ústí místy do nepřehledných klastrů. Takto vyjadřovaná exprese významově souvisí s vášnivostí a osudovostí lásky Manon a des Grieuxe. Od počátečních obrazů se jejím prostřednictvím ohlašuje budoucí tragédie. Na druhé straně však stojí kontrast měkkých kvartových konstrukcí, v nichž promlouvá něha této lásky.

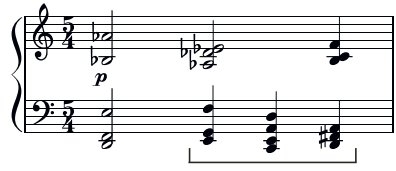
Sama Manon žije v podivné neautenticitě svého dětinství, které si nepřipouští svědomí. To, co se jako svědomí v některých chvílích

jeví, není nic než sebelítost, a tedy projev narcismu. Avšak její naivitě nelze přitom upřít jisté kouzlo. Této charakteristiky se skladatel chápe ve dvou obrazech *Fragmentů* odlehčenou valčíkovou stylizací zpěvu i doprovodu (*Čím to, že já, Manon, tak šťastna jsem* z první části a *On mi ten slavíček zpívá* z části třetí). Většinou však v partech Manon a des Grieuxe převažuje ariosní atonální melodika. Do její intervaliky a kresby – napjaté, či uvolněné, neklidně těkající ve velkých skocích, nebo poklidné – se promítá psychologie postav a atmosféra příběhu.

Ke třem instrumentálním *interludiím* skladatel poznamenává: „Při provedení díla jako celku je nutno chápat tři interludia jako velice důležité architektonické i obsahové části, v nichž jakoby v kvintesenci měla být soustředěna ta zde pochopitelně nevyslovitelná plnost celého tragického příběhu."[328] Autor tedy volí pro interludia podobný postup jako romantikové pro předehry oper. Je to jakýsi paralelní hudební komentář. Pro dvě violová a jedno klavírní interludio platí tytéž technické charakteristiky jako pro hudební doprovod ostatních částí. Koneckonců hudební materiál těchto částí také variují.[329]

Podobně jako Šestákova orchestrální díla počítá i *Manon* s návratnými motivy, které zajišťují soudržnost celkového tvaru. Nejsilněji je zastoupen tento spoj tří akordů:

73. *Co vás to napadlo, můj milý, Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala*, takt 38



Pro stylizaci klavírního doprovodu *Manon* jsou charakteristické chromatické paralelismy a konstrukce akordů ze septim a tercií.

Ideově významná je zejména výrazově vybočující Manonina píseň *Pojďte blíž ke krbu*. Její verše předjímají dlouho dopředu tragický konec. Paradoxně jsou vloženy do úst lehkomyslné Manon.

„Hodiny zas už bijí čtvrt
A ruce opět zebou
Hodiny zas už bijí čtvrt
Odbijí půl a přijede smrt
A vezme si tě s sebou
A vezme si tě s sebou…“[330]

Po vášni předchozího *interludia* tu přichází kontrast hudby statické – a právě tím skrytě dramatické. V klavírním doprovodu ve čtvrťových hodnotách „pulzuje čas“ podobně jako v úvodních taktech *II. symfonie* (viz př. 8, s. 107). Ve *Fragmentech* je tato část prvním náznakem toho, že i sem, bezprostředně po *Bieblovi*, proniklo Šestákovo osudové téma času.

Zastavme se teď u finále *Čtyř fragmentů*, které je z hlediska kompozičního i ideového nejzajímavější. Část *Smrt Manon Lescautové* je nejprokomponovanější, plná dramatického napětí a výrazových kontrastů. Když se v roce premiéry 1976 (31. března) uvažovalo o výběru z této rozsáhlé skladby pro provedení na Týdnu nové tvorby, bylo použití samostatného finále přirozené a pochopitelné.[331]
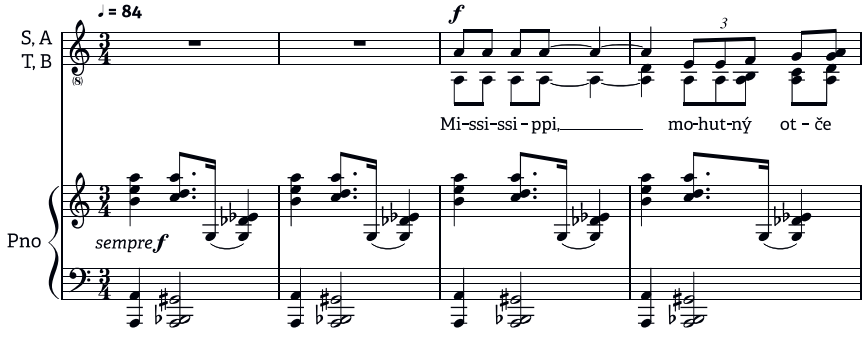
Proměna oproti předchozím číslům je patrná od prvních taktů. Nastupuje v nich poprvé smíšený sbor. V této nejrozsáhlejší části *Manon* je mu vyhrazeno pět vstupů oddělujících čtyři dialogy obou postav. Šestákova patetická stylizace sboru charakterizuje skladatelův přístup k látce: původní Nezvalův text nevybočuje z písňové stylizace ostatních textů, navíc jej básník vkládá do úst slepému žebrákovi, právě jakožto píseň. V Šestákově interpretaci – i podle vlastní skladatelovy poznámky – je píseň zpívána antickým chórem a takto povýšena se stává nositelem neosobních, kosmických dějů, jejichž proud unáší pomíjivé částečky našich životů. Rozsáhlá část sborových vstupů je doprovázena úderným ostinatem klavíru, jehož variace nabývají vstup od vstupu na dramatičnosti a síle. Tak se scéna umírající Manon zrcadlí v kosmickém rámci jako v zrcadle nepřímé úměry. Je to úvaha logická, neboť s Mississippi nevchází na scénu nic jiného než čas, Hérakleitova řeka času a temné vody řeky Léthé.

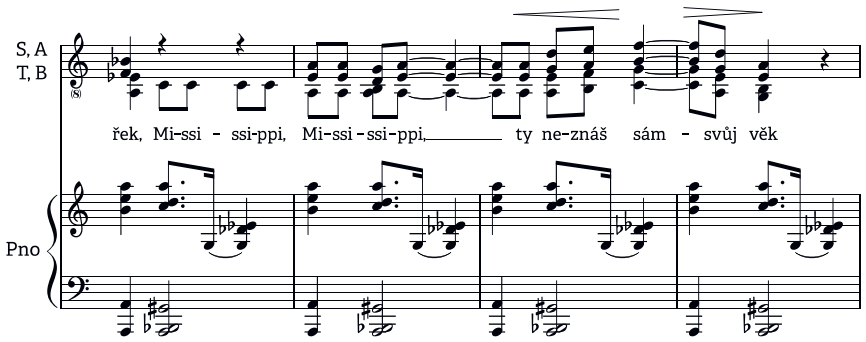
„Mississippi Mississippi
Mohutný otče řek
Mississippi Mississippi
Ty neznáš sám svůj věk
Mississippi Mississippi
I kdybys jej sám znal
Mississippi Mississippi
Ty bys se valil dál[332]

[…]

Mississippi Mississippi
Ty běžíš jako čas
Proč k tvým břehům Mississippi
Odjíždí každý z nás
Mississippi Mississippi
Ať žena nebo muž
Od tvých břehů Mississippi
Zpět nevrátí se už…“[333]

***74. Smrt Manon Lescautové, Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vitězslava Nezvala*, takty 1–8**
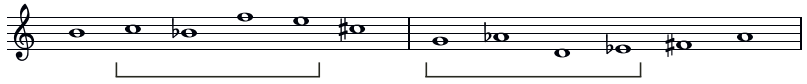




Je to horečnatá, blouznivá vize zániku.
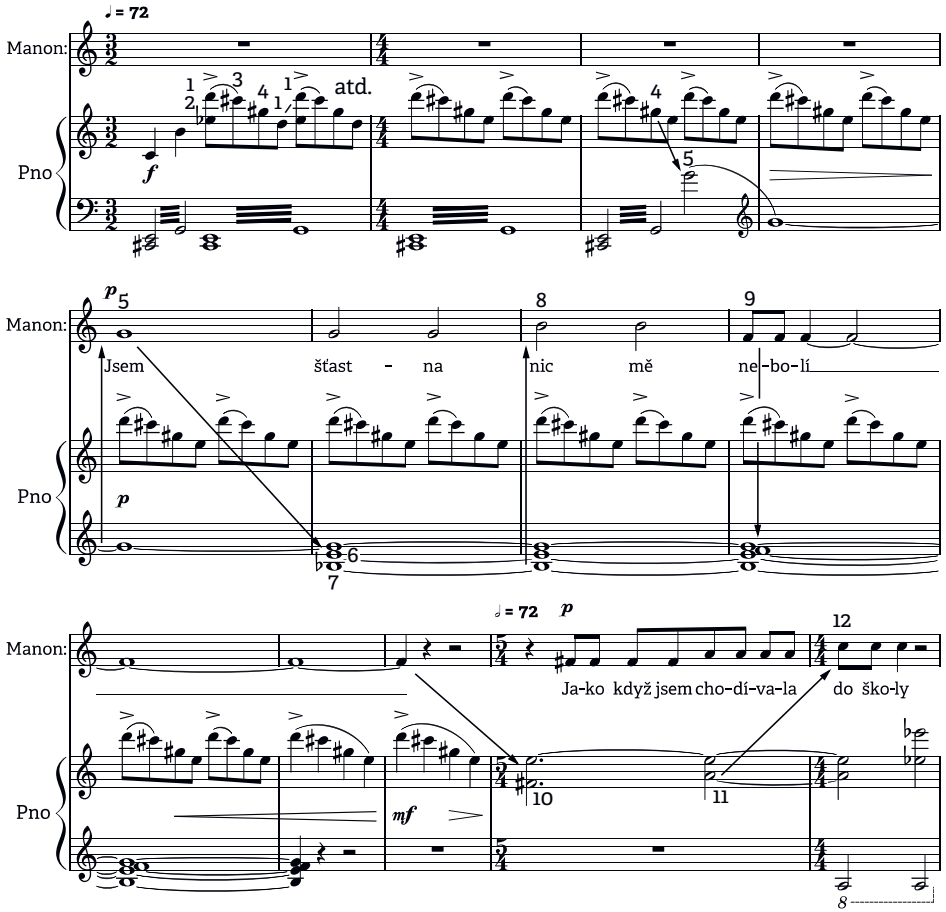
Dialog, nebo spíš dva monology, které se jen na chvíli potkají, splétají s touto nití působivý „kontrapunkt". Manon se ve svém deliriu ocitá na prahu smrti a její rytíř se posledním zoufalým vyznáním snaží zadržet neodvratný osud, který tuší. Nejen vstupem sboru, ale i výrazem těchto částí se finále *Manon* z celku kompozice vyděluje radikálním střihem. Nenajdeme tu žádnou z motivických konstant obsažených zejména v klavírním doprovodu předchozích obrazů. Skladatel pracuje se základní představou kolísání mezi skutečností a horečnatým snem. V Manonině blouznění život vyprchává, zatímco des Grieuxovy repliky jej čas od času přece jen ještě přivádějí k vědomí. Aby mohl vyjádřit toto snové, prchavé, nezachytitelné, potřeboval skladatel nalézt adekvátní prostředek k hudebnímu vyjádření. Mezi už vyzkoušenými prostředky byl i jeden, jehož vyznění je přímou analogií této neuchopitelnosti: dvanáctitónová metoda. Ve volné atonalitě předchozích částí byla až dosud významně zastoupena – aniž by se však stala vůdčím principem – kvartová akordika. Z tohoto principu vychází autor i při konstrukci řady. Rozložené obraty kvartových souzvuků (s tritonem) tu najdeme hned dva (viz vymezené oblasti v příkladu 75). Souvislost prvních třech tónů s jedním ze šestákovských idiomů – motivem opisujícím chromaticky centrální tón (v příkladu tón h_1) – můžeme stěží pokládat za náhodu.

***75. Smrt Manon Lescautové, Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala*, základní tvar řady**



Podobně jako ve *Škále*, sedmé části *Portrétu Konstantina Biebla* (viz s. 186–187), užívá Šesták v *Manon* metody lomené dodekafonie s využitím celého kvaternionu a podobně jako tam není ani zde jeho přístup k metodě ortodoxní. Tóny ve vokálních partech často a někdy i mnohokrát opakuje, z fragmentů řady staví například doprovodné figury klavíru, jež pak nechává rovněž opakovat. Tak dochází kupříkladu k tomu, že na vyčerpání řady spotřebuje v jednom místě až třináct taktů:

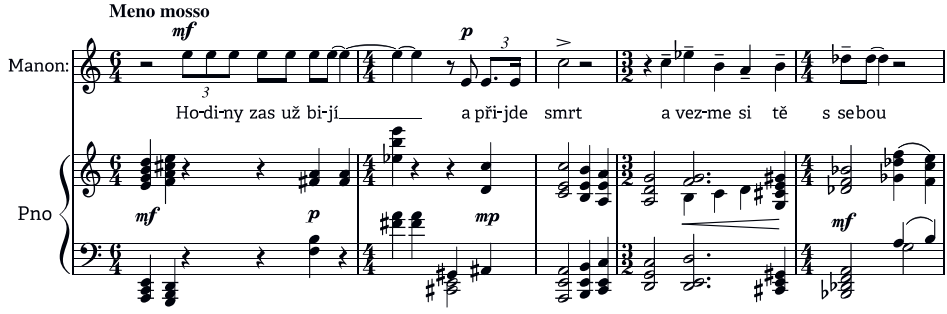
76. *Smrt Manon Lescautové*, *Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala*, takty 234–246. Příklad zachycuje postup lomené dodekafonie.



Znovu se tu projevuje autorův odstup vůči jakýmkoli ortodoxiím a snad i ona hluboce zakořeněná Šestákova potřeba, vzdor neustálému hledání ideálu atonality, cítit v hudebním proudu přece jen vertikální opory, byť přechodné, sporné a rozhodně neexplikované. Výsledný dojem odpovídá významům neseným Nezvalovou poezií, jež interpretuje Manonino delirium reminiscencemi, neuspořádanými fragmenty citací z předchozího textu hry.

Rozvržení dodekafonních ploch nedodržuje sice skladatel z hlediska textu úplně přesně, většinou však tlumočí právě Manoniny horečnaté vize. Vzrušené repliky des Grieuxe jsou svěřeny recitativům a ariosům s volně atonálním průvodem klavíru, a volně atonální je i řídké probouzení se Manon do reality, jako například v místě z následujícího příkladu, které však citujeme především z jiného důvodu. Kromě kosmického času, jenž v závěrečné části ve sborových úsecích nezadržitelně plyne dál, traktují verše a hudba i pomíjivý, „hodinový" čas našich životů. Text je citací písně *Pojďte blíž ke krbu* ze třetího fragmentu *Manon*. Tušení, které v ní cítíme, se zde naplňuje.
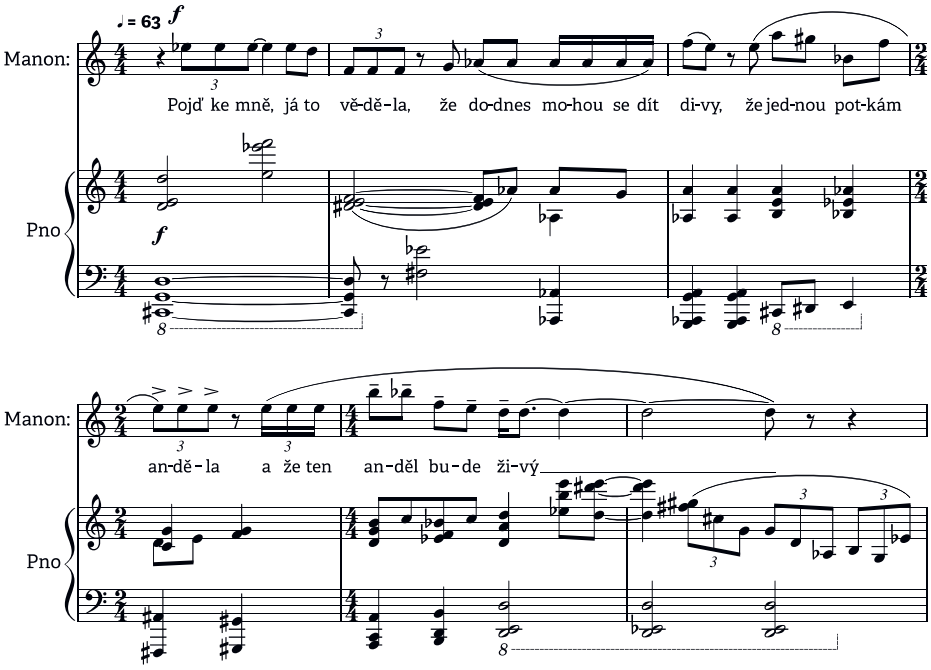
***77. Smrt Manon Lescautové, Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala*, takty 345–349**



Zatímco kosmický čas je tu neosobně mohutný a jeho „poryvy" stále sílí, čas Manon odplývá v pianu rozjitřených, avšak zvukově úsporných akordů. Anebo je to prostě náš pozemský čas vůbec? I on, stejně jako další aktéři příběhu, láska a smrt, jsou cele v moci řádu, který je přesahuje.
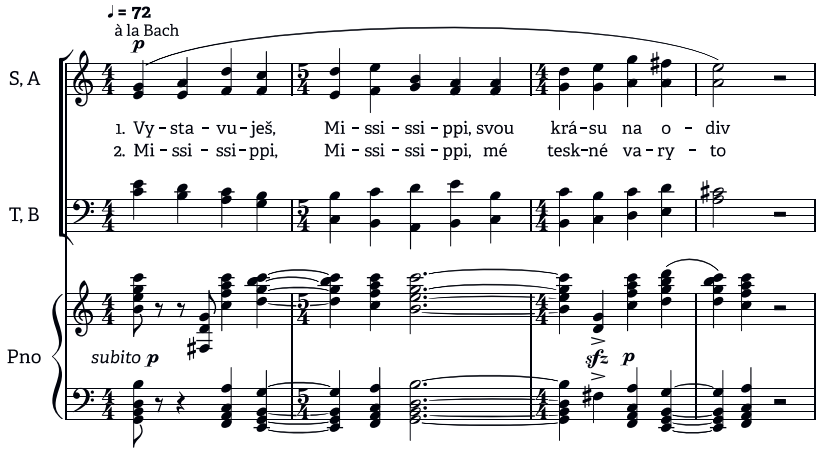
Poslední verše Manon přinášejí osvobozující vyznání. Exaltovanou vokální linku podkládá skladatel doprovodem charakteristickým oscilacemi sekund.

78. Smrt Manon Lescautové, Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala, takty 385–390



Je to už cesta ke konečné katarzi. Manon umírá, její duši vykupuje ze všech rozporů kosmický řád sám.

79. *Smrt Manon Lescautové*, *Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala*, takty 394–395



Pro chorál, jakési závěrečné „miserere", předepisuje autor „à la Bach". Sazba až dosud přecházející mezi typem horizontálním a vertikálním se náhle radikálně vertikalizuje. Harmonie se po peripetiích dodekafonie a volné atonality pročišťuje v průzračné bitonalitě. Terciové souzvuky postupují syrytmicky ve sboru i v klavíru, na dvou místech se vynoří možná i spirituálová asociace, a vykoupení dokoná mužský dvojhlas ústící v souhlasu s doprovodem do tentokrát jednoznačného, osvobozujícího C dur.

„Již doletěla létavice
Již uzavřel se vodní kruh
Již nikdy nikdy více…
Ať je ti milosrdný Bůh…"[334]

• • •

Po premiéře posledního z fragmentů se jedna z recenzí ptala, zda je Šestákova Manon „studií k opeře". „Byla by nesporně zajímavá," dodává kritik.[335] Zdeněk Šesták není dramatik a svými *Čtyřmi fragmenty* ani

neusiloval o dílo dramatické, naopak záměrně „zastavil" čas Nezvalovy hry a ponořil se zcela do psychologie postav a do atmosféry příběhu. *Čtyři fragmenty* jsou především portrétem lásky Manon a rytíře des Grieux se vší její mnohorozměrností. Je to především láska osudová, již vykoupí z jejích rozporů teprve smrt. Tato osudovost vchází na scénu explicitně v posledním obrazu prostřednictvím antického chóru. V motivu řeky Mississippi, řeky Léthé, odnášející naše životy k nezvratnému zániku, se pak v *Manon* po Bieblově *Revoluci* podruhé prosazuje jedno ze základních témat Šestákovy tvorby – čas. Z hlediska Šestákova tvůrčího i životního naturelu je přitom zajímavé propojení tohoto tématu se závěrečnou katarzí. Na podobné momenty v Šestákově díle – a to nejen ve spojení s časem – upozorníme ještě mnohokrát.

Podivná dohra citolibské kauzy

Stejně jako desetiletí předtím vedlo Šestáka svobodné povolání skladatele a badatele k mnoha aktivitám, jejichž motivace byla odborná i existenční. Způsoby existenčního zajištění rodiny jsou vlastně už od konce padesátých let a zejména od šedesátých let zaběhnuté. Práci v komisích a výborech doprovázejí četné lektorské posudky na díla kolegů pro Československý rozhlas, Český hudební fond, posudky na disertační a habilitační práce na AMU, posudky pro SČSKU na skladby určené pro veřejné provozování na Týdnech nové tvorby.[336] Pravidelně se také účastní práce poroty na festivalu sborové tvorby v Jihlavě.[337]

Za velmi důležitou považoval vždy sám svoji externí spolupráci s Ochranným svazem autorským, již zahájil roku 1967 a která pak pokračovala zhruba pětadvacet let až do počátku devadesátých let.[338] První a nejpodstatnější angažmá v OSA spočívalo v převzetí agendy po Otmaru Máchovi. Šlo o oceňování skladeb vážné hudby, které mělo být nově podřízeno standardům Mezinárodní konfederace autorských a skladatelských organizací CISAC, sídlící v Paříži. Pro zavádění nového bodovacího systému, který dílům přiděloval určitý počet bodů podle

typu skladby, měl Šesták ideální předpoklady. Díky svému neutuchajícímu zájmu o koncertní dění se v nové tvorbě velmi dobře orientoval a znalost francouzštiny mu umožňovala přímo komunikovat s pařížskou organizací a snadno aplikovat její materiály. A kromě toho beztak největší část agendy souvisela s tím, co Šesták miloval už od studentských let: „Pracoval jsem na tom tak čtyři hodiny týdně. Měl jsem za úkol sledovat novinky a přidělovat jim body. […] Každý večer jsem byl na koncertě, proto jsem byl neustále ‚ajour'. Byla to pro mě obrovská škola," vzpomínal skladatel v roce 2001 v rozhovoru s autorem této knihy.[339] Práci na bodování se v OSA věnoval po celá sedmdesátá a osmdesátá léta a stejně jako ve skladatelském svazu prošel i zde několika komisemi – komisí přijímací, komisí pro tvorbu nebo komisí vyúčtovací. Podotkněme však také, že stále probíhala normalizace. „Nebylo jednoduché v té době s některými lidmi ve svazu spolupracovat," komentoval panující poměry ve vzpomínce z roku 2001, avšak vzápětí dodal: „Byli tam však také Vladimír Sommer, Viktor Kalabis, Otmar Mácha, ředitelem byl Ivo Jirásek… těch se to samozřejmě netýká."[340] Poměry v OSA však byly podle Šestákovy vzpomínky složité poměrně dlouhodobě, zejména za tuhého normalizačního vedení v letech 1977–1989, za ředitelování Oldřicha Flosmana. To také skončilo neslavně poté, co časopis *Mladý svět* upozornil ještě před listopadem 1989 v článku „OSA nostra" na manipulace s autorskými honoráři a flosmanovské vedení – resp. ředitel a jeho náměstek – bylo ministerstvem kultury odvoláno.[341]

Skladatelův archiv uchoval zápisky ze tří mezinárodních konferencí CISAC, z Paříže roku 1974 a z Verony z let 1977 a 1989. Nejstarším z materiálů je francouzsky psaný koncept Šestákova diskusního příspěvku z první konference, jímž československá delegace představuje situaci ohledně autorských práv hudebních děl v Československu, zejména roli OSA a agentury DILIA. Ústředním tématem konference, konané v pařížském sídle UNESCO, byla situace tvůrců vážné hudby ve svobodném povolání, neboli tzv. na volné noze, a možnosti, jež hudba skýtá jejich obživě.[342] Z textu Šestákova projevu je mj. patrný jeho stálý zájem probuzený zřejmě dílem prací na prosazení citolibských mistrů do hudebního provozu, a dílem prací pro skladatelský svaz, a tím je téma propagace vážné hudby.[343] Od druhé světové války je pokles poptávky po nové tvorbě stále citelnější a ohrožuje nejen postavení skladatelů,

ale tvůrčí svobodu samu. Jak uvidíme později, postupem doby sílí tento motiv v Šestákových reflexích i v reakcích jeho skladatelských kolegů. O „defenzivním" postavení oblasti vážné hudby v kultuře se Šesták zmiňuje v korespondenci z roku 1973,[344] vnímá však zejména jeho politické a ideologické příčiny. Jejich západním protějškem byly stoupající komerční tlaky, držené u nás na uzdě oficiálními institucemi tak, aby se trh nemohl projevit jako svobodný. Paradoxní příčinou tohoto stavu ovšem bylo ještě větší uzavírání vážné hudby do věže ze slonoviny, než k jakému docházelo současně na Západě. Ohledně krize obecného vnímání vážné hudby si skladatelé z obou stran železné opony rozuměli, i když tvůrci ze strany východní zmiňovali „specifickou situaci v socialistických zemích", jak zaznamenává mladší z archivních materiálů – Šestákovy zápisky z veronské konference roku 1977.[345] Přes všechny rozdíly i přes složitou politickou situaci v „normalizovaném" Československu je ale z dochovaných materiálů zřejmé, že se otázky autorského práva řeší v celoevropské spolupráci, neideologicky a zcela věcně, jak o tom svědčí konkrétní agenda týkající se například boje proti monopolům, ošetření autorských práv v televizním vysílání či plateb pro autory při změnách programu atd.[346]

Je zřejmé, že působení v obou svazech, OSA a SČSKU, přinášelo Šestákovi nevšední příležitost vycestovat nejen do zemí východního bloku, ale poprvé i na Západ. Bylo mu třiačtyřicet, když se roku 1969 cestou do jugoslávské Opatije na festival soudobé hudby, kam jej vyslal svaz skladatelů, zastavil ve Vídni, a i když Šesták nikdy nebyl materiálně založen, pohledy zasílané z cesty do rodných Citolib svědčí o nevšedním zážitku. Rakouskou metropoli vnímal jako „velkolepé město – mnoho zboží. Doslova výkladní skříň".[347] V roce 1971 následovala cesta do Itálie, 1972 navštívil Maďarsko a – již dříve uvedenou – italskou Perugii. Roku 1973 byl delegátem svazu skladatelů na festivalu oratorií a kantát Vratislavia Cantans ve Vratislavi, o němž jsme se již zmínili, roku 1974 vyjel do Maďarska a Polska. Z již zmíněných mezinárodních konferencí CISAC vzpomínal po letech zejména na první, na Paříž z prosince 1974.[348] Nejenže se jako hudební frankofil konečně podíval do Francie, ale dokonce se tu krátce setkal s Georgem Auricem, který byl čestným předsedou konference. Po krachu citolibského projektu roku 1973 Šesták v polovině desetiletí zjevně nalezl vedle archivního bádání a vlastní

tvorby další pracovní motivaci. Svět se možná jevil téměř normální, byla to však jen iluze.

Začal rok 1975 a na Zahradní město přišlo hned v lednu předvolání na ministerstvo vnitra. „Nejprve jsem myslel," vzpomínal Šesták v roce 2001, „že je to kvůli pasu, šel jsem tam docela bezstarostně. Oni však zaútočili: ‚Víme, s kým jste ve Francii jednal!' Pamatuju si, že jsem v Paříži mluvil s Holanďany, ale s emigranty jsem se tenkrát ani nesetkal. Na vnitru mi kladli podivné otázky jako: ‚Kteří z členů Svazu skladatelů jsou Židé? O čem jste naposled jednali na výboru Svazu?'"[349] „‚Vy sedáváte po koncertech s tím skladatelem, co špatně slyší (byl míněn kolega Jiří Sternwald), co si tak asi říkáte?' […] ‚Máte dobré přátele,'"[350] říkal referent výmluvně ironicky nad tlustou složkou nějakých materiálů, co před ním ležela na stole. „Snažili se vyhrožovat: ‚Vaše děti studujou…' Nabyl jsem dojmu, že se o mně dobře informovali; znali dokonce mou hudbu."[351] Ministerské referenty zajímalo Šestákovo působení v rehabilitační komisi svazu skladatelů v šedesátých letech – vedle Jana Hanuše, Štěpána Luckého či Karla Vacka – a naznačovali, že by mohlo být chápáno jako protikomunistické.[352] „Otázky i spolupráci jsem odmítl," říká Šesták, „přece mě ale donutili, abych písemně zdůvodnil, co bylo důvodem mé práce s citolibským pěveckým sborem. ‚My to musíme vědět,' tvrdili. Tak se citolibská kauza dostala až na stůl ministerstva vnitra. Očekával jsem domovní prohlídku. Vzpomínám si, jak jsem v hrůze hledal, a nemohl najít v Praze ani v Citolibech, Havlovy dopisy Husákovi, které přinesly děti domů, a dopisy od Jiřího Stárka, který byl v té době v emigraci v Norsku."[353]

A tak musel Šesták v průběhu tří návštěv ministerstva vnitra znovu rekapitulovat smutnou historii citolibského sboru. Sepsal na psacím stroji více než pětistránkovou obhajobu svého tříletého citolibského angažmá a neušetřil při tom úředníky žádných historických, kulturních, kulturněpolitických, pedagogických ani filozofických souvislostí. Vysvětlil, jak vnímal návaznost svých aktivit na ducha místa, napojení projektu sboru na koncept „hudebních rezervací", který rovněž aspoň stručně vyložil, rozepsal se o dramaturgii a její pedagogické bázi, o širokém repertoárovém záběru založeném na spojení tradice se současností, dokonce politicky obhajitelnou, v níž se střídají mistři baroka a klasicismu s dělnickou písní. Přiložil a okomentoval programy všech koncertů.
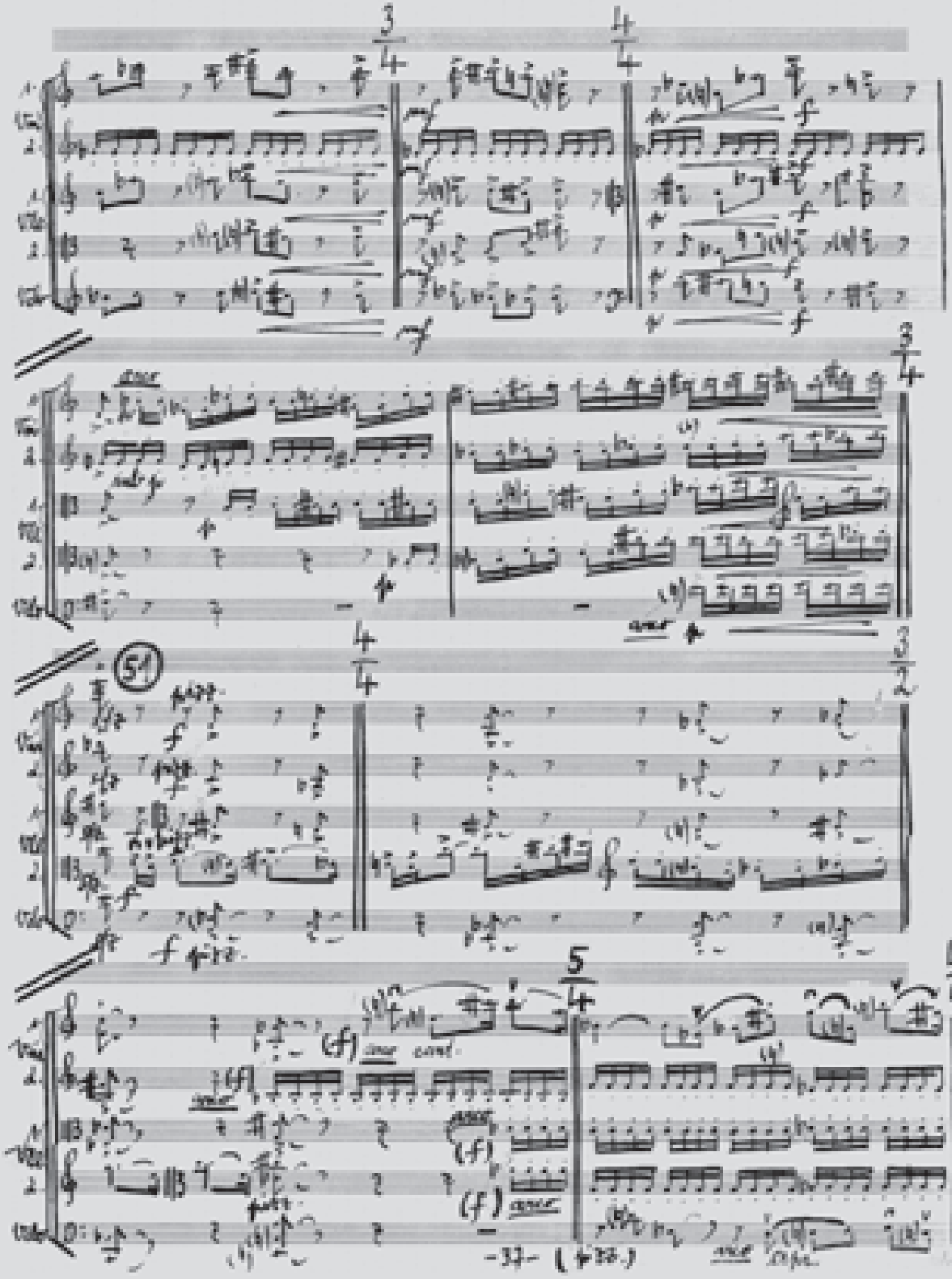
Vylíčil, jaké praktické oběti bylo nutné přinést této práci uprostřed všech ostatních aktivit, až dospěl k nejsmutnější kapitole – útokům na činnost sboru, své snaze obhájit ji a konečnému rozhodnutí rezignovat. „Mým jediným cílem," píše Šesták úředníkům ministerstva vnitra, „bylo znovu navázat kontakt dnes převážně nadobro potrhaný mezi tvůrcem a normálními lidmi, jimž je nutno vyjít vstříc, aniž bychom slevovali z nároků, a tak v takové spolupráci stavět hráz neustále narůstající komercializaci a braku, který člověka obklopuje v této sféře ze všech stran. […] Měl jsem jen a jen na mysli to, aby společenský život (v užším slova smyslu) v naší socialistické společnosti nabýval opravdu výrazných forem i v takovém jediném malém konkrétním místě, jak si to zasluhovala nejen jeho velká tradice v oblasti hudební, ale i tradice našeho národa, a aby nebylo pusto a aby opravdová činnost tohoto druhu nebyla nahrazována a substituována krásně vyhlížejícími, nicméně prázdnými frázemi, jež nejsou k ničemu."
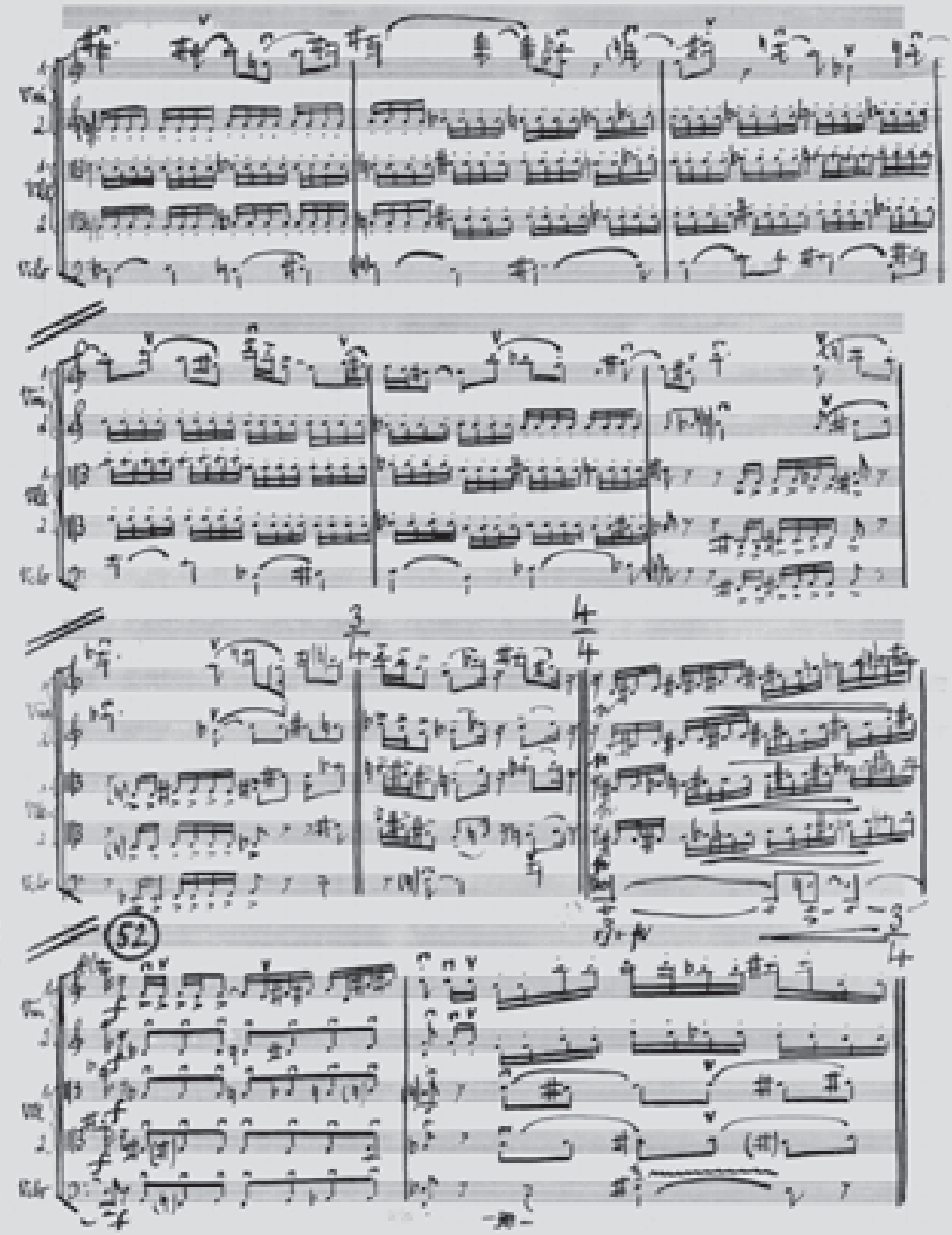
Šesták si samozřejmě uvědomoval, ke komu hovoří. Proto také kromě zmínek o socialismu a budoucím komunismu zdůraznil, že hudební díla s náboženskou tematikou – jako ve své době propírané Mozartovo *Ave verum corpus* – již ztratila religiózní rozměr, a jen tak na okraj utrousil, že jeho dcera Marie už v žádného Boha nevěří (což ovšem pravda nebyla). A v typicky dobovém gestu zvolil na závěr záštitu Maxima Gorkého, když ocitoval jeho výrok „Estetika je etikou budoucnosti".[354]

Ke složce s materiály pro ministerstvo vnitra, které jsou uchovány v archivu, Šesták rukou připsal: „Bylo to prapodivné vyšetřování, nejtěžší doba mého života – také jsem po skladatelsky intenzivním roce 1974 toho moc nenapsal – strach – za tu poctivou práci s lidmi taková odměna…" Strach jako prostředek nátlaku a manipulace se po dvou letech do Šestákova života opět vrací, tentokrát s přímou výzvou ke spolupráci s režimem, resp. s jeho politickou policií. Že skladatel nepodlehl a „nepodepsal", víme díky seznamům Státní bezpečnosti i na základě jeho vzpomínek.[355] Jak sám později vyprávěl, zájem ministerstva o spolupráci ustal jako „mávnutím kouzelného proutku" v květnu 1975 poté, co byl v soutěži oceněn *Portrét Konstantina Biebla*,[356] což bylo pro Šestáka v daných souvislostech o to větší překvapení. Ohledně šťastného vyústění „kauzy" přikládal sám později největší váhu rozhodnému odporu, který tehdy projevil vůči spolupráci. Tento pohled

ostatně podporují i svědectví dalších občanů, jež si StB vytipovala a na jejichž získání rovněž rezignovala.[357] Osobně se však domnívám, že na rezignaci mohlo mít podíl i nekompromisně intelektuální a přitom naprosto upřímné Šestákovo podání jeho uměleckých motivací, které se s pohledem státního aparátu muselo míjet do té míry, že sám pochopil marnost svých snah.

Trvalo dva roky, než ho dostali. Nikoli Státní bezpečnost, ale režim sám, a od roku 1989 dodnes se čas od času ozve hlas, který na jeho selhání poukáže. Dne 28. ledna 1977 výbory pěti uměleckých svazů – a mezi nimi samozřejmě i svaz skladatelský – svolali tzv. kulturní frontu, jak se umělecké a tvůrčí elitě tehdy říkalo, do Národního divadla. „Provolání československých výborů uměleckých svazů" se jmenovalo „Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru", všeobecně se mu ale neřekne jinak než Anticharta. Šesták byl tehdy v Citolibech u nemocné matky, a tak se do Národního divadla nedostavil. Na přímý nátlak svazu skladatelů však stejně dodatečně podepsal.[358]


51



I. smyčcový kvintet „Concentus musicus“, 4. věta, ukázka z rukopisu

NOVÁ KAPITOLA TVORBY

III. smyčcový kvartet „Akroasis“ (1975)

Rok 1975 označil Zdeněk Šesták v pozdní vzpomínce za nejtěžší období svého života. Měl na mysli vyšetřování zahájené hned v prvních lednových dnech a těžké obavy o rodinu, které ho v této souvislosti tehdy ovládly. „Dodnes mám podivný pocit, když jedu kolem ‚kachlíkárny‘, jak se říká budově ministerstva vnitra na Letné,“ řekl autorovi této knihy v roce 2019.[359] „Taky jsem v tom roce skoro nic nenapsal,“ vzpomínal Šesták. Odhad však platí možná z hlediska počtu skladeb, jež nesou toto vročení, a ani tak to ve srovnání s ostatními roky úplně neplatí. Toho roku od února do léta postupně dokončoval *IV. symfonii*, jejíž poslední větě dalo zásadní impulz úmrtí přítele Františka Vrány, k němuž došlo v červnu. To již tlak ze strany StB ustal[360] a Šesták se za pobytu v Citolibech pustil do zcela nové práce. Že byla „zcela nová“ zdůrazňujeme záměrně, protože *III. smyčcový kvartet „Akroasis“* zahájil novou linii tvorby, jejíž vývoj budeme nadále sledovat.

Uvnitř motivací k umělecké tvorbě se sčítají různé důvody a příčiny. Lze předpokládat, že na vzniku kvartetu měla podíl objednávka Kvarteta Českých filharmoniků, jehož violistovi Jaroslavu Kroftovi autor skladbu připsal. Přece jen však nelze umělecký počin, v kontextu díla tak zásadní, připsat jen na vrub tak pragmatickému podnětu. Šesták psal své první dva smyčcové kvartety na přelomu čtyřicátých a padesátých let a s nimi nadlouho ustává nejen tvorba pro těleso čtyř smyčcových nástrojů, ale ansámblová komorní tvorba vůbec. Výjimku tvoří komorní tělesa sestavená z dechových nástrojů, pro tyto soubory však Šesták stejně jako pro pěvecké sbory tvoří proto, že k nim má velmi osobní vztah. Navíc tvorba pro dechové nástroje padesátých

a šedesátých let řeší čistě hudební problematiku. A právě to se uprostřed sedmdesátých let, na prahu skladatelovy padesátky, mění. Je to podobně výrazný zlom, k jakému dochází s *II. symfonií*. Tehdy však pod inspirací velkého dějinného zvratu došlo k extrovertnímu výtrysku tvůrčích sil ve velkorysých symfonických plochách. Nyní se Šestákova tvorba obrací introvertně k existenciálním a filozofickým kontemplacím, závažným obsahům, k jejichž vyjádření se právě skladby pro komorní smyčcová tělesa mimořádně hodí. Ať už se tvůrčí trajektorie proměnila či obohatila z jakýchkoli příčin, tento směr už neopustila a v letech 1975 až 2001 tvoří Šesták mimo jiné dalších sedm smyčcových kvartetů a po dvou smyčcových kvintetech a sextetech. Tato díla vznikají ostatně v kontextu celkového zduchovnění jeho tvorby, jež se často obrací k filozofické a náboženské inspiraci.
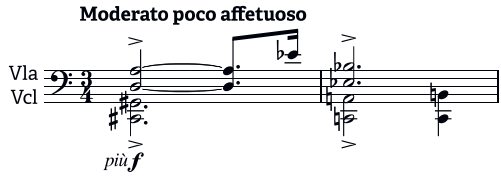
Cesta, která vedla od *II. kvartetu* ke kvartetu *Akroasis*, měří mnoho let, a nejde tedy v pravém smyslu o navázání. Za to téměř čtvrtstoletí nalezl Šesták tvůrčí jistotu, metodu, vlastní jazyk, ale umělecké zrání samozřejmě nelze redukovat jen na technické prostředky. Na vrcholu sil si skladatel utvořil také jasný názor na to, co všechno lze hudbou vyslovit, resp. co chce vyslovovat on sám. Především – a to pro něj bude nadále typické – se čím dál tím víc nerozpakuje vázat hudební obsahy na mimohudební inspiraci a představu, již reprezentují „programové" názvy skladeb. Proto také vedle technických kompozičních dovedností budeme napříště sledovat i sémantickou rovinu hudebních obsahů, resp. pokusíme se interpretovat Šestákovo umění z hlediska významů, které technickou stránku hudby v širokém slova smyslu přesahují.

III. smyčcový kvartet „Akroasis" je první skladbou tzv. absolutní hudby, jež v rámci Šestákova díla po titulech zaměřených už podle názvu koncertantně (kasace, concertino, sonata, divertimento atd.) nese „programové" vymezení, a proto také má v tomto smyslu výsadní postavení. A to navzdory tomu, že titul sám ve skutečnosti zcela mimo hudbu pravděpodobně nemíří. Akroasis je řecký termín pro vyučování rétorice náslechem. Při tomto cvičení si studenti snažili zapamatovat slyšený projev a vstřebat jeho strukturu.[361] O větách *III. kvartetu* můžeme říct, že jsou postaveny na formálně jednoznačných, průzračných principech a zároveň nejsou – zejména první tři – ani příliš propracované, spíš hrubě nahozené, jako by opravdu šlo o nějaká rétorická

cvičení. Působí dojmem, jako by autor pouze exponoval různé způsoby hudebního vyjádření. Formální lehkost je však zároveň součástí zvláštního paradoxu. Tato hudba totiž vůbec nepůsobí lehce, naopak zejména z první věty cítíme velkou naléhavost a tíhu, a jelikož známe tíživé okolnosti, za nichž vznikala, jsme ve velkém pokušení připsat tyto charakteristiky právě jim.

Naléhavost v první větě *Moderato poco affetuoso*, komponované v třídílné formě ABA,* pochází zejména z nervního dvoutaktového passacagliového modelu v krajních dílech, nad nímž se odvíjí volný kontrapunkt hlasů, fragmentarizovaných kontrapunktických atematických ploch v centru formy a z neuspokojivého zakončení v codě, která strne v tázavém klastru namísto očekávaného vyústění in D.

80. *III. smyčcový kvartet*, 1. věta, takty 1–2



Presto possibile druhé věty z rodu šestákovských scherzových burleskních vět, jaké do této doby nacházíme zejména u kompozic pro tělesa dechových nástrojů, pádí v energickém, vertikálně stavěném triolovém ostinatu. Pizzicatová coda však končí podobně do ztracena jako první věta.
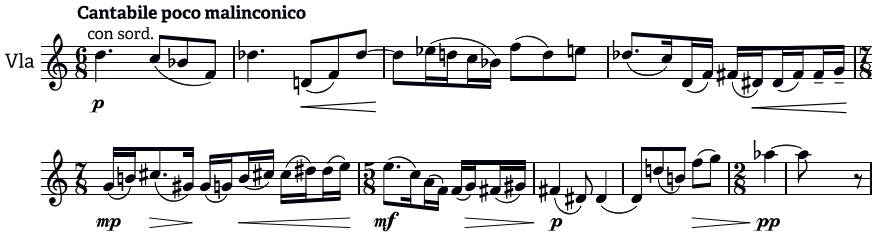
Věta třetí – *Cantabile poco malinconico* – vnáší do okolní atonality trochu diatonického klidu okořeněného melancholickou chromatikou. Na půdorysu tradičního třídílného schématu** nechává zaznít jednotlivé nástroje v sólových či maximálně dvojhlasých neperiodických větách. Tyto melodické linky jako by předznamenávaly pozdější výrazná témata smyčcových kvartetů z devadesátých let, a to jak pregnantní kresbou, tak způsobem zpracování, které je proti duchu atematismu chápe více jako ucelené myšlenky. Pozoruhodná je zejména blízkost

* Přesněji A B A' k.

** A B m A' k.

prvního tématu věty s tématem první věty *VI. smyčcového kvartetu* (viz s. 391):
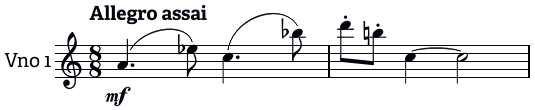
81. *III. smyčcový kvartet*, 3. věta, téma prvního dílu, takty 1–9 (jen viola)



I tuto větu uzavírá spíš otazník, souzvuk, jehož základ je kvartový.

Energicky, podobně jako druhá věta nastupující kontrastní čtvrtá věta *Allegro assai*, je výrazově, formálně* i čistě technicky nejbohatší a nejpropracovanější, a snad i proto stálo skladateli za to ji v průběhu několikrát opatřit „podpisem", oním idiomem, jejž jsme tak již dříve nazvali, poprvé u *IV. symfonie* (viz s. 157 nebo 168).

82. *III. smyčcový kvartet*, 4. věta, takty 15–16



Některé plochy ovládá ostinato, ve výrazu pozitivnější než ve druhé větě, místy skoro taneční, celkově však větě dominuje útočná či lamentující expresivita. Uvedený skladatelův idiom upomíná na časovou blízkost *IV. symfonie*, podobně jako jeden z formových dílů (*C*) zpracovaný na způsob fugové těsny. Krátké *Lentamente spiritoso*, připojené attacca, povyšuje sice vepsaná římská číslice V na úroveň věty, má však spíš parametry cody. Je to paradoxní, niterné finále, nad jehož závěrečným klastrem opět visí velký naléhavý otazník.

* Forma A B m C A' m B' K_b je spíš svébytná, některé prvky ji ale přibližují formě sonátové.

Jak interpretovat tuto hudbu a toto vyznění z hlediska mimohudebních podnětů a obsahů? Využijme nejprve klíč poskytnutý samotným autorem. Název „Akroasis" jako proces postupného učení jistě lze přirozeně spojit s představou postupné krystalizace hudební struktury, již pozorujeme v prvních čtyřech větách kvartetu. Hypoteticky bychom se mohli ve výkladu tohoto pojmu opřít i o dvacetiletou prodlevu, která uplynula v Šestákově tvůrčí dílně od poslední skladby tohoto druhu. Nechme si však představu skladatele, který se po dlouhé době znovu cosi „učí", spíš jako poznámku na okraj. Zdůraznit lze naopak kompoziční prostotu kvartetu, která může svědčit o kompenzaci tvůrčích sil po mimořádně náročném výkonu. Výmluvné je v tomto smyslu sousedství kompozice se *IV. symfonií*.

Zkusme ovšem ke skladbě přistoupit i trochu jinak. Tolikrát jsme v předchozím textu zmínili neuzavřenost, neukotvenost a tázavost závěrů, že se tento motiv do pozice interpretačního klíče sám vyloženě nutí. Navíc v první větě skutečně vyciťujeme jakousi tíhu a ve druhé bychom možná mohli hovořit o vzdoru, o to rozhodnějším, oč je věta lapidárnější. Jako by tu bylo vysloveno stručné a úsečné „Ne!". Přesto se celkové vyznění věty odvíjí spíš od jejího závěru, který se podobně jako věta třetí uzavírá více do sebe a visí nad ním velký otazník a nejistota. Ještě *II. symfonie* byla celkově vzdorovitá a bojovná, tehdejší nasazení tváří v tvář událostem však ustupuje pocitu, který si stěží lze nespojit s rokem, o němž skladatel sám prohlásil, že byl nejtěžším obdobím jeho života.

I. smyčcový kvintet „Concentus musicus" (1976)

Rok 1976 musel být oproti roku předchozímu o poznání klidnější, i když Šesták naprosto nemohl tušit, zda kauza, kterou z citolibského sboru dokázala StB vykřesat, nebude mít ještě nějaké pokračování. Po roce nuceného relativního tvůrčího „klidu" skladatel v tomto roce zjevně opět posbíral síly. Svědčí o tom několik titulů v jeho tvůrčí biografii.

Nacházíme v ní dvě výrazné kompozice pro soubory dechových nástrojů. *Partita profana* a *Sonata sinfonica* navazují na linii několik let přerušenou, ale – jak také tituly samy potvrzují – pro Šestáka důvěrnou a bytostnou. Na tyto skladby se zaměříme později. Významným činem, o němž ale svět tehdy nevěděl, byla práce na kantátě *In Deo speravit cor meum*, první z řady pěti kantát komponovaných na liturgické texty. Základní zdroj nutno spatřovat v niterné zbožnosti, nabízí se však otázka, proč se náboženská tematika probouzí právě v polovině sedmdesátých let. Po juvenilních mších spala snad až příliš dlouho. Možná tkví odpověď také ve vzdoru vůči době, která této tematice nepřála a házela jí všemožně klacky pod nohy. První a závěrečnou ze zmíněných pěti kantát dělí plných šestnáct let. Vznikaly zvolna, zpočátku zcela bez nároku na provedení, v odstupu tří až šesti let, a tvoří mimořádně kompaktní celek. Proto si zhodnocení cyklu ponecháme také na později, až se v našem líčení dobereme počátku devadesátých let, kdy vznikla poslední z těchto skladeb, kantáta *Laetentur coeli et exsultet terra*.
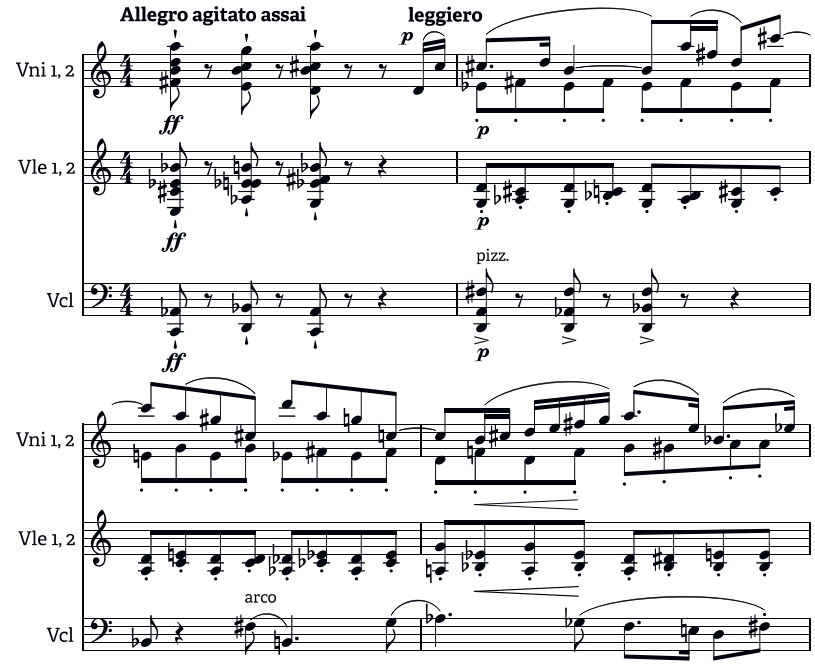
Radostnou prací roku 1976 musela být další kompozice, která v mnohém navázala na *III. kvartet – I. smyčcový kvintet*. I svou první skladbu pro toto obsazení věnoval Šesták Kvartetu Českých filharmoniků, soubor při provedení doplnil violista Lubomír Malý. Podtitul díla, *Concentus musicus*, „hudební souzpěv", jak ho překládá sám autor, nemíří k mimohudebním obsahům. Vystihuje skutečnost, že k vytvoření, provozování a vnímání hudby není nutné víc než mít radost z hudby. „Lidé mi někdy říkají: ‚Já tu současnou hudbu nechápu.' Ale prosím vás," říkal Šesták autorovi této knihy, „co chcete na hudbě ‚chápat'!?" Jistě zejména k současné hudbě je zapotřebí určitá zkušenost, ale i tak lze tomuto postoji přitakat. K hudbě vede přece jediná cesta – musí se poslouchat. Podle skladatelova vyjádření vznikal kvintet současně s existenciálně laděným *V. smyčcovým kvartetem* jako jeho čistě koncertantní protipól. Autorem poskytnutý klíč k pochopení podtitulu skladby spočívá v představě „souzpěvu přátelství […], bez něhož takovou společnou věc, tzn. komorní hudbu, vůbec nelze uskutečnit".[362]

Ve srovnání s *I. smyčcovým kvintetem* působí *III. smyčcový kvartet* z předchozího roku jako skromná hudební studie. *Concentus musicus* z roku 1976 je srozumitelné gesto skladatele, vyjadřující rozhodnutí vykročit po zkušenosti s dechovými, symfonickými a sborovými

skladbami i tímto směrem. Skladbu lze považovat za Šestákovu první velkou kompozičně propracovanou komorní hudbu pro smyčce. V několika ohledech jde o dvojče *IV. symfonie*.

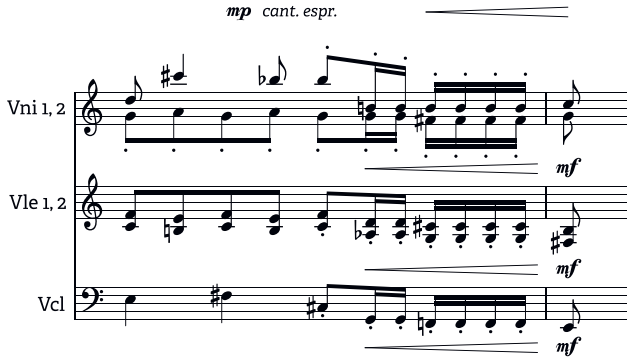
Odlehčená a vtipná první věta kvintetu *Allegro agitato assai*, psaná v duchu hravých šestákovských burlesek, je formálně svébytná, může však být i vzdáleným ohlasem sonátové formy.* Základem evoluční práce jsou důsledně exponovaná témata a motivy, například už vstupní takty:

83. *I. smyčcový kvintet*, 1. věta, takty 1–5



* Formu bychom mohli zapsat takto:
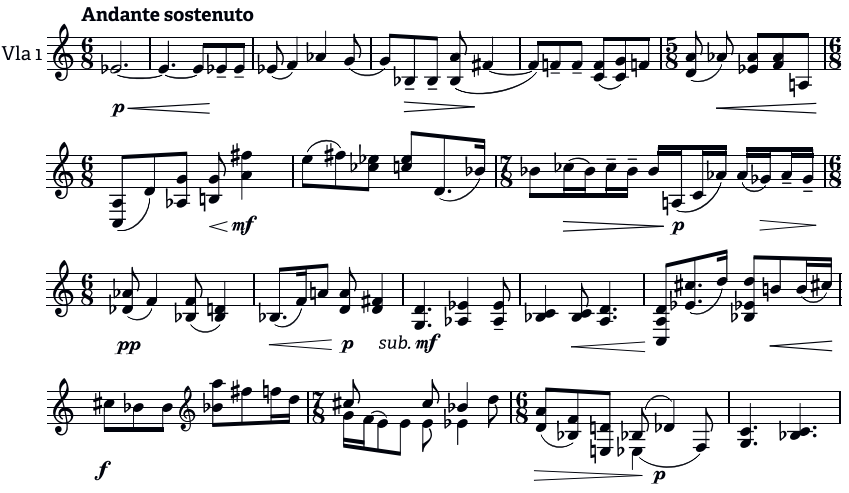
i	A			B			(X)				a	B				A		B		a	k	
i	a	b	m	c	d_b	m_b	d'	m_a	c'	ci	a'	c''	d	c_b	c_i	a''	a_i	c'''	c_i	b_i	k_b	
1	2	13	16	22	32	44	48	63	68	69	73	85	94	101	111	118	128	130	135	140	149	(161)



Všimněme si charakteristického začátku, jednotaktové „teze", jakési „dvojtečky" či uvození, po níž teprve následuje vlastní hudební plocha. Tyto začátky známe dobře zejména z Šestákových skladeb pro dechové nástroje. Podstatnější je však jiný typický rys věty, odkazující k autorově zkušenosti se symfonickými tvary, jímž je formotvorné využití typu faktury: formové díly odlišuje zejména kontrast vertikálně a horizontálně stavěných ploch.[363]
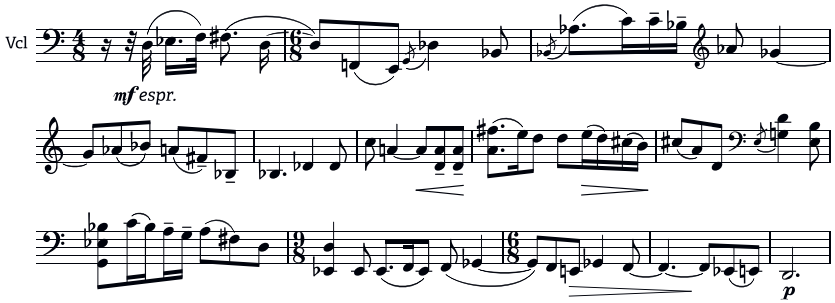
Druhá věta kvintetu *Andante sostenuto* upomíná na časovou blízkost *IV. symfonie*, a to už od prvních taktů. Vstupujeme do ní stejně usebraným violovým sólem a týmž sekundovým krokem jako do druhé věty symfonie:

84. *I. smyčcový kvintet*, 2. věta, takty 1–14



Jde o velmi expresivní atonální větu. Za spíš bezděčnou podobnost s druhou větou symfonie můžeme považovat třídílný formální rozvrh *A B A k*. Na druhou stranu mahlerovský dojem, který vyvolávají v obou krajních dílech *A* horizontálně stavěné plochy „nekonečného" kontrapunktu, v rámci atonálního proudu dokonce s neklamně mahlerovsky znějícími chromatickými finesami, je možné považovat za záměrný. Věta spěje nezadržitelně vpřed bez zjevných motivických souvislostí a návratů, a přibližuje se tak ideálu čistého atematismu. Kontrastní střední díl se odvíjí od plochy, v níž pod sólovou violou dvaatřicetinový pohyb nástrojů v pozadí vyvolává až tremolový efekt, míří v energickém tečkovaném proudu čtyř hlasů k dynamickému vrcholu věty. Pozoruhodný vývoj udělil autor sólovému violoncellu v druhém dílu *A*. Melodická linka je budována jako emoční oblouk, v němž se vynořuje a opět zanořuje uprostřed atonality náznak tonálního D dur:

85. *I. smyčcový kvintet*, 2. věta, takty 64–77
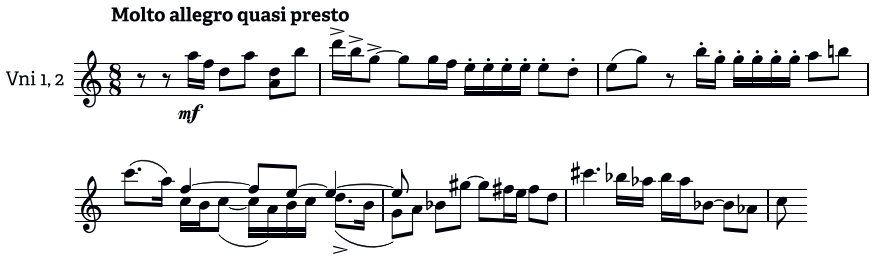


Coda věty vyniká křehkostí klastrů zaznívajících v dynamice *pp*. Její úlohou je zrušit jakýkoli dojem uspokojivého ukončení a vést hudbu do ztracena v očekávání další věty.

Tou je minutové intermezzo *Poco adagio* využívající týchž postupů „nekonečného" komplementárního kontrapunktu, uplatněného již ve větě druhé. I zde se barvy mahlerovsky přelévají, ač atonálně, a dvojice těchto vět se tak stává romantizujícím jádrem kompozice, rámovaným vtipnými burleskními okraji. Vzpomeňme opět na *IV. symfonii* a závěr úvodní věty, který nastupuje formálně sice stále jako její součást, avšak

po náhlém střihu a prodloužené generální pauze jako téměř samostatné usebrané intermezzo. Podobný status má i celá třetí věta (či spíš „polověta“) kvintetu, vlastně jen preludium věty závěrečné, k níž je ostatně připojena attacca.

Čtvrtá věta *Molto allegro quasi presto* nezapře celkovým vyzněním spřízněnost s první větou kvintetu. Jde však o mnohem svižnější scherzo, útočící a ženoucí se vpřed, volně kontrapunktické pádící plochy se střídají s frenetickými šestnáctinovými ostinaty, aniž dají posluchači i interpretům byť jen na okamžik vydechnout. Zastřešující formu finální věty lze charakterizovat jako třípětidílnou,* základním vývojovým principem této hudby je však princip variační. Skočné úvodní téma, zaznívající opět po úvodní jednotaktové „tezi“ (již následující příklad neuvádí) exponuje v prvních houslích „genetický kód“ celé věty:

86. *I. smyčcový kvintet*, 4. věta takty 2–8



Motivické prvky, z nichž je téma vystavěno, jsou zdrojem většiny následující hudby. Skladatel tyto prvky vybírá a cituje v různých proměnách a řadí je do nových souvislostí. I v plochách, které působí jako zcela nové, genetickou spřízněnost cítíme. Téma je tak ve větě neustále přítomno, a je tedy možné říct, že závěrečná věta kvintetu je v pravém slova smyslu monotematická, i když princip příčných motivických souvislostí a absence témat v tradičním smyslu odpovídá spíš myšlence hábovského smíšeného atematismu. Princip, na němž je věta založena, si zapamatujme, vrátíme se k němu ještě mnohokrát.

* Přesněji: i A B A B A k.

Uvedené charakteristiky kvintetu mají v rámci Šestákova díla širší platnost. Pro samotný kvintet *Concentus musicus* je podstatná výrazová pestrost a z hlediska sémantiky zmíněná příbuznost se *IV. symfonií*. Podobností bychom našli víc i v dikci a artikulaci myšlenek nebo například ve způsobu práce s ostinátním pozadím. Nejnápadnější je ale paralela panychidy, která do symfonie náhle vpadá jako memento mori, s romantizujícím jádrem prostředních vět kvintetu, které jako by rovněž odvracely pohled tvůrce od hudební techné k existenciálnímu rozměru umění. A také zde se po usebraném vybočení hudební proud navrací k počátku a s novou chutí dává prostor tvůrčí radosti, jako by hudba říkala: „život jde dál" a lidské snažení má vzdor konečnosti smysl.
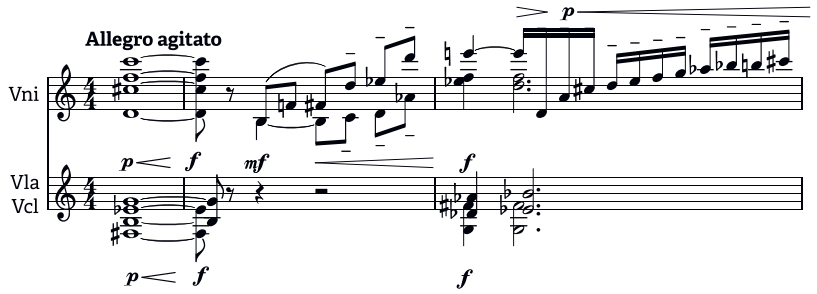
V. smyčcový kvartet „Labyrint duše" (1976)

O díle Zdeňka Šestáka můžeme říct, že vznikalo v určitých vlnách. Zdroj oněch období – období lidového, sborového, dechového, symfonického a nyní komorního smyčcového – samozřejmě netkví v rovině tvůrčí inspirace. Příčina je mnohem prostší. Dílo vzniká téměř vždy na základě poptávky, resp. interpretačních možností a ty v polovině sedmdesátých let zjevně přály Šestákovým komorním skladbám pro smyčcová tělesa. Vznikly v té době v období pouhých dvou let hned čtyři a o dva roky později ještě jedna: kromě *III. smyčcového kvartetu* a *I. smyčcového kvintetu* ještě dosud neprovedený *IV. smyčcový kvartet „Známý hlas"* (1976) připsaný památce Benjamina Brittena, (který v prosinci roku 1976 zemřel), *V. smyčcový kvartet „Labyrint duše"* (1976) a v roce 1978 *I. smyčcový sextet*.

Zastavme se nyní u *V. smyčcového kvartetu*, zralého díla, které Šesták roku 1976 věnoval Kroftovu kvartetu. Z komorních skladeb pro smyčce je *Labyrint duše* na dlouho jednou z posledních a o možném náhlém ústupu interpretačních možností může svědčit i fakt, že na svou premiéru tento kvartet čekal více než deset let, až do roku 1987, kdy zazněl na koncertu SČSKU v sále Klubu školství v paláci Savarin.

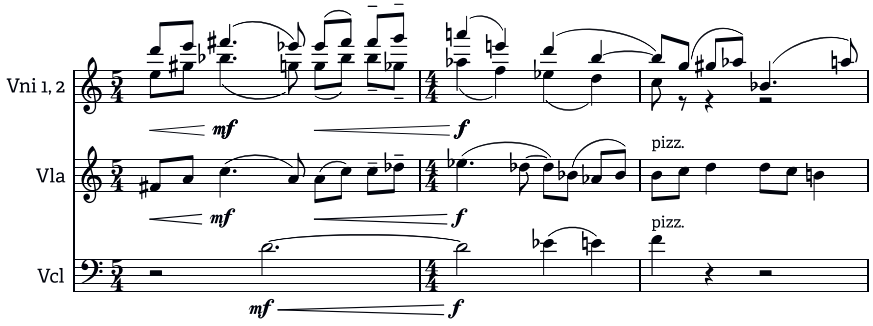
První věta kvartetu *Allegro agitato* uplatňuje svébytnou formu, z tradičních forem nejbližší rondu,* fragmentární, rozdrobenou do kratších úseků, které se někdy propojují, avšak častěji mezi nimi probíhá svár, a to od prvních taktů věty:

87. *V. smyčcový kvartet*, 1. věta, takty 1–3
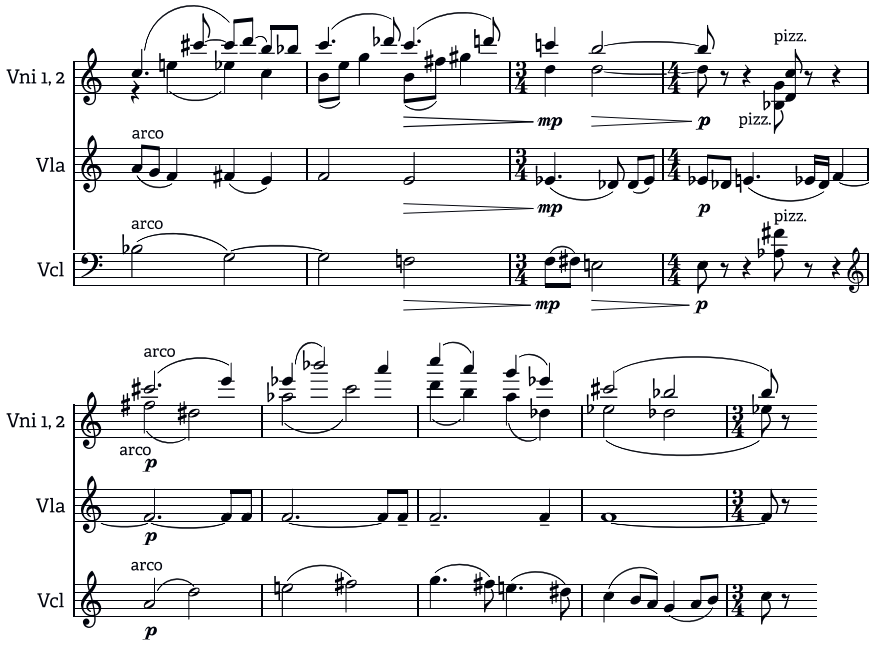


Tyto energické zdvihy vedle typických ostinátních pásem opakovaně narušují průběh atematických „nekonečných" ploch různého výrazu i způsobu zpracování, souzvukově od ostrých intervalových střetů až po čistou kvartovou měkkost, sazebně od sólových výpovědí různých nástrojů přes syrytmické bloky až ke komplementárnímu volnému kontrapunktu:

88. *V. smyčcový kvartet*, 1. věta, takty 6–12
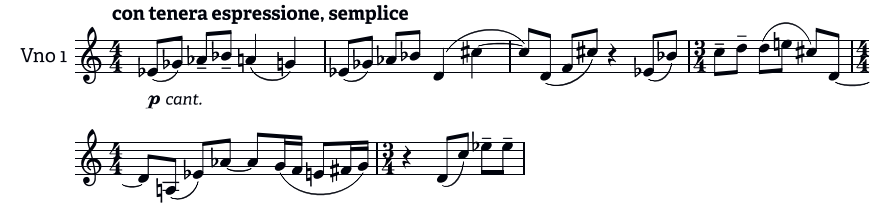


* a b a b a c a d_a d_b b b d_{ba} b a b k_d



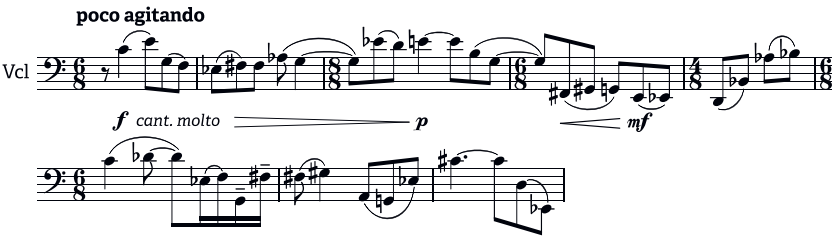
Doprostřed sváru je vložen oddíl, jehož melodické linky mají pro Šestáka velmi nezvyklé parametry. Jsou periodicky stavěné a v rámci oddílu se s nimi nakládá jako se skutečným tématem. Periodicita ještě více podtrhává přerývanost úseků náhle ukončovaných pomlkami jakoby do otázky:

89. *V. smyčcový kvartet*, 1. věta, takty 42–47



Druhá věta *Andante moderato, poco sensibile* nabízí na formálně třídílném půdorysu* mnohem stabilnější hudební prostor zejména po stránce výrazu. Hudba krajních dílů, z nichž první lze považovat za sled variací, je výrazově introvertní a koncentrovaná, vedoucí posluchače k ponoru do sebe sama. Základem variací jsou atematické atonální „nekonečné" plochy, stavěné horizontálně či vertikálně, se sólovým nástrojem, který zní na pozadí ostinat:

90. *V. smyčcový kvartet*, 2. věta, takty 31–38



V melodické lince jsou nápadné zejména „bartókovské" obkročné sekundy. Tento typ atonálně koncipované melodiky působí ve větších plochách, zvláště v kombinaci s kvartovou harmonií, zde hojně uplatňovanou, výrazně melancholickým dojmem. Kontrastní radostný, vtipný střední díl formy, blízký burleskním větám skladatelova dechového období, předchází ještě koncentrovanějšímu, meditativnějšímu dílu, v němž se atonální proud con sordino ustaluje v měkkém světle závěrečné katarze in A. Od ní je už jen krůček k tichu.

Velkou část plochy finální věty *Presto, molto impetuoso* sjednocuje energické kvartolové ostinato a žene vpřed často staccatové, skočné party sólových nástrojů. Není to ale čistá, vtipná burleska. Pod lehce pádícím proudem nelze přeslechnout znepokojivý podtón, jako by vášeň, která se tu skrývá, poodhalovala i temné stránky. Pravidelným tepem se proplétají nepravidelná pizzicata i divoké synkopované „údery" smyčcem do strun. Do svébytné formy** vklínil autor na dvě pokračování

---

* A B a
a b_a c_a d m e f a k

rozvážné fugato v podobě částečné fugové expozice a náznaku fugové těsny. Není to poprvé. Velmi podobně včlenil Šesták před dvěma lety fugu do dynamického proudu závěrečné věty *Koncertu pro smyčcový orchestr* a podobný byl i kontrast a vyznění toho propojení vysoce emotivního náboje věty s racionální fugou. Docela jako uvnitř „labyrintu duše".

Tázání a vnitřní nejistota i zmatek, hledání a možná i nalezení vnitřní jistoty a klidu, ať už o něm máme jakoukoli – profánní nebo religiózní – představu, svár emocí s rozumem, to vše nás může napadnout v souvislosti s titulem, který skladatel vepsal do hlavičky své partitury. „Labyrint duše" je jedním z prvních takových titulů v Šestákově díle a vůbec první, který vede posluchačovo vnímání rovněž mimo čisté hudební obsahy. Nejde o vývojový zlom. I z interpretace starších děl, minimálně od období let 1968–1970, kdy vznikala *II. symfonie*, lze soudit, že rozhodnutí svázat hudbu s mimohudebním obsahem zrálo delší dobu. Jak tuto skutečnost uchopit v analýze a interpretaci takových děl? Naštěstí pro nás se k ní skladatel vyjádřil v pozdějším komentáři, věnovaném *I. koncertu pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány* s podtitulem *Sursum corda*:

„Snažím se nazírat svým hudebním myšlením hlubší souvislosti. I když chápu autonomnost tzv. absolutních hudebních představ a sdělení, zdá se mi, že jejich přečastá frekventovanost v uzavřených tradičních formách a tvarech bývá někdy provázena i jistým momentem myšlenkové sterility. Proto usiluji vidět svoji vznikající hudbu v konsekvencích širších jako výslednici často až ‚seismograficky' zaznamenatelných emocionálních i intelektuálních vln a pohybů. Jestliže dávám své *V. symfonii* název ‚*Chronos*' […], *VI. symfonii* podtitul ‚*Věčný nepokoj srdce*', jestliže symfonické variace nazývám ‚*Zpřítomnění okamžiku*' a *V. smyčcový kvartet* ‚*Labyrint duše*' nebo jestliže *Koncert pro violu* nese podnázev ‚*Sokratovské meditace*' […], usiluji tak o to, aby vnímavý posluchač byl uváděn velice jednoznačně a zřetelně do obecné problematiky, kterou mám na mysli. Nejde vůbec o nějaký typ programní hudby, tomu jsem svým založením na hony vzdálen, ale mám na mysli spíše jistý druh

** i a b_a c_a a d_a e (fugato) d_a' d_a'' e_a' (fugato) b c_a a d_a''' k

filosofické kontemplace v prostoru hudebních představ a obsahů, jež si tím pádem vynucují i jiný architektonický tvar."[364]

Z hlediska provozování i vnímání hudby i z hlediska naší interpretace je toto stanovisko nesmírně užitečné. Ačkoli je jakékoli směšování hudby s mimohudebními obsahy ošidné a při interpretaci je na místě obezřetnost, víme, že autor sám promýšlel výrazové prostředky i formu díla ve vztahu k určité myšlence. Je tedy do jisté míry možné tento vztah a proces transformace takové myšlenky v hudební dílo rekonstruovat. Pro interpretaci díla je to jednoznačně obohacující.

Návrat dechů

Z hlediska sedmdesátých a osmdesátých let se realizované tři smyčcové kvartety mohou jevit jako krátká odbočka ve vývoji, nebýt existenciální problematiky, která tuto vývojovou větev přibližuje symfonické tvorbě. Při pohledu zpět, z perspektivy prvního a druhého desetiletí nového milénia, však těmto kompozicím porozumíme jako první kapitole nového oddílu velké knihy Šestákovy tvorby. Skladatel na ni naváže po téměř dvaceti letech, avšak s úctyhodnou rozhodností a silou, celkem pěti smyčcovými kvartety, smyčcovým kvintetem a sextetem.

Zpočátku ale přerušení komorní tvorby pro smyčce mohlo být dáno i jinou okolností než jen absencí poptávky. Důvodem snad bylo také rozhodnutí šetřit síly či soustředit je jinde, protože rok 1976 přinesl novou svazovou objednávku na velkou symfonii. Pro tento výklad svědčí reakce, která se z hlediska tvůrčího vývoje a skladatelské zkušenosti jeví jako velmi racionální, a tou je návrat do hájemství důvěrně známého. U komentáře k šedesátým letům jsme je dokonce nazvali domovem, kam se skladatel vždy rád vrací. Tímto hájemstvím jsou dechové nástroje.

V letech 1976 až 1978 zkomponoval Šesták několik dechových skladeb, než se tato linie podobně jako u komorních skladeb pro smyčce opět

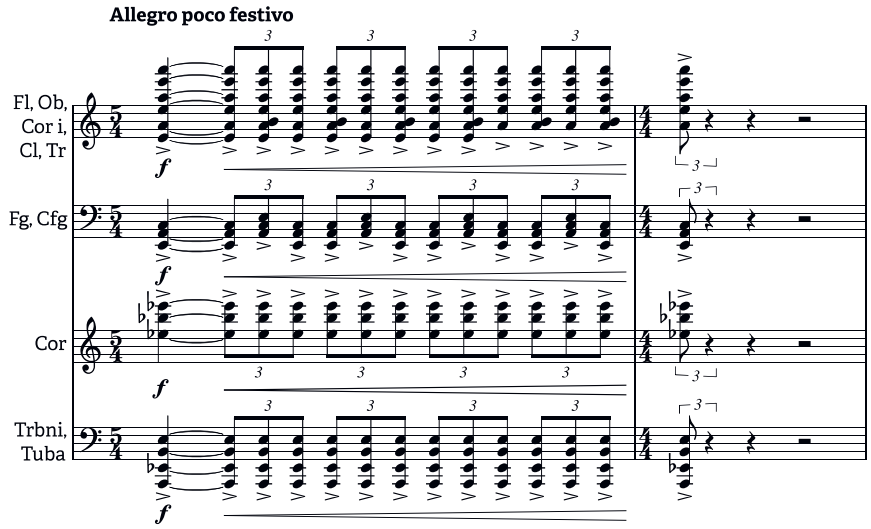
na dvacet let odmlčí. Jde o následující tituly: *Sonata sinfonica* (1976), *Partita profana* (1976), *Euterpé, auletika pro hoboj a klavír* (1977), *Gratulační kasace* (1978) a *Sonata da camera* (1978).

Přímým podnětem ke vzniku skladby *Sonata sinfonica* bylo 80. výročí založení České filharmonie, jíž skladatel dílo věnoval a jejíž dechová sekce je také poprvé uvedla v říjnu 1977 na abonentním koncertu orchestru.[365] Podle vyjádření skladatele je *Sonata* vědomou protiváhou staršího *Koncertu pro smyčcový orchestr*.[366] Je protipólem nikoli jen v tom smyslu, že užívá takříkajíc druhé poloviny symfonického aparátu, nýbrž především protipólem výrazovým, a to ze samého principu, o němž jsme se zmínili již dříve. Zatímco smyčce s sebou nesou podle Šestákova chápání určitý imanentní emoční náboj, dechové nástroje jsou nadány svébytnou „věcností". Aby však tato poznámka nebyla špatně pochopena – důsledkem není nějaká výrazová plochost či bezbarvost, možná spíš naopak. Zmínit *Sonatu* společně s *Koncertem* je smysluplné i proto, že určité charakteristiky přibližují obě díla meziválečné hudební avantgardě. U *Sonaty* ale stojí za to se na chvíli zastavit, neboť je jako Šestákova jediná skladba pro velký orchestr dechových nástrojů svým způsobem jedinečná.

Skladba je míněna jako exhibice, předvedení technických a výrazových možností dechové sekce filharmonie a jako skladatelova pocta vynikajícímu orchestru. Označení *Sonata* nevymezuje formu skladby, nýbrž pouze fakt, že jde o dílo instrumentální, „hrané". První věta *Allegro fresco, poco festivo*, se z klasických forem přibližuje nejvíc rondu* a tato forma, nesoucí většinou méně závažné obsahy, odpovídá i výrazovému plánu věty. Ten staví v první polovině věty do opozice motivy slavnostní, zastoupené průraznými fanfárami a četné zcizující momenty, které této slavnostnosti nastavují hravé zrcadlo, jako by říkaly „neberte to tak vážně":
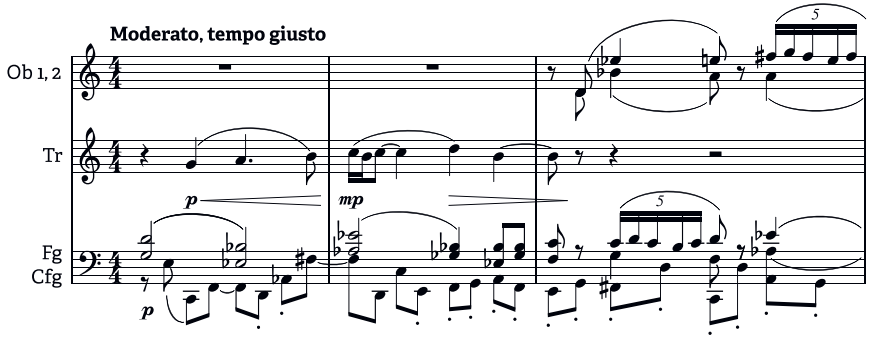
* a b c b d b b c a e d b d f_d a' d b c g h a d' d k

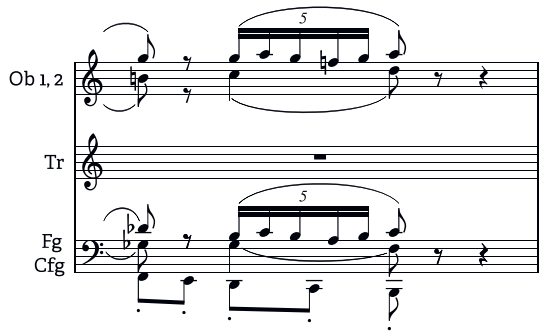
91. *Sonata sinfonica*, 1. věta, takty 64–65 (fanfáry)



Oba výrazové póly se střetávají bezprostředně, vytrvale a na velmi malých plochách. Nejvýraznější kontrast nabízí určitě humorná vsuvka, v níž kantilénu trubky glosují dřeva a zejména hoboj ozdobami až rokokového ražení:

92. *Sonata sinfonica*, 1. věta, takty 68–71
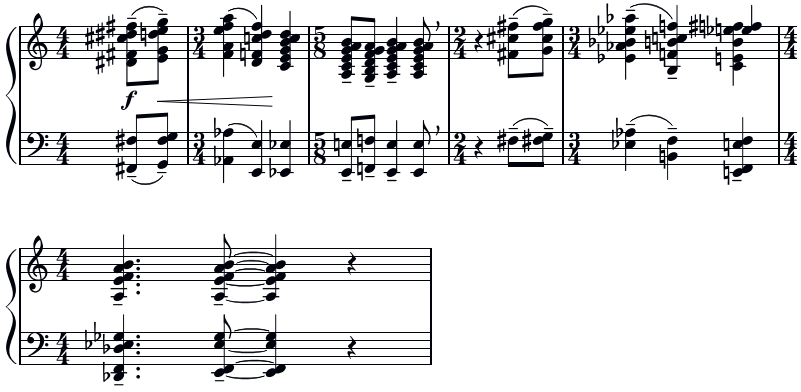




Do širokého výrazového rejstříku věty se vejde leccos. Jiná epizoda například tiší gejzíry zvukové energie až mystickou barvou připomínající tajemný obřad ze Stravinského *Svěcení jara*, dokonce včetně „odkapávajících" motivů žesťů, které mohou být i vědomou připomínkou kultovního baletu. V rámci věty jde o přípravu vyvrcholení, fanfárové apoteózy, která odpovídá duchu „zadání". Stručná, opět „zcizující" staccatová flétnová tečka v závěru ale opět nenechá posluchače na pochybách, že hravost a čistá muzikantská radost ze hry jsou hlavní myšlenkou a smyslem této hudby.

Druhá věta *Moderato, tempo giusto*, překvapí novým výrazovým kontrastem, tíživostí blízkým až jakési tryzně, podtrženým v úvodu a závěru zvonem a pásmem syrytmicky „oplakávajících" fléten. Introdukce třípětidílné formy s epizodou (*C*)* nastupuje jako passacaglia. Uprostřed opakujícího se a narůstajícího passacagliového modelu, jehož základem jsou prodleva *d*, těžké kroky tuby a znepokojivá sinusová křivka anglického rohu, působí nekonečná atematická věta dělených fagotů jako uskřinutý pramen mezi dvěma kvádry. Na vlastním jádru kompozice, následujícím po úvodu, je nápadné zejména přísné rozdělení orchestrálního aparátu na sekce dřev a žesťů a jejich stabilní role. Dřeva jsou dynamičtější a hybnější, žestě spíš leží a stabilizují hudební proud. Epizodní tutti spojí veškeré hlasy na dynamickém vrcholu věty v hrubě tesané mase zvuku, postupující v paralelních souzvucích, jejichž základ je terciový. Tento moment si určitě zapamatujme. Zde ho v Šestákově díle vidíme poprvé, nikoli však naposled:
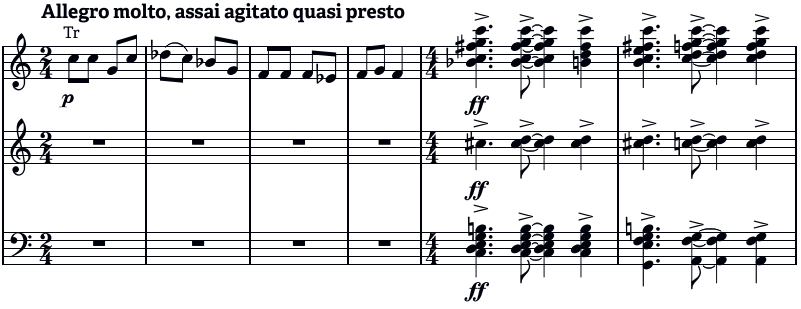
* I A B C A B d A K

93. *Sonata sinfonica*, 2. věta, takty 64–69



Třetí věta *Allegro molto, assai agitato quasi presto* působí zprvu jako vzpomínka na skladbu starou přesně deset let. První větu *Divertimenta* (1966) svíral jediný rytmický model skočně-houpavé figury. I ona pádila strojově rychle vpřed, a založila tak šestákovskou tradici vtipných, sveřepě tepoucích burlesek. Známou figuru nacházíme i zde, a ačkoli jsou použité lapidární rytmické modely v této ploše vzájemně geneticky spřízněné, jde o materiál mnohem bohatší. Ve větě z rodu bartókovského *Allegra barbara* či *La Baggare* Bohuslava Martinů skladatel pracuje s výrazovou škálou od barbarskosti po tanečnost, často v přímé konfrontaci, jako v této ukázce:

94. *Sonata sinfonica*, 3. věta, takty 156–161



Autor v krátkých úsecích prudce střídá nástrojové skupiny, využívá kontrastu mezi čistotou jednotlivých sekcí a náporem orchestrálního tutti, není mu cizí pásmové pojetí faktury. Tato charakteristika mimochodem přibližuje třetí větu *Sonaty* meziválečné hudební avantgardě více než co jiného. Živelná proměnlivost této hudby, ve skutečnosti ale velmi racionálně frázovaná návraty formových oddílů, pestrost ve vedení hlasů i v užité souzvukovosti, kde vedle ostrých klastrů stojí přísné terciové paralely, činí spolu s uvedenými charakteristikami z finále hráčsky i posluchačsky vděčný tvar. Po peripetiích prvních dvou vět tu konečně vytryskl zdánlivě nespoutaný gejzír hudební energie, téměř hudební ohňostroj darovaný prvnímu českému orchestru k jeho výročí.

Již u třetí věty *Sonaty* jsme si připomněli *Divertimento* z roku 1966 a nyní tak učiníme znovu, dokonce dvakrát. V letech 1976 až 1978 pozorujeme možná zvláštní efekt, který vyvolává tvůrčí tlak spojený s tak náročným dílem, jakým bezesporu je právě chystaná *V. symfonie.* Jako by se hlavní vývojový proud soustředil do toho, co je právě nejnosnější, ostatní díla z téže doby mají jakýsi punc odpočinku. Není třeba v nich cokoli složitého řešit, a je dokonce možné vrátit se o krok zpět a navázat na vývojovou linku, která se už dříve zformovala do uspokojivé podoby. Takovou linii představují právě díla pro dechové nástroje ze šedesátých let. Některá z nich zastupují dokonce v rámci Šestákova vývoje svého druhu experiment, vezmeme-li v potaz *Pět virtuózních invencí pro fagot* (1966) a *Tři metamorfózy pro sólovou flétnu* (1967), které reflektují dobovou vlnu postwebernovské Nové hudby. Dvanáctitónová technika však přece jen neodpovídá zcela skladatelovu naturelu a není tím pravým „odpočinkem". Relativně nekomplikovanou kompozicí pro dechy ze šedesátých let je právě *Divertimento* a dvě skladby, o nichž se zde ještě zmíníme, skutečně působí jako přímé navázání na zkušenost s ním.

V roce, kdy vznikla *Sonata sinfonica* (1976), věnoval Šesták souboru Parthia di Praga a jejímu uměleckému vedoucímu, hobojistovi Zdeňku Hebdovi (1925–2008), skladbu *Partita profana* pro dva hoboje, anglický roh a fagot. U této hříčky psané lehkým perem a pro potěšení nelze právě *Divertimento* s jeho barokizovanou dikcí opět nevzpomenout. *Partita* ovšem integruje tradiční odkazy mnohem sofistikovaněji a jsou spíš manýristicky uvolněné než barokně racionalizované. Autor ve

svém komentáři hovoří o evokaci renesanční hudby.[367] V jejím případě můžeme historickou inspiraci spatřit už v samotném témbru a dikci, v charakteru melodiky i ve formě. Pět vět *Partity* je uspořádáno zrcadlově v pořadí *Overtura – Aria – Ricercar – Aria – Conclusione* a jednotlivé věty jsou pomyslnými stupni vedenými z obou stran k pomyslnému vrcholu uprostřed, který tvoří *Ricercar*. Zatímco krajní věty včetně obou *Arií* si formálně vystačí s rudimentární dvoudílností nebo přinejmenším s náznakem třídílnosti v rámci cody, *Ricercar* staví na třídílném rozvrhu ABC. Zatímco ostatní věty jsou atonální, *Ricercar* pracuje s polymodálním terénem, resp. převážně se sedmi tónovými stupni, v jejichž rámci je ale vertikální ukotvení stále znejasňováno. Nejde však o odkaz na historickou formu imitačního ricercaru, který byl předchůdcem fugy, věta je zpracována kontrapunkticky volně. Veškeré formové, výrazové i technické prostředky užité v *Partitě* jako by odkazovaly k základním vývojovým zdrojům evropské hudby a těmto prostředkům odpovídá stručnost, lapidárnost až strohost autorské výpovědi.

K nemnoha skladbám, jež vznikly v sousedství náročné *V. symfonie „Chronos“*, patří též dechový oktet *Sonata da camera* (1978).

Takový je tedy Šestákův návrat do hájemství dechů. Nutno poznamenat, že z vývojového hlediska se jeví jako určité zpomalení. Zatím jsme je interpretovali čistě z hlediska tvorby samé jako prostředek konsolidace tvůrčích sil, ale možná pro ně existuje i jiné vysvětlení. Pozoruhodné totiž je, že přichází právě v době, kterou skladatel sám označil za nejsložitější ve svém životě. Snad si tedy lze představit, že se pocit vnějšího ohrožení mohl projevit i takovým návratem k osvědčeným jistotám na poli tvůrčím.

„Sociální síť“ normalizačních let

Dochované skladatelovy diáře z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let přirozeně nezaznamenávají zdaleka vše, co se den po dni odehrálo. Přesto svědčí výmluvně o plném nasazení a maximálním tempu.

Pravidelné pondělky v OSA, pracovní schůzky v Českém hudebním fondu a svazu skladatelů, kde se po práci v komisi dramaturgické Šesták stává v osmdesátých letech předsedou komise propagační, bádání po archivech, schůzky s vydavatelem citolibských mistrů, skoro každý večer koncert České filharmonie, SOČRu či FOK, a do toho se musí vejít i vlastní tvorba. Takto prožívaný tep času nelze nazvat stereotypem, spíš vytrvalostí. Z dnešního pohledu je ohromující množství přijaté, a zjevně tedy také odeslané korespondence, osobní, pracovní i úřední, srovnatelné s kvanty elektronických dat protékajících dnes e-mailovými schránkami a sociálními sítěmi.

V osobní korespondenci však zaujme kapitola rodinná, a sice jevem, který zřejmě odráží Šestákovo pracovní zaujetí. Na korespondenční komunikaci s rodinou totiž buď nemá čas, nebo není z jeho pohledu nutná. Vždyť mezi Prahou a Citoliby přejíždí skoro každý týden. Nejrozsáhlejší část rodinné pošty z těchto let zaujímá korespondence mezi babičkou Marií Šestákovou v Citolibech a Šestákovou dcerou Mařenkou v Praze. Podrobné líčení všednodenních scén od dění v kuchyni přes přednášky a cvičení na nástroj až po účast na literárně-hudebním pořadu *Čarokruh* v Lyře Pragensis, k němuž složil hudbu její otec, intimní ladění a upřímná vzájemná starost odrážejí až dojemně láskyplný vztah mezi vnučkou a babičkou. Občas babička, jejíž listy jsou prodchnuty vroucí zbožností, obdrží i zprávy o otci Šestákovi, že měl koncert, brzy ráno odjel nebo musel na OSA, výjimečně se na dopisním papíru zachytí momentka, jako třeba tato po návratu z návštěvy u přátel: „Mezitím ale pochopitelně vyhaslo v pokojíčku. Bylo tam ale docela teplo. Táta si vzal Honzovo pyžamo a ještě svetr a dělal si legraci – říkal pořád ‚to je vedro, to je vedro' a smál se, no vždyť ho znáš, jak umí laškovat. S kočkou se taky tady vydováděl. Znáš ho, jak si ji vždycky přidrží a vyptává se, co dělala. Moura jen klopí uši…"[368] Tento dopis píše ale vnučka v lednu 1976 naopak z Citolib o prázdninách mezi semestry do lounské nemocnice, kde se babička o Vánocích podrobila v souvislosti s onkologickým onemocněním chirurgickému zákroku. Operace se zdařila a babička žila ještě dalších devět let, do roku 1985.

Vraťme se však opět do roku 1976. Mařenku v té době čekal ještě rok studia na pražské AMU, kam nastoupila roku 1973 do varhanické

třídy Milana Šlechty. Absolvovala roku 1977 a v dalším roce navázala dvouletou stáží ve Výmaru na Vysoké hudební škole u profesora Rainera Böhmeho. Období je naplněno zejména bohatou koncertní praxí v mnoha městech napříč Východním Německem, odkud dcera poctivě posílá poštou pozdravy na pražské Zahradní Město. Z NDR si Mařenka přiváží podobnou zkušenost, jakou nabyl i její otec roku 1973 v Polsku. Nezdálo se, že by v těchto dvou zemích kladli v té době jakékoli ideologické překážky provozování hudby v chrámech, jimiž trpěl v českých zemích právě Mařenčin obor varhanní hry.[369] Do jednoho z těchto kostelů, drážďanské katedrály Nejsvětější Trojice, na jejíchž slavných Silbermannových varhanách Mařenka odehrála svůj absolventský koncert, zamířil roku 1979 i Mařenčin otec.[370]

Žádný rodinný život však není idylou a někdy se pod povrchem sbírá napětí, které může i vybuchnout. O jedné takové explozi svědčí Mařenčin dopis z Výmaru z února 1979. Otec předtím dceři v dopise vyčetl jakousi pomluvu, jíž se měla Mařenka údajně dopustit a jejíž podstata pro nás není důležitá. Za pozornost ale stojí tón a pár podrobností, jimiž se dcera v nejvyšším rozrušení až vzteku brání otcovu nařčení: „[…] není pravda, co si o mně tati myslíš. Vždyť já cvičím a to, že jsem tzv. ‚školačka', za to můžeš trochu Ty. Nebo[ť] stále hraješ roli učitele a já Ti tou školačkou asi připadám. […] Zdá se Ti a říkáš, že jsem líná a zpohodlněla jsem. Já sama za sebe můžu říct, že to není pravda […] pochop jedno. Chci taky žít normálně a asi to je ten rozdíl mezi Tvým cítěním a mým. Pro mě to, že třeba jednou budu mít děti, bude znamenat všechno. […] Nemusíš mi říkat, co mám dělat. Já to vím sama!!!!!!! Tady si taky dělám vše sama a nepotřebuji kontrolu a doposavad se mi při práci dařilo. […] a to, že nejsem typ člověka, který by se pořád někam cpal, za to nemohu."[371]

Jako by se tu vracely dozvuky školních let strávených nad harmonickými příklady a klaviaturou domácího harmonia. Dopis rozhodně působí jako zanechaná stopa vzdoru dospělé dcery vůči otci, který se ve své vášni pro hudbu a práci zřejmě projevoval i vůči svým dětem kantorsky, snad i trochu autokraticky, tvrdě a sveřepě. Možná dcera již brzy litovala svých příkrých slov. To ale neubírá nic na autenticitě a upřímnosti vyjádření o otcovské kontrole, z níž zřejmě toužila se vymanit; v sedmadvaceti letech už bylo nejspíš více než načase.

Okamžik vyvázání přišel velice záhy. V roce 1979, po návratu z Výmaru, se Mařenka vdala za klavíristu Milana Langera a brzy, rok nato, se narodilo i ono první vytoužené dítě – Šárka – a roku 1985 druhé – Julie. Hudební založení širší rodiny i bezprostředního okolí vedlo přirozeně k tomu, že obě děvčata zamířila na Lidovou školu umění, do houslové třídy, podobně jako vnuk Jakub, Honzův syn, který se rozhodl pro violoncello. Garantem hudebního vzdělání dětí nebyl opět nikdo jiný než dědeček Zdeněk Šesták. Do hudební školy je často vodí on, zajímá se o jejich cvičení a pokroky, vnoučata těží z rodinné tradice, v níž už od časů jejich citolibského pradědečka má pevné místo domácí muzicírování.

Archivní stopa syna Jana – stejně jako Šestákovy manželky nebo bratra Jiřího – je minimální a velmi nesoustavná. Honza pracoval několik let jako varhanář v Kutné Hoře, kde se předtím tomuto oboru vyučil. Léta 1978–1979 strávil v Bzenci na vojně[372] a poté se vrátil k lesnímu rohu. Pozdní studium konzervatoře ve třídě profesora Aloise Čočka ukončil roku 1984. Mezitím se roku 1982 oženil ve Znojmě, odkud pocházela jeho novomanželka Marie, rozená Stará. Honzova muzikantská kariéra je spojena především s úspěšnou dechovkou Velkopopovická kozlovka (Kozlofka). Jan Šesták po roce 2000 dráhu profesionálního hudebníka opustil.

Zastavme se ještě krátce v roce 1979 a včleňme malou vsuvku. V létě toho roku dosáhl československý stát malého politického vítězství, když se mu podařilo prosadit vyzvednutí a převoz ostatků Bohuslava Martinů ze švýcarského Schönenbergu do rodné Poličky. Návrat skladatele po dvaceti letech od úmrtí byl všeobecně vnímán jako politicky citlivé téma, díky švýcarské straně dokonce aktualizované dohodou, že Československo recipročně umožní návrat disidentovi Pavlu Kohoutovi do vlasti.[373] Tento bod dohody splněn nebyl a doma se o něm oficiálně ani nevědělo. Bez ohledu na tyto souvislosti musela být událost, jíž se zúčastnil i Šesták, silným, dojemným zážitkem. Stejně jako mnoho dalších kolegů držel u skladatelových ostatků v poličském divadle v den jejich uložení 27. srpna čestnou stráž.[374]

I v těchto desetiletích a vlastně ještě na přelomu milénia a v jeho první dekádě končí pro Zdeňka Šestáka téměř každý pražský večer

stejně – návštěvou koncertu. V letních měsících sice nevládne běžný koncertní provoz, skladatel se však uchyluje na letní byt do Citolib, kde se navíc od konce sedmdesátých let věnuje rekonstrukci rodného domu, a udržovat stálý kontakt s hudebním děním v metropoli by stejně nebylo možné. V sezoně jsou večery s hudbou spolu s pracovními závazky vůči médiím, institucím a vydavatelům příležitostí k udržování sítě vztahů s profesními kolegy. Zvláště pak na zářijových Týdnech nové tvorby, na nichž zaznívají v premiérách – a nutno dodat, že často zároveň derniérách, jako je tomu dodnes – díla svazových členů, se setkávají i ti, kteří se jinak v průběhu roku tak často nevidí. Zavítají přitom kolegové pražští i mimopražští.

Celou „sociální síť", v níž se Zdeněk Šesták v těchto i pozdějších letech pohyboval a jež se v podstatě kryje s hudebním milieu doby, resp. s okruhem kolem svazu skladatelů, pochopitelně nelze bezezbytku popsat. Je však možné zachytit alespoň pár výrazných jmen, jež buď zanechala stopu ve skladatelově archivu, nebo o nichž se skladatel sám zmínil. Nepochybné jsou kontakty s okruhem vrstevníků, se spolužáky Viktorem Kalabisem (1923–2006), Františkem Kovaříčkem (1924–2003) a Jindřichem Feldem (1625–2007), nebo s dalšími příslušníky generace, Otmarem Máchou (1922–2006), Lubošem Slukou (nar. 1928) či Miroslavem Hlaváčem (1923–2008). Již ve druhé polovině padesátých let se v Ústředním domě armády seznámil a navázal celoživotní přátelství s violoncellistou Václavem Vanišem (nar. 1929). Kupodivu příliš blízký vztah zřejmě nenavázal s citolibským rodákem, předsrpnovým předsedou skladatelského svazu a porevolučním ředitelem pražské konzervatoře Věroslavem Neumannem (1931–2006). Důvodem podle Šestáka bylo jeho zaryté komunistické přesvědčení v padesátých letech. Paradoxně se cesty obou rozcházely i po srpnu 1968, kdy Neumann skončil coby reformní komunista v hudbě jako persona non grata a Šesták se naopak zapojil do činnosti oficiálních organizací. Zato mezi jeho přáteli nacházíme rodáka z Loun skladatele Jana F. Fischera (1921–2006), který po válce opsal podobnou trajektorii jako Šesták. I on opustil po poúnorových prověrkách studium hudební vědy na pražské filozofické fakultě, jež mu titul přiznala až po převratu roku 1990. Rozdíl byl ovšem v tom, že na rozdíl od Šestáka odešel sám poté, co z fakulty odstranili profesora Huttera.[375] Skladatel Jiří Jaroch (nar. 1920), jehož

Šesták zastoupil v roli rozhlasového dramaturga v roce 1968, zemřel bohužel již roku 1986 a starší Šestákův přítel z rozhlasu František Vrána (nar. 1914) odešel v roce 1975. V jeho generaci nalezneme také mnoho dalších tvůrců, kteří byli Šestákovi blízcí a s nimiž udržoval kontakt, ať už to byli Jan Hanuš (1915–2004), Jiří Sternwald (1910–2007), Štěpán Lucký (1919–2006) nebo Klement Slavický (1910–1999), s nímž si Šesták dopisoval od osmdesátých let, nejprve velmi uctivě a později přátelsky a vřele. Střední generaci se v těch letech už přiblížili i mladší z přátel Ivo Bláha (nar. 1936) a Jiří Teml (nar. 1935), který v roce 1980 v rámci Československého rozhlasu přesídlil jako dramaturg z Plzně do Prahy. V polovině sedmdesátých let navazuje Šesták díky spolupráci s vydavatelstvím Supraphon pracovní a posléze blízký přátelský vztah se svým vrstevníkem Ivanem Medkem (1925–2010), který tu tehdy působil jako redaktor, a v polovině osmdesátých let přibyl mezi profesní přátele prostřednictvím téhož vydavatelství muzikolog a režisér Supraphonu Eduard Herzog (1916–1997), s nímž se Šesták sblížil při práci na nahrávce sborového cyklu *Hommage à Apollinaire* roku 1985.[376] Rovněž od osmdesátých let se datovalo přátelství s muzikologem a skladatelem Jiřím Berkovcem (1922–2008), s nímž sdílel zájem o hudební historii a to, co sám nazývá „hudební archeologií". Přátelství se možná vyvinulo rovněž díky Supraphonu, kde Berkovec pracoval v době, kdy se připravovala a byla vydána první z antologií citolibských mistrů. O brněnském skladateli Zdeňku Zouharovi (1927–2011), s nímž pojil Šestáka rovněž zejména citolibský projekt, jsme se již zmínili.[377]

Šestákova „sociální síť" ovšem nezahrnuje jen metropoli ani jen hudební svět, ale též rodný kraj, kde tráví v podstatě polovinu života. V Citolibech udržovali Šestákovi blízké kontakty zejména s rodinou ing. Jiřího Veselého, který působil jako sbormistr citolibského sboru, a Miroslava Charváta, podle Šestáka vynikajícího houslisty a zpěváka, mimochodem téhož, který v roce 1971 zpíval – snad až příliš přesvědčivě – Musorgského *Píseň o bleše* na oslavách VŘSR v Lounech. Jak dosvědčují archivní materiály, v nevšedním modu se v sedmdesátých a osmdesátých letech odehrávala komunikace se dvěma blízkými lidmi. Výtvarník Vladislav Mirvald (1921–2003) spolupracoval se Šestákem již na první antologii citolibských mistrů z roku 1969 jako fotograf. Ve druhé polovině osmdesátých let se pustil do restaurování oltářních

obrazů Václava Vavřince Reinera a konzervaci krovů v citolibském kostele sv. Jakuba a barokních oltářních obrazů v kostele sv. Mikuláše v Lounech.[378] Do práce v Citolibech se nechal Mirvaldem zatáhnout také Šesták. „Vyháněli jsme červotoče, Mirvald našel starou recepturu a já ty trámy natíral," vzpomínal později.[379] Z těch let pocházejí půvabné drobné lístečky, které Mirvald nařezal z plakátků, vložil zadní stranou navrch do psacího stroje a nejužším řádkováním vepsal vzkaz. Všechny se vyznačují naprosto věcným stylem, začínají stejně: „Milý hochu," a končí lapidárním „Mirvald". Archiv jich uchovává úctyhodný sloupeček. Charakterovým protipólem jsou dopisy jiného Šestákova blízkého přítele z Loun, archiváře Bořivoje Lůžka (1921–1987). Lůžek byl Šestákův starší spolužák z lounského gymnázia a známost s ním mu byla velmi prospěšná od samotného počátku bádání v Citolibech, Lounech a okolí. Lůžek vedl nejprve městský a posléze Státní okresní archiv v Lounech od roku 1949, a ačkoli byl po srpnu 1968 jako účastník vysočanského sjezdu zbaven členství v KSČ, na místě setrval až do roku 1981 a ve svém oboru zůstal aktivní ještě následující čtyři roky.[380] Korespondence s ním je hravá, mnohdy epická, jazykově i kaligraficky zdobná a především – nejčastěji se realizuje staročesky a latinsky.[381]

V letech normalizace vznikla i přátelství, jež překročila hranice země, kupodivu směrem na Západ. Roku 1976 oznamuje Věra Patrmanová Šestákovi dopisem, že „Mr. Dr. Colin Russell-Jones z Canberry v Austrálii přijede dne 3. října do Prahy".[382] Doktor Russell-Jones (1925–1985) byl anesteziolog a v Praze ho čekalo účinkování na odborné konferenci, rád by však v té době absolvoval také lekci hry na nástroj u některého z českých hornistů. Colin byl podle Šestáka vynikající hráč na lesní roh, obdivoval českou hudbu, dobře znal Šestákovo *Concertino pro dechový kvintet* z roku 1964 a Šesták mu dodatečně věnoval své instruktivní *Concertino pro lesní roh a klavír* z roku 1967. Šesták s Russellem-Jonesem o sobě vzájemně museli vědět již dřív, neboť *Concertino pro lesní roh a klavír* z roku 1972 vychází roku 1975 s dedikací právě jemu. S věnováním je spojena pěkná Šestákova vzpomínka. Skladatel připsal dílko Colinovi bez jeho vědomí a při toulkách Prahou v říjnu 1976 zašli oba do Urbánkova obchodu s hudebninami na Starém městě. „Colin se lačně vrhl k notám pro hornu, chvíli listoval, pak něco vylovil a překvapením zkoprněl. ‚Co to znamená!?', „No, to je tvoje, to ti daruju.'"[383]

Roku 1976 se zrodilo velmi blízké přátelství, jehož památkou je bohatá francouzská a německá korespondence mezi Canberrou a Prahou.[384] Trvalo až do roku 1985, kdy Colin Russell-Jones zemřel.
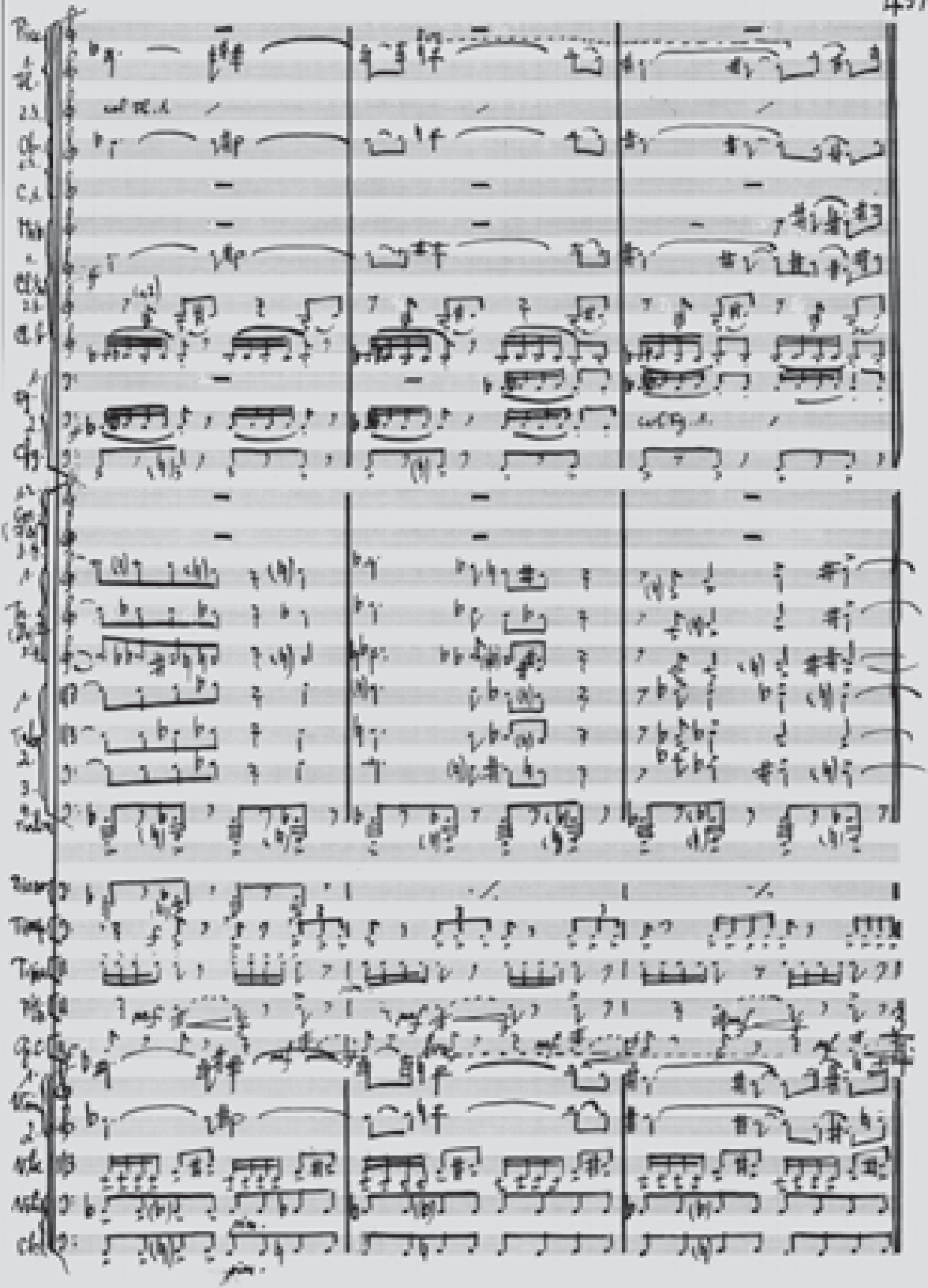
K jinému výjimečnému přátelství se váže pěkná historka, již si přivezl z Japonska violista České filharmonie Jaroslav Kroft. V roce 1985 vyjela filharmonie spolu s Národním divadlem do Japonska na velký zájezd. Potíže s nosní sliznicí, které Krofta po léta trápily, se v tokijském smogu projevily s plnou silou, a tak byl muzikant nucen vyhledat lékaře. Kroft později vyprávěl Šestákovi o dlouhé jízdě metrem a o jazykové trémě, která ho nutila cestou na laryngologii k neustálému opakování anglických slov *Prague* a *nose*, a o překvapení, které ho čekalo v ordinaci. Jakmile doktor Hideo Sekine uslyšel slovo Prague, opáčil: „Na mě mluvte klidně česky." Domluvili se výborně, jako kdyby nemocný vstoupil do ordinace české, a když pacient obdržel lísteček, který mu měl připomenout dávkování léku, velice se podivil, stálo tam: *dvakrát denně* … „Pane doktore," nato Kroft: „jsem konsternován, jak dobře umíte česky." Doktor Sekine mu pokynul, aby s ním šel do vedlejší místnosti, z psacího stolu vytáhl štůsek programů a našel Pražské jaro 1985. „Víte, já miluji českou hudbu!" Chvíli hledal a nakonec zabodl prst do 2. června s údajem o koncertu *Hudba citolibských mistrů 18. století*: „Toto byl můj největší zážitek na Pražském jaru!"[385]
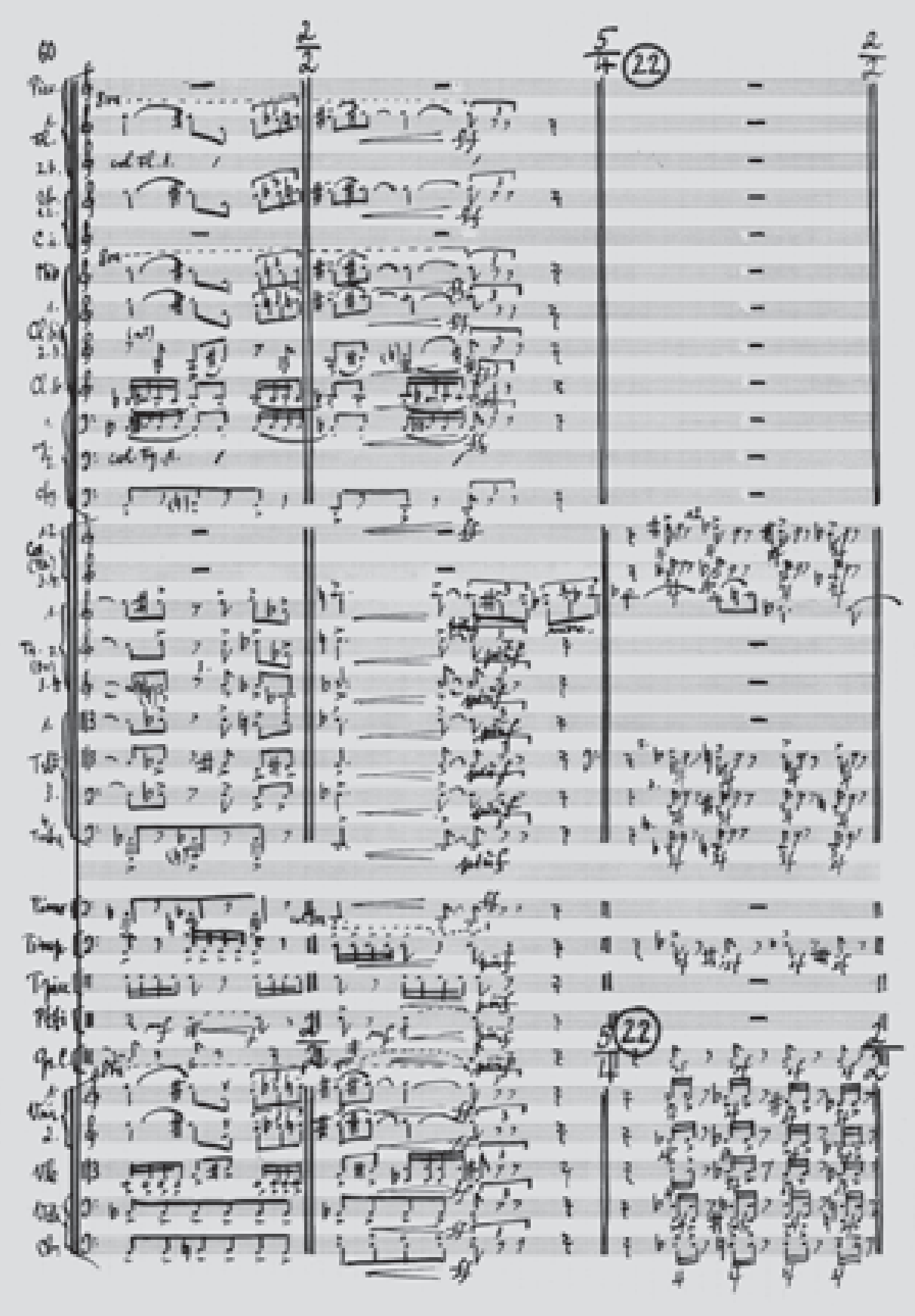
„Věřím," řekl Hideo Sekine (1929–2017) roku 2009, „že v životě každého člověka existuje osudová chvíle. U mě to bylo v roce 1959, právě před půl stoletím, kdy jsem poprvé uslyšel československou národní hymnu a Janáčkovu klavírní sonátu […]. Tehdy jsem se nakazil českou nemocí, vážnou, až smrtelnou jako ‚bílá nemoc'." Tato slova zazněla, když doktor Sekine přebíral medaili *Artis Bohemiae Amicis* za šíření dobrého jména české kultury, za jejímž udělením stál právě podnět Zdeňka Šestáka ministru kultury Václavu Riedlbauchovi.[386] Sekine byl mj. zakladatelem a předsedou japonské Společnosti Bohuslava Martinů, ale jeho záběr se neomezoval jen na hudbu. Kromě několika libret českých oper přeložil do japonštiny například memoáry Jaroslava Seiferta *Všecky krásy světa* nebo Kunderův *Žert*. Do českých zemí, zejména do Prahy a do Brna, jezdil pravidelně zejména kvůli české hudbě a přátelé – český skladatel a muzikolog Šesták, a nadšený vyslanec české kultury v Japonsku

dr. Sekine – tak měli od poloviny osmdesátých let několik příležitostí k osobnímu setkání.

Kontakty se zahraničím byly v době, již tu líčíme, zvláštní kapitolou. Korespondovat s někým za západní hranicí se nemuselo vyplatit, zvláště pokud by šlo o emigranty. Podle vlastního svědectví se Šesták snažil udržet kontakt s dirigentem Jiřím Stárkem (1923–2011), který po Berlínu a norském Trondheimu zakotvil patrně v polovině osmdesátých let ve Frankfurtu nad Mohanem jako profesor i jako děkan na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.[387] Korespondence mezi frankfurtským předměstím Bad Homburg a Prahou se však plně rozvinula až v devadesátých letech, kdy již Stárek pobýval částečně opět v Čechách. A ještě jedno přetržené přeshraniční pouto se v samém závěru normalizace poněkud překvapivě obnovilo. V lednu roku 1987 pozval Zdeňka Šestáka dopisem z Frankfurtu zakladatel tamního Hábova kvarteta violista Bernd Rinne na svůj pražský koncert. Smysl dopisu prozrazuje první věta: „Vy mě neznáte, ale můj otcovský přítel Dušan Pandula, náš společný známý, mi o Vás vyprávěl." A Pandula lepí v rohu listu štítek s adresou a připisuje drobným písmem: „Milý Kamaráde! Na Tebe moc (léta) vzpomínám. Napiš mi prosím. Tvůj Dušan".[388]

Západ je zdá se vůbec nadlouho i pro Šestáka zapovězené území. Po roce 1977, kdy ho OSA vyslala do Verony, vyjel v následujících deseti letech jen jednou, a to na Východ, resp. severovýchod. Roku 1986 byl delegátem Svazu skladatelů na Festivalu polské hudby v polské Bydhošti.[389] Ve druhé polovině a ke konci desetiletí se však možná blýskalo na uvolněnější časy. V červenci 1987 mu konečně stát umožnil, aby si vyřídil cestu do Vídně, a v rakouském hlavním městě pak strávil v listopadu více než týden „pilným studiem" v archivu.[390] A v říjnu 1989, po dlouhých dvanácti letech, konečně navazuje OSA na přerušený seriál a vysílá Šestáka na mezinárodní kongres do Verony. To však jsou již zásadní politické a společenské změny za dveřmi. Aniž to ovšem kdokoli z aktérů tuší.





V. symfonie „Chronos“, 4. věta, ukázka z rukopisu

CHRONOS

Na otázku po zdroji životních témat odpovídal Zdeněk Šesták vždy pohotově konkrétní vzpomínkou na dětství a mládí a velmi často na rodné Citoliby. Půvabná esejistická licence, s níž vykládá Šesták ve studiích ke gramofonovým antologiím hudební život Citolib z „genia loci", má svůj původ právě v silném vědomí vlastních kořenů. Rovněž téma času, které se v jeho tvorbě vynořilo spolu s *Portrétem Konstantina Biebla* a s Nezvalovou *Manon*, se v Šestákových vzpomínkách pojí k rodnému místu, k dennodennímu kontaktu se sugestivním dílem Matyáše Bernarda Brauna Chronos, které je umístěno na zdi bývalého citolibského hřbitova před vchodem do kostela: přesýpací hodiny v rukách starce tvoří protějšek kameni, v němž tušíme zbytky lidské tělesnosti. Snad toto dílo, jež podle Šestákova svědectví Václav Vilém Štech přirovnával k Mozartovu *Requiem*, opravdu mělo spolu s ostatními jevy prostředí Citolib – uměleckými díly, chrámem, hřbitovem – účast na probuzení tvůrčího ducha místa. Určitě však Braunův Chronos vzhledem k svému umístění působil jako memento mori: „Tady máš, člověče, vyměřený čas. Nepromarni jej!" říká k tomu Šesták[391] a dovádí tuto myšlenku dál: „Co znamená ‚memento mori' pro tvůrčího umělce? Především povinnost zanechat po sobě stopu."[392] Nesčetných implikací, které téma času spolu s tímto vyjádřením obsahují – čas kosmický, čas lidské každodennosti, lidskou konečnost a tvůrcovu stopu v čase –, se Šestákovo dílo ujímá a my na tyto inspirace ještě mnohokrát upozorníme. K jejich koncentraci dochází na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. V čele samozřejmě stojí velká *V. symfonie* s podtitulem *Chronos* (1978), tématu času se dotýkají sborový cyklus *Puškinské vigilie* (1978) i dvě jednovětá kompozice *Zpřítomnění okamžiku* (1980) a *Paměť* (1983). Těmto dílům věnujeme kapitolu *Chronos*.

V. symfonie „Chronos“ (1978) a plná mince života

V. symfonie, esence šestákovského symfonismu a „jeden z kulminačních bodů“[393] Šestákovy tvorby, zrála a vznikala v letech 1975–1978. Na vnější impulz k jejímu napsání, který na interpretaci této hudby může mít jen omezený vliv, vzpomínal Zdeněk Šesták v rozhovoru s autorem této knihy s humorem. „Ve svazu skladatelů,“ říká autor, „nabízeli, abychom složili skladbu k výročí Února a VŘSR. Řekl jsem, že k Únoru skládat nebudu, vybral jsem si říjnovou revoluci a složil Chronos.“[394] A tak se podobně, jako se to stávalo Šostakovičovi, proměnilo politické výročí skladateli pod rukou v existenciální námět.

Třívětá monumentální stavba s codou potvrzuje mnohé z vybudovaného Šestákova symfonického instrumentáře. Celá architektura je budována na základě dílů charakterizovaných jednotnou fakturou. Jejími stavebními prvky jsou často ostinátně rozvíjená pásma. Typy faktur,[395] pásma i jejich samotné stavivo, tj. motivická výbava, podléhají typickému variačnímu procesu. Rozvíjení celkového tvaru je však v symfonii svobodnější, materiálová jednota a příčné motivické souvislosti ustupují do pozadí a návraty motivických prvků slouží buď jako reminiscence předchozích vět, nebo jsou v rámci téže věty spjaty především s určitými pásmy. Jazyk *Chrona* je založen vlastně na paradoxu. Na jednu stranu v něm téměř nenacházíme nekonečné atematické melodie, zato prostých, až rudimentárních, skoro „primitivních“ motivických prvků je ve skladbě nespočet. K úsečnosti má ale symfonie daleko, naopak nejnápadnější je velkorysost, s níž autor z tohoto základního staviva vytváří rozsáhlé plochy. Tektonicky, výrazově i souzvukově je *V. symfonie* dosud nejodvážnějším skladatelovým uměleckým gestem.
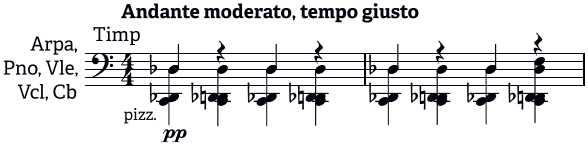
Formálně svébytná první věta s prvky tří- či čtyřdílnosti (*A B C* K_a)* s tempovým označením *Andante moderato. Tempo giusto* nese podtitul

* Její formu můžeme zapsat takto:

A					B			(a)	(b)	C		K_a		
a	b_a	c_b	b_2	d_b	e	f	g	a‘	e‘	h	h_a	j	k_a	
1	19	24	32	41	49	58	65	76	89	106	117	124	135	145
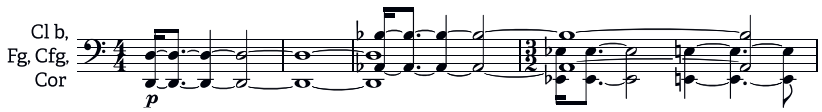
Peripetie času. Jednotícím prvkem rozsáhlého prvního dílu (*A*), vrcholu před codou (*C*) a samotné cody (k_a) je ostinato, které je ve větě zásadním hybatelem hudebních dějů. Propůjčuje výraz klíčovým dílům formy, které jsou naprosto závislé na proměnách jeho dikce, hybnosti, barvy a hustoty. Tři a půl minuty se hudba symfonie rodí z původního pravidelného ostinátního pizzicata smyčců, jak případně poznamenává Karel Mlejnek v komentáři k partituře díla, z „odpočítávání času".[396] Nejprve unisono:

95. *V. symfonie „Chronos"*, 1. věta, takty 4–5
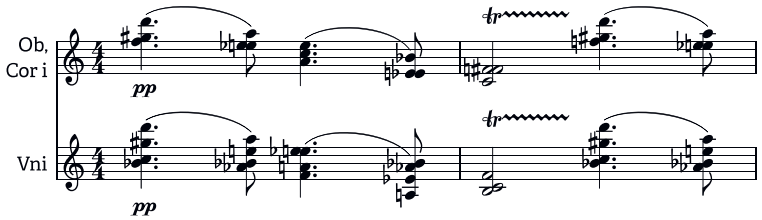


Souzvuky se postupně zahušťují, většinou do sekundově stavěných klastrů. Sekundovou a septimovou stavbu akordů, již nelze jednoduše vysvětlit kvartovým „systémem", užívá autor v symfonii k posílení expresivity. (K tomuto prostředku – podle vlastních slov k „oscilaci" sekund a septim – se vrátí zejména později na přelomu tisíciletí.) Od samého počátku se tímto pulzujícím „kontinuem" vinou hlasy a jejich kombinace s fragmenty melodických linií. Postupně se „rozsvěcují" tóny na měkké paletě dřev a lesních rohů:

96. *V. symfonie „Chronos"*, 1. věta, takty 3–6
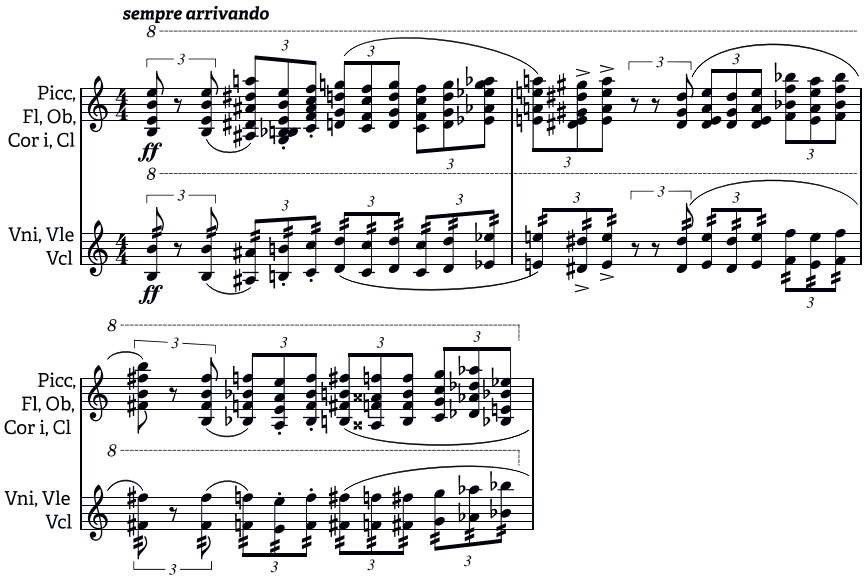


Posléze se rozhoupají v triolových sekundách, až spolu se smyčci exponují jeden z prvků, který bude první věta variovat vícekrát; v ukázce je zřetelné řetězení tečkovaných rytmů, pro Šestáka typické:

97. *V. symfonie „Chronos“*, 1. věta, takty 25–26



Dynamickou vlnu přetne další díl atematickou kantabilní melodií hoboje, ta však vede opět k vášnivému vzedmutí, tentokrát volného kontrapunktu smyčců, a následná rekapitulace obou velkých dílů na komprimované ploše několika taktů vede k vyvrcholení, jemuž vévodí opět ostinato, divoké, strhující, až nepřehledné:

98. *V. symfonie „Chronos“*, 1. věta, takty 110–112



V codě se opět rozsvěcují, či spíše pohasínají barvy dřev a samotný závěr vrací na scénu úvodní „odpočítávání“. Původní lehce amorfní

barvu ale proměňuje v témbrovou plochu poučenou zkušeností ze dvou starších symfonií dodáním celesty. Odpočítávání nyní zvukově evokuje opravdový tikot hodin.
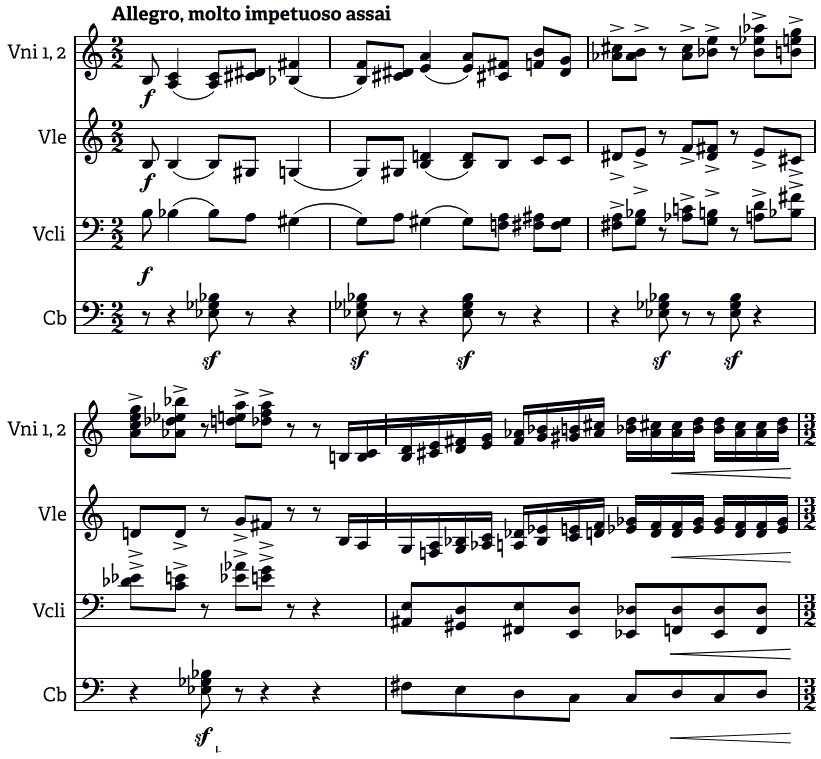
Závěrečnou proměnu „odpočítávání" lze interpretovat i sémanticky. Inertně tepající „kontinuum" na počátku připomene kosmický rámec blízký času-osudu,[397] s nímž jsme se setkali už u *Manon*. Je temný a vůči nám jaksi netečný, od samého počátku věty však jako by v tomto líně tekoucím živlu probublávalo bytí a život. A jeho nástup na scénu potvrzuje právě proměna čtvrťové pulzace v codě. Z beztvarého kosmického času se zrodil čas lidský a v závěru věty tak už nestojíme před časem jako před transcendentálním monolitem, nýbrž na prahu zcela konkrétních lidských zápasů.

„Čas […] tu není chápán nějak abstraktně," říká Šesták ve svém komentáři ke skladbě, „je to naopak čas, který lidstvo žije a kterým se ‚zapisuje' do ‚historické stopy', ze které nelze ‚vystoupit'. Naopak člověk ve svém vymezeném čase stojí před úkolem a povinností ‚osudové nutnosti štěstí', tak jak o to usilovala velká myšlenková hnutí lidstva i revoluční činy z toho vyplývající."[398] Podtitul druhé věty *Allegro, molto impetuoso, assai*, *Osudová nutnost štěstí*, převzal skladatel z básně Vítězslava Nezvala, která tento výraz přímo zmiňuje v souvislosti s revolucí: „Odevzdal jsem svůj lístek ve znamení revoluce, neboť jsem ten, jenž cítí osudnou nutnost štěstí!"[399] Jakkoli skladatelův komentář vyznívá ve vztahu k revolucím pozitivně – jak si doba žádala –, kromě drobného sémantického posunu oproti původnímu Nezvalovu termínu posluchači nejspíš neunikne, že je užití podtitulu vlastně paradoxní, možná až ironické. Jde o mnohem hrozivější scherzo, než s jakým jsme se setkali ve druhé symfonii. Útočí na posluchače s energií srovnatelnou s *Dies irae* z Honeggerovy *Liturgické symfonie*, s nímž sdílí i mnohé další charakteristiky, technické i ideové: formální rondový princip, uplatnění ostinátních pásem, reakci na tragické dějinné události.[400] Další nárůst exprese oproti první větě je dán převažující pásmovou sazbou a svobodným až bezohledným vedením těchto pásem, často ostinátní povahy. Rondový princip naplňuje návrat některých ze tří úvodních oddílů formy,* všudypřítomná evoluce, variační navazování a vyvozování jednotlivých ploch, časté přepojování a migrace pásem ovšem

jednak znejasňují exaktní popis, jednak jsou zdrojem obrovského tahu této hudby.
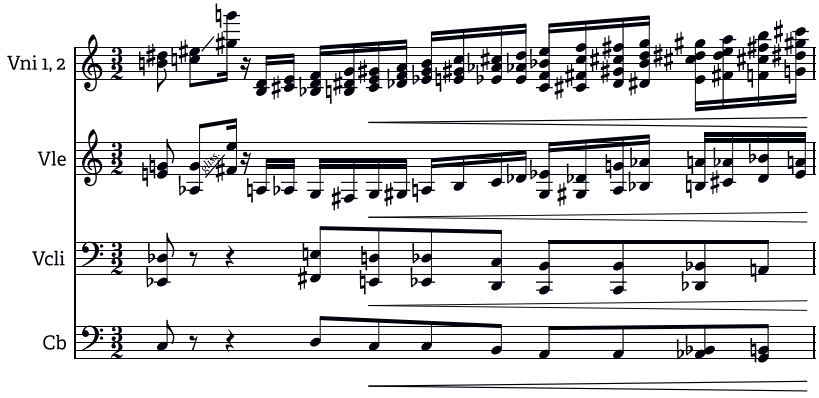
Vertikálně stavěná intráda, fanfárově opakovaný desetizvuk v orchestrálním plénu v rychlých triolách, upomínající na známé šestákovské úvodní „teze“, uvozuje počínající zápas. Brutální smyčcové pásmo, jehož hybnost rychle narůstá, patří k návratným rondovým oddílům:

99. *V. symfonie „Chronos“*, 2. věta, takty 71–76
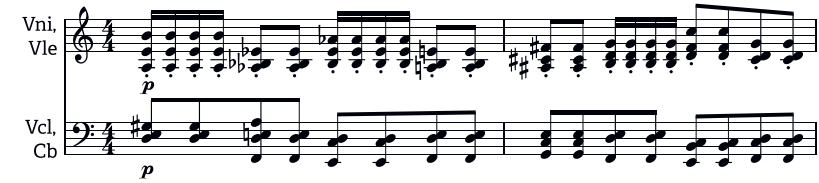


* a b c_b d e f g h_b j a h_c l n l‘ o p b‘ b“ j
1 9 13 34 38 51 58 62 66 71 80 95 110 118 121 134 150 159 167

p‘ p“ m r m s t a b“ c'_b j‘ d‘ t‘ b“‘ j“ m k
172 184 189 200 206 215 228 231 242 245 253 260 266 272 285 293 297 307
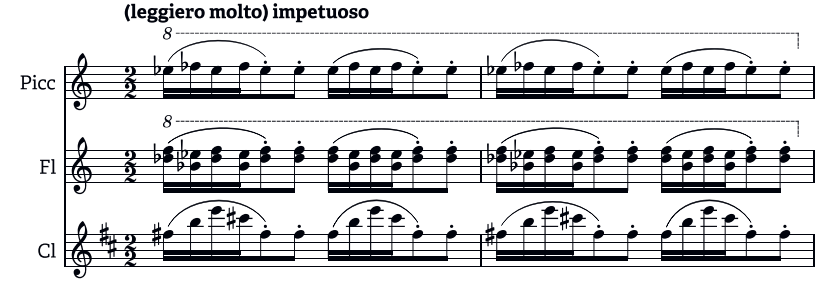


Věta nenechává posluchače vydechnout. Tenze je tu přítomna doslova v každém taktu a několik dynamických vln věty není založeno na nárůstu a uvolňování napětí, nýbrž na jeho odkrývání a skrývání. Bouře se vaří pod povrchem pásem, jako jsou tato:

100. *V. symfonie „Chronos“*, 2. věta, takty 13–15
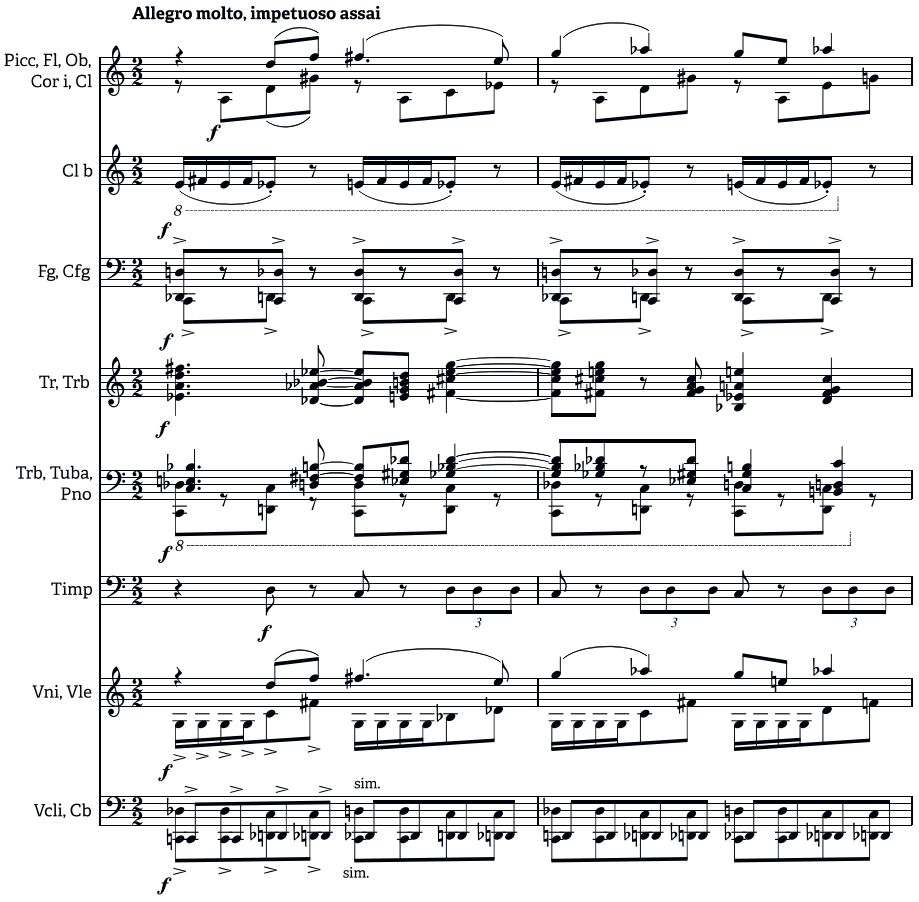


101. *V. symfonie „Chronos“*, 2. věta, takty 81–83
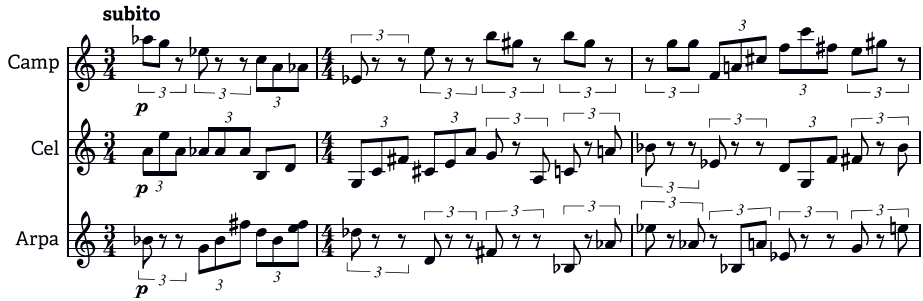


Až věta dospěje k dynamickým vrcholům slučujícím více komplementárních pásem:

102. *V. symfonie „Chronos“*, 2. věta, takty 254–255



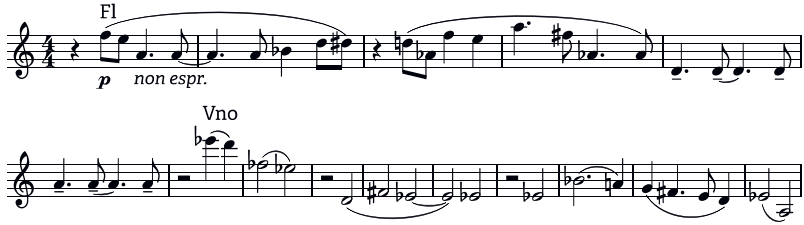
Na ostinátních pásmech tak či onak stojí přibližně polovina věty, ale samozřejmě ne vše je na nich založeno. Rovněž volně kontrapunktické plochy jsou však nabity napětím, podobně jako surreálně snová plocha tradičně slučující odhmotněné témbry zvonkohry, harfy a celesty:

103. *V. symfonie „Chronos“*, 2. věta, takty 184–186
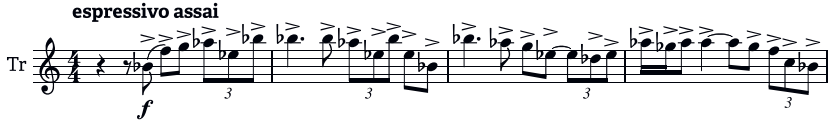


Ani vzácné sólové vstupy nepřinášejí pročištění. Například tuto flétnovou atematickou melodii, zaznívající nad temně kráčejícími smyčcovými klastry, bychom po šestákovsku stěží spojovali s nadějí. Ve spojení s navazující přerývanou linkou prvních houslí tu slyšíme spíš chmury a zklamání:

104. *V. symfonie „Chronos“*, 2. věta, takty 200–214



Je to reakce na jeden z nejpozoruhodnějších dynamických vrcholů. Vynořuje se překvapivě téměř přesně uprostřed věty na pomíjivých pět taktů, jejím základem je slavnostní pochodová stylizace a zářivá terciová harmonie pléna. Apoteózu koření ve výškách zvonivý triangl a do tohoto proudu vpadá trubka fragmentem melodie:

105. *V. symfonie „Chronos“*, 2. věta, takty 168–171
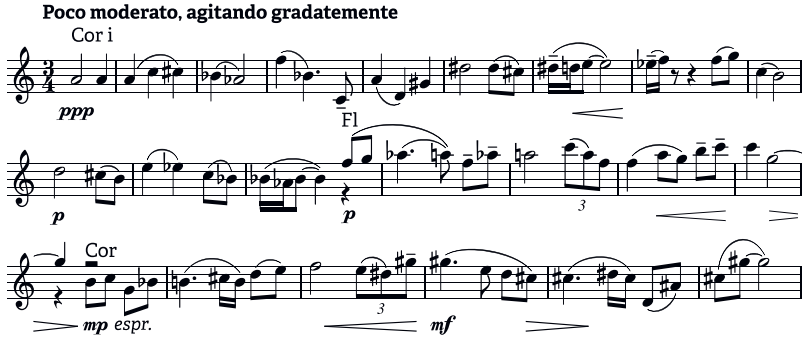


Možná je náhoda, že se kresba části třetího taktu shoduje s refrénem slavné budovatelské Podéšťovy a Kohoutovy písně „Zítra se bude tančit všude", „budovatelskému" typu melodiky nicméně odpovídá.

„Budovatelský pochod" je jistě také jedním z ideových klíčů ke druhé větě *Chrona*.[401] I Šesták sám zahrnuje revoluce do dějin lidského snění o štěstí, vedle dalších peripetií, do nichž se toto snění pravidelně v lidských dějinách odívá, paradoxně nikoli ke štěstí lidstva. Pravidelně a zřejmě „s osudovou nutností", v čemž tkví podstata historického dramatu, vystiženého Šestákovou hudbou.

Třetí věta *V. symfonie* s tempovým označením *Poco moderato, agitando gradatemente* a podtitulem *Chvála života* má v Šestákově vývoji význačné postavení. Jakožto forma variací staví do popředí princip, z něhož skladatelův symfonismus vzešel kdysi v *Symfonické fantazii*. Za tu dobu ale urazil notný kus cesty. Technika „obrazů", jakýchsi charakteristických variací, zůstává, jejich fantazijní přiřazování však už dávno nestačí. Forma variací stojí na jednotě hudebního materiálu a na důsledně uplatňovaném organickém principu, který jsme popsali výše v teoretickém okénku. Ve finále *Chrona* dospívá tento princip do „monotematické" fáze, kterou jsme tam předjímali.
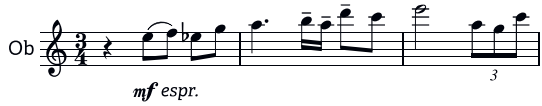
Stejně jako v klasické variační formě je tu integrujícím prvkem téma exponované na začátku. Jde o neperiodickou melodickou linii, jejíž hudební logika vychází z rozvíjení motivických konstant. Autor se ve variacích nesoustředí na tuto melodii jako na celek, nýbrž rozkládá ji na fragmenty, variuje dále její větší či menší úseky i jen základní výrazná motivická jádra, deformuje jejich kresbu, staví je do jiných, neodvozených kontextů. Někdy téma zcela opouští, jindy je mu pramenem celých ploch, např. typických ostinátních pásem. O téma v pravém slova smyslu, s nímž by bylo v průběhu skladby počítáno stále jako s víceméně ucelenou jednotkou, vlastně nejde, a proto by se možná hodilo psát slovo „téma" spíš s uvozovkami. Právě tuto pružnou evoluci chápe Šesták jako variace. Téma je – jak jsme uvedli již v kapitole o atematismu – „genetickým kódem", z něhož vyrůstá organismus celé hudební plochy, a ve třetí větě symfonie nabývá této podoby:

106. *V. symfonie „Chronos“*, 3. věta, takty 1–22
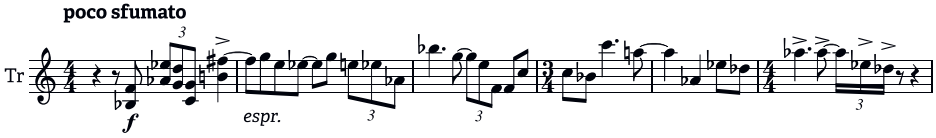


Variace zrcadlí podobu „tématu“ někdy značně věrně:

107. *V. symfonie „Chronos“*, 3. věta, takty 51–53



Jindy se variace od modelu více emancipují:

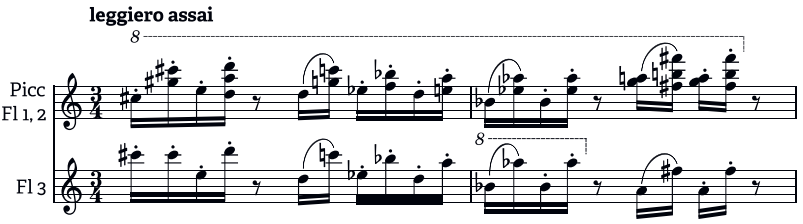
108. *V. symfonie „Chronos“*, 3. věta, takty 159–164



Variace zahrnují sedm obrazů, které jsou samy více či méně stručnými mikroformami různého obsahu a průběhu. Na rozdílech jejich charakteru stojí zejména velká výrazová pestrost věty a její celkový vývoj počítající se dvěma základními dynamickými vlnami. První variace téma spíš nesměle oťukává (viz příklad č. 106). Druhá je expresivněji rozvíjí v šestákovsky typickém volném kontrapunktu smyčců, stále v dialogu a „spolupráci“. Exprese však narůstá s tím, jak je téma podrobováno
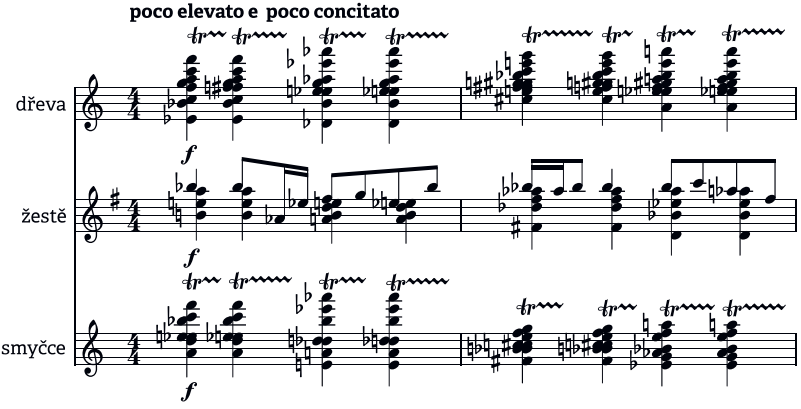
útokům a doslova bodání ostinátních pásem takového charakteru, jako například zde:

109. *V. symfonie „Chronos“*, 3. věta, takty 119–120



Ve třetí variaci se téma pozvedá k sebevědomé a z hlediska modelu velmi věrné podobě ve dvouhlasém kontrapunktu, než se ztiší jakoby v novém promýšlení a meditaci. Do čtvrté vpadá téma v útočných trubkách (viz příklad č. 108) a od této chvíle růst napětí až do závěru před codou nepoleví. Pátá variace se vrací k technice druhé věty s jejími pásmy a s jejich zahušťováním se i zde pojí nárůst napětí. Pozoruhodné je tu přechodné užití sólového klavíru v dialogu s orchestrem. Tento nástroj byl součástí aparátu už od *II. symfonie* (pochopitelně kromě symfonie čtvrté), dosud nikdy ale nevystoupil ze symfonického stínu. Předposlední variace masu zvuku opět zahušťuje a na vrcholu plochy ji rozechvěje pozoruhodným efektem simultánních trylků:

110. *V. symfonie „Chronos“*, 3. věta, takty 203–204



Takto se chystá závěrečná apoteóza, do níž ústí poslední variace. Technicky se podobá „budovatelské" ploše předchozí věty, avšak bez paradoxů, ironie i zpochybňujících reflexí. Vítězné A dur v dynamice ffff je velkolepou oslavou a přitakáním životu, který prošel v celé větě nesčetnými peripetiemi, světly i stíny.

V tomto okamžiku připojuje Šesták ještě pointu. Tep v hluboké poloze, jemuž kraluje velký buben, propojí „chválu života" s codou – *Tempo d'iniziale, molto spianato* –, připomínkou odpočítávání času v jeho úvodní inertní podobě. Kruh se uzavírá, kosmický čas tepe dál, lhostejný, netknutý lidskými zápasy o štěstí. A přece není tento závěr skeptický. Nad „kontinuem" času se vznáší světlá štěbetavá flétna – nositelka naděje.

• • •

Dvacet let před Zdeňkem Šestákem se nad tématem času zamyslel Miloslav Kabeláč. Jeho *Mysterium času* z roku 1957 náš autor dobře znal a podle vlastního svědectví na ně také svým *Chronem* reagoval.[402] Mezi oběma skladateli jsou samozřejmě obrovské rozdíly v samotném vyjadřování. Už modální základ Kabeláčovy mluvy a stálý latentní dramatismus Šestákovy atonality dává každému z nich jiná tvůrčí východiska. Avšak mezi *Mysteriem* a *Chronem* jsou i další podstatné rozdíly: monotematická Kabeláčova freska (on sám ji nazývá passacagliií, i když to není zcela přesné označení) ubíhá ve vyrovnaném strojovém metru a její půdorys se vzestupem a poklesem hybnosti a dynamiky nápadně připomíná princip Honeggerova *Pacifiku 231*; Šestákova *V. symfonie* je oproti tomu bohatým organismem tvořeným po způsobu velkých hudebních architektur – jak sám říká – „mahlerovského typu".[403] Zatímco u Kabeláče je čas jen oním kosmickým rámcem, v podstatě prázdným a mlčícím k lidským osudům, u Šestáka je vždy, už od *Manon Lescaut*, úběžníkem lidského času, byť se jeho bouře i jeho sotva pozorovatelný pulz odehrává mimo naše životy, a naše sny, touhy a naše snažení jsou pro něj zanedbatelné veličiny. Zatímco v Kabeláčově *Mysteriu* tvůrce s časem v odhmotněné meditaci nakonec splývá, u Šestáka se s ním rve o poslední díl svých nároků, a to v panoramatu zahrnujícím celou řadu implikací tématu, jak jsme o nich hovořili v úvodu k této kapitole. Tematizace času se tu odvíjí – možná

právě v souvislosti s polemikou s Kabeláčovým *Mysteriem* – zprvu od představy zdánlivě nezávislého kosmického času přes dramatické zápasy lidských dějin až po přitakání životu.

A bez významu není ani tvůrčí aspekt zápasu s časem, snaha tvůrce zanechat v něm stopu, jak jsme o tom rovněž hovořili na začátku. Nejlépe to dokládají verše Josefa Hory, jež vepsal skladatel do záhlaví *V. symfonie*. Jsou vzaty ze závěru delší básně nazvané – *Čas*:

„Časnosti krásná,
milostná mi buď,
bych jednou, zhasna,
padl na tvou hruď

a z mého srdce
aby v zmaru chvil
jak plná mince
život zazvonil."[404]

Magické setkání tří pro Šestáka osobně důležitých momentů v jedné básni (milovaný básník, téma času a konečnosti a symbolika mince – šesták) skladatele natolik zasáhlo, že z těch několika veršů rázem učinil motto svého života i díla. Vyjadřuje přesně totéž, co citolibský „Chronos" připomíná našemu tvůrci: „Člověče, splň svůj úkol, abys nebyl shledán lehkým!"

Puškinské vigilie (1978) a čas lidské každodennosti

V době, kdy vznikala *V. symfonie*, přidal Zdeněk Šesták další opus také ke svým sborovým dílům. Mezitím si česká média, podnícena zejména úspěchem prvního dílu *citolibské antologie*, začala jeho tvorby více všímat. K novému dílu Šesták v té době hned několikrát uvedl historii jeho vzniku: „Tuším, že to bylo v roce 1963 [opravdu to bylo v tomto roce, pozn. aut.], kdy jsem byl členem studijní delegace našeho svazu, která

navštívila Leningrad. Navštívili jsme tenkrát i tzv. carské selo, které naši turisté jistě dobře znají. Při této příležitosti jsme byli i v budově bývalého gymnázia, respektive lycea, kde studoval Alexandr Sergejevič Puškin. Byl jsem dokonce i v jeho studentském pokojíku. Na otázku ředitelky muzea, co pokládám jako hudební tvůrce za nejkrásnější z Puškinova díla, odpovídal jsem jen nejobvyklejšími znalostmi. Po návratu domů jsem se jeho dílem v překladech začal více zabývat a najednou se mi otevřel nádherný svět skutečně velkého básníka, jehož stopa v dějinách literatury je neobyčejná."[405] A tak vznikl roku 1978 jeden z neosobitějších a ve své době nejoblíbenějších Šestákových sborových cyklů *Puškinské vigilie*, sestávající ze tří částí. Na rozdíl od *Portrétu Konstantina Biebla* je tvarem sevřenějším, a to nejen rozsahem (obsahuje jen tři sbory), ale také zásluhou soustředěnosti vyjadřovacích prostředků a ideové jednoty.

Sousedství *Vigilií* s *V. symfonií* je výmluvné. Pro nový cyklus vybral skladatel básně (v překladu Emanuela Frynty), jež se tak či onak dotýkají rovněž tématu času. Hned první báseň *Kvítek* uvažuje o kvítku založeném do knihy jako o stopě ztracené paměti.

„Kdy kvetl? V kterém asi máji?
A kde? A kým byl utržen?
Čí rozechvělou rukou, znám ji?
A proč byl vložen právě sem?

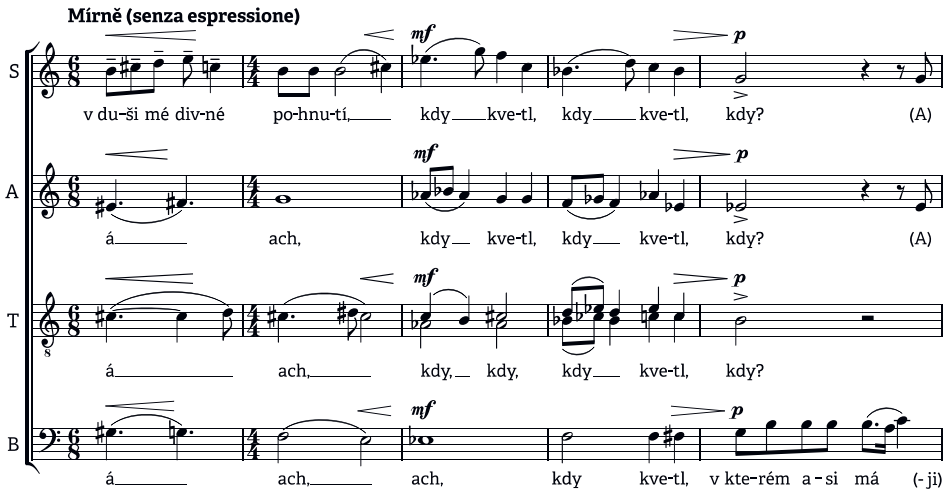
Na paměť lásky plné štěstí?
Smutného rozchodu těch dvou?
Anebo osamělé cesty
tichou a tesknou přírodou?"[406]

Kdybychom hledali v předchozí tvorbě nějaké hudební srovnání, nejspíš bychom použili *Listonoše* z *Portrétu Konstantina Biebla*. *Andante sostenuto* sboru *Kvítek* plyne v poklidné deklamaci a fantazijním rozvinutí. Frázování, jež se důsledně drží textu, provádí autor střídáním zpěvnějších úseků s recitativními předěly. Fantazijní a svobodný přístup uplatňuje skladatel – ostatně jako v celých *Vigiliích* – i ve vztahu k harmonické složce. Přesto lze říct, že v *Kvítku*, který často spojuje hlasy do dvojic či trojic, je patrné uvědomělé vyvažování terciové

a kvartové stavby souzvuků. Při práci s hlasy se často uplatňuje jednoduchý kontrapunkt stavící do opozice dva až tři homofonně sdružené hlasy a jeden hlas kontrapunktický.

Ve vztahu k básni byla u vokálních skladeb Zdeňka Šestáka vždy patrná reflexe sémantických nuancí a jejich transpozice do roviny hudebních prostředků. V *Kvítku* jsou z tohoto hlediska zajímavé chromatické paralelismy v místě, kde se, jak praví báseň, v „pohnutí" probouzí otázka po původu kvítku (vyznačeno). Nepochybně se tu moment rozrušení promítá i do hudebního vyjádření.

111. *Kvítek*, *Puškinské vigilie*, takty 32–36



Vrcholem cyklu je ovšem sbor druhý, tematizující v jiskřivém *Prestu* běh života a jeho pomíjivost.

Bryčka života
Ač bryčka života těžký náklad mívá,
docela lehce veze nás;
na kozlíku se pousmívá
obratný vozka, šedý čas.
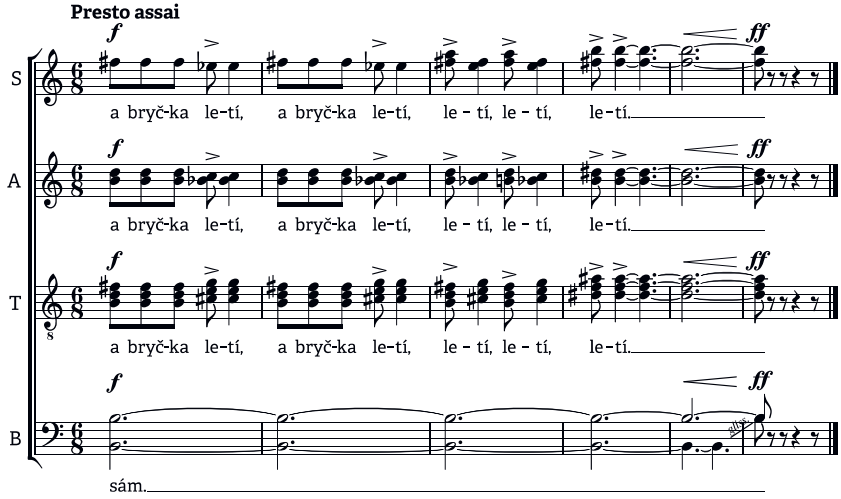
Vsedneme do ní za svítání
a hned nás jízda rozohní;
jsme odvážní až pánbůh brání,
voláme: Práskej do koní!

V poledne už je po kuráži
a cesta příkrou stává se,
vůz kodrcá a sem tam vráží,
voláme: „Zvolna, mamlase!“

A bryčka letí víc a více…“[407]

Relativně nezávislý pohyb dvojhlasů se na některých místech rozpadá do svobodné polyfonie jednotlivých hlasů, jinde – zejména v závěru – se hlasy spojí v masu zahuštěné terciové stavby. Výsledkem je strhující skandování, blízké sborové recitaci. Jeho konkrétní zvukovou barvu stačí posluchač odhalit jen s největším vypětím – právě tak, jako se těžko zachycují okamžiky prchajícího života.[408] Bryčka uhání, jako by nás chtěla vyklopit. Závěrečný „vykřičník“ ve *forte fortissimo* zůstává otevřen stejně jako u Puškina.

112. *Bryčka života*, *Puškinské vigilie*, takty 96–101



Cyklus uzavírá část *Bezesná noc*. V ní autor transponoval pojem vigilie jako termín liturgický do významu „nočního bdění" obecně. Text, meditující opět nad „myším shonem života", přednáší recitativní melodická linka, často ve dvou hlasech unisono a jeho melancholii podtrhuje nezávislý volný kontrapunkt ostatních hlasů užívající vokalízy. Skladatel usiluje i zde o souzvukové napětí. Dociluje ho přítomností velké septimy či tritonu, jejichž následnost střídá takřka pravidelně.

Všechny sbory cyklu jsou v podstatě kontemplací času, první a třetí obemykají meditací ve volném tempu vlastní „běh života", promítající se do rychlého spádu druhého sboru. A čas jako základní téma potvrzuje i autorský komentář: „Cyklus jsem napsal v době, kdy jsem začal práci na své rozsáhlé *V. symfonii*, jež má podtitul *Chronos* a jejíž filosofický obsah do určité míry souvisí i s Puškinovými myšlenkami."[410] Filozofické vyznění *Puškinských vigilií* je samozřejmě vedeno rukou básníkovou, nicméně se jimi pojetí času v Šestákově díle dále rozšiřuje. Už to není jen dvojlomnost času mezi kosmem a lidskými dějinami a osudy, nýbrž také obyčejná pozemská každodennost s probdělou nocí, kruhy pod očima a nejspíš i sklenkou vína. Šestákův Puškin je, jak to naprosto odpovídá obrazu tohoto básníka, žijící a živočišný.[411]

Zpřítomnění okamžiku, Paměť a metafyzika času

Na rozdíl od monumentálního pojetí v *V. symfonii* nabyl čas ve *Vigiliích* výrazně civilnější podoby. Antikizující monument má ale v Šestákově díle ještě dva protějšky, symfonické variace *Zpřítomnění okamžiku* (1980) a symfonickou variační fresku *Paměť* (1983), přinášející ještě mnohem niternější reflexi času. Téma času můžeme ve vztahu k těmto skladbám pojímat dvěma způsoby. Jeden uplatňuje Karel Mlejnek, když v komentáři k provedení *Paměti* 4. června 1989 píše: „Názvem *Paměť* zdůrazňuje autor především podstatu variačního procesu, jenž

je založen na hudební paměti, na upamatování toho, co bylo, a na očekávání toho, k čemu variační proud spěje."[412] Téma sebereflexe hudební tvorby je v případě obou skladeb naprosto relevantní. Skladatelovými vlastními slovy řečeno: „Hudba si pamatuje samu sebe."[413] Druhý možný pohled vidí téma času jako problém existenciální a v Šestákově díle má také své pevné místo. „Jako tvůrce se vlastně pořád snažím zastavit čas," říká skladatel, „a patří sem i má práce historická."[414] Jde opět o tvůrčí imperativ „zanechat stopu", neboli zvěčnit, jinými slovy „zpřítomnit" okamžik.

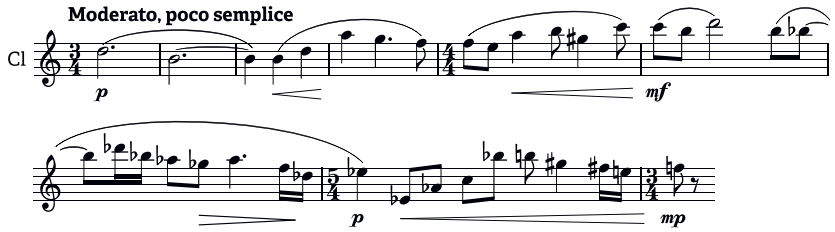
K domněnce, že impulzem k vytvoření dvou symfonických variací byla mimohudební idea – konkrétně úsilí paměti o podržení okamžiku, její snaha o vlastní integritu a zápas s erozí času – vede i skladatelova poznámka. K premiéře *Zpřítomnění okamžiku* 18. března 1982 píše: „Všechna tato díla [vztahující se k tématu času, pozn. aut.], každé svým způsobem, jsou zamyšlením nad neúprosným tokem času, který je nám lidem vymezen při pobytu na této zemi […] Symfonické variace (‚Zpřítomnění okamžiku'), jak již podtitul naznačuje, představují pohled na malý vymezený časový úsek, který je podroben analyzujícímu zkoumání. Jeví se zde úsilí o uchopení ‚prchavého okamžiku' v jeho podstatě i konsekvencích, jež jsou v něm potencionálně ukryty. Člověk musí dospět k určitému věku, aby si vážil každého okamžiku, jenž mu byl dán, aby žil plný a hodnotný život. I když úsilí o zastavení neustálého toku času i sebemenšího okamžiku je marné, nic nám nebrání v tom, abychom si tento moment přiblížili cestou intelektu i cestou srdce a tím jej alespoň zdánlivě zpřítomnili a intenzivním sebeuvědoměním jej pozastavili…"[415]

Forma symfonických variací, uplatněná ve *Zpřítomnění okamžiku* a *Paměti*, je Šestákovým nejosobitějším symfonickým tvarem a tento fakt má svoji logiku. Variační forma je totiž takříkajíc esencí organického principu, vlastního zřídla Šestákovy tvorby. Tento princip se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let stává základem jeho metody a je od té doby v jeho tvorbě přítomen prakticky neustále. Proto také nebude nutné na něj vždy výslovně upozorňovat.
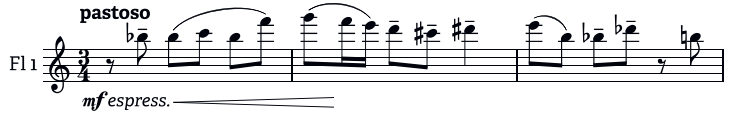
• • •

Zpřítomnění okamžiku zahajuje devítitaktová neperiodická atonální kantabilní melodie klarinetu, kterou poté přebírá flétna s hobojem.

113. *Zpřítomnění okamžiku*, takty 1–9
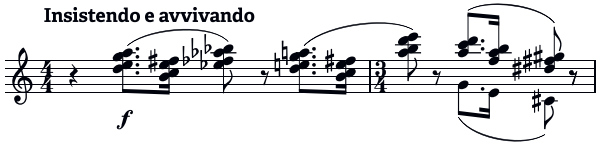


Téma projde v průběhu variací mnohými charakterovými proměnami. Úvodní meditace navozuje dojem jakéhosi bezčasí, z něhož se skladba vynoří. Některé melodické linie svůj předobraz téměř ztrácejí ze zřetele a ve svobodném rozvinutí směřují dál vlastní cestou, v jiných najdeme poměrně snadno stopy původní melodie.

114. *Zpřítomnění okamžiku*, takty 58–60
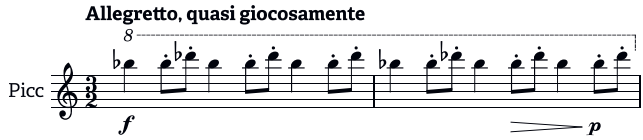


Právě odtud (viz vyznačené úseky) odvozuje autor materiál první útočné ostinátní plochy. Jejím základem je jednoduchý motiv:

115. *Zpřítomnění okamžiku*, takty 121–122
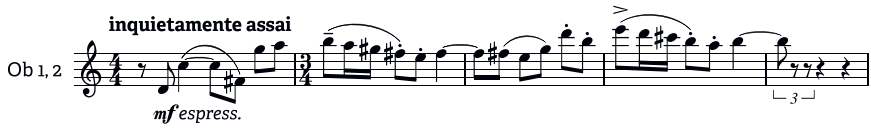


V prvním dynamickém vrcholu, který toto ostinato představuje, i v pozdější ještě vzrušenější ploše, založené rovněž na ostinatu, se původní téma zcela vytrácí. Mezi tyto dva oddíly je vloženo pozoruhodné intermezzo, jemuž vévodí typické šestákovské „ptačí" flétny s reminiscencí tématu. Jako by se tu čas zastavil a jen v jeho zastavení, jen v jeho „zpřítomnění" odolávala vzpomínka jeho náporu. Nejprve zazní inverze úvodní sestupné tercie tématu (srov. 1. takt příkladu 113):

116. *Zpřítomnění okamžiku*, takty 129–130



A nakonec přichází dílčí triumf paměti (srov. 6. takt příkladu 113):
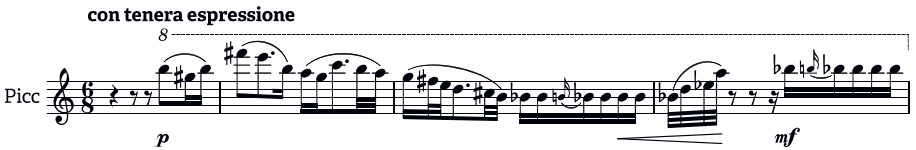
117. *Zpřítomnění okamžiku*, takty 158–162



Další vývoj skladby charakterizuje postupující fragmentarizace původního tématu, náhlé střihy a radikální proměny výrazu. Vedle dalšího „zastavení v bezčasí" stojí plocha scherzová a ta zas ústí do útočnosti až vojensky brutální. Fanfáry trubek pak zahájí plochu, jejíž triumfální vyznění nápadně připomíná Janáčkovu *Symfoniettu*. Překvapivé zvraty této hudby jako by reflektovaly živelnost nejvzrušenějších pasáží *symfonie Chronos*.
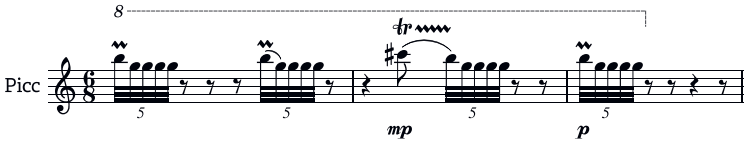
Nejpřekvapivější, a přece v kontextu celé stavby logická, je coda. Tvoří rozsáhlou plochu, v níž nad harmonicky se ustalujícím jednolitým podkladem smyčců, jehož atonální povaha se nevzdává průzračnosti tradičních terciových souzvuků, zpívá pikola své „ptačí motivy" a volně rozvíjí prvky tématu,

118. *Zpřítomnění okamžiku*, takty 290–293



až vyústí do nepravidelně opakovaného trylkového motivu:

119. *Zpřítomnění okamžiku*, takty 302–304



Souzvukově řídnoucí smyčcové pozadí se nakonec nad basovou prodlevou tónu *d* vytratí s harmonicky otevřeným tritonem *d-as*. Skladba znovu nalézá „bezčasí", z něhož se původně vynořila, a veškeré sváry mezi vzpomínkou a vírem času v tomto usebrání smiřuje. Čas i vzpomínka zanikají a zůstává jen katarze, prožitek čistoty postižitelný vzdáleně snad jen jazykem metafyziky či náboženství.
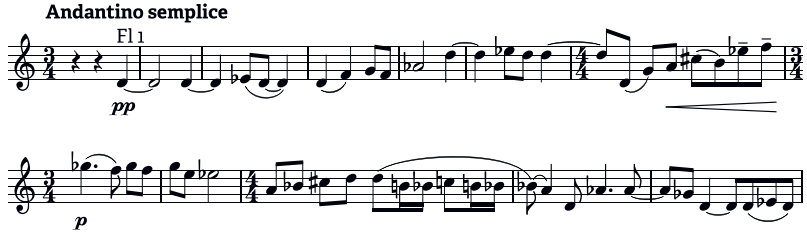
Zpřítomnění okamžiku je soustředěným tvarem napsaným jakoby jedním tahem pera. O skutečné síle této hudby svědčí i uznání kritiky. Premiéru na Týdnu nové tvorby reflektoval tehdy v Hudebních rozhledech pozoruhodně Pavel Skála: „[…] Pro tento záměr autor zvolil jednovětý volně rozvíjený útvar s řadou metamorfóz základního materiálu, jež posluchači předkládají nejednou překvapivé momenty, které však korespondují se záměrem. Výpověď není prostá gest – ta však nejsou dramatická, ale spíše jako by byla demonstrací nahromaděné energie. Odtud pramení napětí: skladatel pozdržuje hudební proud, drží jej ‚na uzdě' i v nejkomplikovanějších a velmi tvrdých kontrapozicích materiálu a v závěru jej nechává v rozptylu doznít. Paleta odstínů je překvapivě bohatá, byť je odvozena z prvků ve své podstatě velmi prostých. Ty však jsou schopny zapůsobit (podobně jako je tomu u Stravinského děl z ruského období) s jakousi zvláštní rudimentární silou. Tento svět

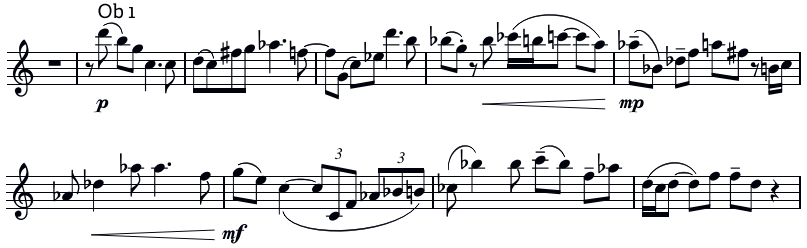
osobité hudební imaginace je třeba přivítat jako reprezentativní vizitku zkušeného, zralého tvůrce, jenž ve své novince prokázal nejen smysl pro barvitou instrumentaci, ale i koncepční odvahu."[416]

Zpřítomnění okamžiku a jeho protějšek, variační fresku *Paměť*, dělí tři roky. Jejich srovnání se přirozeně nabízí, i když autorská interpretace klade *Paměť* spíš do blízkosti *II. symfonie*, k níž Šesták v komentáři poznamenává: „[…] z tohoto rodu je i symfonická variační freska *Paměť*, jež reaguje na paradoxně nesmyslné a nerozumné úsilí o zapomnění."[417] *II. symfonie* byla skladatelovým společenským apelem tváří v tvář nastupující malomyslnosti normalizace a v tomto smyslu je rovněž výmluvné časové sousedství *I. koncertu pro housle a orchestr* s podtitulem *Sursum corda*, k němuž se ještě dostaneme. Téma času nabývá v *Paměti* podoby zapomnění na pravý stav skutečnosti. Hudební téma variací podléhá dočasně náporu atakujících sil, projevujících se dramatickými vlnami orchestrálních ploch, a ztrácí se v hudbě, která jím nebyla motivována, a nemá s ním tedy zjevnou souvislost. Kataraktická pointa však tuto souvislost znovu nastolí, téma se opět prosadí a prožitek skutečnosti se tak v ideové rovině navrací k původní autenticitě pravého vědomí.

Základní hudební téma *Paměti* vyrůstá z jednoho tónu a výkmitu malé sekundy. Je neperiodické, dlouhé, není uspokojivě ukončeno a také ono, podobně jako téma *Zpřítomnění*, prochází v prvním uvedení střídavě partem dvou nástrojů – flétny a hoboje. Téma vyrůstající tímto způsobem z jednoho tónu, jako by se rodilo z náhlé inspirace, bude pro Šestáka typické zvláště v koncertech pro sólový nástroj s orchestrem.

120. *Paměť*, takty 5–26





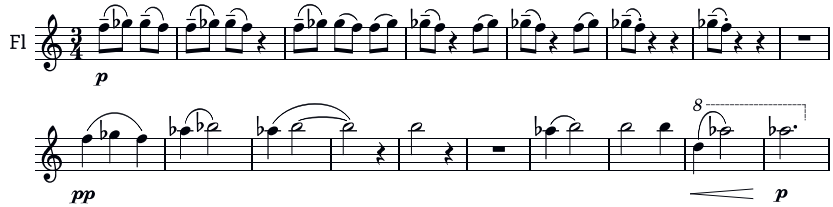
Zvláštní naléhavost tématu vyplývá zejména z charakteristických intervalů malé sekundy a tritonu. Práce s tématem v *Paměti* je podobná evolučnímu procesu ve *Zpřítomnění okamžiku*, avšak zatímco *Zpřítomnění* je v sofistikovanějším odvozování hudebního materiálu blízko *Koncertu pro smyčce*, *Paměť* klade větší důraz na okamžité pochopení souvislostí s původním tématem. Téma tu zní s větší naléhavostí ve všech reminiscencích.

Fragmenty tématu jsou v *Paměti* používány jako materiál rozsáhlých dramatických ostinátních ploch.[418] Právě ony hrají ve skladbě podstatnou roli, zatlačují totiž jakoukoli vzpomínku na původní téma. V recenzentovi provedení 4. června 1989 Petru Veberovi[419] vzbuzovala druhá dynamická vlna kompozice pochodové asociace. Téma se brání náporu agresivních sil. Jsou to podobné ataky na vnitřní prostor duše, jaké jsme pozorovali u *II. symfonie*. I v *Paměti* zazní „ptačí" štěbetání fléten, jež jsme mimochodem – vedeni autorovým komentářem – již u *II. symfonie* asociovali s halasovským „Pták hlas Pták svoboda Pták prostor Závidím". Snad lze tuto souvislost se svobodou připomenout i v interpretaci *Paměti*.

Původní téma se dostává do přímé konfrontace s agresivní energií dramatických ploch a před jejich atakem v proudu hlavního dynamického vrcholu skladby zcela ustupuje jako zapomenutá a ubitá vzpomínka. Nato napětí opadá, avšak nové, neodvozené myšlenky nad tématem stále převažují. Náhlé zniternění této plochy kulminuje krátce v komorním zvuku smyčcového kvintetu a zejména pak v souzvukovém pročištění, tonální fixaci a následně orchestrálním zvuku emočně přeexponovaném, připomínajícím atmosféru mahlerovského adagia. Je to krátký záblesk světla.

Podobně jako ve *Zpřítomnění* anebo ve *II. symfonii* patří závěr *Paměti* flétnové codě. V prosté, na kost obnažené melodii sólového nástroje se původní bohatost nekonečného tématu zcela rozpouští. Zbývá podstatné, podle čeho bezpečně poznáme, že jde skutečně o variaci základního tématu a nikoli o novou myšlenku – charakteristická malá sekunda a triton.

121. *Paměť*, takty 279–296



Tato závěrečná podoba tématu, jeho pouhé reziduum, svádí k úsudku, jako by mladší *Paměť* byla skeptičtější než starší *Zpřítomnění*. Za zniterňujícím závěrem, právě tak jako za připomínkou myšlenky však přece cítíme víru v sílu lidského ducha.

• • •

Od roku 1974, kdy vznikl *Portrét Konstantina Biebla*, na sebe téma času v Šestákově tvorbě vzalo nesčetně podob. *Revoluce* v *Portrétu* a *Peripetie času* v *Chronu* přinášejí aspekt dějinný. V těchto dvou skladbách jde o čas velkých dějů, plných zvratů, vzestupů a pádů ve jménu „osudové nutnosti štěstí". Téma lidské konečnosti a čas jako objektivní a k člověku lhostejná veličina se zjevuje v *Manon* i v *Chronu*. Čas jako výzvu k odpovědnosti chápe skladatel podle svých slov rovněž v *Chronu*. Je tu i čas se svou metafyzickou perspektivou zastavení, čas-stav mysli, který překonává veškeré rozpory, ve *Zpřítomnění* a v *Paměti*. Pro Šestáka tím ale téma zatím vyčerpáno není, a tak i nás čeká v příštích kapitolách kromě zastavení u Hérakleitova pojetí času jako nevratného toku a stálého pohybu v dechovém nonetu *Herakleitos* (1998) ještě kontemplace konečnosti ve *II. smyčcovém kvintetu* s podtitulem *Conscientia temporis* (2000).

„Čas je velký hráč s člověkem," říká Zdeněk Šesták.[420] Výzva onoho citolibského kamenného starce s hodinami v jeho pojetí vyplývá přímo z představy konečnosti (viz s. 249). Jedině tak, nikoli v nekonečném tepu bezbřehého kosmického „kontinua" (jak tomu bylo v Kabeláčově *Mysteriu času*, viz s. 261), lze pochopit i ideu času jako „prostoru k naplnění". Čas je u Šestáka vždy naplněn lidským obsahem nejrůznějšího druhu. A přece na základě toho, co již víme a co se ještě dozvíme o Šestákově životě i díle, nutně dojdeme k závěru, že to není rovina bytí, k níž by se život a dílo skladatele upínaly jako k poslední instanci. Což se lze upnout k něčemu tak pomíjivému a proměnlivému, jako je čas? Kotvy, o něž se lze opřít, mají v Šestákově světě trvalejší, dokonce *věčnou* povahu.

Možná už je z dosavadního výkladu jasné, že jednou z podstatných charakteristik Šestákových skladeb jsou projasňující momenty v závěrech; a nejde jen o kompozice věnované tématu času. Tyto katarze stojí velmi často jakoby mimo formu, skladby vybočují z daného rámce jak tematicky, tak svou dikcí. Jsou jakoby „mimo čas". Snad je poselstvím všech těchto děl svým způsobem transcendence času, ať už si ji představíme jako obrat dovnitř, či jako pohled vzhůru. Ostatně, poučeni Komenským, můžeme obě cesty kontemplace směle ztotožnit. Možná že odtud koneckonců pramení i Šestákův životní optimismus jako takový. „Snažím se zastavit čas," připomeňme znovu skladatelova slova. V momentech katarzí, které transcendují čas, se to Zdeňku Šestákovi snad opravdu daří.

VI. symfonie „Věčný nepokoj srdce" (1979)

Ještě do konce sedmdesátých let měl Šesták příležitost svá velká symfonická díla slyšet naživo. Premiéry tří symfonií – druhé, třetí a čtvrté – zazněly v letech 1975–1979. Pátá a šestá symfonie, absolutní vrcholy Šestákova symfonismu, toto štěstí neměly a na svou realizaci čekaly plných třicet let, až do roku 2009, kdy na svých koncertech provedly *V. symfonii* Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK a *VI. symfonii* Symfonický orchestr Českého rozhlasu. Dokončení dvou tak náročných kompozic ve

dvou letech (1978–1979) bez možnosti provedení dokládá skladatelovu velkou vnitřní motivaci a podtrhuje jejich význam z hlediska tvůrčího vývoje. Jejich výpověď je pro nás o to osobnější. Po deseti letech od přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy společenské podněty přivedly Šestáka k existenciální výpovědi *II. symfonie*, dospěl skladatel k rozhodnutí neskrývat mimohudební inspiraci a pojmenovávat tyto vazby přímo. Zároveň během tohoto desetiletí krystalizovalo hudební tvarosloví a právě v *VI. symfonii* dospělo k typu, který ze všeho nejvíc připomíná honeggerovský hudební svět.[421] Takováto souvislost u tvůrce, který vždy projevoval afinitu k frankofonní kultuře, nemusí být náhodná.

K *VI. symfonii „Věčný nepokoj srdce"* připojil autor cenný komentář:

> „Podtitul skladby naznačuje, že jde o dílo v užití výrazových prostředků značně neklidné, jeho hudební obsah je vyhrocený, expresivní, místy překypující vnitřní zápasivostí. V mé páté symfonii (Chronos) je jedinec jako nezúčastněný pozorovatel vtažen do ‚hry' a zápasu o smysl lidského bytí, o usilovné hledání šťastného života. *VI. symfonie* v tomto hledání pokračuje: na čtyřdílném půdorysu jsou tu ztvárněny nejrůznější emocionální obsahy, jež se dotýkají našeho srdce v jeho touhách, obavách i nadějích. Základním nosným principem je lineární uchopení předíva hlasů. Celým dílem prochází jako jakási ‚idée fixe' tematicky nenápadný model, tvořený dvěma vedle sebe ležícími malými terciemi. Od motivku d-f-ges-es se odvíjejí další hudební myšlenky. Otázka, co je lidské srdce, zůstává nezodpovězena. Je to jen malé, neumělé nahlédnutí do věčného tajemství lidské duše."[422]

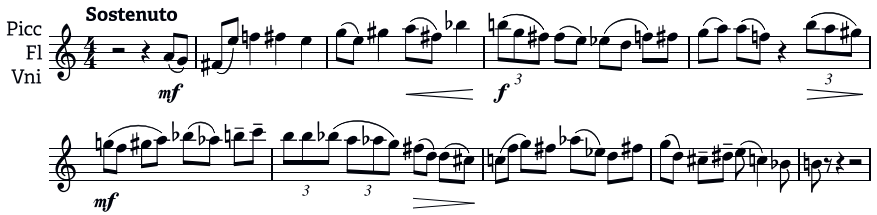
V několika větách Šesták naznačuje vazbu k předchozímu dílu, mimohudební představu, atmosféru díla i technické principy. *VI. symfonie* je dramatická a dynamická a svou dramatičností se řadí hned za pátou. Z hlediska vývoje je do té doby nejčistším reprezentantem způsobu hudebního myšlení, který tvůrce sám nazývá variacemi a které jsme v této práci doplnili charakteristikou „technika obrazů". Právě zde se zatím nejzřetelněji ukazuje logika, s níž atematické hudební vyjadřování dospívá k architektuře, která drží pohromadě jednak proporcemi formových dílů, jednak vazbami na nejjednodušší úrovni motivických

jader. Jak plyne i z autorova komentáře, jsou tyto vazby v *VI. symfonii* v podstatě monotematické.

Motivický model d-f-ges-es zaznívá v první větě *Sostenuto, Allegro moderato*, od prvních taktů. Jeho kresba opisující vlnu vzhůru a zpět – o půltón výš, než odkud se vydala – by sama mohla vyjádřit dění ve větě až na sám dynamický vrchol v její druhé třetině, pulz napětí vždy výš a zpět a s každou vlnou o stupínek výš. Počíná v hlubinách violoncell a kontrabasů na pozadí převážně kvartově stavěných, lehce amorfních souzvuků dřev. Je to jakési znepokojivé znějící bezčasí, z něho se postupně zrodí hudební svět a děj symfonie. Nutno hned zpočátku poznamenat, že kvartová harmonie v čistotě, jakou nacházíme v úvodu symfonie, je naprostou výjimkou. Z hlediska stavby souzvuků pokračuje *VI. symfonie* v trendu nastoleném symfonií pátou. Převažují v ní ostré souzvuky spíš na bázi septim a sekund, terciovou a kvartovou stavbu užívá Šesták také, ale vždy v těchto souvislostech jako příznakovou.

První dynamické kulminace dosahuje věta záhy ve výškách mahlerovským efektem v instrumentační kombinaci fléten, pikoly a houslí:

122. *VI. symfonie*, 1. věta, takty 23–31
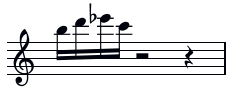


Základem prvního velkého formového dílu věty* je střídání vertikálně a horizontálně stavěných ploch. Právě sazba jej odlišuje od nejrozsáhlejšího evolučního dílu středního (*X*), který nastupuje střihem v 58. taktu

* Formu věty bychom mohli zapsat takto; introdukci *I* by bylo možné považovat i za plnohodnotný díl *A*, rozhodnutí pro úvod vyplývá z logiky velké cyklické formy, k níž je tento díl skutečně úvodem:

I					m	X									M			B_1		K	
a	b	c	d	e	m	f	g	m	h	j_9	f	m	x	m^1	m^2	m^3	l	n	K		
1	16	24	34	40	47	58	72	84	87	92	97	103	105	150	158	162	168	190	207	224	
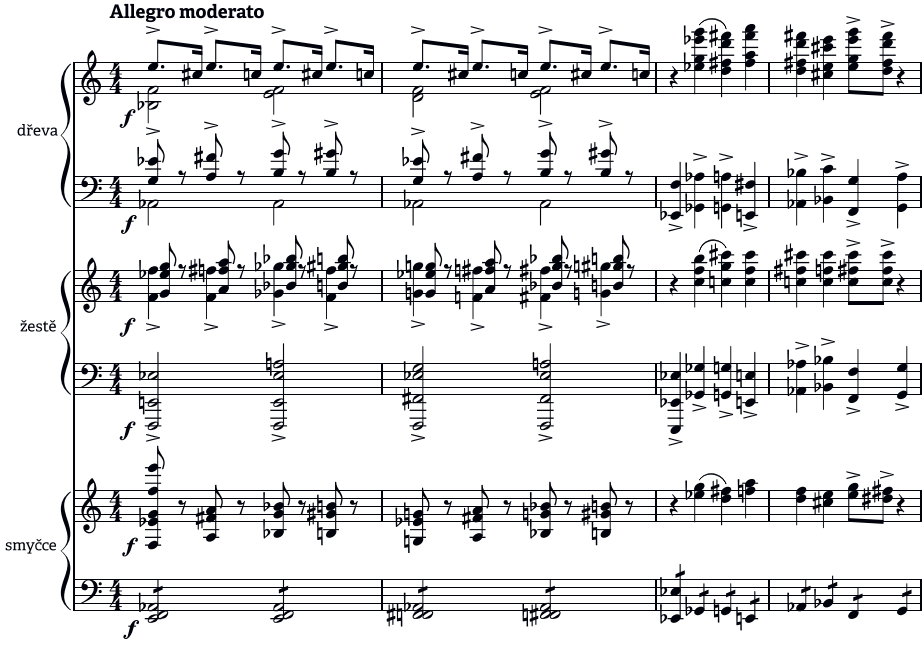
s tempovým označením *Allegro moderato*. Jeho vývojové zdroje jsou od počátku patrné: k dynamickému vrcholu věty skladatel dospívá přes pásmové plochy, svým energickým, vytrvalým ostinátním tepem spřízněné s typickými šestákovskými burleskami. V pulzujících vlnách vytrvale rostoucímu napětí odpovídá i neustále stoupavá tendence melodických linií jednotlivých pásem. Základní motivický model dvou tercií, který na počátku zněl v hlubinách rozvážně, ale zároveň jako znepokojivé tázání, zaznívá na vrcholu v diminuci jako výkřik:

123. *VI. symfonie*, 1. věta, takt 115



A plné fragmentarizovaných motivů-výkřiků jsou pásma znějícího orchestrálního tutti na samém vrcholu. Zde jsme mimochodem také nejblíže honeggerovskému vyjadřování:

124. *VI. symfonie*, 1. věta, takt 117–120



Je to výbuch energie, která byla až dosud skryta kdesi pod povrchem, již ale posluchač od počátku pociťuje jako „ticho před bouří". Pásmový plán středního dílu se posléze více vertikalizuje a v mezihře (*M*) napětí velmi rychle opadá. Dominují tu dřeva anticipující téma závěrečné plochy (před codou, *K*). Uvozuje ji pikola na pozadí převážně kvartově stavěných souzvuků dřev, a ohlašuje tak zásadní změnu atmosféry. Je to povědomé šestákovské gesto známé už z *II. symfonie*, kde se také v odhmotněných výšinách vznášel těžko uchopitelný příslib naděje. Nastupující katarzi ovšem coda s ptačí flétnovou stylizací citující opět základní terciový motiv spíš relativizuje. Zejména pozadí smyčců, v dlouhých držených hodnotách velmi zvolna a nepříliš zřetelně se ustalující in D, působí lehce znepokojivě, podobně jako atmosféra, z níž se celá věta na počátku vynořila.

Již ve *II.* a *V. symfonii* nastupuje druhá věta nikoli volně, nýbrž energicky, a *Allegro agitato* druhé věty *VI. symfonie* vpadá do ovzduší rozrušeného první větou snad s ještě větší vervou. Úvodní plocha je opět typické burleskní scherzo založené na ostinátních pásmech. Ocitáme se na důvěrně známé půdě, s běžícími ostinaty jsme se setkali již nesčetněkrát. A přece je autorův přístup k tomuto typu hudebního vyjádření v *VI. symfonii* jiný. Až dosud byly z ostinátních ploch sestavovány často celé věty nebo alespoň význačné části vět. Během desetiletého vývoje skladatelova hudebního jazyka se však staly organickou součástí autorských výrazových prostředků a jejich užití v *VI. symfonii* je dokladem zralé fáze osobního tvůrčího vývoje. Energické a vytrvalé scherzo zaměstnávající ve fortissimu orchestrální plénum uvozuje první velký díl třídílné formy A B A K (K značí codu).* Až vojensky rázný charakter těchto celků však autor vzápětí popírá, jednou lehce poťouchle znějícím úsekem,

* Podrobně můžeme zapsat takto; různá označení vyšších dílů odrážejí možné pohledy na formu:
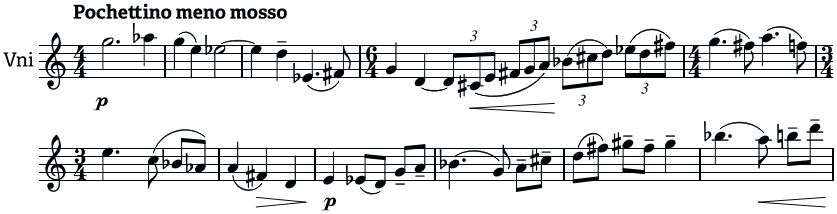
A										B						
a	b	c	a'	m	d	d'	d''	d'''	m	e	f	g	h	m	e'	e''	j
1	14	24	38	58	68	79	91	94	109	111	125	131	144	154	157	162	167

						A'						K		
l	e'''	n_e	p	r_e	m	a	b'	c'	s^a	s'_a	m	K_d		
172	178	192	204	215	229	234	245	254	258	266	288	296	330	

v němž dominují dřeva, podruhé pizzicatovou plochou smyčců. Díl je vnitřně kontrastní a výrazově nejednoznačný.

Formálně je druhá věta ve skutečnosti syntézou několika tradičních principů. Kromě třídílnosti ovládá střední díl *B* na nižších úrovních všeprostupná variační práce s materiálem a návraty úvodního úseku tohoto dílu připomenou variační rondo. Střední díl *B* s tempovým označením *Pochettino mosso* se vyznačuje v Šestákově stále ještě víceméně atematickém hudebním světě zatím velmi netypickou vlastností. Ve zmíněných navracejících se dílech (*e*) se totiž setkáváme s tématem v pravém slova smyslu, tedy s ucelenou melodickou myšlenkou, jež se připomíná ve víceméně identické podobě:

125. *VI. symfonie*, 2. věta, takt 112–120
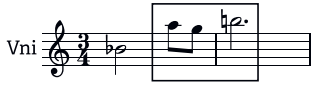


Zatímco v první větě jsme cítili nejistotu a tázání, ve zřetelné melodické lince tohoto tématu nabýváme vnitřní jistoty. Jasná modelace prvních taktů ovšem záhy ustoupí atematickému charakteru taktů následujících. Atonální téma klesá a stoupá ve velkorysých vlnách pozoruhodného ambitu, z nichž nejvýraznější první vlna dosahuje intervalu tercdecimy. Ve středním variačněrondovém dílu (*B*) se navracejí první čtyři takty tématu v pozměněné instrumentaci, která mu propůjčuje různý stupeň jistoty, napětí a průraznosti. Stejně jako na začátku se i zde v některých úsecích setkáváme s pásmovým plánem a ostinaty založenými na prostých, úsečných motivických modelech. Takto je vystavěn zejména dynamický vrchol věty ke konci středního dílu.

Scherzový díl *A* se navrací u Šestáka netypicky, v přesné citaci plných deseti taktů, ostatní oddíly úvodní hudby jsou variovány. Coda mířící in C k závěrečnému prázdnému intervalu *c-g* působí neukončeně a opět jako jakési „ticho před bouří". Neuspokojivé zakončení vnitřních vět
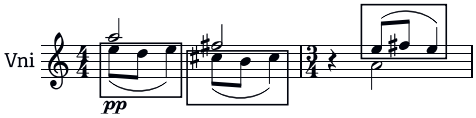
cyklických kompozic, často ve spojení s lehce nevyváženou či jaksi vyosenou formou, je pro Šestáka typické. Má vyvolat očekávání další věty, která tak pocitově nezaznívá do vyrovnaného ticha, nýbrž do atmosféry ticha, elektrizovaného přetrvávajícím nábojem. Jednotlivé věty tak získávají přirozenou návaznost, a paradoxně jde tedy o prostředek sloužící ke stabilizaci velké cyklické formy.

Třetí věta *Andante moderato assai*, v délce pouhých padesáti taktů, tvoří uprostřed proměnlivé hudby ostatních vět meditativní, ve své křehkosti výrazově jednotné intermezzo a zároveň úvod k finální větě čtvrté, k níž je připojena attacca. Připomeňme si rovněž velmi podobný postup v *I. smyčcovém kvintetu*, napsaném o tři roky dříve (viz s. 223–224). Ostrý kontrast s okolím je dán vnějškovým zklidněním. Promlouvají tu pouze smyčce v dynamickém rozsahu piano pianissimo až mezzopiano, důraz je kladen na melodickou kresbu, na rozdíl od předchozích vět založených převážně na metrorytmickém tepu, avšak napětí i tak cítíme, a to právě zejména v melodice dominantního hlasu houslí. Je založena převážně na migraci vertikálních center, což je způsob, který jsme popsali již u starších kompozic a jehož užívání v Šestákově tvorbě nikdy zcela neustalo. V posluchači tato melodie vyvolává dojem všudypřítomné otázky v důsledku velkých melodických skoků, nečekaných přerušení generální pauzou i přítomnosti šestákovského idiomatického tázavého motivu, který se tu vyskytuje nesčetněkrát v mnoha podobách, například:

126. *VI. symfonie*, 3. věta, takty 5–6
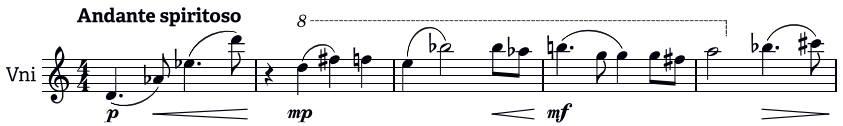


127. *VI. symfonie*, 3. věta, takty 33–34
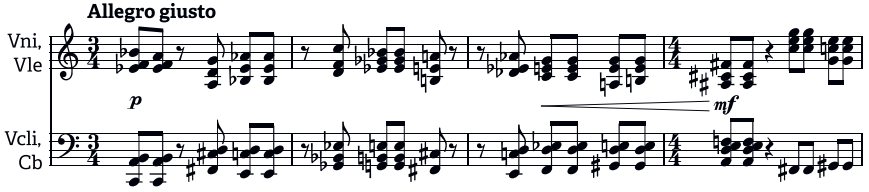


Otázku klade věta i v samotném závěru:

128. *VI. symfonie*, 3. věta, takty 46–50



Věta čtvrtá *Allegro giusto*, navazující bez přerušení, jako by v houslové sekci zpočátku tuto otázku obracela v konstatování. Stojíme na prahu finále, které je jakousi konkluzí toho, co až dosud v symfonii zaznělo, a to v mnoha ohledech. Věta potvrzuje a podtrhuje dynamičnost dosavadního dění výrazovou mnohotvárností a vnitřními kontrasty. Zaznívají tu pasáže dramatické i vtipné až poťouchlé. Výrazově odlehčených je však méně a pro celkovou stavbu věty jsou nejpodstatnější velkoryse stavěné dynamické oblouky. Všech pět velkých formových dílů věty s připojenou codou* těží v podstatě důsledně a nejvíce ze všech vět symfonie z variačního principu. V rámci těchto dílů se odehrává variačně-evoluční proces, v němž jednotlivé formově nižší oddíly vyplývají vždy z oddílu předchozího. Kromě ústředního dílu a cody jsou převažujícím stavivem dílů ostinátní pásma. Netepou však už natolik sveřepě jako ve dvou úvodních větách, „obrazy" se střídají v rychlém sledu nebo autor tato pásma drobí proti metru do úsečných fragmentů, takže se jejich ostinátní povaha často až vytrácí:

129. *VI. symfonie*, 4. věta, takty 62–65



* Následující schéma opět odráží dva možné pohledy na formu:

A				B					C				D		X_b			K	
a	a'	a''	a'''	b	b'	b''	m_b	b'''	c	c'	m	b''''	D	e	f_e	b'''''	g	d'_b	K
1	4	17	25	30	41	44	51	55	64	80	82	92	99	128	139	145	153	159	193	219

Finále reflektuje hudební dění předchozích vět nejen v tom smyslu, že uplatňuje variační princip ještě důsledněji než věty předchozí. V jejím průběhu zazní i několik odkazů k prvním dvěma větám. Na nejméně čtyřech kratších úsecích autor více či méně vzdáleně variuje některá místa druhé věty, jde tedy spíš o aluze. Avšak čtyři, resp. pět odkazů na větu první je přímých a zřetelných a příslušná místa téměř citují. V rámci neustále proměnlivého atematického evolučního procesu, který je podstatou Šestákova vyjadřování, je přitom typické, že se jedná vždy jen o dva, nanejvýš tři takty. Důležitost autocitací v konstrukci symfonie v kontextu Šestákova díla, které podobných návratů téměř neužívá, mimořádně vyniká, o to víc, že se jedna taková autocitace uplatňuje dvakrát, a to v místech hlavních dynamických vrcholů finální věty. K přímým odkazům k první větě patří i coda, již autor připojuje k jedné z dynamických vln poté, co ji náhle utne. Po všech peripetiích čtyř vět se tento závěr vrací na počátek, do bezčasí a beztvaří, z něhož se celý děj a tvar v první větě zrodil. Nad amorfním pozadím dřev se v hlubinách kontrabasů a violoncell symfonie opět rozpomene na výchozí motiv *d f ges es*, který se od druhé věty v bouřlivém evolučním procesu vytratil. Kruh se uzavřel a nastává chvíle pro typické šestákovské gesto: ptačí flétnu.

130. *VI. symfonie*, 4. věta, takty 205–210



Závěrečné takty navodí katarzi jednoznačně potvrzeným ukotvením in D. Atmosféra však přesto balancuje na ambivalentní hraně neurčitých pocitů tím, jak se hudba úzkostlivě vyhýbá byť jen náznaku jakéhokoli tónorodu.

Zbývá položit si otázku, jak chápat „nepokoj" této hudby, kterou skladatel sám označuje za „nepokoj srdce". Každý si do ní při jejím poslechu můžeme projektovat vlastní vize, touhy, pochybnosti a otázky, ale nepochybně i pozitivní představy vůle a radosti, malověrnosti i triumfů.

Hudba je v tomto ohledu nanejvýš tvárnou entitou. Přesto se jedna rovina interpretace jeví z autorova hlediska jako nanejvýš pravděpodobná. *VI. symfonie* vznikla bezprostředně po páté a i podle autorových vyjádření tvoří druhou stranu téže mince. Připomeňme si autorovu představu „osudové nutnosti štěstí", jež člověka žene vpřed, aby tvůrčím způsobem naplnil a realizoval čas, onen konečný prostor, který mu byl darován. Čas a tvorba jsou pro Šestáka komplementární dvojice pojmů. Rovněž poukazem k tvůrčímu procesu lze interpretovat „věčný nepokoj srdce". Jako tvůrčí neklid, který nás žene vpřed a zahrnuje veškeré naznačené emoce, je stejnou měrou znepokojivý jako naplňující. Tak se *VI. symfonie* stává rovněž dílem, které tematizuje sám proces tvorby. Jak uvidíme později u *Koncertu pro violu a orchestr* s podtitulem *Sokratovské meditace*, nebude v tomto smyslu dílem jediným.

Vzkříšení po dvou stoletích III.

Z perspektivy sedmdesátých a osmdesátých let se zdá, že první antologie *Hudba citolibských mistrů 18. století* byla vydána možná za minutu dvanáct. Jakkoli je to z dnešního pohledu absurdní, odkaz ke kostelnímu kůru, který byl kamenem úrazu většiny realizovaných děl už od počátku, by mohl dost možná zkomplikovat projekt i o pár let později. Ideologické útoky, kterým čelil citolibský sbor na prahu sedmdesátých let, byly součástí stalinského dejà vu, jímž se projevovala kulturní politika normalizace. Jako tvůrce si s ní Šesták v tomto smyslu polemizovat netroufl, a pokud tedy v jeho pracovně vzniká duchovně laděná hudba, končí v těch letech ještě tzv. v zásuvce. Obhajoba velkých duchovních děl minulosti je však něco docela jiného. Jsou to díla mezinárodně kulturně etablovaná, a na pomoc tak lze přizvat dokonce kolegy ze spřízněného socialistického tábora.

S argumentací vratislavským festivalem, pořádaným v chrámech a znějícím liturgickou hudbou minulosti, jsme se již setkali v roce 1973

v souvislosti s ideologicky podbarvenou šikanou citolibského sboru. Přesně rok nato, v září roku 1974, rozvinul Šesták motivy tehdejší polemiky dále. Došlo k tomu v Praze při vystoupení na „aktivu pro výchovu uměním Ústřední rady odborů". Východiskem jeho vystoupení byla otázka nové tvorby pro amatérské pěvecké sbory, polovinu však řečník věnoval jinému problému, o němž víme, že ho osobně velmi trápil. Jména jako Händel, Černohorský, dokonce Bach, Haydn a Mozart v něm byla spjata s podezříváním a střety „na ostří nože".

„Což se nevidí, že tato díla, převážně komponovaná na latinské texty a kdysi spjatá s liturgií, ale mnohdy již ve své době se svou všelidskostí z ní vymaňující, a stojící dokonce i proti ní, ztrácejí svoji původní funkci a že jako dominující se stále zřetelněji prosazuje funkce estetická?"[423] říká Šesták a na pomoc si bere sovětský Státní pěvecký sbor spolu s poukazem na Festival pěveckých sborů v Debrecíně, který před necelými třemi měsíci navštívil, podobně jako před rokem využil zkušenosti polské. Relativně tolerantnější přístup okolních zemí k umění, nezatížený tolika předsudky byl zřejmě dán menší potřebou ideologických košťat, která v Československu pracovala v symbióze s utahováním politických šroubů po srpnu 1968. V srdci Evropy byla situace opačná, a proto plodící extrémní jevy. Šesták, dotčený tímto extrémem osobně, jej zhodnotil jednoduše – jako zabedněnost, a jeho rozhořčení bylo autentické.

O tom, že normalizace svár kolem přístupu k religiózně laděné části hudby minulosti opravdu opět probudila k životu a že se stal palčivým problémem, svědčí i jiný dokument ze Šestákova archivu. V listopadu 1977 mu posílá z Divadelního ústavu Jiří Berkovec prosbu o seznam skladeb citolibských skladatelů, jež by doporučil do „zlatého fondu naší hudební kultury". „Samozřejmě inclusive duchovních děl! Jedním z důvodů úkolu je důkladná motivace tohoto okruhu tvorby v 18. století, aby její špičková díla nevypadla z paušálních politických = antireligiózních důvodů z apercepčního kontextu českého i zahraničního posluchače. […] Doufám, že pochopíš smysl této naší práce a že nám vyjdeš vstříc. Máme v této věci plnou podporu řídících orgánů […]."[424] Doporučená díla „zlatého fondu" měla mít zelenou v koncertních síních a nahrávacích studiích.

Lze předpokládat, že Zdeněk Šesták smysl té práce „pochopil". Sám si těžko mohl být jist, zda antireligiózní kampaň neohrozí jeho vlastní,

už jednou prosazený projekt, resp. jeho pokračování, k němuž se právě chystal. Naštěstí však žádným protitlakům čelit nemusel. Jednak byla hudba citolibských mistrů již značkou dostatečně etablovanou, jednak se neostalinské politické nasazení posléze přece jen trochu unavilo. Antireligiózní kampaň postihující koncertní provoz i novou hudbu trvala podle Šestákova svědectví první desetiletí po srpnu, pak tato vlna opadla a v osmdesátých letech, s tím, jak se ve společnosti i v politických kruzích opět usazoval pragmatický reálněsocialistický model, už panovala vůči náboženské tematice v hudbě relativní tolerance. Zklidnění situace se projevilo i v obnovení běžné chrámové varhanní koncertní praxe. Pocítila ji i skladatelova dcera Marie spolu s kolegy.

Vraťme se však zpět k Šestákovu citolibskému projektu. Na Boží hod vánoční, 25. prosince 1969 se ve Dvořákově síni pražského Domu umělců konal koncert z děl citolibských mistrů, který měl být prvním večerem nakonec neuskutečněného cyklu „České vánoce", o němž jsme se zmínili už v souvislosti s Šestákovým rozhlasovým působením. Roku 1972 se v té době již letitého objevu ujala také Československá televize a začala s natáčením dokumentu *Citoliby*. Premiéra filmu Vladimíra Síse se konala na přelomu ledna a února 1974 v kině Lucerna na festivalu Týden televizních filmů k Roku české hudby[425] a v květnu téhož roku byl promítán ještě jednou v pražském Divadle hudby. V sedmdesátých a osmdesátých letech se skladby citolibských autorů objevovaly také jednotlivě jako součást běžného koncertního života.[426] Varhanní fugy Karla Blažeje Kopřivy zařazovala do svých vystoupení i skladatelova dcera.

V tomto období pracoval Zdeněk Šesták dále na vyhledávání citolibských opusů, na jejich rekonstrukci a spartování.[427] Ze záznamů Šestákových diářů můžeme snad usoudit, že jednání o nové antologii v Supraphonu byla zahájena nejpozději v polovině sedmdesátých let.[428] V roce 1980 podal Šesták Supraphonu návrh na druhou antologii. Jeho nabídka mnohonásobně překračovala rámec prvního alba po stránce kvantity i náročnosti realizace. Pokud mohl mít, či dokonce měl zejména zkraje sedmdesátých let pocit, že je jeho práce ohrožena, jeho obavy se rozhodně nepotvrdily. Vydavatelství akceptovalo návrh jen s malými změnami a roku 1982 jej zařadilo do svých plánů.[429] Pětideskové album,

jehož název *Hudba citolibských mistrů 18. století II* odkazuje ke starší antologii, nese nakonec vročení 1984.[430] Nejsilněji zastoupeni jsou tu Václav Jan a Karel Blažej Kopřivové, oba liturgickými formami, mezi nimiž vynikají pozoruhodná česká *Missa pastoralis in D* Václava Jana a *Requiem in C* Karla Blažeje Kopřivy. Nezvyklou zvukovou kombinaci nabízí jeho *Concerto in Dis pro varhany a orchestr*. K dalším citolibským skladatelům Janu Adamu Gallinovi, Jakubu Lokaji a Janu Ventovi přibyli tentokrát jednou ukázkou Jan Jáchym Kopřiva (1754–1792; starší bratr Karla Blažeje) a anonymní skladba připsaná Šestákem hypoteticky Janu Janouškovi (1717–1750), Gallinovu předchůdci ve funkci „musicae director" (ředitele hudby) citolibské zámecké kapely.

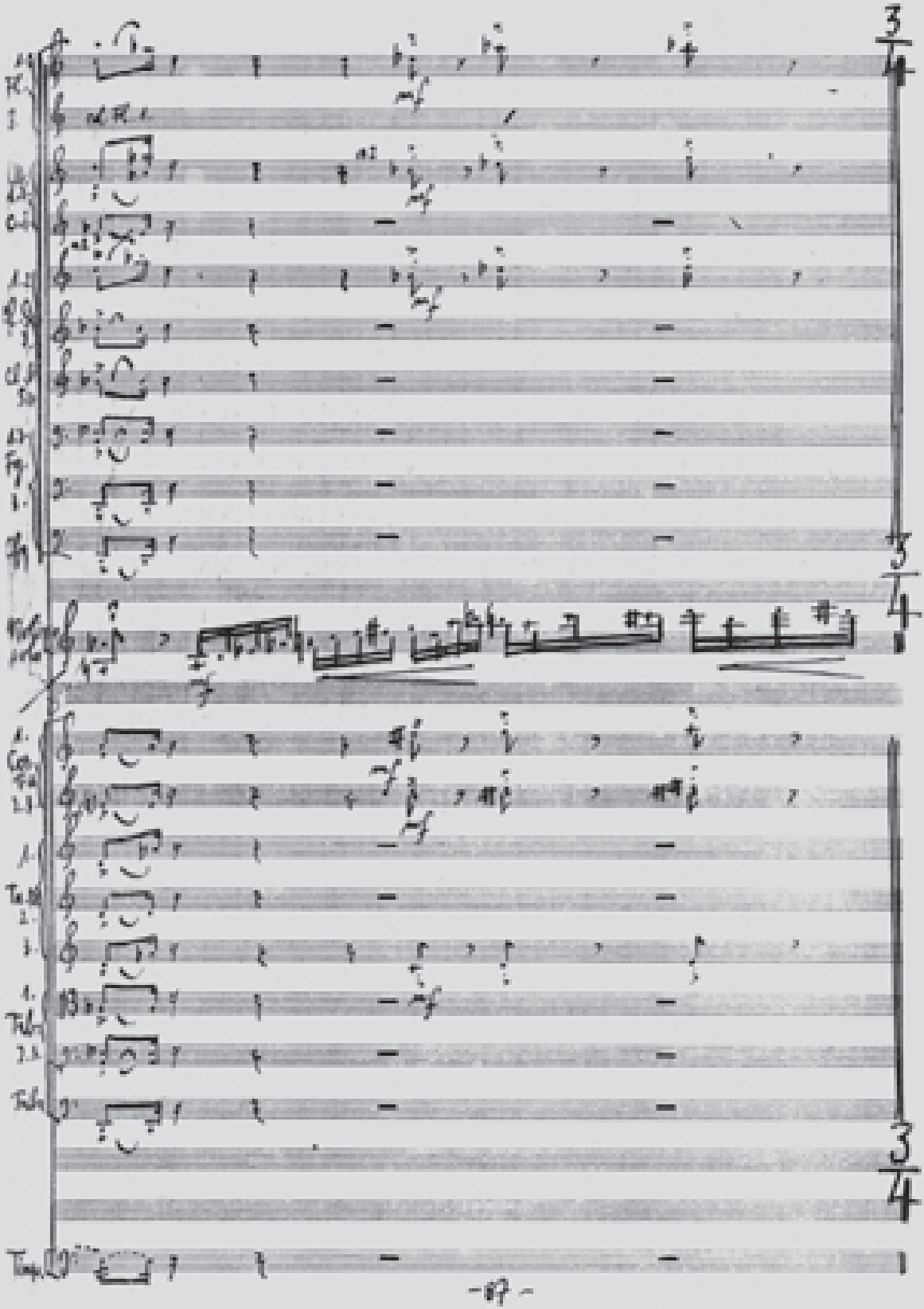
Obsáhlá studie Zdeňka Šestáka, jež album doprovází,[431] přináší sumu poznatků a interpretací, k nimž autor mezitím dospěl. Esejisticky laděný text v edici z roku 1968 se v jejím světle jeví jako příprava na širší faktografický i myšlenkový záběr, který je prezentován zde. Proto se také text vrací ke skladbám obsaženým už v první antologii, zahrnuje četné motivy připomenuté už tehdy, mnohé ovšem dopracované (jako výchozí historický místopis a dějinná východiska interpretací), nebo naplněné zcela novým obsahem (např. sledování pedagogických posloupností pojících se k osobnostem Citolib). Snad nejzajímavější jsou v tomto druhém textu z roku 1984 opět pasáže nabité esejistickým jiskřením, jakkoli myšlenkovou volnost charakterizující komentář starší – z roku 1968 – zde autor poněkud krotí. Základní porozumění vybudované už předtím, vycházející z historické chvíle a ducha místa, ponechává jako stálé východisko svých úvah. Dobu Šesták představuje exkurzem do magické temnoty barokního uvažování plného pekelných muk a božích trestů, proti níž staví hudbu jako progresivní sílu přinášející humanistické hodnoty a otevírající budoucnost.
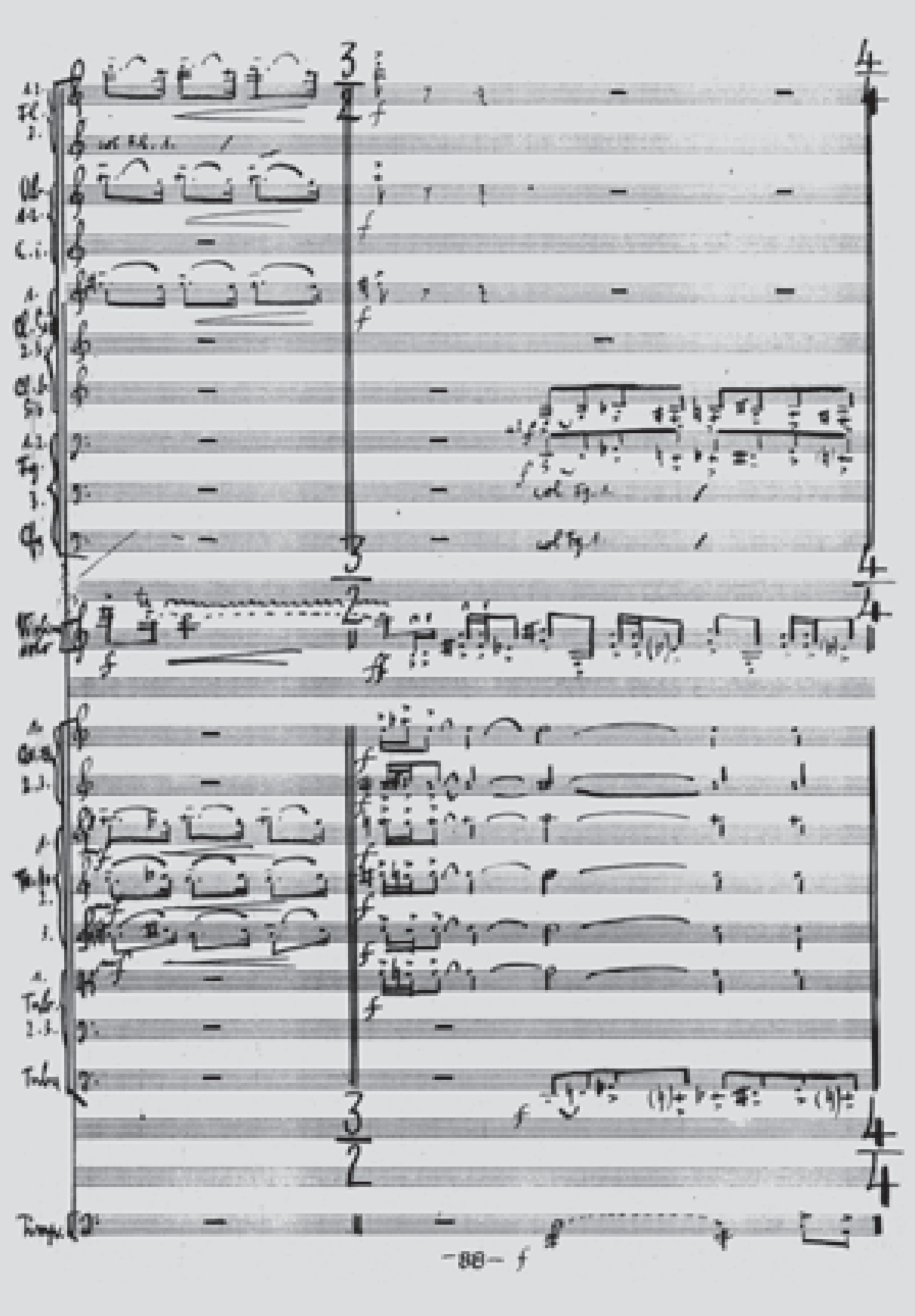
V novém textu se autor tentokrát více věnuje konkrétním hudebním kvalitám a v několika poznámkách vyzdvihuje zajímavé momenty ve skladbách mladého Karla Blažeje Kopřivy. Základem Šestákova konceptu je v podstatě na první poslech slyšitelná „českost" zejména pastorálních, ale i dalších kompozic, blízká české lidové a duchovní písni. Interpretace citolibské hudební kultury 18. století vychází v Šestákově pojetí z představy hájení českého kulturního prostředí

na hranicích německého živlu. Šesták vidí přirozenou souvislost mezi citolibskou skladatelskou školou a pozdější už prokazatelně obrozenskou stopou, již tu zanechal v prvním desetiletí 19. století Antonín Jaroslav Puchmajer, působící na místní faře. Citoliby mají pro Šestáka význam také jako doklad, že národní skladatelská škola 19. století měla své předchůdce a že měla odkud vycházet. V nacionálním ladění autorova textu samozřejmě spatřujeme dobovou optiku, nicméně důraz na soupeření dvou dominantních etnik jako na zdroj kulturní dynamiky v daném prostoru je relevantní. Kriticky lze hodnotit Šestákovo vyzdvihování českých intonací, které v reflektovaných skladbách nalézá. Dnešnímu posluchači se opravdu zdají nepřeslechnutelné. Je však otázka, nakolik je to dáno současnou posluchačskou zkušeností zejména s českou hudbou 19. století a s novější vrstvou českého hudebního folkloru, která se s touto částí české hudební kultury časově shoduje. V době, kdy citolibští skladatelé tvořili svá díla, lze spíš hovořit o fázi zrodu těchto intonací, a zda a nakolik se už ve své době pojily s českým živlem i v hlavách tvůrců a posluchačů, se můžeme jen domýšlet.

V uvedených charakteristikách před námi vyvstávají Šestákovy pohnutky: jsou to – jakkoli to zní pateticky – jeho niterně prožívané vlastenectví a vztah k rodišti. Argumenty, snesené ve studii z roku 1984, souznějí s motivací, již badatel odkrývá ve vzpomínce z roku 2002: „Byl bych rád, kdybyste chápali tuto moji badatelskou činnost ne pouze jako příspěvek k poznání české hudební minulosti, ale také jako moji ‚kolegiální' službu a pomoc předchůdcům, kteří působili v mém rodišti, aby se na ně v tom bezedném a často nespravedlivém propadlišti času nezapomnělo."[432] Na tomto místě můžeme opět připomenout smysl celého úsilí, jež Šesták podnikal dlouhá desetiletí, a tím je znějící hudba. Na jedné straně stojí realizované záznamy a na druhé živá provedení. Kromě těch, která jsou přímo spjata s Šestákovou rodinou, resp. s koncertním účinkováním dcery Marie, pojímají v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let tato díla do svého repertoáru další interpreti a tělesa. Například *Partita in F* Jana Venta byla jednou z prvních repertoárových položek souboru Collegium musicum Pragense, jež hrálo pod vedením Františka Vajnara. Zejména fugy Karla Blažeje Kopřivy se staly v pozdějších letech běžnou součástí repertoáru mnoha interpretů včetně

Zuzany Růžičkové, Jaroslava Tůmy či Aleše Bárty. První velký triumf v cestě Šestákových objevů na koncertní pódia představuje koncert 2. června 1985 ve Dvořákově síni Domu umělců. Ten večer poskytlo Citolibům punc mezinárodní prestiže Pražské jaro. Byl to už druhý celovečerní program z živé hudby, který Šesták sestavoval z materiálů, jenž mu v archivech prošel rukama, a první, ale nikoli poslední večer v rámci prestižního festivalu. Těm se však budeme věnovat později.




Tuba
Timp.
f
3/2
4/4

I. koncert pro housle a orchestr „Sursum corda“, 1. věta, ukázka z rukopisu

SURSUM CORDA

I. koncert pro housle a orchestr „Sursum corda“ (1983) a triumf srdce

Při mši kněz zvolá: „Vzhůru srdce!“ A chrám mu odpoví: „Máme je u Pána.“ Tuto výzvu vzatou z preface, „předmluvy“ před eucharistií, skladatel užil jako podtitul *Koncertu pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány*. *Sursum corda*, jak zní výzva latinsky, nemá ale v tomto díle konotace liturgické, nýbrž obecně společenské. Šesták se je snažil pojmenovat už v komentáři k premiéře, která se konala v rámci Týdne nové tvorby roku 1983. I když se už v něm hovoří o „zápasu proti apatii“,[433] bez narážek a šifrování mohla autorská interpretace zaznít až o mnoho let později, po listopadu 1989. Proto ji přepisujeme ze záznamu rozhovoru se skladatelem: „Když jsem psal první houslový koncert, kdekdo z této země utíkal, kdekdo na to kašlal, i když vím, že mnozí měli důvod. Ale představte si, kdybychom tento prostor všichni opustili. Přece není možné do toho úplně kopnout, když si to tu cizí živly okupují. Vidím tu paralelu s barokem. Více se cení autoři, kteří odešli do ciziny, jako by byli čímsi víc. To ale není pravda, zůstala tu celá řada lidí, kteří se snažili osvětu, hudebnost, kulturnost, identitu nějakým způsobem udržovat. Všichni nemohli být Myslivečky, Rejchy nebo Stamici. Chtěl jsem tedy jen říct: v sousedství té hmoty, která na tebe horem dolem útočí, sursum corda, nepodléhej, musíš pro to něco udělat!“[434]

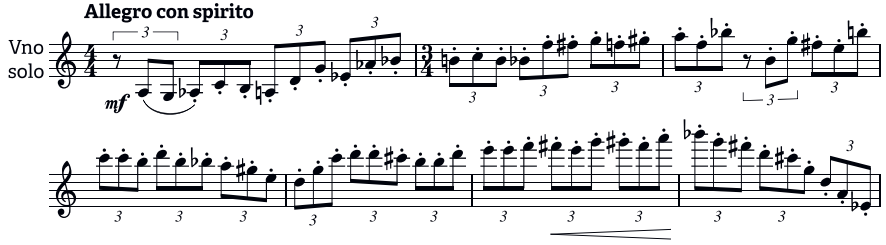
Představa náporu nepřátelských sil může být skutečně v podtextu všech děl, které se dotýkají společenské atmosféry za normalizace, a my jsme si jich všimli jak u *II. symfonie*, tak u *Paměti*. Přece jen bychom však pro zobrazení individuálního zápasu s okolní situací těžko hledali formu vhodnější než koncert pro sólový nástroj a orchestr. I toto mohla být jedna z motivací pro vznik Šestákovy první koncertantní

kompozice, vedle faktu, že právě tehdy skladatel našel dokonalého interpreta takového díla v Antonínu Novákovi, jemuž je dílo věnováno. Jeho výkon při premiéře, který je dnes k dispozici na CD,[435] je skutečně strhující. Všiml si ho i Vladimír Bor, který v *Lidové demokracii* vedle hodnocení jiných autorů přehlídky vyzdvihuje zejména Šestákovu kompozici: „Zdeněk Šesták nazval svůj houslový koncert Vzhůru srdce, přičemž hlas houslí bylo možno opravdu chápat jako apel proti apatii a jako zápas člověka s tíhou života. A dílo chytilo právě až tam, kde sólový nástroj se mohl povznést nad hmotu dechového orchestru a kde dostal prostor. Autorův záměr nakonec prosadil Antonín Novák, který téma životní aktivity demonstroval přímo svým výkonem – zaujatostí pro věc a mistrovskou kvalitou."[436]
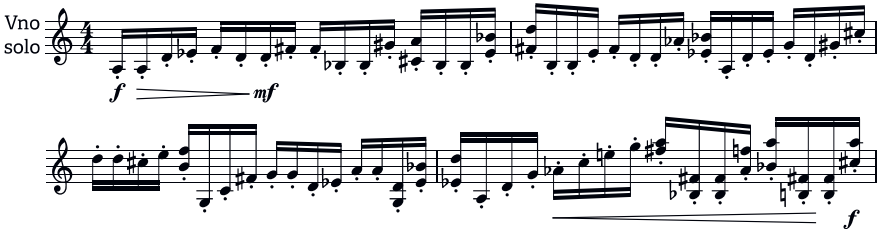
První věta *Allegro con spirito* slučuje princip šestákovských variací-obrazů s třídílností. Ataky temných sil vstupují do věty na začátku každé z variací s vertikálně stavěnými bloky orchestrálního pléna. Jejich charakter, většinou zvukově nekompromisní, je však odstupňován – někde znějí po celý vertikální díl husté devítitónové klastry, jinde volí skladatel simultánní pásma ostinat, anebo je průhlednější charakter souzvuků dán převážně kvartovou stavbou. Formálně plní tyto plochy úlohu předělů mezi formovými díly. Krátká, ale výmluvná introdukce, která k nim patří, hovoří jazykem známým ze symfonických děl: metrické „odkapávání" připomene úvod jak ke *II.*, tak i k *V. symfonii*.

Housle jsou tu individuálním hlasem, který je v kompozici konfrontován se zmíněnou hrubou silou a pozoruhodné a symbolické je, že v místech ataků dechového orchestru housle mlčí. Vcházejí do první věty v rozličných podobách. Ve větě naprosto převažuje virtuózní pasážová melodika dvojího základního charakteru – triolového a kvartolového s typickými dvojicemi opakovaných tónů, ne nepodobná pádícím ostinatům v tolika jiných skladbách.

131. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda“*, 1. věta, takty 36–42



132. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda“*, 1. věta, takty 93–96

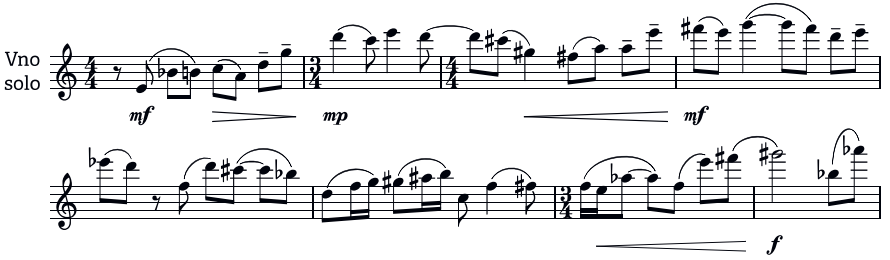


Kantabilita v sólech první věty téměř nemá místo, jsou to jen sporé náznaky v proudu atematického úprku na jedné straně a odhodlaných, vytrvalých monologů na straně druhé.

Vytrvale a vzdorovitě působí housle skoro po celou první větu. Jednak si stále „vedou svou“, nezávisle na dění v orchestru, bez zjevných myšlenkových vazeb k němu, jednak dlouhé, vytrvalé pasážové úseky i atematické, ovšem myšlenkově obsažnější linie prosazují svou neukončeností nárok na monolog bez konce.

Vedle lhostejně věcné výpovědi orchestru se tu však zjeví i bolest a jakási nostalgie po něčem, co snad bylo.

133. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda“*, 1. věta, takty 51–58



Ve všech skladbách, v nichž skladatel použil celestu, využívá jejího zvláštního charakteru pro budování překvapivých témbrových intermezz, snových, surreálných zjevení, která z rámce skladby naprosto vybočují (viz s. 109, 256). Podobné intermezzo včleňuje Šesták i do první věty *Sursum corda*. Snad jako zlý sen? Možná.
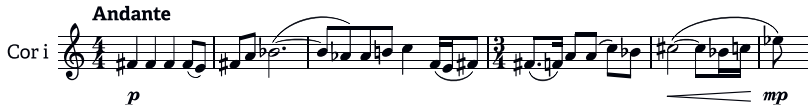
Třídílnost věta naznačuje návratem k počátečním klastrům orchestru a citací prvního vstupu houslí. Od ní se hudba záhy odpoutává a ve svobodném variačním rozvinutí dospívá až k útočnému, odhodlanému, hrdému závěru korunovanému zářivým akordem D dur.

Věta v sobě skrývá motivická předznamenání následující věty a finále. Je jakousi předehrou prezentující proměny vztahu člověka ke kruté skutečnosti až k odhodlání nestat se její obětí. I toto základní vyznění je anticipací dalšího vývoje *Koncertu*.

Avšak dříve než najde srdce své odhodlání, padá do propastí chmur, splínu, skepse, bolesti a místy až romantické rozervanosti ve druhé větě *Koncertu* s předpisem *Andante*. Výzva obsažená v podtitulu skladby, „Vzhůru srdce!“, získává na autentičnosti tím, že se odráží od samého dna těchto hlubin. Hudba se tu uzavírá před vnějším světem do světa vnitřního, housle a některé dřevěné dechové nástroje (zejména anglický roh, hoboj a klarinet) se proměňují ve vnitřní hlasy, jež kladou zpytavé otázky, naznačují nutnost odhodlání a znovu a znovu upadají do pochybností. Dikcí, nepochybně i v důsledku instrumentace, připomínají vstupní takty volné věty starší *Partity profana*. Pozoruhodná je věta po stránce metrické a tektonické. Plyne téměř ve strojovém jakoby

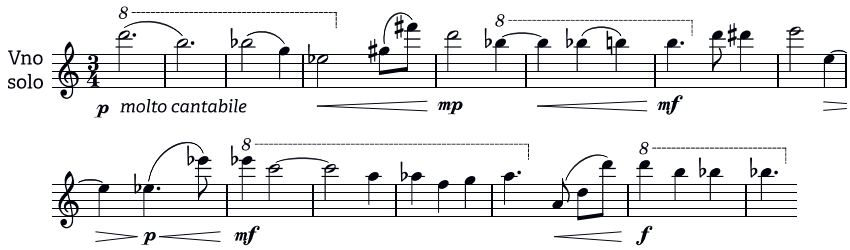
monotónním tepu a – na rozdíl od převažující ametričnosti Šestákovy hudby obecně – většinou ve tříčtvrťovém taktu. Věta je více fantazií, jakkoli z ní mnohé formální znaky i charakter myšlenek činí také odraz věty první. Téma, které se ve druhé větě často připomíná, zaznívá hned od prvního taktu, a to v anglickém rohu.

134. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda“*, 2. věta, takty 1–6
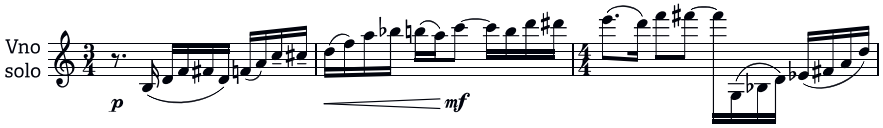


Je to téma velkého vnitřního napětí. Daleko rozjitřenější je však napjaté, bolestné téma houslí ve druhém dílu věty. Velké melodické skoky nejsou na překážku kantabilitě melodie.

135. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda“*, 2. věta, takty 22–36



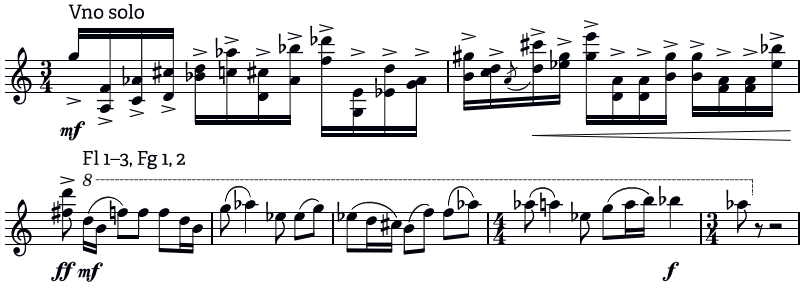
Tyto první dva díly druhé věty přinášejí v *Houslovém koncertu* novou hudbu. Celá rozsáhlá střední oblast, skládající se ze čtyř dílů, je však vzdálenou připomínkou první věty s jejími orchestrálními ataky, jejich původní průraznost ale přetváří v chmury stále kdesi uvnitř. Houslové sólo této střední oblasti věty získává díl od dílu na hybnosti.

136. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda“*, 2. věta, takty 57–59



Pozdější celestové intermezzo, další odraz dění v předchozí větě, je svým charakterem méně snové a reálnější než jeho předobraz. Housle si přitom dále razí cestu ven z klauzury vnitřního světa a probouzející se odhodlání vyjadřuje i proměna orchestrálních hlasů, třeba jako v následující variaci na úvodní téma anglického rohu. (Viz př. 134. Následující příklad z partitury prezentuje jen některé party.)

137. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda“*, 2. věta, takty 103–109
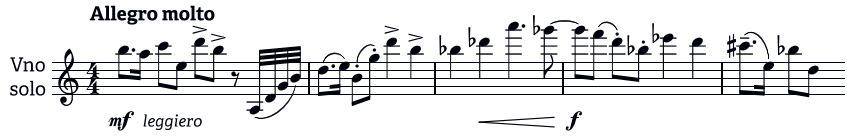


Vstup houslového sóla před závěrem věty navozuje celou škálu asociací. Je vazbou k tradici, neboť virtuózním charakterem i umístěním ve větě upomíná na kadence klasicko-romantických koncertů. Svou dikcí znovu připomíná odhodlání a vzdor houslového partu první věty. A zároveň motivickými náznaky předjímá větu finální.

Závěrečný návrat věty k faktuře, myšlenkové náplni a napjatosti velkých skoků houslí druhého dílu, představuje však v hudbě opětný introvertní, meditativní obrat. Závěr věty tak působí mírně skepticky.

Předěl mezi druhou a třetí větou tvoří tichý úder gongu, dokonávající uzavírání se hudby do sebe sama. Třetí věta *Fantasia – monologo* je větou sólovou, dávající interpretovi příležitost k virtuózní exhibici. Variační přístup k materiálu první a druhé věty působí dojmem improvizace a její celková dynamičnost se od počáteční váhavosti navazující na dikci druhé věty vytrvale propracovává až k bojovnosti a energičnosti virtuózních pasáží věty první. Je to nepochybně opětné procitnutí k odhodlanosti, jež tak připravuje půdu pro finále. Právě jím dochází naplnění autorova výzva: „Vzhůru srdce!"
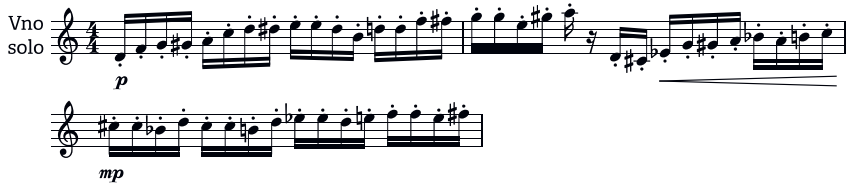
Čtvrtá, finální věta *Koncertu* je formálně vzdáleně spřízněna s tradicí sonátového ronda. První ze dvou dílů je také jako rondo komponován. „Rondové" téma, které se v různých variacích čtyřikrát cyklicky navrací, je taneční, skočné, až klasicistně vylehčené a několik metrických nepravidelností jeho „tanec na špičkách" činí ještě nespoutanějším. Předjímaly je už četné náznaky v první větě.

138. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda"*, 4. věta, takty 1–5



Ani doprovod orchestru v těchto dílech – staccatové metricky postupující paralelní souzvuky tradiční terciové stavby – není nijak komplikovaný. Je to dikce v Šestákově tvorbě velmi vzácná. Burleskní plochy dechových kompozic, tónované vždy jemnými parodickými efekty, rovněž nehýří bezstarostně radostnou čistotou. Záhy se však dikce houslí uchýlí v „kupletech" k reminiscencím „pasážových" dílů první věty.
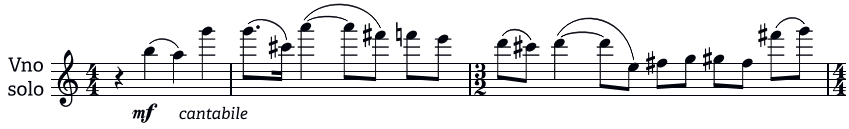
139. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda“*, 4. věta, takty 32–34
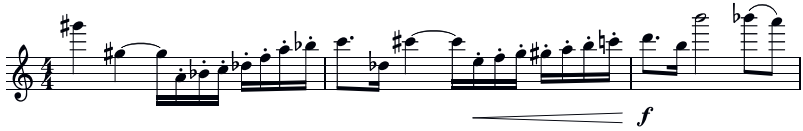


Vzestup napětí v těchto dílech věty odplavuje původní bezstarostnost a hravost dílů „rondových“, čím dál tím energičtějších a odhodlanějších. Takto se už vprostřed úvodního dílu věty připravuje vlastní vyvrcholení *Koncertu*.

Rozsáhlý druhý evoluční díl věty je pro Šestáka typický svou syntetickou povahou.[437] A právě syntéza jako základní přístup k hudebnímu materiálu je nejlepším termínem pro vystižení charakteru celého *Koncertu*. Probíhala ovšem v několika stupních. Pomineme-li několik anticipací, které jsou pro vztahy uvnitř struktury rovněž důležité, ve druhé větě zaujme hned celý střední díl výlučným vztahem k první větě a třetí věta celá je syntézou podnětů věty první a druhé. Pokaždé se materiál objevuje v novém světle, zasazen do nového hudebního a ideového kontextu a obohacen novou hudební zkušeností. Druhý díl finále je zrcadlem tohoto vývoje. V něm vystřídá reminiscence zpytavého monologu houslí z druhé věty odhodlaná pasáž sólového nástroje po způsobu věty první. Do triolových pasáží houslí pak vpadají dvojice důrazných souzvuků orchestrálního pléna, jako by navozovaly vzpomínku na podobné orchestrální ataky z první věty. Až dosud je možné určit původ těchto úseků. Avšak syntéza je povýšena a dovršena tam, kde se tyto podněty rozpouštějí v novém organickém tvaru, v němž sice ony předobrazy stále tušíme, jsou však přetaveny v nový hudební svět. Za vše alespoň part houslí:

140. *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda“*, 4. věta, takty 144–150





Tuto hudbu charakterizuje odhodlanost, víra a hrdost, teď už beze stop chmur, stínů a kompromisů. Evolucí finálního provedení prošla celá hudební zkušenost *Koncertu* v jakési perspektivní zkratce. Bylo to neustálé hromadění energie bez oddechu až k závěrečné kulminaci v codě: do simultánních ostinátních bloků se vkliňuje virtuózní houslové sólo, až se celé drama vzepne ke slávě vítězného F dur. Toto zářivé světlo v závěru je skutečným triumfem odvážného srdce!

II. koncert pro housle a orchestr „Jan houslista" (1985) a téma domova

Reakce kritiky na první houslový koncert byly po premiéře roku 1983[438] příznivé. Snad i to hrálo roli při Šestákově rozhodnutí vytvořit další „trs". Protějšek prvního koncertu, *II. koncert pro housle a orchestr* s podtitulem *Jan houslista* z roku 1985, je však úplně jiný, překvapivý, a v dosavadním Šestákově vývoji je tak trochu úkrokem stranou, a je bližší snad jedině dílům pozdního období. Je to nika lyrická až sentimentální, zcela protikladná dosavadní snaze o co nejvěcnější vyjádření, a její zdroje mohou souviset s autorovým tehdejším výrazně vlasteneckým naladěním. Jeho stopy nalézáme v polovině osmdesátých let ve studii provázející druhou citolibskou antologii (1984), v programovém naivismu sborové kantáty na verše Antonína Jaroslava Puchmajera *V nově zem se zase směje* (1984) a v písňovém cyklu na texty Vladimíra Šefla *Česká hudba* (1985), v jehož klavírním doprovodu zaslechneme narážky na stylistické prvky hudebního jazyka pěti českých velikánů – Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka, Josefa Suka a Bohuslava Martinů.

Literární inspirace, *Jan houslista* Josefa Hory, není příliš vzdálená ideovým zdrojům prvního koncertu. Hora ve svém lyrickém eposu

z roku 1939 reagoval na první rok okupace a Šesták si ho vybral kvůli paralele s okupací sovětskou.[439] Horova skladba líčí příběh houslisty Jana, který se po smrti manželky vrací domů. Není to jednoduchý návrat. Na rozdíl od ciziny, která jeho umění ocenila, ho doma nikdo nezná, nikdo ho tu nečeká a jeho stará láska Katy, kterou tu kdysi zanechal, se jen malomyslně utápí ve svém trápení čerstvé vdovy. Jan se snaží porozumět smyslu svého návratu a svému vztahu k vlasti, jehož ambivalenci vyjadřuje Hora zrcadlením motivů vlasti a ženy: „Byla nevěrná či svatá?" Zlom v příběhu nastává, když Jan uspořádá v přírodě koncert pro děti.

Pro *II. houslový koncert* je charakteristický lyrický kantabilní projev sólového nástroje. Vzdorné a dravé momenty, přítomné v obou starších koncertantních skladbách – houslovém a violovém koncertu, k němuž se dostaneme v kapitole věnované antické inspiraci –, tu téměř nenajdeme, virtuozita je obětována výrazu a koncertantní princip poměřování sil sólového hráče s orchestrem ustupuje před souzněním a spoluprací obou protihráčů. Skladatel hovoří v souvislosti s *Janem houslistou* dokonce o „symfonickém díle s obligátními houslemi".[440]

Premiéry *II. koncertu pro housle a orchestr* se spolu se Středočeským symfonickým orchestrem (dirigent Jan Maria Dobrodinský) – stejně jako v případě koncertu *Sursum corda* – ujal tentýž interpret, Antonín Novák. Koncert se uskutečnil ve Fučíkově divadle v Lounech 10. března 1987.
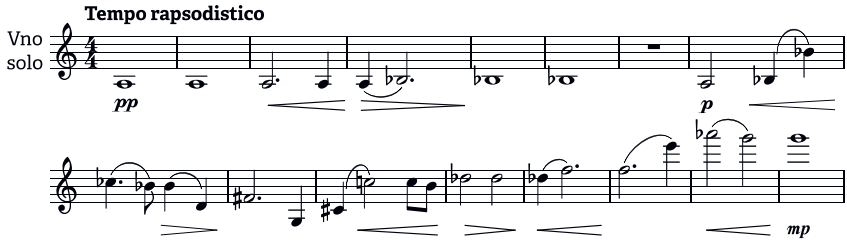
Relativní formální volnost první věty *Tempo rapsodistico* pramení z neustálého atematického směřování vpřed, i když evoluční povaha centrálního dílu a reminiscence úvodních oddílů v pomyslném zlatém řezu ve druhé polovině věty vzdáleně odráží principy sonátové formy.* Věta se rodí z jediného (opakovaného) tónu a malé sekundy, podobně jako ve skladbě *Paměť*.

---

* Zapsat bychom ji mohli takto:

(Exp.)							(X)											
a	a'	a''	b	c	m_1	d	e	m_2	f	g	d'	h	i	j	l	m_3	h'
1	8	17	28	37	53	61	66	77	81	93	104	116	128	137	144	154	156

						(Repr.)									K		
n	o	o'	o''	o'''	p	a'''	m_4	c'	r_o	$s_{(i)}$	p'	td	t'_p	t''	u	v	
166	170	174	177	181	186	200	209	220	233	247	253	263	273	283	304	310	317

141. *II. koncert pro housle a orchestr*, 1. věta, takty 1–16

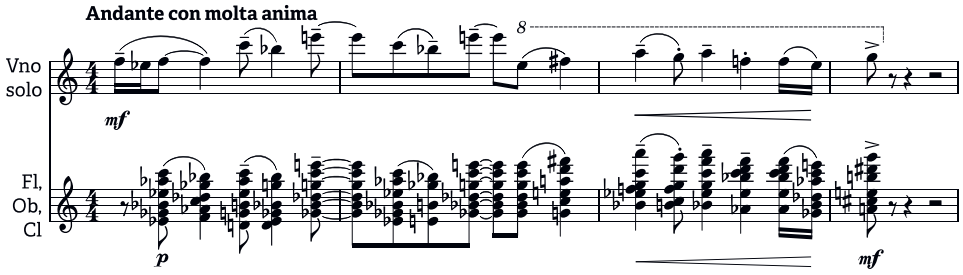


Kontemplativní melodie bloudí, podobně jako melancholická atonalita, na níž jsou převažující lyrické pasáže koncertu převážně založeny. Je stejně jako tento vstup plná chromatických vzruchů, a namísto aby hledala cestu z tonálního nebo modálního řádu, vyvolává často dojem, jako by naopak uprostřed nejistot spoléhala na pevné vertikální opory. Rovněž orchestrální pozadí je jiné, než na jaké jsme u Šestáka zvyklí, jeho převažující biakordika prozrazuje prioritu vertikálního plánu před svobodným horizontálním pohybem hlasů. Jako by smyslem bylo právě nalezení alespoň relativního diatonického klidu, k němuž dochází poprvé v témbrové ploše (oddíly *h*, *h'*) celesty, zvonkohry, harfy a smyčců spolu se sólem klasicko-romantické dikce vylehčené typickými trylky a obaly. Míst s historickým „pozadím", jak by to vyjádřil Šesták, je v koncertu víc. Jen na dva až tři takty se občas vynoří neurčitá sukovsko-dvořákovská melodika, ovšem nejjednoznačnější jsou aluze vedoucí k Bohuslavu Martinů přinejmenším v šesti orchestrálních plochách v této a ve druhé větě koncertu (oddíly *p*, *p'* a ve větě druhé oddíl *o*). Jsou to uzlové body formy, sémanticky jistě významné, v první větě nejprve před reminiscencí úvodu a poté před codou. Hudba se tu již netáže a nehledá, ale v přechodných tonálně působících paralelních postupech kvintakordů a jejich obratů vytváří dojem jakési apoteózy. V ní přirozeně splynuly vlastenecký program koncertu, horovská inspirace a příběh slavného exulanta Martinů, jehož symbolického návratu do rodné vlasti se Šesták sám šest let předtím účastnil. A jako naděje na návrat domů působí i lyrické houslové resumé spolu s osvobozujícím G dur v codě, jíž typicky vévodí pikola.

V úvodních taktech druhé věty *Molto allegro* se představí oba protihráči koncertu v nové úloze. Útočná masa orchestrálního zvuku

a atematické vytrvale vzdorovité pasáže sólového nástroje připomenou zápas, na němž byl založen první houslový koncert. Z hlediska formy není pochyb o základním dvoudílném rozvrhu AB,* spojujícím v podstatě dva sledy variací. Věta dává sólistovi konečně možnost blýsknout se virtuozitou v odhodlaných rozměrných plochách a ve dvojí kadenci rámované šestákovskými ostinátními plochami. Dvě jsou založeny na obráceném tečkovaném rytmu, který je pro autora netypický, jedna nám může být povědomá z šestákovských dechových burlesek známou skočně-houpavou figurou. Její úsměvný duch již připravuje další názvuk martinůovských postupů s typickými paralelami a synkopami. Pro připomínku takto vyhraněného stylu skutečně stačí pouhé tři, resp. čtyři takty:

142. *II. koncert pro housle a orchestr*, 2. věta, takty 341–344



Závěr druhé věty je poznamenán rozporem mezi rozšířenou a mírně rozvinutou reminiscencí na orchestrální apoteózu z první věty a nekonečně melancholickou ztišenou codou, v níž kresba houslového sóla připomene chromatickou kresbu lyrických úseků rovněž z úvodní věty.
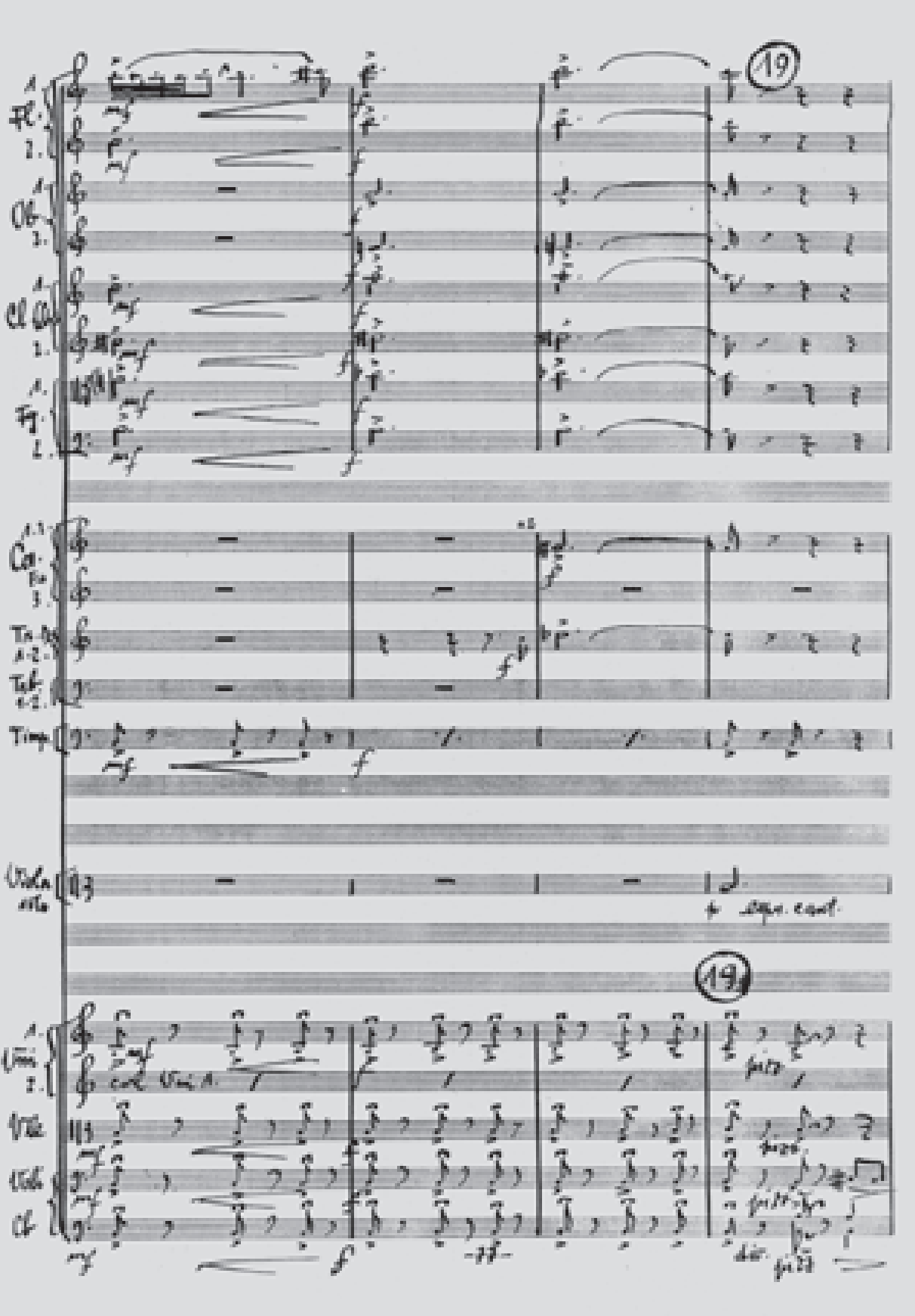
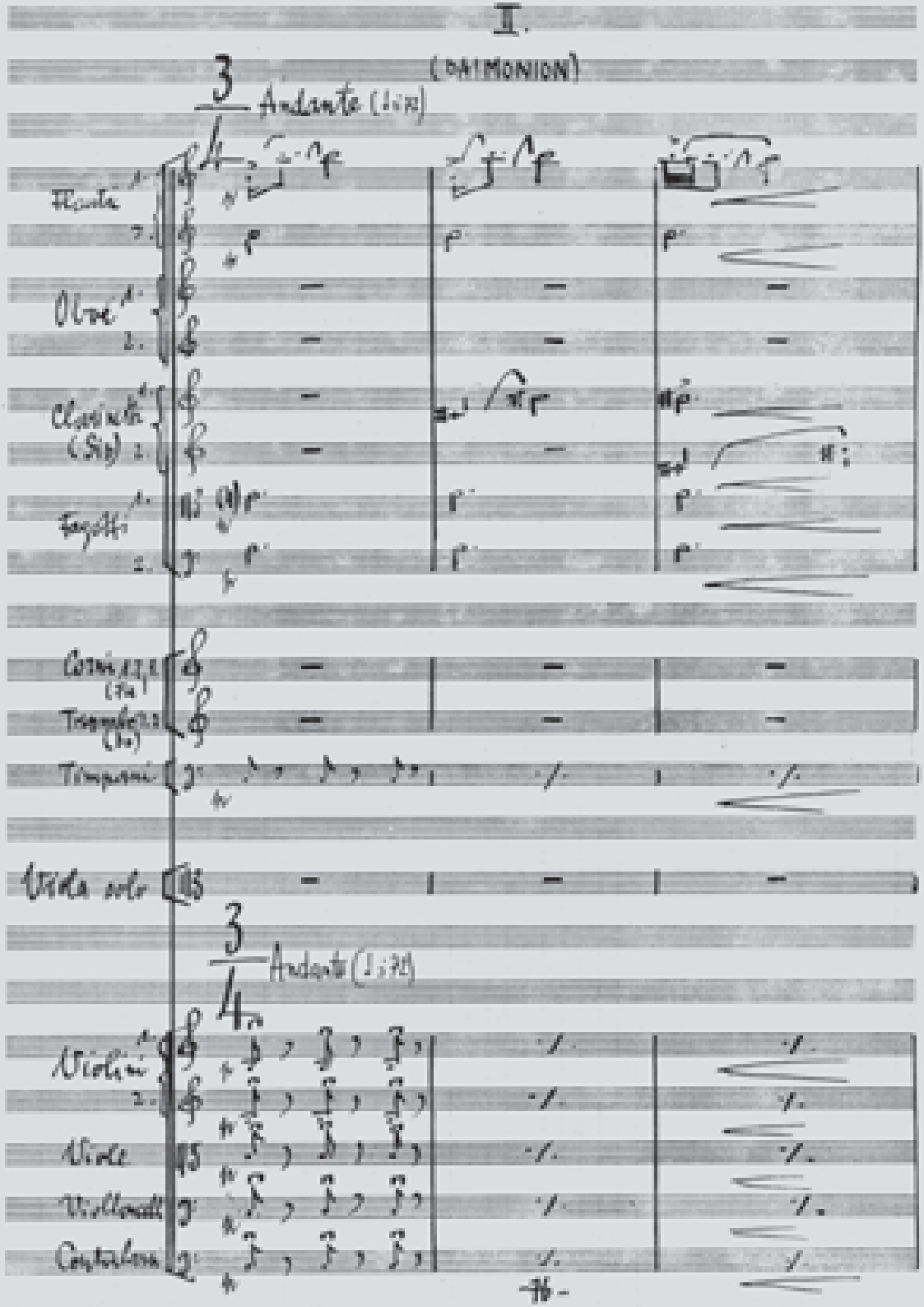
---

* Přesněji bychom mohli zapsat takto:

A														B		
a	b	b'	c	a'	b"	c'	b"'	b_{IV}	d	b_{V}	b_{VI}	e	f	g	h	j
1	7	20	32	40	45	68	75	89	106	124	139	159	177	206	211	243

										k		
g'	h'	j'	l	n	o	n'	p	r	r'	k		
270	281	312	320	331	341	345	353	359	371	391	417	

Meditativní finále *Larghetto con tenerezza, molto liberamente*, vlastně jakýsi dovětek či rozšířená coda koncertu, postupuje jakoby ve zkratce ve stopách první věty od hledající atonality k nalezení vertikálních opor. Krátkou lyricky laděnou tříminutovou plochu lze popsat nástroji harmonického rozboru jako rozšířenou funkční tonalitu. Při jejím komponování měl skladatel podle vlastních slov na mysli závěrečnou scénu Horova eposu.[441] Jan hraje dětem pod jabloní a Katy pozoruje jejich tváře. Teprve okouzlení dětí, jejich zatajený dech, jí dají novou naději k životu a zde také získává smysl Janův návrat domů, neboť v tu chvíli pocítí, že jeho housle jsou schopny posilovat víru a naději lidí. Horovo poselství zní: „Jenom dlaň / nám zbyla již. Dlaň rodné hlíny, / a zrno volající: Braň / před vichřicí prsť domoviny."[442] Básníkův závěr je vzdornější než Šestákovo světlo, k němuž se doslova probolí tento *Tichý zpěv země*, jak autor závěrečnou větu nazval. Šestákovo řešení má ale jeden důležitý aspekt. Posouvá do centra pozornosti samo umění a zdrojem konečné katarze koncertu činí pokoru před zázračným darem tvoření.


II.
(DAIMONION)
3/4 Andante (doch)
Flauto 1.
2.
Oboe 1.
2.
Clarinetti (Sib) 1.
2.
Fagotti 1.
2.
Corni (Fa) 1,2
Trombe (Do) 1,2
Timpani
Viola solo
3/4 Andante (doch)
Violini 1.
2.
Viole
Violoncelli
Contrabassi
-16-



Koncert pro violu a orchestr „Sokratovské meditace“, 2. věta, ukázka z rukopisu

ANTICKÁ INSPIRACE

Přístup k tvorbě a nároky, jež na ni autor kladl na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, odrážejí logiku dosavadního vývoje. Tvůrčí metoda a výrazové prostředky, tedy to, co bychom mohli nazvat autorským stylem, dozrály a ustálily se a v takovém momentu stojí nejspíš před tvůrcem především úkol neustrnout a nesklouznout do rutiny. Po stránce technické Šestáka do jisté míry zachraňovala nedogmatičnost a otevřenost celé škále podnětů. Je pro něj ale typické, že řešení tohoto úkolu nemá technickou povahu. *V. smyčcový kvartet „Labyrint duše"* spolu s *V.* a *VI. symfonií*, které tematicky přicházejí s různými existenciálními výměry, svědčí o tom, že se hudba pro skladatele stává čímsi víc než jen zvukem a kompozicí. Hudba není a nemůže být „znějící filozofie" ani „psychologie", to by přestala být hudbou, přesto je pro Šestáka stále víc rovněž myslitelským výkonem, metodou, jíž skladatel specifickým způsobem uvažuje o člověku a o světě. Nelze říct, že se jedná o zcela nový trend v Šestákově tvorbě. Stopy tohoto přístupu k hudbě u něj nacházíme mnohem dřív a mnohé z nich jsme již také pojmenovali v předchozích interpretacích. Nová je spíš otevřenost, s níž skladatel tuto metodu světu představuje.

V historii díla jsme zachytili několik návratů ke zkušenostem, které byly pro Šestáka formující. Hovořili jsme o literatuře (*Portrét Konstantina Biebla*, *Hommage à Apollinaire*, *Puškinské vigilie*, *Manon*) a o prožitku spojeném s raným dennodenním setkáváním s uhrančivým výtvarným projevem (*V. symfonie „Chronos"*). Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se Šesták obrací k další bohaté oblasti inspirace, jíž je antika, resp. antické Řecko. Svým způsobem ke skladbám ovlivněným antikou patří i *symfonie „Chronos"*, antický titul nese i skladba z roku 1977 *Euterpé*, auletika pro hoboj a klavír. Antická inspirace souvisí také

s ranými zážitky formujícími umělcovu osobnost. Šesták ještě patří ke generaci, která prošla klasickým vzděláním a antickou kulturu pochopila jako základ evropské kultury, ještě než dosáhla dospělosti, a o to lépe pak vstřebávala další kulturní podněty, jež se na antiku odvolávaly. Nepochybně tento charakter vzdělání byl výhodou i pro Šestákovu vědeckou práci. V jeho biografii jsme však už narazili na zkušenost, jejíž sílu a pozdější rezonanci (alespoň podle skladatelových vlastních vzpomínek) mohlo máloco překonat. Vzpomeňme na sugestivní líčení přednášky Jana Patočky z let 1946 nebo 1947.[443] Patočkovy výklady k předsokratikům a k Sokratovi byly nepochybně sémě, které padlo na úrodnou půdu, a v roce 1982 uzrálo v Šestákovi rozhodnutí tuto zkušenost reflektovat a vzdát hold jejímu původci.

Koncert pro violu a orchestr „Sokratovské meditace" (1982)
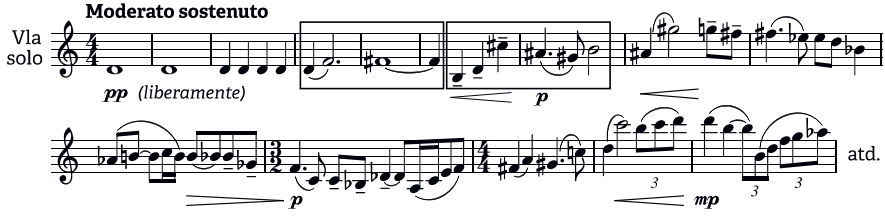
V době, kdy vznikal *Koncert pro violu a orchestr „Sokratovské meditace"*, byl Jan Patočka již pět let po smrti. Jako první mluvčí Charty 77 (spolu s Václavem Havlem) tehdy nevydržel kruté zacházení Státní bezpečnosti. V letech normalizace patřil filozof přirozeně k umlčeným osobnostem a proskribovaným autorům, a tak ani Šestákova dedikace „Památce Jana Patočky" nemohla být při provedení v osmdesátých letech ani u studiové nahrávky v té době uvedena. Tuto nahrávku realizovali Moravská filharmonie Olomouc, dirigent Jaromír Nohejl a violista Pavel Janda, k němuž se váže i následující skladatelova historka. Janda si Šestákovi postěžoval, že není s to notový zápis *Koncertu* správně dešifrovat. A tak oba vyrazili na procházku Prahou, při níž autor interpretovi violový part trpělivě přezpíval. Violista měl ale kromě hudby ještě jednu vášeň – alkohol, a tak ho Šesták musel během procházky držet stranou hospod. Ne vždy se mu to prý podařilo.[444]

Kompozici typicky prostupuje organický princip rozvíjení hudebního materiálu spojený s variačně-evolučním procesem. Sofistikovaný

mechanismus geneze a rozvíjení motivů tu není třeba znovu popisovat, je však třeba říct, že podobně jako u *VI. symfonie* už ani u tohoto koncertu nejde jen o pohyb vpřed, nýbrž také o ukotvení v čase probíhajícího proudu prostřednictvím stálých motivických konstant. Mezi uplatněnými motivy rozeznáváme též autorské idiomy včetně známého autorského idiomu, který jsme nazvali „podpisem" (viz s. 157, 161, 168). Nápadná je v koncertu ještě větší než obvyklá dominance sólového partu rozvíjeného často v nekonečných atematických obloucích. Orchestr většinou poskytuje sólové promluvě pozadí nebo ji více či méně stručně glosuje, i když v kompozici nacházíme i řídké momenty skutečného „souboje" obou entit, sólového nástroje s orchestrem. Zejména věta druhá je z hlediska violy takřka monologická. Už od první věty se ve violovém partu etablují dva základní typy melodiky: typ kantabilní a typ virtuózně figurativní. První typ si převážně hledá oporu v přechodných vertikálních centrech a jeho charakter tak bývá takřka modální, druhý žene vpřed atonální neukotvenost. Většinu z uvedených obecných charakteristik přitom lze popsat čistě technicky, nejspíš ale mají také sémantickou platnost a můžeme se pokusit o jejich interpretaci.
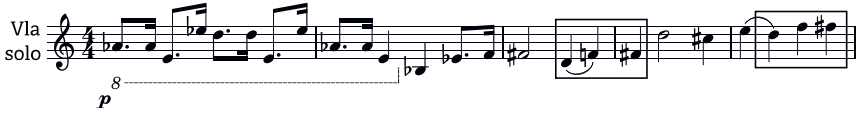
První věta *Moderato sostenuto* s podtitulem *Anamnesis* je formálně založena na principu variací. Hudba se rodí postupem, s nímž jsme se setkali už u skladby *Paměť*, totiž z jednoho (opakovaného) tónu a (podobně jako v *VI. symfonii*) hned v prvních taktech exponuje základní motiv celé kompozice: dvojkrok *d f fis*. Skladba na některých místech variuje jeho širší podobu i s navazujícím melodickým zdvihem a obkročnou sekundou, častěji ale tyto motivy zpracovává samostatně.

143. *Koncert pro violu a orchestr*, 1. věta, takty 1–14, téma, vyznačen motiv a následný melodický zdvih s obkročnou sekundou
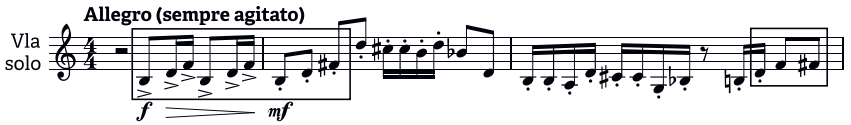


Zejména s motivem *d f fis* se budeme setkávat napříč celým koncertem. V první větě zahajuje zpočátku každou z variací, jako by se hudba po opsání určitého kruhu či trajektorie vracela vždy znovu k pevnému bodu.* Uveďme si alespoň dva příklady těchto návratů:

144. *Koncert pro violu a orchestr*, 1. věta, takty 29–33, 1. variace



145. *Koncert pro violu a orchestr*, 1. věta, takty 101–103, 3. variace, je příkladem reflexe širší podoby motivu
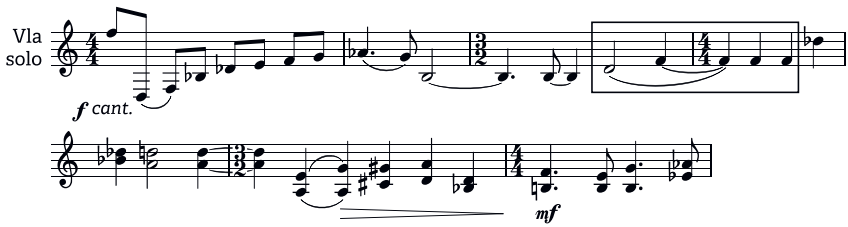


Kantabilní melodickou linku vlastního tématu modeluje skladatel v několika širokodechých zdvizích. Téma je kontinuální, spěje vzhůru často v rozsahu až dvou oktáv. Vynořuje se jakoby z bezčasí. Naopak virtuózní hybný typ melodiky první variace traktuje čas velmi energicky, téma už není tak vnitřně konzistentní a v závěru variace se drobí několika odmlkami a od původní podoby tématu se stále více vzdaluje až do okamžiku, kdy zazní v 63. taktu signál lesních rohů. Následuje opětný návrat do výchozího bodu základního motivu v další variaci, v níž ale energie, napětí a hybnost opět posilují. Dynamický vrchol věty je příkladem momentů, které ctí prastarý princip koncertantní formy, totiž souboje sólového nástroje s orchestrem. Zápasivou violovou variaci rámují ataky orchestru,

* Hranice variací nejsou vždy zcela zřetelné. Schematicky bychom je mohli vyjádřit následujícím zápisem, v němž písmeno „x" vyjadřuje přítomnost motivu *d f fis*:

A	B	C	d	E	f	G	H	J	K	
1	31	66	90	102	118	124	158	174	202	213
x	x	x	x	x	x	x	x	x (část)		

rovněž variující téma věty. Následující variace, přerušené opět hornovým signálem – citujícím základní motiv – charakterizuje postupující vzdalování od původního tématu přes poslední neúplnou upomínku:

146. *Koncert pro violu a orchestr*, 1. věta, takty 162–168, 7. variace



až k melancholickému závěru připojené cody. Melodické vrásnění violového partu se téměř nivelizuje, a ačkoli jej autor ukotvuje celkem jednoznačně in Ges, otevřené vyznění první věty je dáno orchestrálním pozadím, harmonicky založeným na intervalu kvarty.
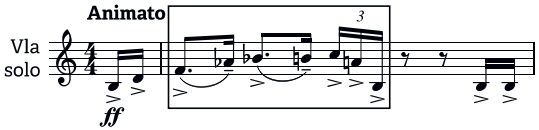
Formálně tří-, resp. čtyřdílná druhá věta *Andante* s podtitulem *Daimonion* (A B C A k)* aplikuje v krajních dílech A variační postup uplatněný ve větě první. Téma se čtyřmi variacemi, které tvoří první z těchto dílů a z nichž jedna je orchestrální, se první větě podobá i vyzněním a průběhem: odvíjí se od hlavního motivu kompozice a kantabilní téma postupně nabývá energičtějších podob. Celkový charakter je ale niternější a je provázen ostinátním čtvrťovým metrickým tepem v orchestrálním pozadí, často spočívajícím na prodlevě (tónu *h*).

Střední díl *B* odlišuje autorův pokyn *Animato*, diminuce metrického ostinata v osminy a zejména charakterová proměna violového partu. Pozoruhodný je jeho nástup:

---

* Podrobněji zpracované formové schéma opět zachycuje i výskyt hlavního motivu kompozice.

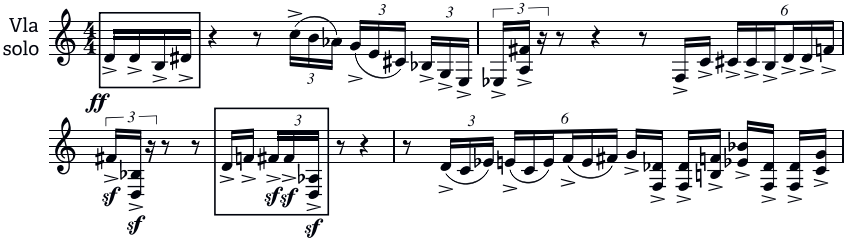
A							B				C (kadence)	A				k	
i	a	b^a	c^a	d	e^a	m	g	h^e	j	l	n	i'	a'	$b^{a'}$	a''	k^i	
1	7	30	36	49	61	75	86	104	108	111	124	127	132	148	154	168	183
	x	x	x	x			x						x				

147. *Koncert pro violu a orchestr*, 2. věta, takt 89



Přítomnost autorského „podpisu" na tomto místě může vést až k úvaze, že jde skutečně o osobní výpověď. Ovšem ještě překvapivější je výraz této výpovědi. Místo kontinuálních nekonečných melodií tu totiž zní agresivní přerývaný hlas, který jako by hněvivě štěkal a snad i kohosi okřikoval; s poukazem na hlavní motiv *Koncertu* jednou obrácený v otázku, podruhé v konstatování, obojí možná s nádechem jakési ironie (v zápisu vyznačeno sforzaty):

148. *Koncert pro violu a orchestr*, 2. věta, takt 90–93
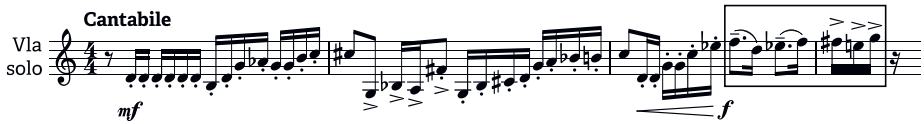


Zlobné tirády pokračují po orchestrálním intermezzu v dílu, který violovým sólem i jeho dikcí odkazuje na tradici koncertantních kadencí, v nichž se má interpret blýsknout svým technickým uměním. Její vřazení do druhé věty ale není u Šestáka nic neobvyklého. Stejný postup volil i u obou houslových koncertů. Díl je zapsán senza misura, čímž dává interpretaci relativní volnost.

Napojení kadence na následující díl *A* signalizuje zklidnění violového sóla. Navrací se čtvrťový metrický tep, citace hlavního motivu i celé plochy orchestrálního pozadí, nešestákovsky téměř doslova citované, spolu s de facto pátou violovou variací na téma z úvodního dílu. Coda v nenápadném pizzicatu smyčců ještě naposledy připomene hlavní motiv koncertu, než se spíš do ztracena vytratí.

I ve finální větě *Allegro vivo* s podtitulem *Mania* jsou variace základním formotvorným principem velmi podobně jako ve větě druhé. Nižší patro formy můžeme interpretovat jako variační rondo, v němž se variační oddíly navracejí po (většinou) orchestrálních glosách. Zastřešující formu vyšších celků – dílů – tvoří třídílný rozvrh s codou (A B A K).* Jeho rozsáhlé krajní díly ovládá typ šestákovského motorického scherza, poháněného jednak často ostinátním pozadím, jednak hybnou povahou figurativního typu melodiky sólového nástroje, v této větě s typickými šestnáctinovými kvartolami. V následujícím zápisu je součástí proudu skladatelův „podpis", který se v této větě objevuje v nesčetných variantách a na nejrůznějších místech a dává tušit, že jde opět o autorovu osobní výpověď:

149. *Koncert pro violu a orchestr*, 3. věta, takt 150–153



Virtuózní melodická linka sólového nástroje se žene nezadržitelně vpřed od samého začátku až po okamžik, kdy se v orchestrální mezihře dynamika i tempo lámou a do hybného scherza se vklíní reminiscence na kantabilní nekonečné melodie první a druhé věty. Violový part se opět mnohokrát vzepne do výšky ve variacích už dříve připomínaného melodického zdvihu (viz též příklad 143, s. 311):

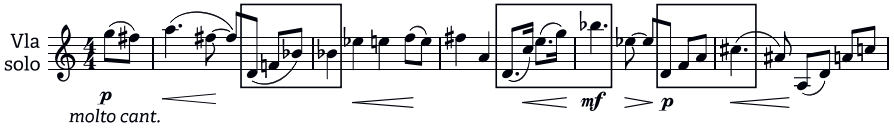
---

* Formu lze schematicky zapsat takto. Oddíly značené „a" představují jednotlivé variace, „x" značí opět výskyt hlavního motivu.

A									M		B				
i	a^1	b_i	a^2	c	a^3	d_{ca}	a^4	e	m^1	m^2	a^5	f	a^6	a^7	g_{fc}
1	3	10	14	30	34	44	48	66	77	86	96	111	115	125	134
											x				

A'											K				
a^8	h_{ed}	a^9	j_{ig}	a^{10}	a^{11}	l_{ic}	a^{12}	n_{gfi}	a^{13}	m^3	k^1	k^2			
137	147	150	159	169	181	194	198	203	208	220	224	250	256		
x		x		x					x						

150. *Koncert pro violu a orchestr*, 3. věta, takt 98–102



Závěr věty charakterizuje syntéza. Orchestrální glosy přebírají stále více dikci violových figurativních výpovědí, a posilují tak motorickou povahu věty. V poslední z nich nastává dynamický vrchol a zároveň zlom, viola nastupuje v posledním z virtuózních rondových oddílů opět citací hlavního motivu, napětí opadá a coda, která následuje, konečně uzavírá koncert po četných „trojtečkách" závěrečnou tečkou. Chvíli hledá harmonický klid, než jej uprostřed terc-kvartové souzvukové směsi nalezne v jednoznačném a kataraktickém in D.

Na tomto místě zbývá doložit, proč je užitečné klást u skladby typu koncertu důraz na něco takového, jako je antická inspirace. Tento aspekt nás opět paralelně s technickými hledisky povede cestou sémantické interpretace. Klíč k ní poskytl autor v podobě tří řeckých slov: *anamnesis*, *daimonion* a *mania*. Sám Šesták zmiňuje jako pramen těchto pojmů Platónův dialog *Faidros* a samozřejmě Patočkovy sokratovské výklady.[445] Pojem anamnesis je u Sókrata spojen s představou stěhování duší. Na světě není nic, co by nesmrtelná duše neznala, a poznávání není nic jiného než rozpomínání se na to, co duše už poznala na své pouti světem či v Hádu. Patočka u tohoto pojmu zdůrazňuje rozpomínání na skutečná jsoucna, která duše poznala při svém pobytu u bohů. Tehdy byla moudrá, blažená a celistvá, ve světě však dlí duše u věcí, klesá a padá a na božské zapomíná. Snad tu lze spatřovat paralelu s první větou koncertu, ve spění kantabilních linek vzhůru, v návratech k pevnému východisku i v zapomnění na ně či v zápasu, který se tu také odehrává.

Již v první větě koncertu jsme zdůraznili úlohu průrazného signálu lesních rohů, po němž následoval vždy návrat k výchozímu bodu, totiž ústřednímu motivu kompozice. Možná jde již zde o předobraz myšlenky, kterou svázal skladatel s druhou větou. Sókratés sám označoval pojmem daimonion hlas, který se v něm ozve pokaždé, když jeho řeč tupí božské. Tento hlas, který si můžeme představit jako svědomí či rozum,

nás volá k návratu vždy, pokud se ve světě ztratíme pravdě a božskému. Uslyšet jej není samozřejmé, brání tomu naše světská přirozenost. Ve druhé větě koncertu se přitom opět navrací variace točící se kolem pevného bodu, zároveň jsme ale také možná svědky protestu a jeho hrubého odmítnutí.

Platónův dialog *Faidros*, k němuž se Šesták odvolává, je velkou obhajobou věštectví, umění a lásky. Všechny tyto božské dary spojuje pojem mania – podtitul třetí věty – šílenství, skrze nějž se zjevuje pravda. Šesták tu má i podle vlastních slov na mysli tvůrčí posedlost a energický, motorický proud finále *Sokratovských meditací* je jejím obrazem. Violový koncert se tak řadí i z tohoto mimohudebního hlediska po bok *VI. symfonie* jako další skladba, která tematizuje samo umělecké tvoření. Nelze se přitom nepozastavit nad tím, kolik vířivých temných, zápasivých proudů tu do zobrazení tvůrčího zápalu proniklo. A lze se možná i trochu pousmát, jak typicky tento dojem Šesták v závěru koncertu popře – codou tentokrát tak trochu nesourodě a po skoro filmovém střihu přilepenou, a tolik pozitivní.
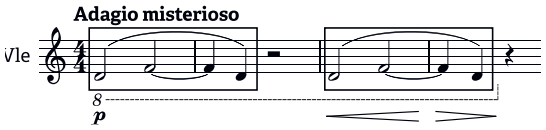
Fatum (1983)

Jakkoli je antická inspirace u Šestáka spojena také s existenciálními výměry, neznamená uzavření se do sebe před vnějším světem. Velmi zřetelně to dokládá skladba z následujícího roku 1983 *Fatum. Vokálně-symfonický fragment podle Sofokla pro mezzosoprán, bas, smíšený sbor a orchestr*, který skladatel věnoval – podobně jako violový koncert – osobnosti zasažené normalizací, herečce Marii Tomášové.[446] *Fatum* je jednou ze Šestákových výrazově nejpatetičtějších kompozic. Vývojově a technicky se ocitá v průsečíku zkušeností získaných v symfonické a vokální tvorbě a z hlediska dramatických forem stojí v přímé linii vedoucí od *Manon* k oratoriu *Královna Dagmar* (1989). Zatímco však obě tyto kompozice hudebně zpracovávají text či libreto v původní podobě, libreto k *Fatu* je do značné míry autorské. V Šestákově tvorbě

nejde o novinku. Už z roku 1976 pochází kantáta *In Deo speravit cor meum*, jejíž text je výběrem a sloučením několika liturgických textů pro postní období; věnovat se jí budeme v jedné z dalších kapitol. Libreto skladby *Fatum* vzniklo podobným způsobem, výběrem a přeskupením různých fragmentů ze Sofoklovy tragédie *Antigoné*,[447] a právě fakt, že jde o autorské zpracování, je klíčový i pro naši interpretaci, neboť naznačuje mnohé o autorském záměru.

Do světa řecké tragédie vstupujeme úvodní částí *Introitus* s předpisem *Adagio misterioso*. Dvouapůlminutová plocha skutečně navozuje mysteriózní atmosféru, dojem nehybné hladiny. Pod úsporností zvuku smyčců a statičností prodlevy *d* se ale skrývá jasný řád. V ostinátním metrickém pulzu kotlů můžeme spatřovat obraz nevyhnutelnosti osudu, který lze jen s mírnou nadsázkou označit za jednu z hlavních postav díla. Zároveň autor uvádí na scénu několik klíčových hudebních motivů kompozice, kromě typických bartókovských sekund a „šestákovských" střídavých sekund i tento motiv sestávající ze střídavé tercie, který projde v průběhu skladby mnoha obměnami:

151. *Fatum*, *I. Introitus*, takty 5–8
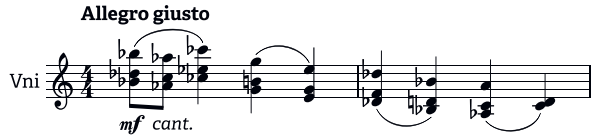


V Sofoklově tragédii pohřbí titulní postava přes zákaz vydaný thébským králem Kreontem svého bratra Polyneika a za trest je zazděna v hrobce. Na základě varování věštce Teiresia o hněvu bohů Kreón svůj verdikt změní, je však pozdě. Antigona je mrtvá a král ztratí všechny své blízké. Z tohoto příběhu skladatel vybírá krátké úseky Antigonina pláče při cestě na smrt a verše, jimiž v tragédii chór komentuje Antigonin osud a královu zpupnost. Vlastní *Drama*, jak se jmenuje druhá, ústřední část díla, doslova hýří pestrostí hudebních výrazových prostředků nesoucích sémantickou rovinu libreta. Ve sborových pasážích najdeme místy křišťálově průzračné hudební plochy blízké Šestákovým starším sborovým cyklům. Sborové plochy vyjadřující se k nevyhnutelnosti osudu vkliňuje autor do pásem expresivního

orchestrálního pléna, upomínajících na jeho dávné avantgardní zdroje. Například takto pojaté líčení osudu jako mořských vln a vichřice je až na hranici zvukomalby. Jinde – ve sborové modlitbě k vládci bohů – nabývá imitační kontrapunkt překvapivě až impresionistické barevnosti. Expresivitu sólových partů mezzosopránu a basu podtrhuje atonální intonace blízká sólovým partům ze Šestákovy *Manon*, i když v tomto případě o dvanáctitónovou techniku nejde. Antigonin pláč podtrhují v orchestrálním pozadí chromatické postupy až postromantického ražení. Na jiných místech se zas nad Antigoniným vroucím vzýváním předků jakoby vznášejí křehké sordinované smyčce či se představa nenaplněné lásky jako v chvějivém zrcadlovém obraze odráží v témbrové ploše celesty, takové, jakou známe zejména ze Šestákových symfonií.

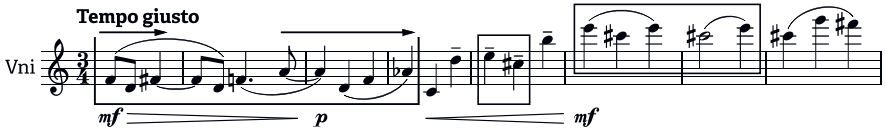
U kompozice si lze samozřejmě všimnout i řady konkrétních charakteristik technické povahy, které mají sémantickou platnost a jsou součástí jejího výrazového rejstříku. Zmiňme alespoň jednu z nich. Již *Introitus* ohlašoval v jednom z klíčových motivů, který uvádíme výše, možné výsadní postavení intervalu tercie. Potvrzuje je zejména Antigonin pláč, který mnohokrát zaznívá na pozadí lamenta, jehož dojem je výsledkem postupu v paralelních tercií, jako v následujícím příkladě:

152. *Fatum*, *II. Drama*, takty 40–41



V modelaci hlasů se často setkáváme s konfrontací velké a malé tercie, která vytváří napětí podobného druhu, jaké panuje mezi tónorody.
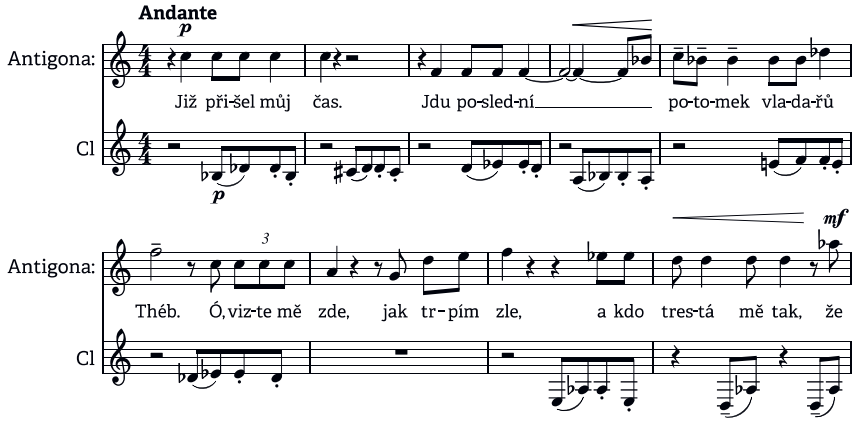
153. *Fatum*, *II. Drama*, takty 371–378
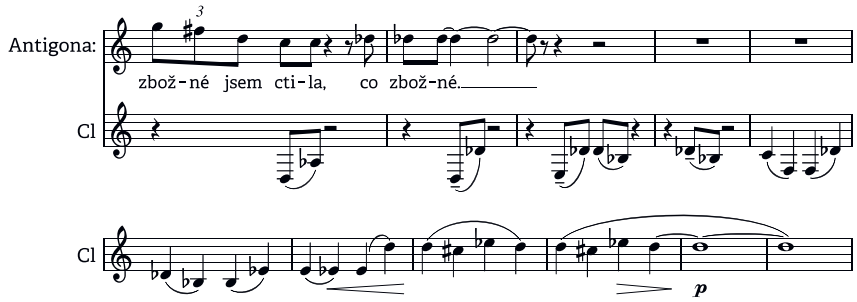


Významná část *Dramatu* stojí na střídání mezzosopránového sóla a sboru. Sbor vnáší na scénu zejména téma osudu. Lze přitom vzpomenout i na *Manon*, v níž byl sbor rovněž zvěstovatelem osudu a obrazem řeky smrti. Antigonin zpěv opisuje složitou emoční křivku, lituje konce („Nikdy se nesmím již dívat, já nešťastná, do svaté záře sluneční! Ani jediný přítel nelká, nikdo nepláče nad mou sudbou!"), ubezpečuje se o smysluplnosti zbožného činu („Však tou se kojím nadějí, že přijdu milá otci, matce též, i tobě milá, drahý bratře můj"), vzdoruje bohům („A jaký boží řád jsem zmařila? Já neblahá, nač ještě vzhlížeti mám k bohům?"), přijímá svůj osud („… ó bohové mých předků, jdu na smrt, již přišel můj čas"), ale ještě předtím odpouští svým vrahům („… však chybují-li tito – horší zlo ať mine je, než to, co křivě činí mně!"). Jistě tyto Sofoklovy verše, téměř identické s Kristovými slovy na kříži, byly Šestákovi blízké.

Spojnice mezi antikou a křesťanstvím, tolik důležité pro historické splynutí obou tradic v evropské kultuře, má smysl hledat i v Šestákově díle. Na jednu z nich – na nesmrtelnost duše – jsme poukázali už u *Sokratovských meditací* a právě tato doktrína či víra – chceme-li – se projevuje i ve *Fatu*. Její první, zatím nezřetelnou stopou je chvíle Antigoniny smrti. Její poslední slova doprovází opakující se klíčový motiv díla (viz příklad č. 151, s. 318) ve dřevech.

154. *Fatum*, *II. Drama*, takty 463–482





Asociace s tlukoucím, umdlévajícím a umírajícím srdcem je namístě. Asociace se vzlétající duší poté, co Antigona s myšlenkou na božské skoná, ovšem také, a důvody k tomu si ještě ukážeme. Dříve se však zaměřme na závěrečný díl *Dramatu*. Jeho sdělení, které zpívá sbor, je vůči původní látce vlastně paradoxní.
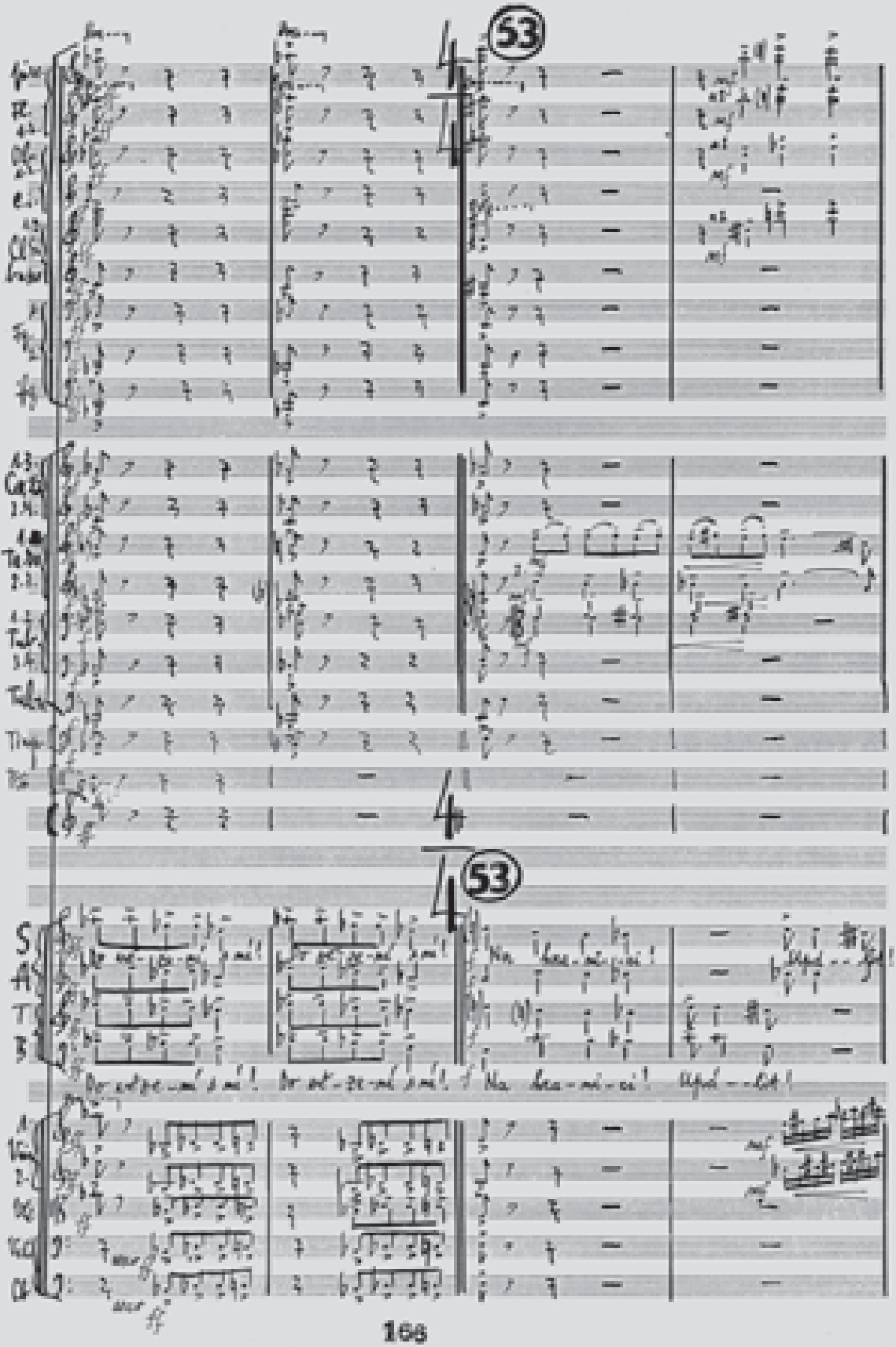
„Mnoho je na světě mocného
nic však mocnějšího člověka
On i za větrů bouřlivých
přes moře siné se vydává
a proniká přívalem hlučných vln,
jež smáčejí jeho loď…“
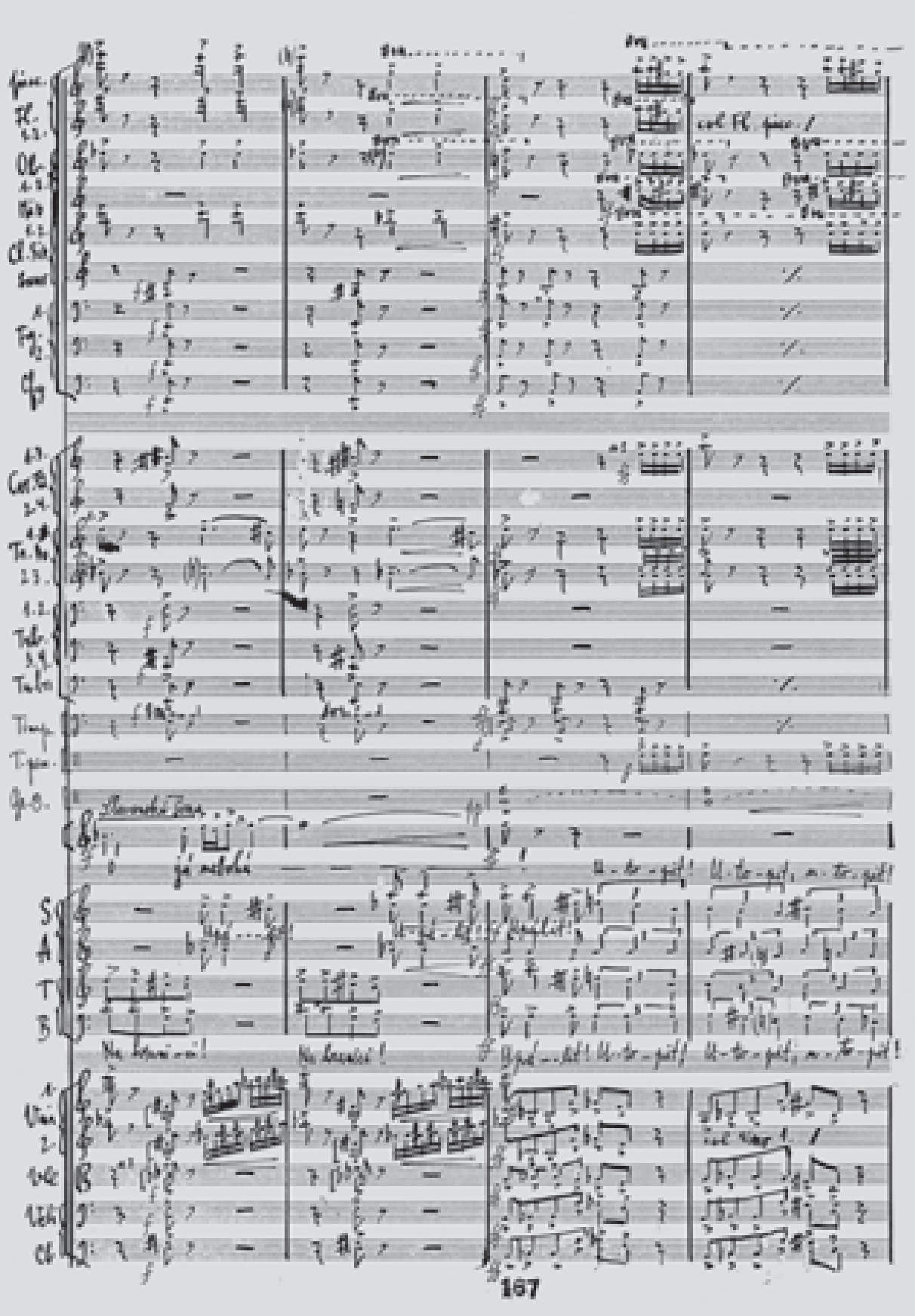
V Sofoklově tragédii vyjadřují tato slova chóru zavrženíhodnou Kreontovu zpupnost, hybris, která je jedním z největších provinění proti bohům. To však nebrání skladateli 20. století obrátit antickou látku naruby a dát najevo, jak je nám řecká optika vzdálená. A tak v Šestákově pojetí vyznívají tyto verše zcela opačně, jako polemika s nezvratností osudu. Člověk je skutečně mocný a schopný vzít osud do vlastních rukou, a ne mu jen trpně podléhat. Tento patetický a v jádru modernistický apel, komponovaný v několika dynamických vlnách, dokonce s varhanním intermezzem, pro nás není ničím neznámým, známe ho jak z darwinovského mýtu *Vokální symfonie,* tak z bieblovské *Revoluce* (viz s. 74 a 192–193). Tehdy měl ještě charakter jakési abstraktní ideologické víry. *Fatum* ale vytvořil už poněkud jiný tvůrce, s jinou životní a – nutno dodat – politickou zkušeností.

„Kdo zákonů své otčiny dbá
A přísahou posvěcených práv
ten povznáší vlast;
však ten je vlasti nehoden,
kdo směle zlu se oddává.
Kéž nikdy nesdílí můj krb
a dalek je mému smýšlení ten,
kdo tak jedná!“

Tyto verše zpívá sbor v samotném závěru, přičemž se slova „nehoden vlasti“ stávají repetitivní doprovodnou figurou. Proč byla kritika vládcovy zpupnosti, jíž hyne Antigona, pro skladatele tak důležitá, že z ní v závěru učinil poselství skladby? Domníváme se, že příčina tkví v době vzniku a že autor prostřednictvím antického dramatika obrací osten proti těm, kdo svou zpupností a chtivostí moci způsobili tragédii národa. Zajímavé rovněž je, s jakou přímostí je zde tento záměr vysloven. V kombinaci s předchozím apelem se jedná o podobné sdělení, s jakým přišel před dvěma lety první houslový koncert „Sursum corda“: člověče, nevymlouvej se na osud, na režim, na všeobecnou rezignaci, a konej. V komentáři ke skladbě spojuje však autor dílo s kritikou protektorátních poměrů za války.[448] Jak k tomu sám Zdeněk Šesták jednou řekl, šlo o „takovou hru na schovávanou“.[449] Zda posluchači pravé výzvě díla v té době rozuměli, je otázka. Můžeme se však domnívat, že intenci skladby pochopil jeden z kritiků, Jaroslav Šeda, podle něhož „detaily Sofoklova textu mají pro nás ovšem ideově i rozporné stránky“.[450] Jestli chtěl autora svou recenzí umravnit, či poškodit, jasné není.

Dramatem však *Fatum* nekončí. Po jeho závěrečném souzvuku *d-as-a* připojuje autor *Postludium* věnované z převážné části sólové viole. Její kantabilní linka končí smířlivě in D. Podle autorského komentáře ke skladbě[451] jde o obraz Antigoniny duše. Antigona dochází klidu, protože jednala podle božích příkazů. Kdyby volila pasivitu, usmíření by nedošla. Tento aktivní přístup ke světu je styčným bodem mezi Sofoklovým antickým dramatem a jeho moderní transformací v Šestákově díle.


53
53
S
A
T
B


Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Trb.
Tba.
Timp.
Tpn.
Sl. Orch.
S
A
T
B
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cb.

Královna Dagmar, ukázka z rukopisu

KRÁLOVNA DAGMAR (1989)

Na konci osmdesátých let bylo v Českém hudebním fondu k dispozici libreto oratoria *Královna Dagmar*, jehož autorkou byla Šestákova vrstevnice a manželka tehdejšího vedoucího Hudebního informačního střediska Českého hudebního fondu Jana Ledeče (1922–2009), spisovatelka Dagmar Ledečová (nar. 1925). Na rok 1989 poskytl fond grant na zhudebnění textu s úmyslem provést dílo v roce 1991 ke 150. výročí narození Antonína Dvořáka. Podle vlastní vzpomínky[452] ho Šesták získal na základě doporučení Václava Holzknechta v době, kdy už skladba vznikala. Pracoval na ní od roku 1986 a hotovou partituru do ČHF odeslal na konci ledna 1990.[453] *Královnu Dagmar* vnímal skladatel jistě jako vyvrcholení tvůrčích snah v závěru svých středních let. Je jednou z jeho nejrozsáhlejších partitur a její provedení by ze všech jeho děl bylo nejnákladnější. Kromě symfonického orchestru a varhan je k němu zapotřebí sedmi sólistů, jednoho herce a čtyř pěveckých sborů – dětského, dívčího, mužského a smíšeného – zahrnujících něco kolem 300 pěvců. Tento ohromný aparát je příčinou, proč ani po třiceti letech od svého vzniku nebyla *Dagmar* dosud provedena.

Česká princezna Markéta (1186–1212), dcera Přemysla Otakara I., se stala královnou Dagmar po sňatku s dánským králem Valdemarem II. roku 1205. Dodnes je velmi váženou osobností dánské historie, v níž se uchovává vzpomínka na její laskavost a zbožnost. Děj oratoria je zasazen do Lübecku, nazvaného slovansky Lubek, roku 1205. V první části nazvané *Příjezd královských snoubenců* kráčí slavnostně vyzdobeným městem královský svatební průvod, oslavován davy poddaných a vítán starostou města. Z libreta se dozvídáme o trpícím slovanském kmeni, původním obyvatelstvu oblasti. Když je ve druhé části *Královská svatba*

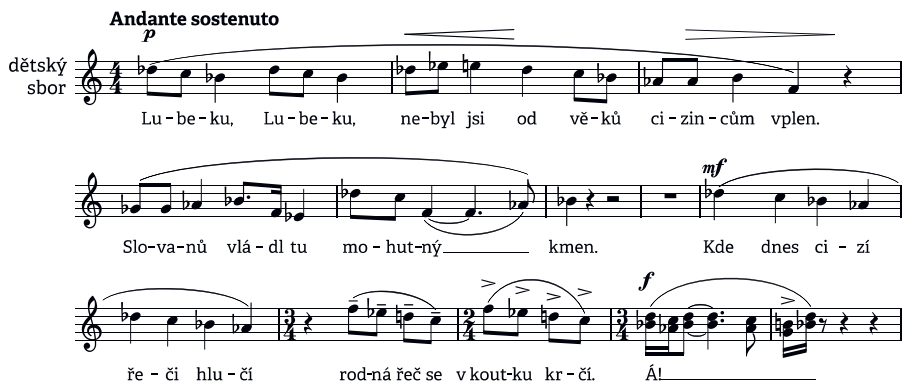
pár, který se nejprve představí duetem, v katedrále oddáván biskupem, dojde k incidentu. Do chrámu pronikne slovanská žena a prosí novou královnu o smilování pro svůj lid, který trpí pod Valdemarovou vládou. Král nařizuje ženu vyhnat a dav žádá její popravu, ale Dagmar přesto vyslechne její obžalobu krvavých křížových výprav proti pohanským Slovanům. Třetí část *Královnin sen* líčí královnino vidění. Dívky vynášejí Moranu a v jarní přírodě se scházejí milenci, Svatava a Radmil. Na scéně se objevují křižáci, vraždí, pálí, vyvracejí pohanské modly, matka oplakává mrtvého syna, Svatava pláče nad ztrátou svého milého. V části čtvrté, *Královna Dagmar*, hájí Valdemar v rozhovoru s Dagmar výpravu proti Slovanům na Rujáně. Pod okny se chystá poprava. Když Dagmar zjistí, že má být upálena slovanská žena z chrámu – libreto ji na tomto místě ztotožňuje s dívkou Svatavou z Dagmařina snu –, prosí krále o její omilostnění. Panovník je zprvu neoblomný, nakonec však podléhá. Závěr oratoria je apoteózou dobré královny Dagmar.

Libreto neusiluje o historickou věrnost. Autorka jistě věděla, že k výpravě proti Slovanům na Rujáně došlo už dříve za vlády Valdemarova otce, to však není podstatné. Sporná je spíš literární kvalita textu, na němž je patrné, že se látky neujal zkušený básník. Příběh je však skvěle dramaticky rozvržen a tento rozvrh dobře slouží pozoruhodnému hudebnímu dílu, které by jednou mělo živě zaznít.

Vzpomeňme na kritika, který po vyslechnutí *Manon* nevyloučil vstup Šestákova díla na operní jeviště (viz s. 204). Operu sice Šesták nikdy nenapsal, ale máme-li označit dílo, které se scénickému tvaru přiblížilo nejvíc, je to nepochybně právě *Královna Dagmar*. Na partituře je znát, že si autor uvědomuje absenci vizuálních prostředků pro prezentaci děje a snaží se v maximální míře učinit jevištěm samu hudbu. Zdaleka nejde jen o psychologii postav. Hudba líčí prostředí a atmosféru a je rovněž plná historických odkazů. Podstatné je také traktování scénického času, jeho akcelerace (nejvíce v plochách uplatňujících komplementární ostinátní plochy), zpomalování (třeba v místech témbrových ploch) až úplné zastavení (když se hudba odmlčí a zní jen vypravěčův komentář). Instrumentální vrstva partitury uplatňuje veškeré postupy, jež známe ze Šestákových instrumentálních děl. Sólové hlasy pěvců se drží většinou recitativní dikce, výrazová škála sborových partů je velmi široká a podřizuje se vždy aktuálnímu účelu.

V první části *Příjezd královských snoubenců* sledujeme cestu královského průvodu městem. Obraz vzrušeného davu v ulicích Lubeku vyvolává kánon smíšeného sboru. Královský majestát poté zaznívá v orchestrálním plénu, žesťových fanfárách a opulentnějším zvuku dělených hlasů sboru. Nato se průvod zastavuje (patrně před radnicí) a pozadí, jež zaznívá pod Starostovým (bas) proslovem k nevěstě, poprvé nese stopy charakterizace postavy. Nevěsta je čistá něžná duše, přicházející ze vzdálené země, kde svítí slunce a kvete jarní kvítí. Proto se basový part Starosty odráží od témbrové plochy harfy a celesty. Téma trpícího slovanského kmene exponuje při další cestě průvodu dětský sbor, a to pozoruhodným způsobem. Ke slovanskému živlu odkazuje modální melodika, jakou známe z moravských lidových písní:

155. *Královna Dagmar*, část *Příjezd královských snoubenců*, takty 196–210
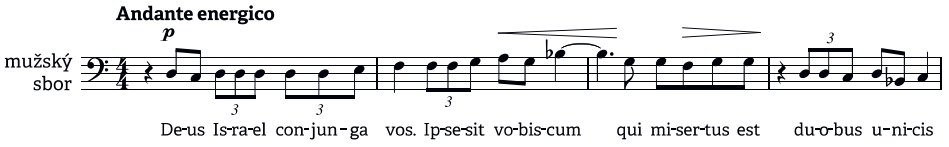


V závěru první části je opět čas na oslavu královského majestátu, kterou partitura cituje z počátečních stránek. Slavnostní kolorit (tempový předpis ostatně zní *Allegro festivo*) orchestrálního tutti spolu s bijícími zvony a smíšeným sborem za veršů „Květy kanou na cestu, zvony slavně zvoní" skutečně vyvolává dojem, jako bychom se ocitali na prostranství před katedrálou, na něž dopadají květy k oslavě snoubenců. Kráčí po nich do chrámu za zvuku zvonů a zářivého hudebního proudu in D.

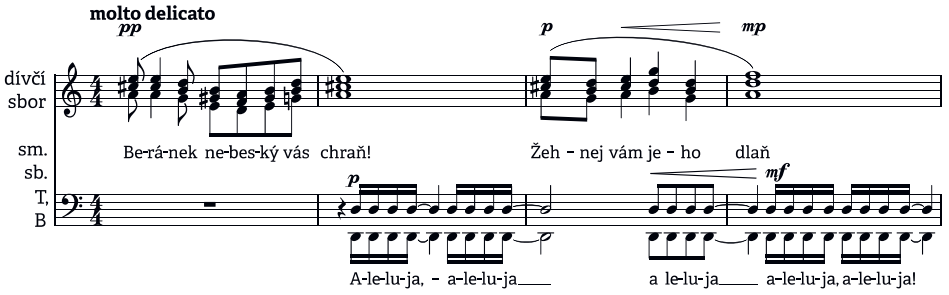
Ve druhé části *Královská svatba* se čas oratoria zastavuje na prostranství před katedrálou spolu s komentářem vypravěče. Dynamika pianissimo odsouvá chrámové dění do uzavřeného prostoru, kam
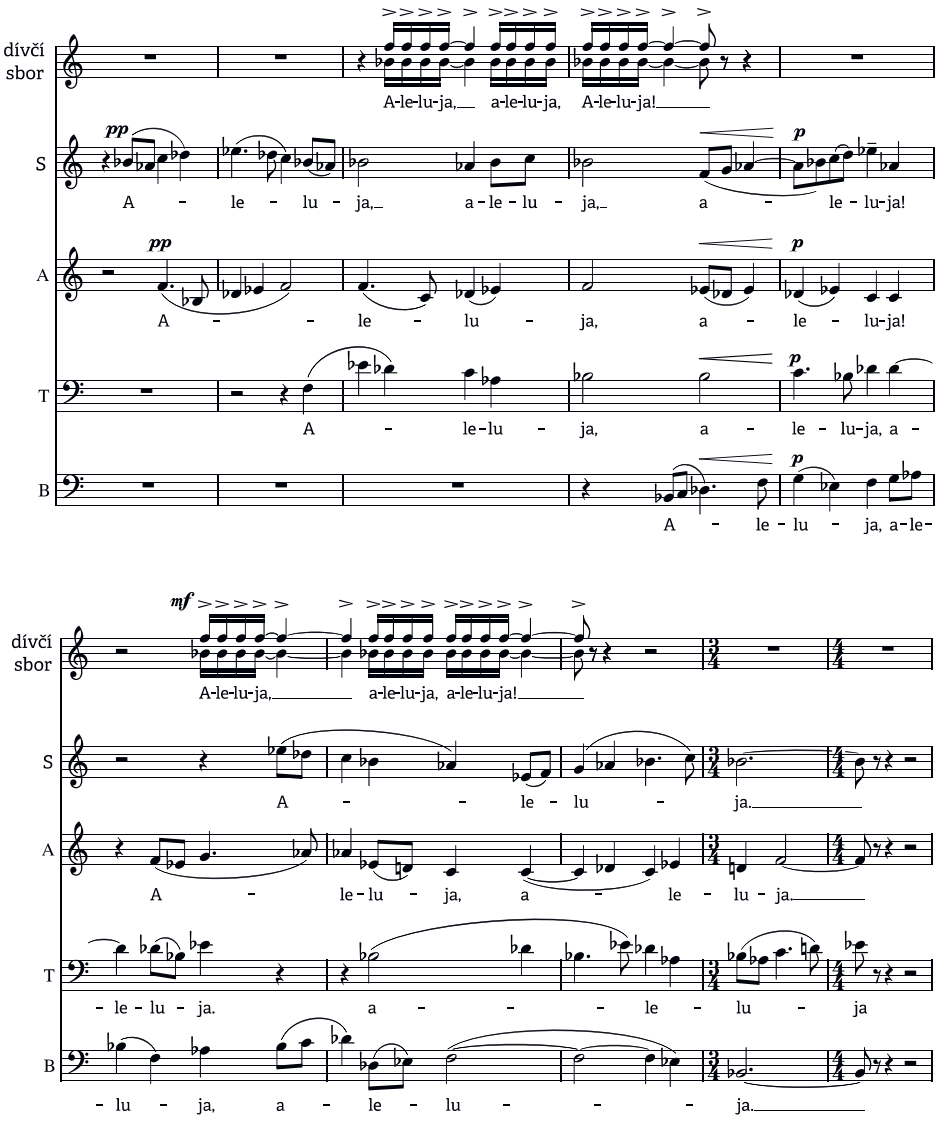
i posluchač zanedlouho vstoupí. Chrámovou impresi svěřil skladatel atonálním varhanám a jednohlasému sboru, který zdánlivou modalitou a pravidelnou recitativní rytmikou upomene na středověký chorál. Slova vypravěče oslavují krásu české princezny. Na tomto místě zmiňme malý detail jako další doklad historických odkazů. Loutnová stylizace harfového doprovodu melodramatické pasáže může být připomínkou písní lásky středověkých trubadúrů. Zde ostatně nastává intimní chvíle nesená lyrickými prostředky a kantabilním zpěvem obou protagonistů: slib lásky Valdemara (tenor) a Dagmar (soprán). Zatímco králův zpěv podbarvují zejména dřevěné nástroje spíš statičtěji, princeznině slibu dominuje tristanovské šalmajové, pastorální zabarvení hoboje. Kontrastní slavnostní orchestrální plochou se konečně uvnitř chrámu stáváme svědky obřadu. Pozoruhodná je různost autorových přístupů k textu votivní mše *Deus Israel conjugat vos*, kdy za věcně chorální podání mužského sboru řadí očistnou modální repliku dívčího sboru a hned nato zcela současně znějící volně kontrapunktické závěrečné aleluja.

156. *Královna Dagmar*, část *Královská svatba*, takty 238–241



157. *Královna Dagmar*, část *Královská svatba*, takty 255–268
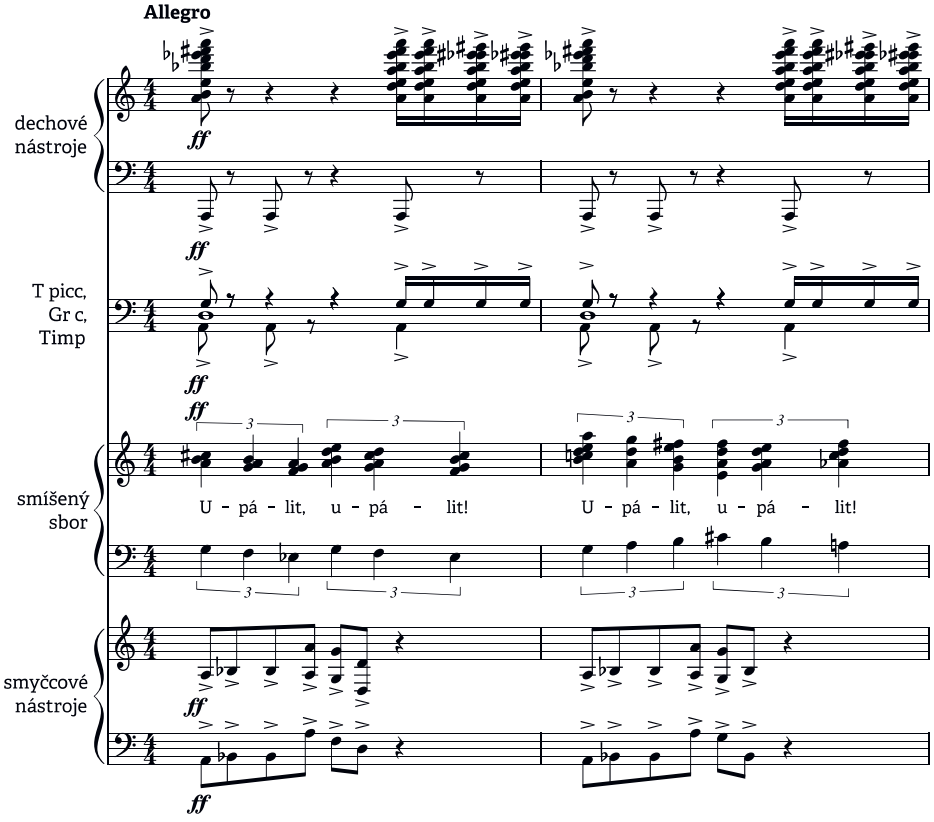




Zde stojíme na prahu prvního velkého dynamického vrcholu kompozice. Z davu vystupuje Slovanská žena (mezzosoprán): „Ó, královno, vyslyš nebohou!“ Reakce sboru je nenávistná a panická a následující takty, v nichž se postupně po stoupající dynamické křivce ve všech partech

ustálí ostinátní pásma, líčí hudebními prostředky růst skupinové nenávisti od individuálních reakcí až po skandování davu.

158. *Královna Dagmar*, část *Královská svatba*, takty 304–307

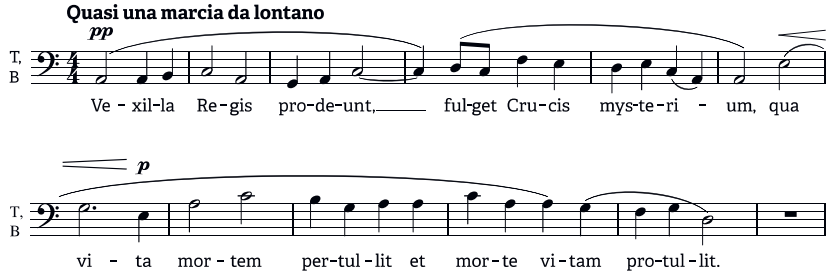


Vzdor pobouření davu i krále si Dagmar vymíní, že ženu vyslechne, a ta vypráví o křižáckém masakru, vlastně etnické čistce. Smíšený sbor mění funkci a z chrámového davu se stává chórem, který se vzrušenou vertikálně stavěnou deklamací podílí na tomto líčení: „To bylo spěchu! / Honem vypálit slovanské vesnice, / honem zabít slovanské starce a děti! / Honem zhanobit slovanské dívky! / Honem vztyčit kříže, / honem postavit kostel, / pověsit zvony, / a honem pokřtít všechny, /

kdo zůstali naživu / po tom hrozném hodokvasu. / Svatá válka, svatá válka ukřižovala zemi." Pláč ženy a sboru nad umlčenou zemí přirozeně vyústí v pietu, která je do jisté míry paradoxní, ale pro Šestáka charakteristická. První verše *Stabat Mater* přednáší dětský sbor v aiolském modu in F nad skromným jakoby improvizačním varhanním doprovodem v atmosféře venkovské bohoslužby. Jako by pro skladatele stará slovanská pohanská víra byla ekvivalentem čisté venkovské zbožnosti. A jako by ho tato pieta nad ukřižovanou zemí vracela zpět k jeho vlastním venkovským kořenům.

Ve třetí části *Královnin sen* sledujeme královninu živou vidinu. Dívčí lidová hra vynášení Morany maluje pomyslné jarní kulisy, v nichž zazní milostný duet Svatavy (soprán) a Radmila (tenor). Idylický je jen povrch, ve skutečnosti se zde připravuje dramatické jádro a tragický vrchol celého oratoria. Počíná evokací rané gotiky v Šestákově zhudebnění hymnu z druhé poloviny 6. století *Vexilla Regis prodeunt*, oslavujícího znamení kříže.
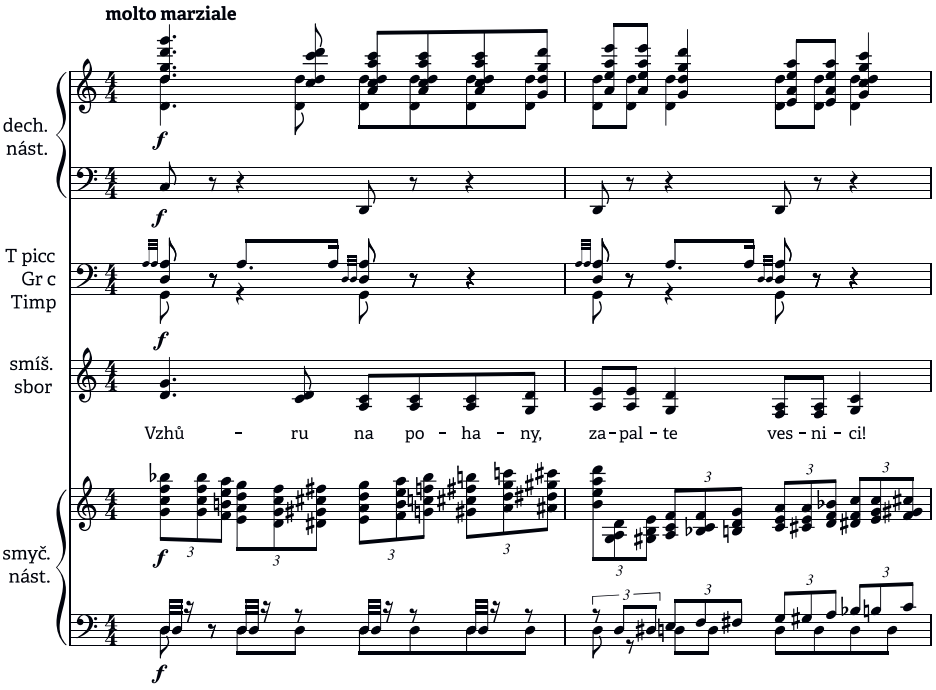
159. *Královna Dagmar*, část *Královská svatba*, takty 288–298



Do latinského textu hymnu vkládá libretistka české verše, z kříže se stává korouhev, hymnus se mění v bojovný apel, napětí stoupá a orchestrální pozadí se na dynamickém vrcholu ustaluje do podoby rytmicky komplementárních pásem. Je to podobný vývoj, jakého jsme byli svědky u davové scény v chrámu, tady ale drama pokračuje. Jako u akčních filmových scén následuje „záběr" na Radmila („Svatavo, Svatavo, utíkej do močálů! My musíme chránit naše domovy.") a krátce nato opět na

křižácké šiky a vlastní obraz masakru. Ten je komponován jako běh čtyř pásem: ostinátních triol smyčců, půlovým tepem bicích, mužským sborem křižáků podpořeným dechovými nástroji se základní pulzací čtvrťovou a vokalízou smíšeného sboru obětí, jehož smrtelné výkřiky se vracejí jako nepravidelný makropulz nad tím vším.

160. *Královna Dagmar*, část *Královnin sen*, takty 386–389
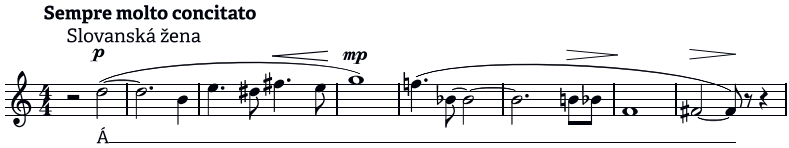


Navracející se latinský hymnus nejprve triumfuje a poté se v dáli vytrácí. Matka pláče po zabitém dítěti, Dagmar se ze sna obrací k Panně Marii a scéna se navrací k počátku této části oratoria. Morana už není jen zima, ale obraz skutečné smrti a Svatava v jarním háji pláče po svém Radmilovi.
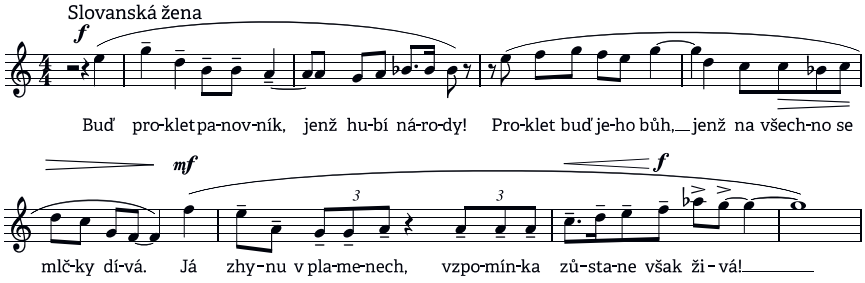
V závěrečné části *Královna Dagmar* se prostřednictvím vypravěče vracíme do Lubeku druhého dne ráno. V prokomponovaném recitativu

zmiňuje Dagmar svůj sen a Slovanskou ženu a Valdemar hájí útok na pohany ve jménu „pravé víry“. Do dialogu vpadá smíšený sbor nenávistnou tirádou. Žádá upálení „mořské ženy“, čili Slovanské ženy ze svatební scény. Plocha sice není citací davové scény z chrámu, výrazové prostředky k ní však odkazují. Vzrušenou vokální linkou vyjádřil skladatel utrpení a kletbu Slovanské ženy:

161. *Královna Dagmar*, část *Královna Dagmar*, takty 140–147
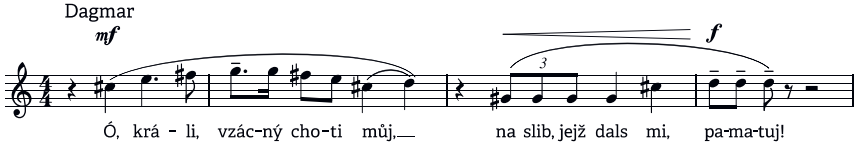


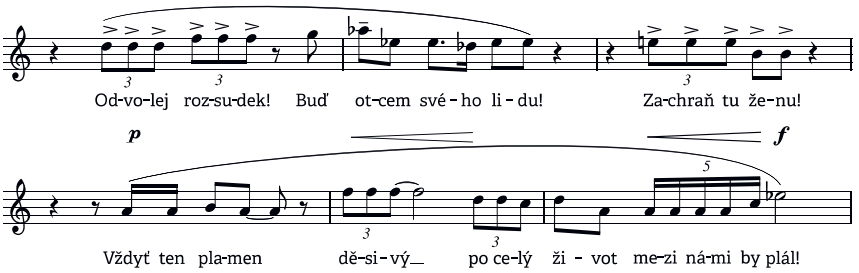
162. *Královna Dagmar*, část *Královna Dagmar*, takty 168–176



Královninu prosbu o milost pro ženu, ve skutečnosti – jak se ukazuje – Svatavu z Dagmařina snu, král nejprve odmítne. Dagmařin zpěv v přerývaných vlnách nad dominantní tklivou smyčcovou plochou je obrazem pláče, jímž královna obměkčuje královo srdce:

163. *Královna Dagmar*, část *Královna Dagmar*, takty 212–221





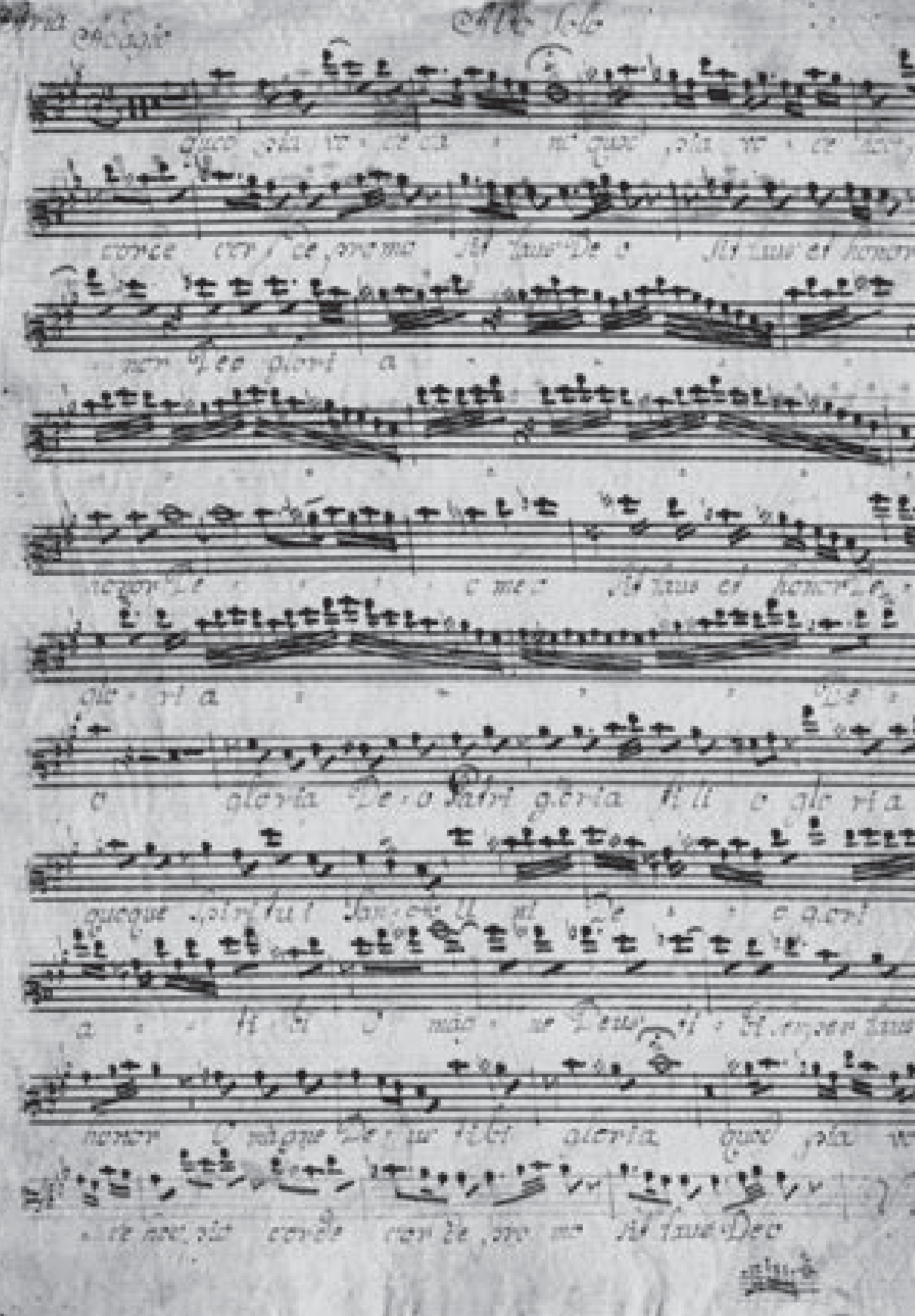
Valdemar konečně svolí a celý oddíl oba uzavírají duetem. Toto vyznání spravedlivému vládnutí se završuje v mohutném forte in B.

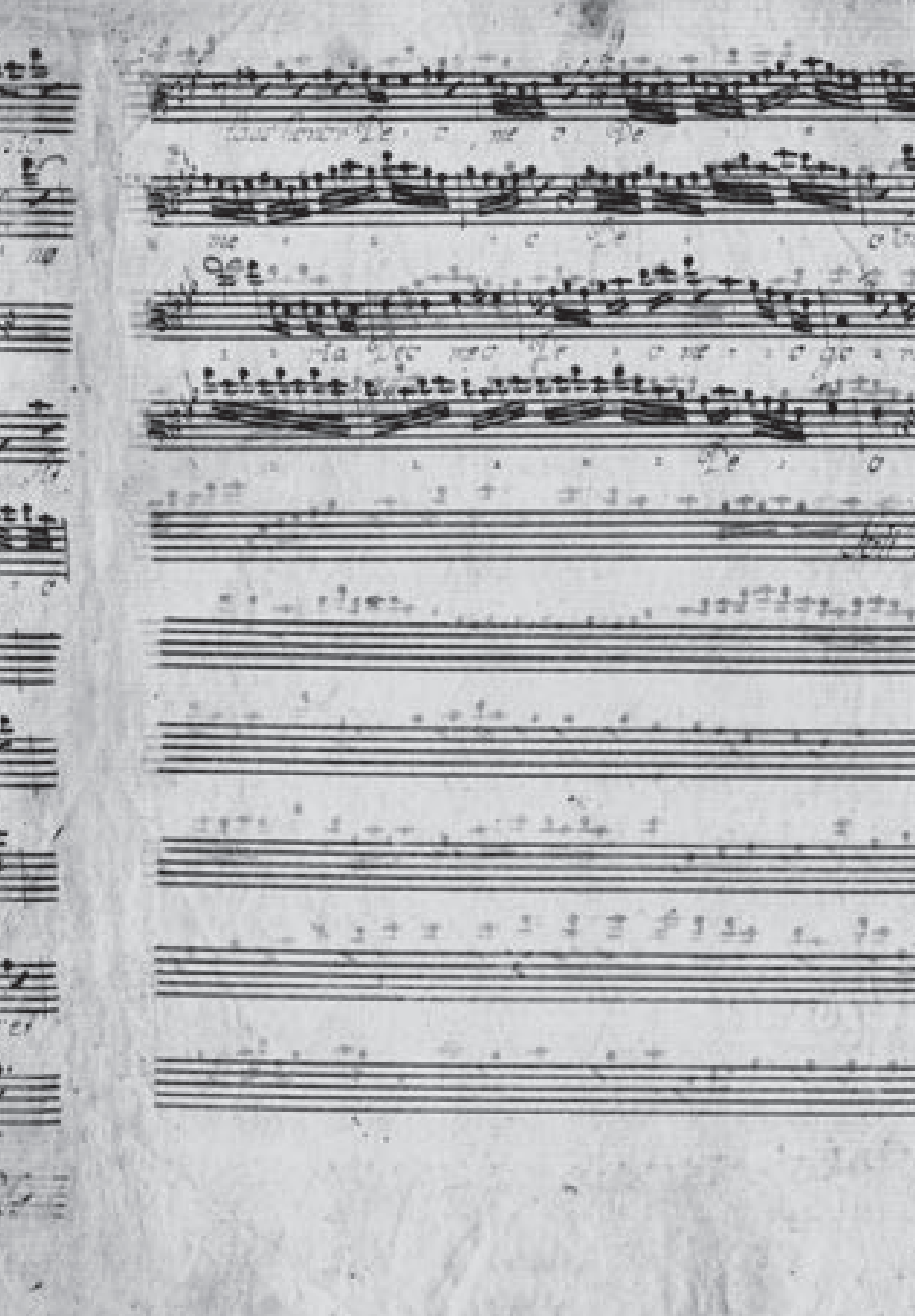
Libreto připojuje k vyústění příběhu epilog představující královnu Dagmar tak, jak si ji pamatují dánské legendy.

„Kde zlobné moře rozedralo sítě,
kde matce z rukou smrtka rvala dítě,
tam přišla královna ubohé potěšit,
polaskat slovem, potěšit činem!
Kde rolníkovi bouře vzala úrodu
či sucho zadávilo pastviny a stáda,
tam přišla královna ubohé potěšit,
polaskat slovem, pomoci činem!
Ó, královno, ó, královno Dagmar, hvězdo ranní,
před tebou dodnes lid se sklání.
Ó, královno, hvězdo ranní."

Zvukově opulentní apoteóza dobré královny, zahrnující orchestrální tutti včetně varhan se spojenými sbory, se uzavře ve vítězném akordu Des dur. V kontextu Šestákova díla sice lze hovořit o oslavě světla, patos tohoto závěru je však u něj něco naprosto vzácného. Jeho katarze bývají zpravidla usebranější, a to i u velkých symfonií. Závěr odpovídá mohutnosti fresky, která mu předchází a jejíž ideové i umělecké kořeny můžeme spatřovat opět v blízkosti honeggerovského uměleckého světa. *Královna Dagmar* je plná výrazových i emočních kontrastů. Vezměme si třeba uplatnění čtyř různých sborů, jak rozsáhlou výrazovou škálu představuje sbor dětský, dívčí, mužský a smíšený. Nebo kontrast mezi

venkovskou scenérií s prostým lidovým říkadlem a evokací chrámového prostoru prostřednictvím chorálu. Emocí je do partitury uloženo hodně, je tu hodně nářku, ale také hodně násilí a nenávisti, stejně jako laskavosti a milosrdenství. Jiný je kontrast duchovní povahy, v němž cítíme podivnou ambivalenci. Křesťanství s pohanstvím nejsou černobílými protivami, naopak křesťanství v podání libreta, ale i hudebního zpracování ukazuje jak svou mírumilovnou (u Dagmar), tak násilnou tvář (u Valdemara a křižáků). Bude to tím, že pro Šestáka – byť katolíka – je tato ambivalence podstatná, protože je historicky pravdivá.[454]





Karel Blažej Kopřiva, *Aria in Dis „Quod pia voce cano“*, pro basbaryton, orchestr a varhany, ukázka z rukopisua

VÝHOST STRACHU

V průběhu roku 1989 se zdálo, že jeho největší událostí bude pro Zdeňka Šestáka festival Pražské jaro. Po čtyřech letech získala v pražském Rudolfinu, jemuž se ovšem zatím stále ještě říkalo Dům umělců, 14. května „citolibská skladatelská škola" opět celý večer pro sebe a rozumí se samo sebou, že ideovým otcem a dramaturgem koncertu nebyl nikdo jiný než objevitel skladeb, z nichž byl program sestaven. Běžný rok plný práce a koncertů měl, jako vždy, vrcholit říjnovým výjezdem na další kongres CISAC ve Veroně, kam Šestáka vyslal OSA společně s právníkem svazu dr. Vlastislavem Karlem. Vyrazili 10. října přes Vídeň a na jednání strávili následující čtyři dny. Podle Šestákových zápisků z kongresu se Čechoslováci se svojí agendou k diskusnímu pultu nedostali a probírali ji s kolegy z ostatních zemí v kuloárech. To je dnes sotva podstatné. Zajímavé jsou Šestákovy poznámky z hlediska optiky, jíž vnímali situaci západních kolegů hudebníci zpoza železné opony.

Řadě připomínek, které na kongresu zazněly, tvůrci z tzv. socialistického tábora velmi dobře rozuměli: „rozpolcení hudebních sfér", pocitu izolace postihující prostředí vážné hudby, která se stává „hermetickou disciplínou", steskům nad úrovní hudební výchovy na školách i obecnou hudební gramotností, čím dál obtížnější situaci soudobé vážné hudby v médiích, koncertním provozu a na hudebních festivalech, nezávislosti umělců na politice a ideologii – ano, i toto téma přednášející zmínil –, problémům hudebních tvůrců, kteří jsou – až na pár „vyvolených" výjimek – existenčně odkázáni na jiné hudební a „parahudební" aktivity atd. Navzdory politicky rozdělenému světu se problematika spjatá s vážnou hudbou ukazovala jako překvapivě globální. Dokonce i výtku pronesenou italským skladatelem Fabiem

Borgazzim na adresu komercializace, která v prostředí volného trhu dosahuje „až obludných forem", a kritiku záměny hudebního umění „za zboží" zřejmě tvůrci z Československa pochopili, i když svým způsobem. Propast mezi úspěšnějšími a méně úspěšnými tvůrci, vedoucí zjevně – ačkoli se o tom v Šestákově materiálu nikde nehovoří – po dělicí čáře mezi hudbou vážnou a zábavnou, by naši tvůrci rádi řešili důrazem na solidaritu a přerozdělováním prostředků. Alespoň takto byli připraveni na kongresu referovat.[455] Bylo jen otázkou času, kdy se některé jevy odhalí i za železnou oponou. To však víme dnes.

Některá témata zaznamenaná v Šestákových zápiscích ohlašují na samém konci jedné éry trendy, které se měly s plnou silou projevit na přelomu milénia. Nové autorskoprávní kapitoly otevírala hudba „komputerová", čili hudba, na jejímž vzniku se podílí – slovy Šestákových poznámek – „nový druh inteligence". Diskutovalo se o prodloužení platnosti autorských práv z padesáti na sedmdesát let od tvůrcova úmrtí.[456] A ačkoli se termín pirátství na konci osmdesátých let ještě neužíval, jev samotný už byl znám a autorskoprávní organizace si kladly otázku, jak proti němu bojovat. Na kongresu se mu říkalo „tajný trh". Sázelo se na politický lobbing, třeba „reprezentantů UNESCO" u vlád jednotlivých zemí.[457] Na hledání *modu vivendi*, způsobů soužití se společenskými trendy formou ekonomických a technologických nástrojů doba neměla dozrát ještě dlouho poté.

Dne 16. října, po návštěvě Lago di Garda a Benátek, se Zdeněk Šesták vracel přes Vídeň domů. Bylo třeba překonat železnou oponu, naposled. A když Šesták hned za čárou vystoupil z autobusu, aby se domů dostal po vlastní ose, celníkům to neušlo a sebrali ho. Musel jim vysvětlit, že nemá v úmyslu nic nekalejšího než zastavit se cestou ještě v třeboňském archivu. Pustili ho, ale zahraniční noviny se zprávami z kongresu zabavili.[458] V souvislosti s občasnými výjezdy na Západ se přirozeně nabízí otázka, zda Šestáka někdy přece jen nenapadlo, že by ostnaté dráty na hranicích nechal za sebou. Osobně by mu režim zvláště ve druhé polovině sedmdesátých let, kdy šikana vůči jeho osobě po ukončení činnosti citolibského sboru vrcholila vyšetřováním na vnitru, motivaci k úniku poskytnout mohl. Pro Šestáka však kromě silné vazby k prostředí, ke zdejší kultuře a lidem, kteří ji tvořili, zůstávalo na miskách vah mnoho silných důvodů pro setrvání. Především by doma musel

zanechat rodinu, manželku, právě studující děti – z tohoto hlediska rok 1977 nebyl ani trochu vhodný – a maminku. Vůči svému nejbližšímu okolí byl přece v roli živitele. Stále pracoval na probuzení hudby citolibských mistrů opět k životu a toto jeho zásadní životní dílo mělo po úspěchu první antologie z roku 1967 nemalé vyhlídky na pokračování. Právě ono mohlo být jedním z nejzávažnějších důvodů, proč se snažit proplout úskalími doby a režim i při zachování jisté důstojnosti příliš neprovokovat.

Nikdo netušil, co přinese týden začínající datem 13. listopadu. Ve středu 15. listopadu se sešel výbor svazu skladatelů[459] a Šesták si jako předseda propagační komise připravil řeč na své téma. Hovořil o úbytku posluchačů vážné hudby, o nezájmu médií o toto téma, o všeobecné hudební negramotnosti, o zkušenostech italských kolegů s komerčními tlaky, jak o nich slyšel před třemi týdny na veronském kongresu. „I tam jako u nás ti Leviatanové jsou nesmiřitelní – lidstvo jako by ztratilo důvěru v očistnou sílu hudby, v její ethos,"[460] říkal Šesták svým kolegům. Lze předpokládat, že ti byli ve svém přístupu ke kulturní politice svazu věcnější, přesto možná pocítili cosi jako závan času dějin:

> „Mluví se a ve všech pádech se skloňuje slovo ‚přestavba'.
> Já si myslím, že je to další termín, který vlastně věci zatemňuje.
> To je zase akce, něco jako brigáda – buď člověk pracuje pořádně
> a poctivě a staví na dobrých základech a pak to má fundament
> a nepotřebuje nic přestavovat, anebo práci odbývá a dělá lajdácky
> a má to, co vybuduje, hliněné nohy. […] Já chápu přirozeně, o co
> v podstatě jde, ale ten svět je dnes v neuvěřitelném, až závratném
> pohybu. Čas oponou trhá, dynamismus svobodného ducha
> strhává lidstvo více nežli sebedůmyslnější kosmická technika. Teď
> by konečně mělo docházet k tomu ‚Seid umschlungen, Millionen'.
> Přičiňme se, aby i naše hudba otevírala nové perspektivy ducha,
> aby dávala odvahu k životu a výhost strachu, protože i naším
> úkolem by mělo být, aby lidé tu žili šťastným životem."[461]

„Přestavba",[462] termín skloňovaný denně v tehdejších režimem ovládaných médiích, měl být navždy zapomenut doslova během několika týdnů a možná spíš dní, přemožen během událostí právě tak, jako ho

poukazem na všelidské hodnoty odvrhl ve svém projevu Šesták, skoro symbolicky citátem z *Ódy na radost*, v Beethovenově podání budoucí hymně Evropské unie, která měla být reálným vtělením lidského sbratření, jež vzývá slovy Friedricha Schillera. Tento patos, pro Šestáka charakteristický, dějiny rehabilitovaly velmi záhy a lidé ho měli pocítit při mnoha příležitostech doslova fyzicky a velice konkrétně.

K pátku 17. listopadu si skladatel poznamenal do diáře: „Masakr na Národní třídě – šel jsem z koncertu ČF."[463] Koncert se tehdy konal v Obecním domě na náměstí Republiky, průvod došel na Národní třídu, směrován kordony policistů, a zde dějiny konečně dostaly rozhodující impulz. Hned o víkendu zareagovali v Praze studenti spolu s herci přípravou a vyhlášením stávky a od následujícího týdne začaly Václavské náměstí plnit velké manifestace. Ze všech míst v republice bylo dění v metropoli nejdynamičtější a Šestákova rodina se jím nechala přirozeně strhnout také. I když se svazová propagační komise schází dál, ve skladatelově diáři jsou připravené poznámky o pracovních schůzkách a koncertech od úterka do pátku překryty zápisem: „denně jsem byl na manifestacích (Václavské náměstí)", víkendu 25. a 26. listopadu vévodí poznámka „Letná OF [tedy Občanské fórum]" a pondělí sedmadvacátého zápisem „Generální stávka, byl jsem tam".[464]

V podnicích, spolcích i na malých městech začaly vznikat buňky Občanského fóra jako svobodné občanské a politické, de facto revoluční platformy. Na půdě svazu skladatelů toto téma zvedá skupina kolem Jana Hanuše, zahrnující kromě Šestáka mimo jiné i Jana F. Fischera, Jindřicha Felda, Štěpána Luckého, Klementa Slavického, Luboše Sluku, Zdeňka Petra (1919–1994) a Ivo Jiráska.[465] Jak vzpomínal Jan Hanuš, podnět ke vzniku Občanského fóra skladatelů, koncertních umělců a hudebních vědců dal Marek Kopelent a došlo k němu 23. listopadu o přestávce abonentního koncertu České filharmonie.[466] Řítící se události nečekaly ani na závěrečný potlesk, natož do druhého dne, konečně Občanské fórum bylo přece založeno v divadle, i když činoherním. Vlastnímu ustavení fóra ale Šesták přítomen nebyl, neboť místo filharmonie zamířil na Václavské náměstí.[467] O víkendu v polovině prosince se zúčastnil jednání Občanského fóra v Citolibech.[468] A na poslední jinak čisté dvoustránce „revolučního" diáře najdeme už jen jediný zápis 29. prosince: „Volba prezidenta 19[00] Hrad." Toto vyvrcholení

událostí posledního měsíce a půl sledoval Zdeněk Šesták s rodinou už opět z rodných Citolib. Zde se také angažuje na jaře roku 1990 ve volební kampani Občanského fóra před prvními svobodnými volbami, k nimž došlo po čtyřech desetiletích v červnu toho roku. Nekandiduje, ale podporuje fórum svým projevem na předvolebním mítinku.[469]

Tak skončilo druhé normalizační desetiletí a tisíciletí vstoupilo do poslední setiny. V plné síle svých 64 let vstupoval Zdeněk Šesták do svobodných poměrů a jiných možností. Bylo na něm a na každém z jeho kolegů a přátel zorientovat se a využít jich. Se zkušeností Šestákova profesního života, který po čtyři desetiletí sveřepě mířil za jasně stanovenými cíli a veškerá úskalí překonával s jejich vědomím, bylo možné předpokládat, že i další cesta povede povědomou krajinou. Devadesátá léta tento předpoklad naplňují. Životní kotvou je rodina, byt na Zahradním Městě, obývaný už opět jen rodičovským manželským párem, a citolibský rodný dům, který čeká zásadní rekonstrukce. Rodinný učitel hudby Zdeněk Šesták se teď soustředí především na vnoučata – Mařenčiny dcery Šárku a Julii a Honzova syna Jakuba. Profesně Šesták rozvíjí své skladatelské i badatelské dílo. Soudě podle seznamu opusů, nová doba neznamená méně příležitostí, i když jsou jiné. Archivy v okolí Citolib jsou dostupné prakticky výhradně vlastními silami, totiž na jízdním kole. Fakt, že hudba citolibských skladatelů 18. století zněla v tomto období živě stále častěji, musel být pro jejich objevitele doslova pramenem živé vody.

Jako v každém období, i v tomto se lze opřít o blízké přátele z okruhu kolegů. Jména některých nejbližších padla před malou chvílí v souvislosti s listopadovým děním a působením Občanského fóra hudebních umělců. Zdůrazněme zejména Jana Hanuše, Jana F. Fischera, Štěpána Luckého, Klementa Slavického a Luboše Sluku. U nich se na chvíli zastavíme, avšak ještě předtím shrneme jednu dávnou historii. Podle svědectví Jana Hanuše[470] se na podzim roku 1939 začala scházet „Parta". Bezprostředním podnětem pro časté – středeční a sobotní – schůzky debatního klubu hudebníků byla situace Přítomnosti, sdružení (v té době spolek) pro soudobou hudbu, existujícího již od roku 1924. Protektorátní existenci Přítomnosti ohrožovalo její avantgardní zaměření a snaha o zachování sdružení vedla ke změně ve vedení. Nejprve v jeho čele stanul staronový předseda Vladimír Polívka (1896–1948)

a následné vedoucí působení skladatele a dirigenta Otakara Jeremiáše bylo podle Hanušových vzpomínek výsledkem dohody mezi Jeremiášem a Aloisem Hábou, který Přítomnost vedl předtím. Složení Party a výboru Přítomnosti bylo podle Hanuše za války totožné: Otakar Jeremiáš, Václav Holzknecht, Iša Krejčí (1904–1968), Karel Šrom (1904–1981), Emil Hradecký (1913–1974), Václav Dobiáš (1909–1978), Jan Hanuš, Karel Hanf (1896–1945), Jaroslav Doubrava (1909–1960) a Jan Rychlík (1916–1964). Po válce byla Přítomnost roku 1949 včleněním do Svazu československých skladatelů prakticky zlikvidována, ale Parta už zůstala. Na přelomu milénia požívala v muzikantských kruzích respektu coby uzavřený klub vysoké intelektuální úrovně a nikdo jí neřekl jinak než Pondělníci. V poválečné historii se k němu pojí ještě další význačná jména: Karel Ančerl (1908–1963), Jan Kapr (1914–1988), Eduard Herzog (1916–1997), Klement Slavický (1910–1999), Štěpán Lucký (1919–2006).

Pondělníci se od osmdesátých let udržovali při životě doplňováním na základě hlasování. Jan Hanuš a Jan F. Fischer sice hovořili o dvou „doplňovacích akcích" v letech 1981 a 1988, ale je možné, že se kroužek obnovoval poněkud živelněji. Ostatně ani na tom, kdo je a kdo není plnohodnotným „členem" Pondělníků, se občas neshodnou oni sami.[471] Nemluvíme tu ale o organizaci ani o instituci, nýbrž o neformálním kroužku přátel, byť se v něm ctila určitá pevná pravidla. Povinností byly docházka, dochvilnost, případná omluva a korespondenční pozdrav, vzdálil-li se pondělník z dosahu schůzek, a vzpomínky účastníků rovněž zdůrazňují pravidlo pondělnického bontonu, podle něhož se u stolu nehovořilo o vlastní práci. „V partě vždycky platila zásada, že se tam chodíme odreagovávat a ne projednávat ‚ouřední věci'. Před těmi má mít vždycky přednost veselá historka nebo inteligentní anekdota, dělat si legraci sami ze sebe," komentuje tento „zákon" Jan Hanuš ve svých vzpomínkách.[472] Podle vlastního svědectví vzal Zdeňka Šestáka do kroužku neúnavných debatérů Klement Slavický po premiéře *I. smyčcového kvintetu*, k níž došlo v březnu 1979,[473] a Šestákovy diáře z devadesátých let i z prvních dvou desetiletí nového milénia prozrazují, že pokud byl v hlavním městě, neboli pokud zrovna nebyl v Citolibech, docházel každé pondělí s železnou pravidelností. V devadesátých a nultých letech spolu už pochopitelně sedávala a diskutovala jiná sestava,

štafetový princip však zajišťoval kontinuitu, již tu přirozeně cítíme. Scházeli se u hospodského stolu, a pokud nebylo zbytí, doma u členů, kteří k tomu stolu nebyli schopni dojít: kromě Zdeňka Šestáka Jan Hanuš, Jan F. Fischer, Štěpán Lucký, Jarmil Burghauser (1921–1997), Oldřich F. Korte (1926–2014), Ilja Hurník (1922–2013), Luboš Sluka, Ivo Jirásek (1920–2004), Jiří Berkovec (1922–2008), Martin Turnovský (nar. 1928), Ivan Medek (1925–2010), Jiří Pilka (1930–2018). Mnozí z nich byli přátelé a spolupracovníci z minulých i dávnějších let. Někteří – ti, kterým železná opona bránila pobývat s přáteli za minulých dekád fyzicky – se vraceli, kdykoli zavítali domů, jako Dušan Pandula (1923–2005) nebo Rafael Kubelík (1914–1996).

Z profesních souputníků byli Zdeňku Šestákovi v devadesátých letech i na přelomu milénia Pondělníci asi nejbližší. Většina z nich patřila k jeho nejbližším přátelům už dříve a vztah se díky pondělnickým schůzkám ještě zintenzivnil. Rovněž kontakt s ostatními byl pro skladatele, který dál jako dosud neztrácel přehled o hudebním provozu metropole, snadný, pokud ovšem i oni zavítali buď na pravidelné koncerty předních orchestrů, nebo alespoň na každoroční přehlídku soudobé tvorby, kterou pořádala Společnost českých skladatelů. Řada z nich se naštěstí dožila pádu komunistického panství, jako Jiří Sternwald, Miroslav Hlaváč, Václav Vaniš, brněnský Zdeněk Zouhar, trojice spolužáků Viktor Kalabis, Jindřich Feld a František Kovařříček. K blízkému okruhu patřili a v době vzniku této monografie nadále patří i mladší tvůrci jako Jiří Teml, Ivo Bláha nebo člen debatního pondělnického kroužku Luboš Sluka.

Samozřejmě v tomto intermezzu o přátelích a známých nejmenujeme zdaleka všechny. Některá jména už padla, další ještě zazní a jistě je mnoho těch, jež jsme opomněli. Naštěstí se dotýkáme času, který ještě zanechá trvalou stopu mezilidských vztahů v podobě fyzických dopisů, jichž skladatelův archiv uchovává bez nadsázky stovky. Devadesátá léta jsou charakteristická buď návraty starší, ale zejména mladší emigrace ze šedesátých let, anebo obnovením ztracených kontaktů. Z Chicaga se ozývá kamarád z vojny Vlastimil Folke a informuje o kulturních akcích, jež spolu s manželkou Evou organizují pod hlavičkou Czechoslovak Society of Arts and Sciences, Chicago Chapter.[474] Z německého Bad Homburgu se často vrací dirigent Jiří Stárek, z Königsteinu zajíždí

Dušan Pandula. Se vzpomínkou na studentská léta přijíždí do Prahy zkraje devadesátých let z Albánie Šestákův spolužák, dirigent Mustafa Krantja, a s dávnými přáteli sdílí nelehkou zkušenost transformace své země. Politické vězně má Albánie ještě na přelomu desetiletí a ke svobodným volbám tu dochází teprve na jaře roku 1991. „Budeme ještě trpět mnoho a mnohé léto, aby trošku se zlepšilo – ale doufejme, že je to pomalu a pomalu přijde," píše Krantja v dopise Šestákovi na jaře 1992.[475] Z Šestákovy lounské party se listopadu 1989 bohužel nedožil archivář Bořivoj Lůžek. Ředitelem tamního archivu se stal již roku 1981 Bohumír Roedl (nar. 1950) a stejně jako starý přítel i on se stal Šestákovou blízkou spojkou s archivem. S řadou lounských přátel živý kontakt přetrvává: s výtvarníky Vladislavem Mirvaldem, Kamilem Linhartem a Zdeňkem Sýkorou, s filozofem Jiřím Navrátilem, s rodinou Jiřího Veselého, do Loun přesídlil básník Emil Juliš (1920–2006) a stal se dalším záchytným bodem v rodném kraji.

Dějinné převraty dokážou společenskými vazbami zamíchat i k nepoznání, zkouškám a změnám podléhají spolky, instituce, a nejednou dokonce vztahy osobní. Tento stín se nevyhnul dokonce ani „Partě", když po únoru 1948 zamířil Václav Dobiáš do politiky a svým přátelům se odcizil. Podobné příběhy přinesla i devadesátá léta, ale o tom později. Na vývoji hudebních organizací je po roce 1989 patrná především snaha navázat na historii starou čtyřicet, popřípadě dvacet let. Zejména na spolkovém životě byla znát vůdčí idea obnovení struktur, jejichž vývoj byl násilně ukončen po únoru 1948. Na příkladu nejstarší generace skladatelů narozených mezi lety 1910–1920, jako byli v té době Jan Hanuš, Eduard Herzog či Štěpán Lucký, neřkuli na jejich o něco mladších souputnících, mezi něž patřil i Šesták, lze ukázat, že i projekty přerušené v letech 1948–1949 byly většinou dílem učitelů a že i ony byly obnovovány „štafetově" žáky a následovníky. Kromě Přítomnosti šlo z hlediska české metropole a našeho příběhu především o nejstarší spolek toho druhu, Uměleckou besedu. Radikální proměnou musel projít skladatelský svaz.

O resuscitaci Přítomnosti po čtyřicetileté přestávce se zasloužili zejména kromě starých přátel Jana Hanuše, Zdeňka Šestáka a Jindřicha Felda mj. o něco mladší Oldřich Semerák (nar. 1932) a skladatelé na

prahu středního věku Václav Riedlbauch (1947–2017) a Eduard Douša (nar. 1951).[476] Činnosti jejího výboru se Šesták účastnil po celá devadesátá léta.[477] Ujal se práce propagační, a zúročil tak především zkušenost z dlouhých let působení ve svazu skladatelů.[478] Ze všech spolků, které vznikaly nebo vstávaly z popela, byla Šestákovi Přítomnost nejbližší a úzké vazby k ní si udržoval po celé období její aktivní obnovené existence, tedy v letech 1991–2006.

Svaz českých skladatelů a koncertních umělců zasáhly bouřlivé listopadové události prakticky okamžitě. Jan Hanuš ve svých vzpomínkách vypráví o prohlášení k 17. listopadu, na němž se dohodl po telefonu s Ivo Jiráskem. Sběr podpisů druhý den ráno probíhal hladce, ten svůj připojil i předseda Jiří Dvořáček a odpor nekladli ani další straníci. Jedinou srážku zažil Hanuš při snaze zapojit do akce další umělecké svazy. Nikoli u výtvarníků ani u divadelníků, ale – překvapivě – u spisovatelů.[479] Pět dnů po založení v Rudolfinu, 28. listopadu,[480] vyslovilo muzikantské Občanské fórum nedůvěru svazovému výboru, který odstoupil. Pod Hanušovým vedením začaly přípravy na ustavení nové organizace, která sice převezme nástupnictví normalizačního svazu, avšak nebude zatížena jeho minulostí.

Přípravy ustavujícího sjezdu Asociace hudebních umělců a vědců trvaly dva měsíce a 6. února následujícího roku se v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, dnešním Výstavišti Holešovice, sešli skladatelé, výkonní hudebníci a vědci ve sjezdovém sále veletržního paláce. Do sjezdových vystoupení, jak je přetiskly *Hudební rozhledy* se čtvrtletním odstupem,[481] se již nepromítá tolik revoluční patos, jako spíš péče o funkčnost organizace a o její právní a ekonomické ukotvení, o čemž se vede ostrá diskuse.[482] Poprvé se tu také otevřeně účtuje s uplynulým dvacetiletým, potažmo čtyřicetiletým obdobím v rovině politické, estetické i osobní. Je-li ovšem něco charakteristické pro zcela raná devadesátá léta, pak je to smířlivost „sametu", kterou cítíme i v mnohých proslovech skladatelů. Připomínají se oběti svazové normalizační politiky jako Jan Kapr, Zbyněk Vostřák, Jan Novák, Jaroslav Doubrava a především Miloslav Kabeláč, v obecných prohlášeních o vině a odpuštění však nepadne jediné jméno. Připomínají se kladné stránky takových osobností, jako byli režimní skladatelé Jan Seidel či Václav Dobiáš.[483] Nijak příkře nezní ani mnohá hodnocení období osmdesátých let, kdy se

svaz – řečeno Hanušovými slovy – „začal postupně zbavovat nejhorších diskriminačních rysů“ a – jak píše Milan Slavický – získával postupně rysy „lidštější“, jakkoli byla podle něj jejich příčinou jistá únava moci.[484] A přece to na setkání, jímž se muzikantská obec loučila s léty státního diktátu nad uměním, muselo v osobní rovině jiskřit, jak o tom svědčí několik roztroušených vzpomínek účastníků. Třeba ta od Ilji Hurníka, týkající se ale zjevně jiné příležitosti: „Po listopadové revoluci se konala schůze, kde Jaroslav Jiránek se kál za svoje omyly, jediný z mocných, kteří se takto pokořili. Zvlášť prosil za odpuštění přítomného Klementa Slavického. Když domluvil, učinil rukou skryté gesto, jakoby v naději, že ji Klement přijme. Ten vstal – a odešel.“

Smířlivý postoj Hanušův, Fischerův či Korteho ale přece jen nesdíleli všichni. Například Jan Klusák v lednu 1990 píše: „Slýchám teď z našich řad hodně o odpuštění. Ke svému úžasu to slyším z úst nikoli těch, kdo mají co odpouštět, nýbrž těch, kdo sami odpuštění zatraceně potřebují, anebo těch, kdo na situaci posledních dvaceti let čile profitovali. A rázně se dožadují odpuštění dřív, než začali sebemíň litovat…,“ píše Klusák a svůj text pro *Hudební rozhledy* uzavírá: „Ono zapomínat se nemá a nesmí. A tak, ať se nikdo nediví, že s vámi nikdy nebudu sedět v jednom spolku.“[485] Rozdíly v názoru na tlusté čáry za minulostí se měly v nejbližším období projevit ještě vícekrát.

Svébytným úkazem mezi uměleckými spolky, které se po listopadu 1989 dočkaly znovuzrození, je Umělecká beseda. Nejstarší ze spolků, založený už roku 1863 takovými osobnostmi, jako byli Josef Wenzig, Karel Jaromír Erben, Josef Mánes, Bedřich Smetana, Jan Evangelista Purkyně či Vítězslav Hálek, neměl za sebou o nic méně složité peripetie než ostatní.[486] Genetická sveřepost, důstojnost, charakter spolku a shoda okolností však způsobily, že po komunistickém puči vzdoroval déle, a byl tak i v padesátých a šedesátých letech jakýmsi výběžkem svobodné občanské angažovanosti, byť se i on musel podrobit novému spolkovému zákonu z roku 1951 a k akcím veřejným se mohl vzepnout vždy jen v obdobích dočasného tání za Chruščova a za pražského jara. Jeho předností a originální vlastností je propojování čtyř druhů umění: výtvarného, hudebního, literárního a dramatického, což se v době slučování spolků do organizací ustavených shora státní mocí ukázalo jako výhoda. Jednak Uměleckou besedu nebylo možné jednoduše přičlenit

k některé z nich, jednak touto kartou hrálo vedení besedy jako přidanou hodnotou vždy, když na obzoru začalo bouřit. Jméno Bedřicha Smetany mezi otci zakladateli zase umožnilo opřít se v padesátých letech o tichou podporu ministra Zdeňka Nejedlého.

K nejaktivnějším členům Umělecké besedy v padesátých a šedesátých letech patřili například hudebníci Ladislav Vycpálek (tehdejší starosta UB), Miloslav Kabeláč, Karel Hába, Jan Rychlík, Václav Trojan, Otmar Mácha, výtvarníci Martin Salcman, Václav Bartovský, Jiří John, literáti Jan Weiss, Jiří Weil, Karel Krejčí, Josef Strnadel, Jan Vladislav a Jiří Kolář. Osobností, které tvoří přímý personální most mezi konečným úředním zánikem v roce 1972 a obrozením v listopadu 1990, mezi nimi sice nenacházíme mnoho, znovuvzkříšení se ale přece jen účastní také z hudebníků Karel Odstrčil, starosta besedy Klement Slavický a teoretik Eduard Herzog, z výtvarníků Václav Boštík, Adriena Šimotová a teoretička Eva Petrová, a z literátů Josef Hiršal.[487] Rudolf Matys ve své knize o Umělecké besedě vyzdvihuje mezi obnoviteli z hudebníků dále Ilju Hurníka, Jana Klusáka, Lukáše Matouška a Milana Slavického.[488] Zdeňku Šestákovi předal své členství v Umělecké besedě otec bezprostředně po válce, a tak skladatel roku 1990 mohl svoji příslušnost ke spolku obnovit.[489] Kromě již zmíněných kolegů se v té době ocitl pod jednou spolkovou střechou opět s přáteli Jiřím Berkovcem, Jarmilem Burghauserem, Jindřichem Feldem, Janem Hanušem, Miroslavem Hlaváčem, Oldřichem F. Kortem, Pavlem Kühnem, Karlem Mlejnkem, Lubošem Slukou či Josefem Sukem.[490]

Osobní vztahy mezi kolegy však nemohly být zvlášť za dějinného kvasu vždy idylické a ani nebyly. Mnohé naznačilo už dění okolo zanikajícího skladatelského svazu a vznikající Asociace. Tvrdou zkouškou prošly už roku 1992. Toho roku na jaře byly zveřejněny divoké tzv. Cibulkovy seznamy tajných spolupracovníků StB. Horkou chvilku zažil i Jan Hanuš, než si uvědomil, že jeho jméno na seznamu je jen náhodná shoda – datum narození se lišilo o tři dny. Jiné dva nálezy – jména Jindřicha Felda a Petra Ebena – měl ale potvrdit i pozdější oficiální ministerský seznam. Uvnitř hudebního odboru Umělecké besedy vzplál dramatický spor a byl dán podnět ke spolkovému referendu na téma: „Domníváte se, že spolupracovník bývalé StB může být členem Umělecké besedy nebo se jím stát?“[491]

Otázka, kopírující pravidlo tehdy rok starého lustračního zákona, který vyloučil spolupracovníky komunistické tajné policie z některých veřejných funkcí, vytvořila mezi kolegy a přáteli propast. Na jedné straně stáli rozhodní obhájci čistoty společenství, „pravověrní hudební fundamentalisté", jak to vyjádřil Jan Hanuš ve svých vzpomínkách,[492] a na druhé zastánci smíření, k nimž patřili právě Hanuš se Šestákem. Zdeněk Šesták reagoval na zveřejněnou otázku nám již známým dopisem, v němž vypráví své zážitky z vyšetřování na ministerstvu vnitra. S ohledem na svoji zkušenost radí k opatrnosti s nakládáním se seznamy a žádá, aby byl z referenda vynechán.

Dějinný patos s nástupem devadesátých let velmi brzy vyprchal a bylo třeba si poradit s nastalou každodenností. Ne všichni kolegové a přátelé v Šestákově okolí s ní byli spokojeni a hranice mezi přitakáním popřevratovému vývoji a pocity rozladění nesouvisela jen s ostalgií, jak zní pozdější termín pro nostalgii vůči době před listopadem 1989. Zklamání některých osob opravdu mohlo pramenit z postavení a činnosti za minulého režimu, avšak také nemuselo. Například v prosinci 1995 obdařil Jiří Dvořáček Šestáka velmi zvláštní gratulací k sedmdesátinám. Je plná hořkosti z „malichernosti", „politikaření", z rozdělení republiky, z nedostatku vizí.[493] Rovněž autor těchto řádků byl svědkem projevů téměř až patologické zatrpklosti vůči současnému světu u Viktora Kalabise v roce 2002, čtyři roky před skladatelovou smrtí.[494] Nesmírně hořké pocity vyjádřil Otomar Kvěch v listu, jímž děkuje Šestákovi, že se ho zastal v době, kdy ho řada kolegů přestala i jen zdravit.[495] Jakožto tajemníka svazu skladatelů z konce osmdesátých let jej prakticky ignorovali. Skladatelův archiv uchovává i další dopis podobného obsahu, bohužel s nečitelným podpisem.[496] Mladší skladatelský kolega Jiří Teml pocítil v roce 2000 tíživý pocit nedocenění. Svěřil ho dopisu, který ovšem nebyl adresován Šestákovi, a v němž se píše: „... pro mě nikdy neexistoval rozdíl mezi autory, kteří byli tzv. ‚u ledu'. Teď mám pocit, že jsem u ledu já."[497] Jiří Stárek, avšak mnohem více jeho manželka, píšou Zdeňku Šestákovi ublížená, raněná vyznání o intrikách upředených proti dirigentovi v rozhlase, resp. v Symfonickém orchestru Českého rozhlasu. Za jeho pultem stál Stárek opět poprvé po dvaadvaceti letech v prosinci 1990, o slavný comeback ale nešlo. Dlouhých patnáct let doufal, že bude

jmenován šéfem některého z prestižních českých orchestrů, až si na něj roku 2005 vzpomněli v Karlových Varech.[498]

Všichni tito kolegové se na Zdeňka Šestáka obraceli s důvěrou, že je vyslechne, a v tom se nemýlili. Šesták byl prakticky vždy typem mírotvorce, do chvíle, než za některých okolností pohár přetekl; vzpomeňme také na kauzy citolibského pěveckého sboru nebo citolibského zámku. Na otázku, zda Šesták těmto steskům rozuměl, lze jistě odpovědět kladně. Avšak nasnadě je také otázka, zda tyto postoje také sdílel. Odpověď by mohla znít: pokud ano, nechával si je pro sebe. O existenčních těžkostech spojených se společenskými změnami na přelomu osmdesátých a devadesátých letech se nezmínil ani svému životopisci při našich četných rozhovorech. Všimnout si jich museli jiní, jak dokládá dopis O. F. Korteho pro Výbor Českého hudebního fondu z 24. října 1991, zmiňující i všeobecně panující podmínky:

„Že se v této souvislosti [porevolučních proměn] začíná řada našich schopných i renomovaných hudebníků ocitat na pokraji existenční krize, nezřídka už i chudoby, není již žádným tajemstvím […].
Chtěl bych v téže souvislosti upozornit na zvlášť zarážející případ skladatele Zdeňka Šestáka […]. Pro dokreslení Šestákovy osobní situace konstatuji: jako skladatel je v rovině autorských honorářů; u OSA spolu s asi sedmdesáti dalších autorů v debetu. A jako člen lektorské poroty ČHF nechce v rámci naší vzájemné úmluvy a dohodnuté etiky žádat o žádnou formu tvůrčí odměny či stipendia. Nemá tedy z titulu své skladatelské činnosti tč. žádný příjem.
V uplynulých týdnech se uvolil k nabídnutému učebnímu úvazku na Filosofické fakultě Karlovy university (obor hudební věda), což mu vzhledem k vyčerpaným fondům údajně nemůže být honorováno. Bude tedy tuto činnost vykonávat gratis.
Podle obdržených informací žije s manželkou výlučně z důchodu (údajně něco přes 2000,– Kčs), což je […] dnes už pod úrovní existenčního minima.
K tomu obecně připojuji: Zdeněk Šesták je celým založením člověk mimořádně skromný. O svých sociálních poměrech se patrně z hrdosti nešíří a bylo by zřejmě mimo jeho styl se v tomto směru

čehokoliv pro sebe domáhat. Akce tohoto upozornění by se z jeho strany setkala pravděpodobně s prudkým nesouhlasem a poskytuji je Výboru ČHF každopádně bez jeho vědomí."[499]

O Korteho intervenci, na niž výbor promptně reagoval již za týden rozhodnutím o mimořádné tvůrčí odměně 12 000 korun, poukázané již v listopadu,[500] se Šesták patrně nikdy nedozvěděl. Hrdé mlčení o nastalé situaci většinou zachovávají i dochované osobní dokumenty v lounském archivu. A pokud Šesták na novou dobu žaluje, pak svým charakteristickým – jak by asi řekl Korte „hrdým" – způsobem. Například v červnu 2000 píše Jiřímu Stárkovi:

„[…] 6. listopadu na Dnech soudobé hudby bude uveden můj Smyčcový sextet ‚Chvála života'. To vše je hezké, ale situace je tu dnes taková, že je luxus podobnou činnost, jež není nijak honorována, vůbec dělat. Z toho Ochranného svazu autorského to jsou pakately za takové uvedení, rozhlas je o něco lepší, ale zejména pro mladé absolventy kompozice je tohle zaměstnání naprosto nemožné (= živit se tím). My, co jsme v důchodu, jakž takž vycházíme. A jsme ‚ochotni' tohle vůbec dělat, protože to milujeme a cítíme něco jako ‚poslání' se tomu nezpronevěřit. Snad mně rozumíš."[501]

Je to – dá se říct – celý Šesták se svým typickým idealismem. Překonat protivenství světa lze jediným způsobem, vědomím „poslání", směřováním k vytčenému, možná i vysněnému cíli.

Změna, již přinesl dějinný zlom na prahu devadesátých let do situace soudobé vážné hudby, postavení tvůrců i výkonných umělců a do hudebního provozu, byla vskutku radikální. Zřejmě ani skladatel, který už několik let pracoval v blízkosti autorskoprávní problematiky, četl o ní zahraniční materiály a slýchal kolegy ze Západu na mezinárodních konferencích, zcela nedomyslel, co náraz komerčních tlaků po uvolnění mocenské kazajky přinese tvůrcům, současné vážné hudbě samotné, jejímu postavení na koncertních pódiích a v médiích. Bylo těžké si připustit, že ona kazajka vytváří také do jisté míry umělé prostředí.

Před revolučním zlomem byly umělecké fondy – páteř kulturního provozu – živeny povinnými dvouprocentními odvody ze všech odměn za uměleckou činnost. Prostředků tedy bylo dost, i k výplatám skladatelům za hotová díla, bez ohledu na to, zda byla či nebyla provozována. Tato praxe s rokem 1990 skončila a hudební fond – od roku 1994 Nadace Český hudební fond – od této doby poskytuje podporu jen za provozování hudebních děl, vedle dalších grantů věnovaných například publikační činnosti.

Po listopadu 1989 skladatelům ještě nějaký čas trvalo, než si zvykli na nové tržní podmínky a než si uvědomili, že výhradně uměním bude s to si vydělávat na živobytí jen mizivé procento z nich. Spisovatelé, jejichž situace je totožná, na tom nebyli s délkou tohoto pochopení o nic lépe. Umělec samozřejmě musí vnímat své „poslání" a naplňovat je, ale to neznamená, že nemůže zároveň učit, psát kritiky, věnovat se popularizaci svého oboru, vědám tomuto oboru příbuzným, působit jako výkonný hudebník, popřípadě volit i jiné občanské povolání. Takové rozhodnutí se jistě nerovná zpronevěře. Na druhou stranu je k této perspektivě prošlých třiceti let jistě možné dodat, že společenská debata o hodnotách nebude nikdy uzavřena a je otázka, kam ji posunou následující desetiletí.

Šestákovi bylo v době převratu 64 let a sám chápal, že se jako zavedený autor, n. b. nastávající důchodce, ocitá ve snazší pozici než mladší kolegové. A právě proto lze na jeho příkladu snadno ukázat, že se proměna situace v oblasti hudebního provozu dotkla všech bez rozdílu. Komerční ohledy hudebních těles a médií vedly dramaturgii k přísnějšímu výběru děl, a ten zase k podstatnému snížení provozovacích možností. Pokles poptávky zejména ze strany symfonických orchestrů a velkých divadel měl přitom bezprostřední vliv na tvorbu jako takovou. A tak Šesták přestává psát dramatické koncertní kusy a hudbu symfonickou a na přelomu tisíciletí se v jeho tvorbě přesouvá důraz definitivně ke komorní oblasti. Výjimku tvoří dva koncerty, pro něž odbytiště i v tržním prostředí ještě zbylo. Poslední dílo velkých forem, oratorium *Královna Dagmar* z roku 1989, již zůstává pouze na papíře a jeho provedení je dosud nejisté. Bohatá tvorba let stáří přitom dokládá skutečně úctyhodnou schopnost tvůrce, radikálně se nové situaci přizpůsobit a vytěžit i z ní maximum podnětů.

Vzkříšení po dvou stoletích IV.

Celý silvestr roku 1990 a následující dny počátku roku následujícího probíhaly náročné přípravy. Bylo třeba uspořádat si myšlenky, zajistit gramofon a klavír, sezvat spoustu přátel a kolegů, včetně dcery profesora Josefa Huttera. Její účast na akci chystané krátce po Novém roce byla více než symbolická. Na podzim roku 1990 oslovil totiž děkan Filozofické fakulty Univerzity Karlovy František Černý studenty ze čtyřicátých let, kteří z politických důvodů studium nedokončili – Jarmila Burghausera, Štěpána Luckého, Jana F. Fischera, Josefa Hrnčíře, Viktora Kalabise, Zdeňka Šestáka[502] –, s nabídkou rehabilitace a udělení doktorátu. Oslovení ji přijali, avšak Šesták si kladl podmínku: zadarmo nic nepřijme, jedině bude-li podroben regulérní zkoušce.

Veřejná disputace na téma „Citoliby – významné středisko českého hudebního klasicismu" se na fakultě konala 4. ledna 1991. Šesták přednášel a hrál dvě a půl hodiny[503] a jeho výkon ocenilo auditorium zhruba pětačtyřiceti lidí ovacemi vestoje a důkaz o smysluplnosti tématu, které kdysi fakultní akční výbor odmítl, byl podán rovněž takříkajíc na místě činu, i když po více než čtyřiceti letech. Promoce v aule Karolina se konala 11. března a po ní dorazila k Šestákovi další děkanská nabídka – na uspořádání semináře na půdě fakulty. Probíhal ve školním roce 1991/1992 a jeho tématem byla hudební regionalistika.[504]

Veřejným vystoupením na půdě Karlovy univerzity se uzavřel jeden kruh, který bychom mohli nazvat akademický. Ten kromě pražských seminářů zahrnul i cestu do Švédska a přednášku o Citolibech na Slovanském institutu univerzity v Uppsale a ve Stockholmu v rámci přednáškové akce pro studenty, jíž se účastnili také literární historička Helena Kosková, překladatelé Zbyněk Černík a Miloslava Slavíčková a spisovatel Ludvík Vaculík.

Druhý kruh, praktický, vedoucí od rekonstrukcí ke znějící hudbě, vyznačují léta 1968 a 1984 s reprezentativními gramofonovými antologiemi a cesta „citolibské skladatelské školy 18. století" na koncertní pódia. Za přípravou tematických „citolibských" koncertů stojí přitom sám Šesták. Jde především o mezinárodní hudební festival Pražské jaro se třemi večery: 2. června 1985, 14. května 1989 a 24. května 2004. V roce 1992, inspirována Zdeňkem Šestákem, vznikla v Citolibech Nadace Karla

Blažeje Kopřivy (dnes Nadační fond), která si vytkla za cíl podporu hudebních projektů a akcí spojených s citolibskou hudební kulturou 18. století a kulturním životem Citolib. V podstatě plnila zejména z počátku úlohu místního Kruhu přátel hudby a podílela se jako spolupořadatel na pěti koncertech Českého rozhlasu z děl citolibských mistrů, které se v citolibském chrámu sv. Jakuba odehrály na konci a na přelomu tisíciletí, v letech 1993, 1994, 1998 a 2000, a v rámci dohod EBU (European Broadcasting Union) se přenášely do dalších evropských zemí. Dirigentem Symfonického orchestru Českého rozhlasu byl při těchto příležitostech Jiří Stárek a za manuály elektrických varhan (varhany citolibského kostela využity nebyly) usedla Šestákova dcera Marie.

Za jeden z významných mezníků považoval Šesták vždy datum 6. ledna 1997, kdy zazněla citolibská hudba z rozhlasových přijímačů opět v několika zemích Evropy na základě rozhlasové výměny v rámci EBU. Jak Zdeněk Šesták vzpomínal v rozhovoru s autorem této knihy, Citoliby z Rudolfina[505] se při tom v sérii koncertů EBU, realizovaných s půlměsíční frekvencí, dostaly jakožto prototyp venkovské hudební kultury do sousedství s přímými přenosy z Versailles či z Westminsteru a v této konfrontaci výtečně obstály.[506] Všechny zmíněné koncerty byly natočeny Českým rozhlasem, dva z nich zaznamenala Česká televize.

Pod dramaturgií Václava Riedlbaucha – v té době vedoucího katedry skladby Akademie múzických umění v Praze – zazněla díla citolibských mistrů také na čtyřech koncertech na půdě AMU v Lichtenštejnském paláci na Malé Straně v sále Bohuslava Martinů. Všechny zmíněné koncerty byly poctou jednotlivým citolibským mistrům: dva byly věnovány Karlu Blažeji Kopřivovi, jeden Jakubu Lokajovi a jeden Václavu Janu Kopřivovi.
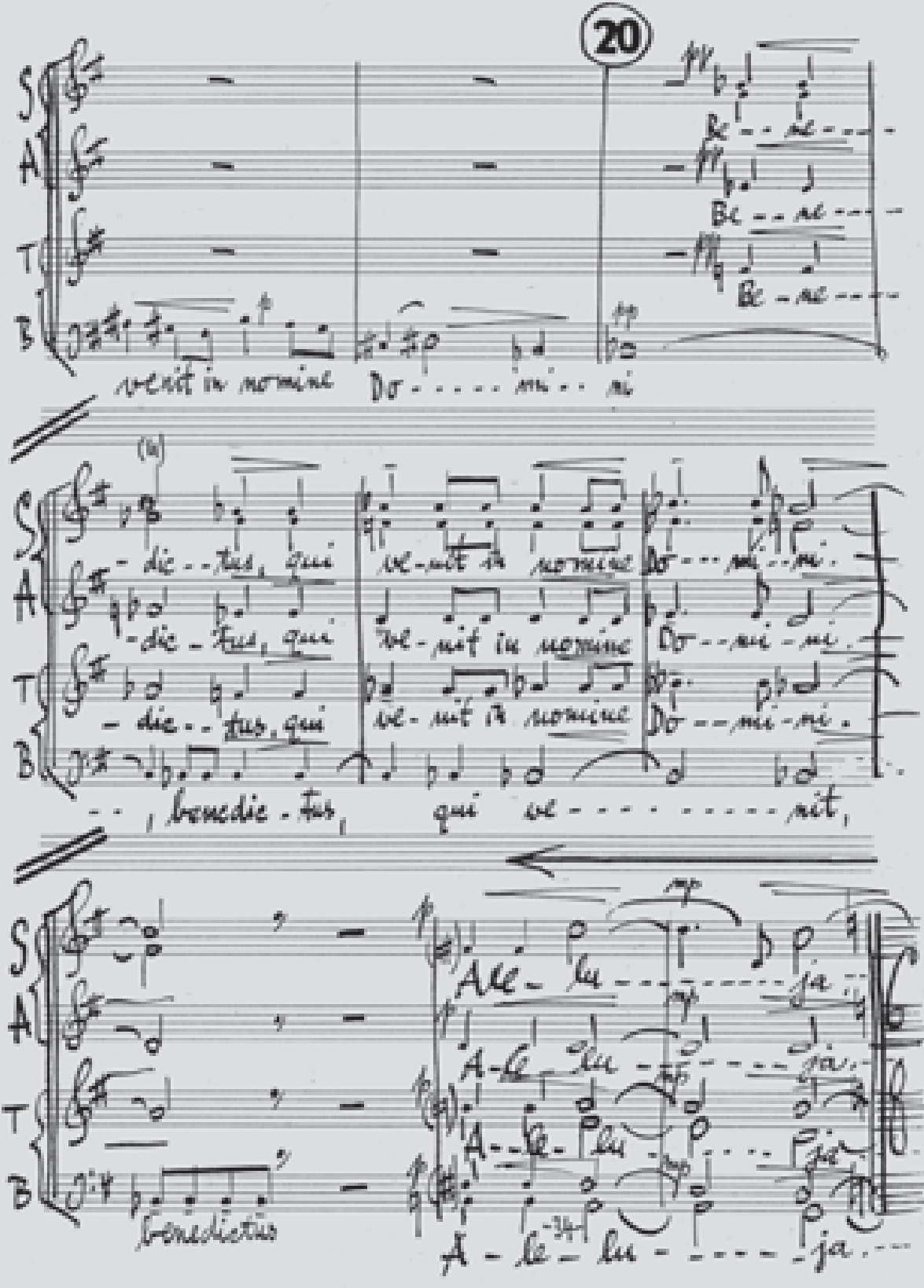
Od devadesátých let realizoval Supraphon digitalizaci dosud vydaných nahrávek. Jejím prvním výsledkem byl výběr vydaný na jednom CD *Musica antiqua Citolibensis* roku 1994. Od roku 2007 je k dispozici edice čtyř CD téhož názvu, která shrnuje prakticky vše, co bylo až dosud na zvukových nosičích vydáno, kromě dvou skladeb.[507] Obě studie, které doprovázely starší gramofonové edice, tvoří osu knihy *Musica antiqua Citolibensis*, která byla roku 2009 iniciována Městskou knihovnou Louny.[508]
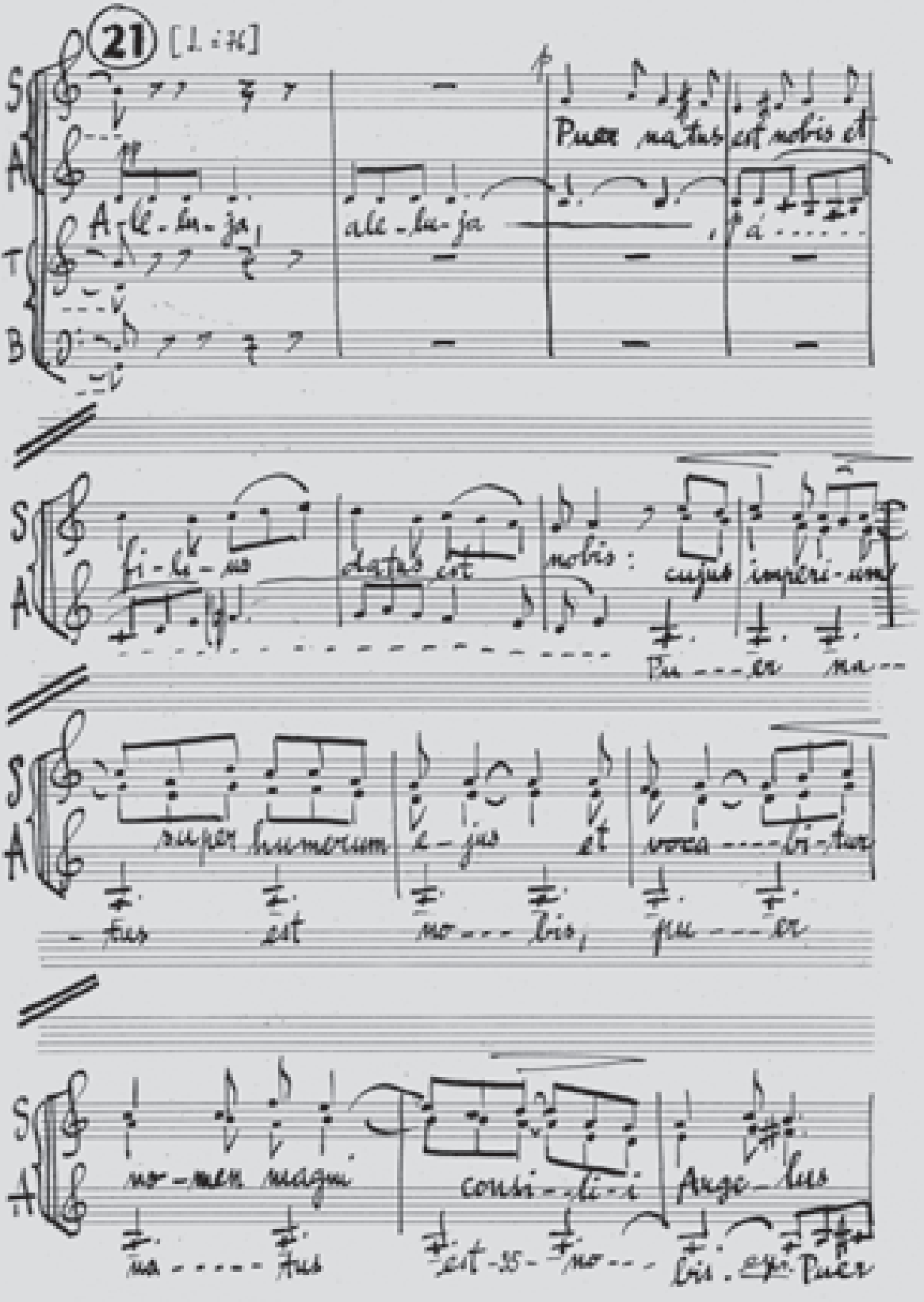
Za bezmála sedm desetiletí, jež nás dělí od objevu citolibské hudební kultury 18. století, se leccos změnilo. Společenské podmínky a atmosféra zprvu neumožňovaly, aby se kulturní jev dostal do širšího povědomí, a vyvzdorované bádání založilo už tehdy jeho ryze soukromou povahu, která mu v podstatě už zůstala. V padesátých letech minulého století nepřesáhla hudba citolibských mistrů z hlediska společenského horizont regionu, avšak na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se její radius rozšířil a objev dosáhl všeobecného uznání. Energie, již tomuto procesu na počátku udělil a již dalšími aktivitami po celý ten čas trpělivě udržoval Zdeněk Šesták, žije už svým životem a svého hybatele potřebuje čím dál tím méně. Hlavní úkol, spočívající v rozeznění a oživení zapomenuté hudby, je splněn. Od první spartované skladby, Kopřivovy *Missy in c moll*, se portfolio rekonstruovaných děl rozrostlo nakonec na úctyhodných sedmašedesát položek,[509] z toho více než polovina se ocitla na hudebních nosičích a asi desítku z nich realizoval Český rozhlas.

V intelektuálním úsilí badatele, v jeho komentářích a interpretacích týkajících se hudby a doby jejího vzniku, však můžeme spatřovat ještě jeden cíl. Totiž poskytnout odpověď na otázku, zda je citolibská „skladatelská škola" jen jakýsi druh zjevení – „systémová chyba" –, anebo naopak systémový prvek na kulturní mapě českých zemí. Ve druhé polovině minulého století zářily Citoliby spíše ještě onou zázračnou aurou, avšak s pokračující Šestákovou prací na oné kulturní mapě jistým zákonitostem na jejich pozadí možná porozumíme lépe. Setkání osmi výrazných skladatelských osobností v jeden čas na jednom místě – Václava Jana Kopřivy, jeho synů Jana Jáchyma a Karla Blažeje Kopřivy, Jana Josefa Janouška, Jana Adama Galliny, Jakuba Lokaje a Jana Venta, k nimž Šesták ve druhém desetiletí 21. století přiřadil ještě výraznou osobnost frymburského učitele a varhaníka Jana Nepomuka Vojtěcha Maxanta (1755–1838),[510] pocházejícího z citolibského panství – nemůže být náhoda, nýbrž musí mít své jasné a dokazatelné objektivní příčiny, což ovšem na druhou stranu neznamená, že jde o lineární kauzalitu a jednoduché souvislosti.

O Šestákově představě o povaze dějinných souvislostí naznačují leccos studie publikované už v šedesátých a osmdesátých letech a ještě zřetelněji se tato představa vyjeví v porovnání s rukopisem knihy

Citolibská hudební kultura v rámci severozápadních Čech, dokončeným roku 2015 a chystaným k vydání v témže roce jako tato monografie.[511] Za půl století vývoje tohoto poznávání uprostřed konkrétní práce s hudebním materiálem se především stále posouval horizont souvislostí, jako by Šestákův pohled stoupal stále výš a zabíral stále rozsáhlejší území. Nejnižší obzor tvoří místní symbióza tří působišť citolibských osobností a zároveň tří zdrojů jejich podpory a inspirace – totiž školy, chrámu a zámku. Citolibská náves mimochodem toto sepětí vyjadřuje se symbolickou přímočarostí: trojúhelník tří zmíněných budov v podstatě vymezují její prostor, i když se stará škola nachází z dnešního pohledu v boční ulici. Nad místním horizontem stojí širší vztahy v rámci kulturního milieu kolem Loun a důraz na kantorské posloupnosti, přátelské a příbuzenské vazby hudebníků, duchovních či aristokratů. A nejširší území, jež se snaží obsáhnout text z roku 2015, zahrnuje celou kulturní mapu Žateckého kraje, jak se jeví z perspektivy 18. století. Časové a místní ukotvení v Citolibech je jen jakési těžiště, ke kterému se sbíhají siločáry, jejichž odvrácené strany míří geograficky k místním centrům vzdělanosti, třeba k oseckému a ročovskému klášteru, k Postoloprtům, Žatci, Mostu, Bílině, Třebenicím, Slanému nebo ke středočeskému Tloskovu a Bystřici, které patřily jeden čas stejně jako Citoliby k pachtovským panstvím. Text prohlubuje motivy naznačené už ve starších pracích, zabývá se však také dopodrobna repertoárem místních kůrů, působením kantorů, literátských bratrstev, jejich kancionály, hudebností obyvatel, ale také technickým vybavením, možnostmi varhan v kostelích daných lokalit, duchovenstvem, jejich vzděláním, rolí již zmíněných klášterů v kulturním životě kraje, zvláštní pozornost věnuje Šesták význačným osobnostem, například lounskému obchodníku Josefu Debefovi – tomu, jemuž věnoval svou fugu Karel Blažej Kopřiva – nebo Janu Nepomuku Maxantovi. Zkrátka pozornosti badatele neunikne nic, co by nebylo možné zapojit do sítě vztahů, z níž se zrodila výjimečná hudební kultura Citolib. Obraz doby, který Zdeněk Šesták ve svých teoretických pracích buduje, je součástí snahy postihnout to, co on sám nazývá „pozadím", tedy kontextem, v němž nějaká kulturní hodnota vzniká, který s ní nemusí mít nutně kauzální souvislost, ale pomáhá nám tuto hodnotu pochopit.


20
S
A
T
B
venit in nomine
Do - - - - - mi - - mi
Be - - ne
Be - - ne
Be - ne
(tu)
- dic - tus, qui
- dic - tus, qui
- dic - tus, qui
ve - nit in nomine
ve - nit in nomine
ve - nit in nomine
Do - - mi - mi.
Do - - mi - mi.
Do - - mi - mi.
, benedic - tus, qui ve - - - - - - - - - nit,
benedictus
A - le - lu - ja
A - le - lu - ja
A - le - lu - ja
A - le - lu - - - - - ja


21 [1 : K]
S
A
T
B
A - lle - lu - ja
ale - lu - ja
Puer na - tus est no - bis et
fi - li - us
da - tus est
no - bis :
cu - jus
im - pe - ri - um
Pu - er
na -
super hu - me - rum
e - jus
et
vo - ca - bi - tur
- tus
est
no - bis,
pu - er
no - men ma - gni
con - si - li - i
An - ge - lus
in - - - - tus
est - 35 - no -
Pu - er

Laetentur coeli et exsultet terra, část *Puer natus est nobis*, ukázka z rukopisu

DUCHOVNÍ INSPIRACE

Duchovní kantáty

V životě Zdeňka Šestáka vždy hrála významnou roli křesťanská spiritualita, ovšem v díle samém se to dlouho příliš neprojevovalo. Těžko můžeme skladateli vyčítat, že až do konce osmdesátých let s touto tematikou veřejně nevystoupil. Měl své zkušenosti, tušil, že by se mohla stát leckomu trnem v oku, a možná nechtěl své přesvědčení zdůrazňovat také proto, aby neohrozil běžící citolibský projekt. Oficiálním hlídačům kulturní pravověrnosti přitom stačilo málo, což vedle nám už dobře známých kauz dokládá třeba i následující perlička z roku 1979. Tehdy píše sbormistr karlovarského dívčího sboru Jiří Štrunc Zdeňku Šestákovi:

> „[…] A teď k tomu hlavnímu, co bych potřeboval s Vámi konzultovat. Myslím si, že by bylo moc nutné změnit na jediném místě text – myslím, že se nemýlím, když považuji těch několik slov za onen pravý důvod, proč Vaše skladba neprošla na SČSP [Svaz československo-sovětského přátelství]. Jde o větu: Vstal z mrtvých Pán Ježíš Kristus. Nebudu Vám popisovat těžkosti, kterými náš sbor a hlavně já osobně prošel v minulých létech, vím ale určitě, že dotyčný text ve Varech zpívat nemůžeme.“[512]

Štrunc navrhuje v dopise možné změny textu. Šlo o kantátu *Zvěstování jara* (1979), vcelku nevinný text, který měl s vírou máloco společného, pochází z ruské lidové poezie a zní: „Daladyn, daladyn, dejte vajíčko, vstal z mrtvých Pán Ježíš Kristus, aleluja!“ Podle Šestáka byl „Pán Ježíš“ také příčinou, proč byly provozování skladby opravdu občas kladeny překážky.[513] V době, kdy tato kompozice vznikala, měl už Šesták tzv.

„v zásuvce“ duchovní kantátu pro smíšený sbor a cappella z roku 1976 *In Deo speravit cor meum*. Byla součástí plánovaného širšího projektu pěti kantát věnovaných jednotlivým liturgickým obdobím roku: Adventu, Vánocům, postní době, Velikonocům a době svatodušní. Něco takového by ve světle příhody s ruskou koledou v té době asi opravdu prezentovat nešlo.
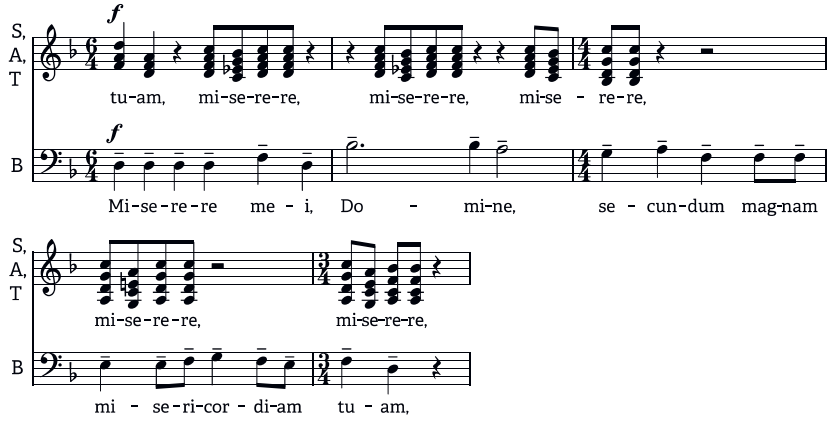
Pětivěté kantáty tvoří pozoruhodně soudržný cyklus, přestože je Šesták psal postupně šestnáct let. Podle vročení vznikly v tomto pořadí: zmíněná *In Deo speravit cor meum* (1976) na texty doby postní, velikonoční *Cantate Domino canticum novum* (1981), svatodušní *Laudate Dominum omnes gentes* (1983), adventní *Excita Domine, corda nostra* (1989) a vánoční *Laetentur coeli et exsultet terra* (1992). Sám skladatel zmiňuje dva inspirační zdroje, které k nim vedly. „Chtěl jsem se,“ uvedl v rozhlasovém pořadu z roku 1999, „alespoň v náznaku přiblížit tomu, jak staří mistři vytvářeli cykly takové hudby dokonce na každou neděli v roce.“ Lze tedy říci, že v pozadí stojí i autorovo setkávání s předchůdci v rámci jeho vědecké práce. Druhý impulz pochází z Šestákovy oblíbené frankofonní oblasti, dokonce z okruhu Pařížské šestky.[514] Skutečně lze ve dvou skladbách Francise Poulenca, čtveřic acappellových motetů ze třicátých a padesátých let věnovaných postní a vánoční době (1938 a 1952), spatřovat cosi jako předobraz, a to v koncepci i ve výrazu.

Zmínění staří mistři tvořili hudbu liturgickou. Šestákovy kantáty s tímto uplatněním nepočítají, jsou spíš jakýmsi shrnutím a charakteristikou daných období. Ve volně, avšak podle významových souvislostí uspořádaných latinských verších stojí například u první z kantát (postní) graduale mše o Smrtné neděli vedle textu z ofertoria mše o čtvrtku po Popeleční středě a textů, jež liturgie neužívá vůbec; poslední – vánoční – kantáta je sestavena z textů půlnoční, druhé i třetí mše na Hod Boží vánoční, mše na druhou neděli po Zjevení Páně i z žalmu, který součástí liturgie není, apod. Pro konkrétnější představu o těchto dílech se krátce zastavme alespoň u těchto dvou kantát.

Kantáta postní po dvou úvodních vzýváních v první části vrství v částech následujících prosby pokorné i úpěnlivé, charakterizované zejména různě odstupňovanou expresí souzvukovosti s využitím všech možností moderního výraziva, jakkoli je právě tato kantáta výrazově nejprostší. To také odpovídá kajícnému charakteru příslušného

liturgického období. První sbor kantáty *Benedicam Dominum* (Dobrořečit budu Hospodinu) spojuje dvě výrazové polohy: adoraci a prosbu. Adorace je stavěna převážně lineárně a prostými kvartovými souzvuky a prázdnými kvintami a kvartami evokuje gotiku a chrámový prostor. V prosbě (Vysvoboď mě od nepřátel, Hospodine) zaznívá rozšířená tonalita ústící do pokorného, pročištěného G dur. Druhý sbor *Ad te, Domine, levavi animam meam* (K tobě, Hospodine, pozvedám svou duši) je spolu se třetím jednou z nejčistších kontrapunktických částí Šestákova díla. Soustředí se zprvu plně na vedení hlasů a přísnou komplementaritu rytmů. Vznosnému zpěvu nechybí metafyzický rozměr i při naprosto objektivně uchopené hudební materii, což je stejný paradox, jaký známe z barokních kompozic. Růst exprese v další části sboru je spojen zejména s vertikálně stavěnými výkřiky *Deus meus* (Bože můj). Tyto interpolace, kontrastující s okolním průběhem hlasů, jsme popsali již u *Portrétu Konstantina Biebla* a setkáme se s nimi nejen v dalším sboru této kantáty, ale i v kantátě vánoční. Úpěnlivá prosba třetího sboru *Miserere mei, Domine* (Smiluj se nade mnou, Bože) je vystavěna jako passacaglia o šesti variacích a závěru. Skandované „Miserere" a „Dele Domine" (Zahlaď, Hospodine) v expresivní páté a šesté variaci je obdobou oněch výkřiků ze sboru předchozího:

164. *In Deo speravit cor meum*, část *Miserere mei Domine*, pátá variace s passacagliovým tématem a interpolacemi „Miserere", takty 31–35
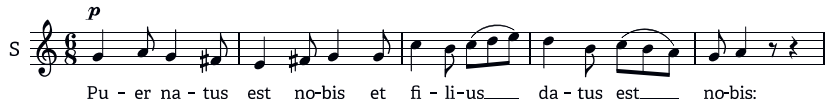


Závěr vyznívá jako syntéza horizontální a vertikální faktury, které se v předchozích variacích svářily. Sbor čtvrtý, ricercar *Domine, in auxilium meum respice* (Bože, na pomoc mi pospěš), pracuje s kontrapunktem opět volněji, občas zdůrazňuje nezpěvné intervaly náležející do hájemství současné hudby jako zmenšenou septimu nebo triton a na některých místech volí fugovou stylizaci. Fugu jako takovou ovšem v postní kantátě nenajdeme. Možná tuto formu skladatel vyhodnotil pro dané téma jako nevhodnou. Nástup vertikálně pracované rozhodné prosby *Illumina oculos meos* (Rozjasni mé oči) posledního sboru, je v rámci kantáty ojedinělý svou rozhodností i moderní konstrukcí souzvuků. Neimitační kontrapunkt druhého dílu „Eripe me" (Vysvoboď mě) ovšem láme hrot této expresi a coda „Exaudi me, Domine" (Hospodine, vyslyš mě) jako by se stylovými prostředky krátce vracela k aluzi na gotiku, jíž kantáta začínala. Dynamická a emoční křivka, již opisuje těchto pět sborů, zaznamenává jen mírné a dočasné výkyvy. V představách skladatele může být pokání lehce exaltované, naprosto však převládá tichá pokora, do níž také ústí sbor závěrečný.[515]

Vánoční kantátu *Laetentur coeli et exsultet terra* charakterizuje monumentalita a bohatství výrazových prostředků. Počíná příslibem příchodu Spasitele *Dominus dixit ad me* (Pán mi řekl), jež v třídílném rozvrhu ABA řadí za sebou poklidný kontrapunktický díl na způsob svébytně pracované fugové expozice, hybnější vertikálně stavěný díl, z něhož je převzat titul díla „Laetentur coeli e exsultet terra" (Nebesa se zaradují, jásá země), a ztišenou reprízu úvodního dílu. Jádrem druhého sboru *Lux fulgebit hodie super nos* (Světlo zazáří dnes nad námi) je proroctví z Izajáše „a bude mu dáno jméno Divuplný rádce, Božský bohatýr, Otec věčnosti, Vládce pokoje" (Iz 9,5). Tentokrát důsledně vertikálně stavěné plochy se dvěma hybnějšími intervencemi unisono uplatňují moderní rozšířenou tonalitu, místy s tendencí ke kvartové stavbě souzvuků. Ústřední sbor kantáty *Jubilate Deo, omnis terra* (Hlahol Bohu, celá země!) oslavuje Hospodina dvojitou fugou, jež je v Šestákově díle patrně nejblíž barokním předobrazům. Skladatel se však drží svých zvyklostí a před závěrečnou reprízu vkládá kontrastní syrytmickou, vertikálně stavěnou plochu.[516] Radostný, až rozverný čtvrtý sbor *Puer natus est nobis* (Chlapec se nám narodil)

je komponován na text introitu druhé tzv. „pastýřské“ mše za svítání na Hod Boží vánoční. Krajní díly třídílné formy *ABA*, jež zpívají pouze ženské hlasy, jsou identické a hudebně odkazují k ranému vícehlasu i k české tradici pastorel. Melodie tématu je možná i narážkou na tradiční tropus „Puer natus in Betlehem“:
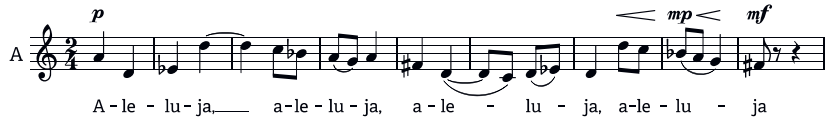
165. *Laetentur coeli et exsultet terra*, část *Puer natus est nobis*, začátek tématu, takty 1–5



Střední díl *B* „Benedictus“ (Požehnaný) kombinuje fugato s překvapivou homofonní harmonickou kadencí.
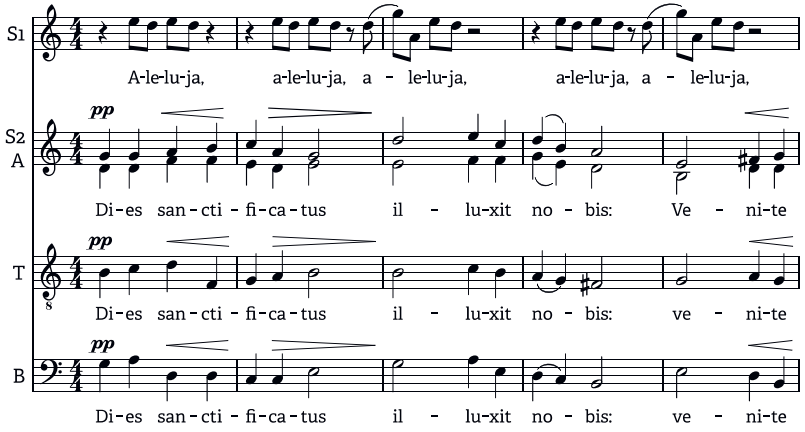
Harmonicky překvapivý vertikálně stavěný úvod finále *Viderunt omnes fines terrae* (Viděly všechny končiny země), vycházející z moderní rozšířené tonality, a následné fugato jsou přípravou tradičně pracované fugy. Téma poprvé zazní v pozoruhodném cikánském modu:

166. *Laetentur coeli et exsultet terra*, část *Viderunt omnes fines terrae*, téma fugy, takty 25–33



Celá kantáta ústí do prozářené cody citující chorál „Dies est laetitiae“ (Den jest radosti):

167. *Laetentur coeli et exsultet terra*, část *Viderunt omnes fines terrae*, citace chorálu „Dies est laetitiae“ ve druhém sopránu, takty 39–43



Závěrečný durový akord s přidanou nonou – zde A dur – se v průběhu kantáty připomínal mnohokrát. Lze říct, že z tradičních prostředků patří u Šestáka k těm, jež užívá s oblibou. Je-li pro tuto vánoční kantátu něco charakteristické, pak je to potlačení vánoční české pastorální tradice, byť ji v jednom ze sborů připomíná. V souvislostech díla jde o epizodu, která ještě více podtrhuje důsledně církevní, nikoli lidové pojetí: narodil se Král Slávy, nikoli bezbranné děcko.

Na všech pěti kantátách cyklu je především znát, s jakou radostí byly komponovány. Skladatel u čtyř z nich ani reálně nepočítal s provedením, a tak zvolil jazyk, který sám považoval za nadčasový. Oproštěný styl slučuje moderní výrazové prostředky s tradičními kompozičními postupy. Šesták píše dokonalý kontrapunkt po vzoru barokních mistrů, vrací se k počátkům evropské hudby v gotickém chrámovém zpěvu, a zároveň využívá barevnosti moderních harmonických postupů od alterací přes kvartovou akordiku až po biakordiku. Výsledkem je šťastná syntéza, z níž cítíme jak úctu před věky, tak živost a osobitost autorovy invence.

Vraťme se ještě jednou poznámkou ke konci osmdesátých let. V tomto desetiletí již na poli duchovní tematiky panovala přece jen větší tolerance, jak potvrdil ve vzpomínce sám Šesták[517] a v této relativně příznivější atmosféře vznikla i kompozice, o níž se musíme v souvislostech duchovní inspirace alespoň zmínit, cyklus písní pro mezzosoprán a klavír *Hlas milého svého slyším* (1989). Pětice písní je komponována na text, který skladatel sestavil z veršů Šalamounovy Písně písní v překladu Bible kralické. Pro Šestáka je samozřejmě text písně posvátný, podle svých vlastních slov k ní ale nikdy nepřistupoval v intencích rigidně teologických alegorických výkladů, spatřujících ve vztahu milenců obraz vztahu Krista a církve. A tak i písně cyklu zdůrazňují erotiku, sílu lásky a opojnost milování. Kompozici charakterizuje atonalita, avšak méně expresivní, měkčí harmonický plán využívající nejčastěji kvartových souzvuků. Výjimečně vybočí tento plán směrem k terciové akordice a atonalita ustoupí vertikálním tónovým centrům, zejména ve čtvrté a páté písni. Tyto prostředky jsou však vždy příznakové a zdůrazňují významově exponované vrcholy. Ani písňový cyklus však nebyl v době svého vzniku proveden a na premiéru čekal až do roku 2018.[518]

Evocationes paschales (1993)

Již písňový cyklus z roku 1989 napovídá, že skupinu skladeb s duchovní tematikou nelze striktně ohraničit. Tato inspirace prosakovala do instrumentální tvorby dávno předtím, než se k ní skladatel po pádu totality explicitně přihlásil. Patrně lze do její blízkosti klást již *V. smyčcový kvartet „Labyrint duše"* (1976) a určitě lze zmínit i podtitul houslového koncertu *„Sursum corda"* (1981). U *Královny Dagmar* (1989) je křesťanství součástí námětu. Za první instrumentální dílo se skutečně duchovní tematikou ale můžeme označit až suitu pro trubku a varhany *Evocationes paschales*, napsanou roku 1993 pro hudební festival ve španělském Santanderu, kde ji interpretovali trumpetista Vladislav Kozderka a skladatelova dcera Mařenka. Prostřednictvím suity se v Šestákově díle po dlouhé

době opět hlásí o slovo dechové nástroje. V roce následujícím vzniká dokonce vánoční protějšek „velikonočních evokací", *Sonáta Dies laetitiae*.
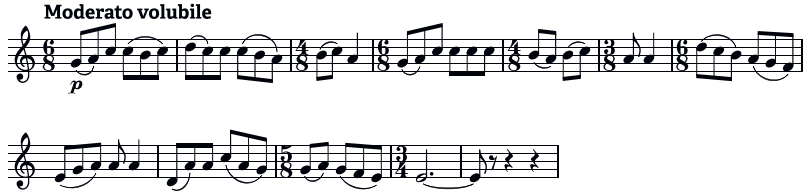
Instrumentář i hudební materiál *Evokací* můžeme zasadit do kontextu velikonočních svátků, resp. velikonoční liturgie, a snadno jej tak uchopit i symbolicky a sémanticky. Na prvním místě této symboliky stojí číslo tři, tedy počet dnů, které dělí umučení Krista od jeho zmrtvýchvstání, i počet dnů v tzv. velikonočním triduu od Zeleného čtvrtka do Velikonoční neděle, které liturgicky toto období odrážejí. Takový je i počet vět cyklu. Suita má bezprostřední vztah k velikonoční vigilii, jež se slaví v noci z Bílé soboty na neděli a připomíná Kristovo zmrtvýchvstání. Vazba je logická i z hlediska volby nástrojů, neboť až do této chvíle v chrámech mlčí nejen zvony, ale i varhany. Obsazení trubky nejspíš souvisí s konkrétní hudební inspirací suity. Ta totiž variačně zpracovává tzv. velikonoční chvalozpěv, zpívaný o vigiliích knězem před velikonoční svící – paškálem, od něhož si věřící zapalují své svíce; tentýž zpěv, který zpíval Šesták jako mladík v citolibském kostele za pátera Holoubka před válkou. Ve verších chvalozpěvu se mísí mystérium vykoupení s opěvováním svíce.

„Exsultet iam angelica turba cælorum,
exsultent divina mysteria,
et pro tanti Regis victoria tuba insonet salutaris."

(Zajásejte již, zástupy andělů v nebi!
Zaskvějte se v slávě, božská tajemství!
K vítězství tak mocného Krále zazni polnice a zvěstuj spásu!)
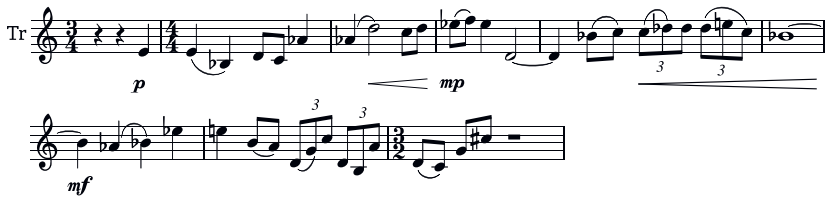
Tak zní vstupní strofa chvalozpěvu a takto jej cituje v *Evocatio prima* hned zpočátku trubka, jež „evokuje" onu polnici zvěstující spásu:

168. *Evocationes paschales*, část *Evocatio prima*, takty 5–16



Melodie „Exsultet iam angelica turba“ je jedním ze dvou základních témat suity, které exponuje už první ze tří evokací. Zde je téma druhé:

169. *Evocationes paschales*, část *Evocatio prima*, takty 48–56
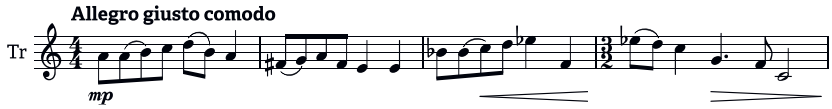


Již kresba zejména druhého z témat vyjevuje technickou rovinu kompozice, která mísí modalitu s atonalitou. Forma evokací není nijak složitá, vystačí si s dvou-, tří- a čtyřdílností. Jednotlivé díly autor staví jako řadu variací, jež varhanní mezihry, při kterých se trubka vždy odmlčí, frázují podobně jako odmlky jednotlivé strofy chrámového chvalozpěvu. Sofistikovanější je vlastní variační práce s tématy, někde spíše „povrchová“, jinde analyzující motivický materiál hodně do hloubky a postupně jej transformující do vzdálenějších útvarů. Jde opět o známý organický princip vývoje hudebního tvaru. Ovládá hudební stavbu celé suity a stojí za vývojovou klenbou, jíž je podřízena. V první evokaci jsou témata podrobena tradičněji pojatým variacím, druhá evokace zpracovává podstatně proměněné první téma hluboce evolučním způsobem v jednom téměř kontinuálním dynamickém oblouku a třetí se formou tradičnějších variací vrací k druhému tématu. Vzniká tak dojem postupného vzdalování od východiska a návratu zpět, který suita korunuje vznosnou, slavnostní codou. Znovu zní radostné „Exsultet“ a od původního frygického modu in E dospívá několika modulacemi k prozářenému B dur.

Sonáta Dies laetitiae (1994)
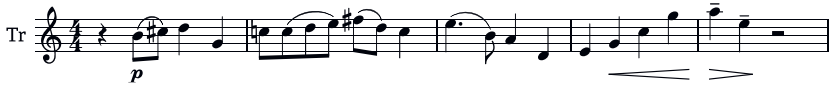
O rok mladší *Sonata Dies laetitiae* pro trubku a varhany je v mnoha ohledech skutečným dvojčetem velikonočních *Evokací*. Je jim blízká kombinací současně znějících harmonických a modálních či zdánlivě modálních postupů. Pozoruhodné je přitom časté užití měkké kvartové harmonie, jež v melodickém rozvinutí vede k přirozeným gotickým aluzím. Naopak odlišná je zejména výrazně kantabilní dikce, jež byla u *Evokací* převážně spíš „mluvná", recitativní. I *Sonata* zpracovává ikonickou melodii spjatou s daným obdobím a nutno říct, že též velmi podobným způsobem. Je jí, jak sám autor píše, „stará gotická vánoční píseň, zdomácnělá v našem českém prostředí pod názvem ‚Nastal nám den veselý'. Skladba," pokračuje skladatel, „je jakousi reminiscencí na moje studentské varhaničení. Právě tato píseň, obsažená v Českém kancionálu (redigovaném prof. Dobroslavem Orlem) mne tehdy svojí půvabnou archaičností a nezvyklým koloritem doslova fascinovala."[519] Stejně jako v *Evokacích* prochází zde píseň neustálou variační transformací až do podob původnímu tvaru značně vzdálených a její proměny jsou zdrojem tematického a motivického materiálu všech tří vět. Variací na píseň „Dies laetitiae", a nikoli citací, je už první téma úvodní, slavnostní věty *Allegro giusto comodo*:

170. *Sonata Dies laetitiae*, 1. věta, takty 6–9



Vychází z ní i téma druhé:

171. *Sonata Dies laetitiae*, 1. věta, takty 20–24



S ohledem na všudypřítomný variační proces lze formový půdorys věty hodnotit jako přechodový mezi variacemi a sonátovou formou s částečně realizovanou reprízou. Věta zaujme především upomínkou rozličných církevních modů, zejména v různých proměnách úvodního taktu písně, a podobný charakter má i trubka con sordino v usebraných krajních dílech věty druhé. Ta opět slučuje variační princip s jinou formou, tentokrát třídílnou. Výrazově rozpustilá třetí věta *Allegro deciso* se formálně opět přidržuje sonátové formy. V jejím provedení se setkáváme s reminiscencemi vět předchozích, a ústřední díl věty se tak stává jedním ze svorníků kompozice. Velkolepý chorální závěr věty, budovaný opět na modálním terénu, ústí do katarze in A. Tak opíše sonáta kruh od slavnosti přes meditaci a uvolněné scherzo zpět ke slavnosti a katarzi v oslavě světla, které přišlo na zem spolu se Spasitelem, jak to vyjadřuje i gotická vánoční píseň: „Nastal nám den veselý, v němžto z panny čisté narodil se syn buoží, skrze nějž se věřícím spasení množí."

Canticum poeticum de Adalberto sancto (1996)
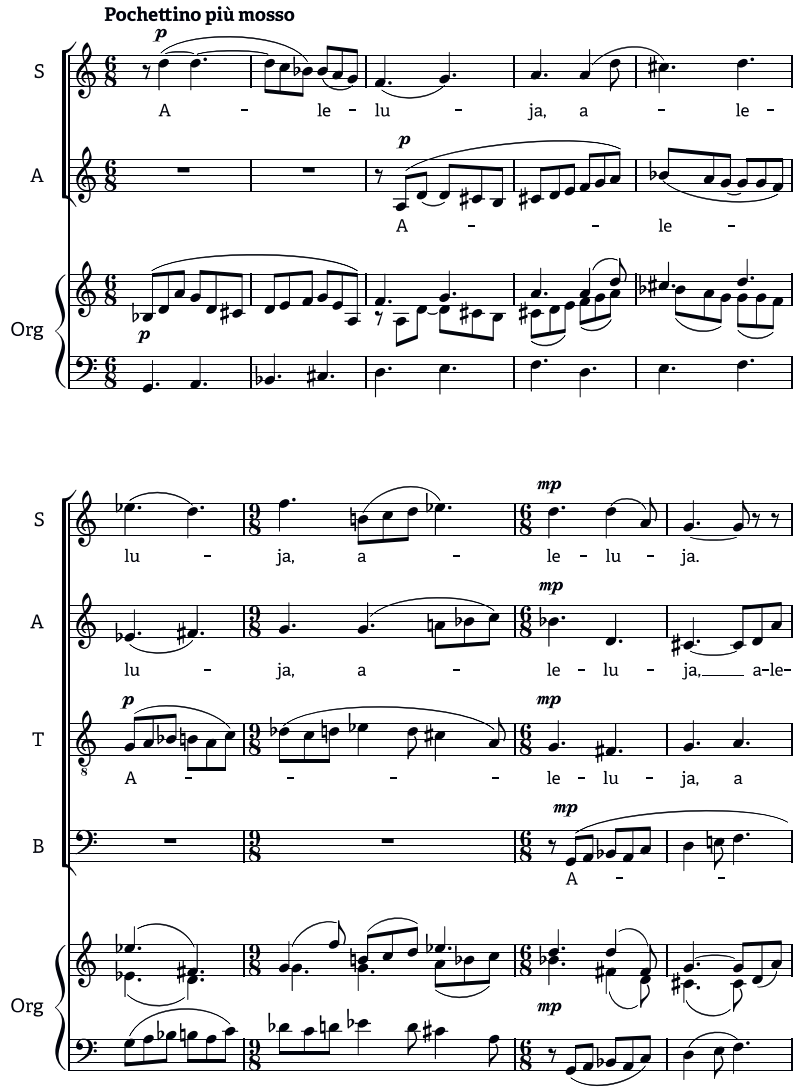
Další z kompozic s duchovní tematikou, *Canticum poeticum de Adalberto sancto* na verše misálu, Karla Hynka Máchy a Josefa Jelena pro recitátora, tenor, bas, smíšený sbor, gong a varhany, pochází z roku 1996 a Šesták jí reagoval na blížící se tisícileté výročí světcova úmrtí, které připadalo na následující rok. Vazbu k němu měl skladatel i osobní, neboť jako Vojtěch byl v roce 1935 biřmován.[520] Forma díla připomíná malé oratorium. Jeho průzračnost je až překvapivá a výrazová stránka ještě prostší než u světských kantát ze sedmdesátých let. Neznamená to, že by autor neužíval současných prostředků. Všechny – modernější i tradičnější – slouží jisté asketičnosti *Cantica*. Například varhanní doprovod volí sice většinou atonální průběh, jeho zvukově skromná stylizace ale připouští sdělení jen toho nejnutnějšího. Do kompozice dokonce vstupuje namnoze bez pedálu a připomíná skoro až zvuk harmonia v prostoru malé kaple či prostého venkovského kostelíka. Jako

bychom se opět vrátili do Citolib ke skladatelovu varhaničení. Rovněž melodický reliéf pěveckých sól je atonální, převažuje však kantabilita, která se nevyhýbá vertikálním oporám, zjitřená exprese tu téměř nemá místo. Souzvukový plán počítá s měkkostí kvart, s tradičněji znějícími terciemi i s barvením biakordikou. V souvislostech Šestákova vokálního díla je ale naprosto ojedinělá intonační opora, kterou poskytují varhany jak sólům, tak sboru. I tento prostředek se podílí na výsledné prostotě výrazu *Cantica*. Sám autor ostatně v komentáři k dílu poznamenává, že „nevyznívá pateticky oslavně". A dodává jeden z interpretačních klíčů: „[…] je omluvou za hrozné činy i činy našich předků, kteří se neštítili tak hanebně a zbaběle vyrovnat s celou Vojtěchovou rodinou." *Canticum* skutečně celkově vyznívá jako pokání za naše viny. Druhý pražský biskup svatý Vojtěch, jemuž je skladba věnována, opustil Čechy kvůli nepochopení, s nímž se tu střetával, a spolu se svým nevlastním bratrem Radimem (sv. Gaudentiem) jako jediný přežil vyvraždění svého rodu Slavníkovců. Zemřel mučednickou smrtí na misii u pohanů.

První, tenorová část *Infirmitatem nostram respice* (Pohleď na naši mdlobu) je atonálně těkavá latinská modlitba ke svatému Vojtěchu. Druhá část *Desiderium animae eis* (Splnil jsi mu touhu jeho srdce) střídá sborový vícehlas s jednohlasem na texty žalmu (21,3) a Listu Jakubova (1,12). Nadějeplný mnohohlas v barevné biakordice „Beatus vir" (Blaze muži) oslavuje Vojtěchovo mučednictví. Následuje první ze tří recitačních částí, Máchova legenda *Svatý Vojtěch*. Vypráví o zázraku, kdy Vojtěch modlitbou na Zelené hoře vyprosil vyprahlé zemi déšť. S motivem země se na scénu dostává druhý interpretační klíč, jímž je úloha svatého Vojtěcha jako jednoho z českých národních patronů. Vemlouvavé basové sólo čtvrté části *In illo tempore* čerpá z Matoušova evangelia (16,24–27) a navrací nás opět k tématu mučednictví paralelou s Kristem a apelem k jeho následování (Kdo chce jít za mnou, zapři sám sebe.). Dvě básně Josefa Jelena na pozici páté a sedmé recitační části jsou z rodu tzv. kyriamin, tedy textů užívajících jako refrénu Krleš, resp. Kyrie eleison. Sem umístěná báseň „Pronásledovaný pastýř" zmiňuje opět téma domova, stejně jako druhá, která tak činí prostřednictvím citace chorálu „Hospodine, pomiluj ny", jedné z národních hymen, jejíž autorství bylo podle tradice Vojtěchovi připisováno. Výrazovým vrcholem *Cantica* je šestá, sborová část *Gloria et honore coronasti eum* (Korunuješ ho slávou a důstojností), vracející se opět k Vojtěchovu

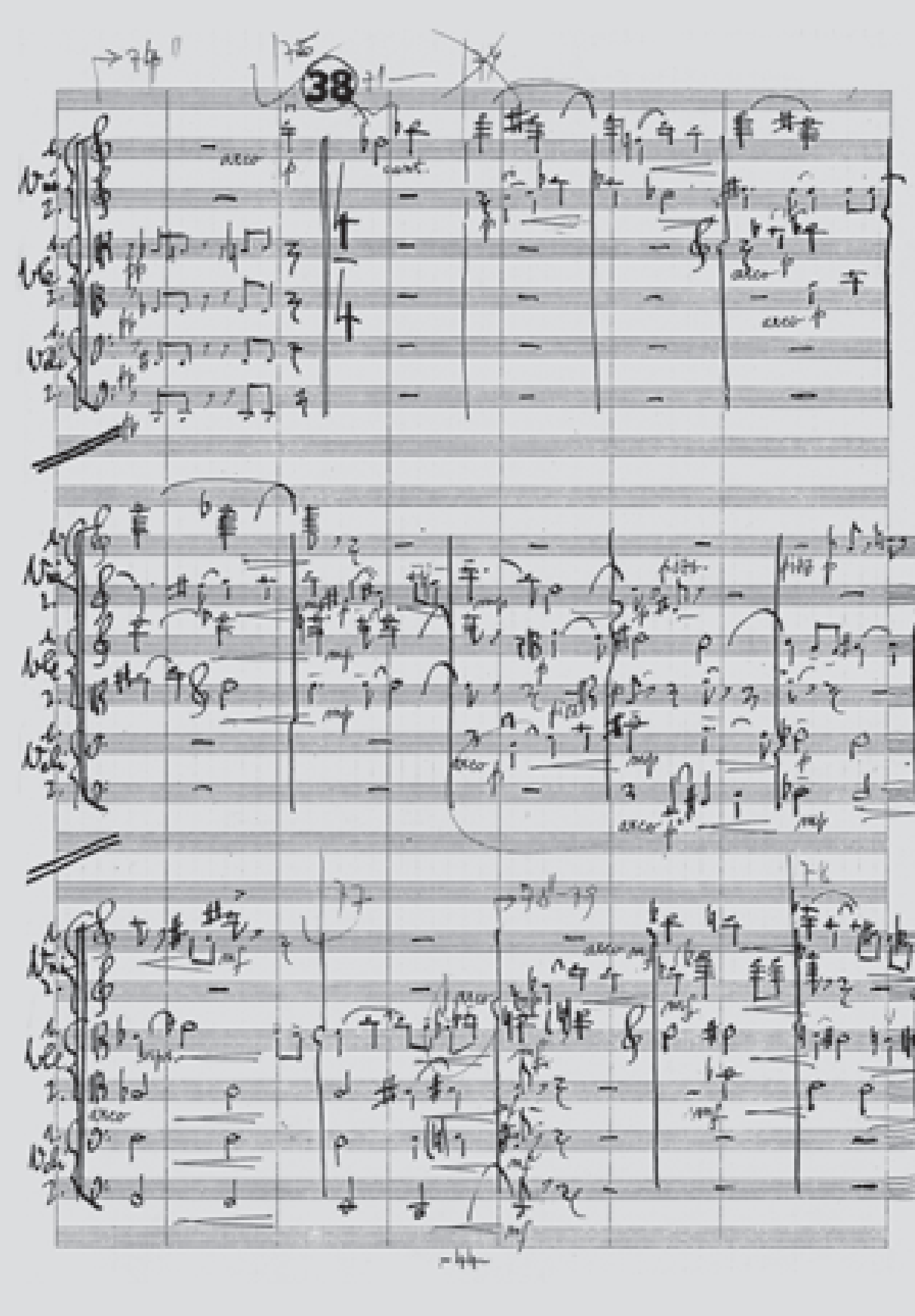
mučednictví. Spíš než apoteózou je tato část pobídkou k zamyšlení. Nádherné, očistné, širokodeché aleluja, zpracované volným kontrapunktem barokního ražení je něco, co posluchači zůstane dlouho v paměti:
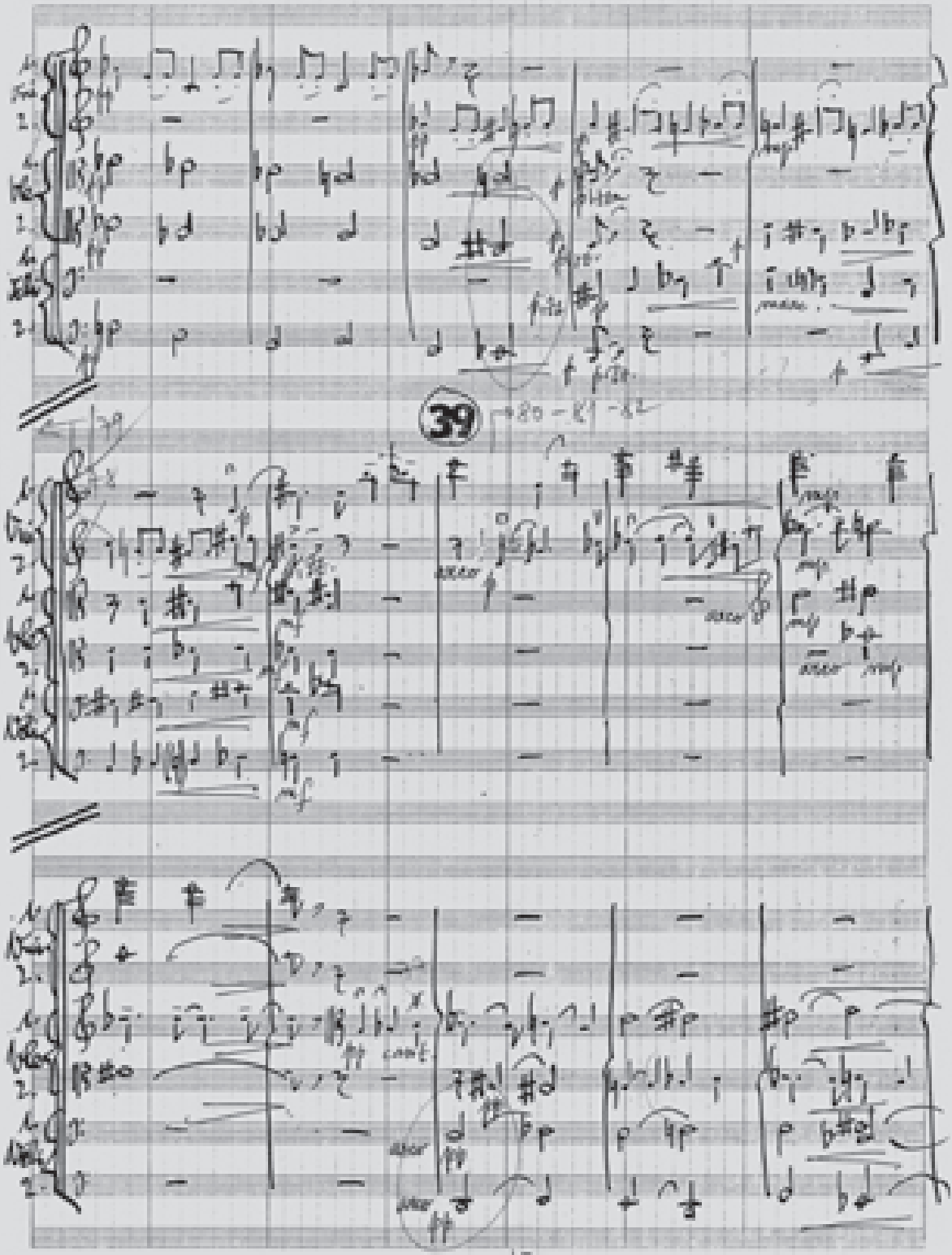
172. *Canticum poeticum de Adalberto sancto*, část *Gloria et honore coronasti eum*, takty 39–47



Závěrečná, osmá sborová a sólová tenorová část *Beatus vir* na verše 112. žalmu odkazuje v rovině libreta ke druhé části, přichází však se zásadní a překvapivou výrazovou proměnou. Tuto výzvu k pokoře, která bude odměněna, svěřuje skladatel rozšířeně tonálnímu průběhu od tóniny G dur k závěrečné prosvětlené codě v Des dur.

Propojení náboženských a vlasteneckých motivů, které charakterizuje *Canticum*, má zvláštní význam v Šestákově umělecké biografii. Objevuje se krátce poté, co skladatel sám zmiňuje návrat k raným hudebním zkušenostem v rodných Citolibech v souvislosti se *Sonátou Dies laetitiae*, která má v tomto ohledu s vojtěchovskou kantátou leccos společného. Objevuje se zároveň krátce poté, co jeho život vstoupil do sedmého desetiletí. Připomene nám to jiné životní bilancování, které jsme zmiňovali v souvislosti se Šestákovou padesátkou. Obě skladby pro trubku a varhany a zvláště pak sv. Vojtěchu věnované *Canticum* svědčí o tom, že nástup stáří – jakkoli nebyl a ještě dlouho nebude spojen s výrazným pocitem úbytku životních sil a chuti do života – je u Šestáka přece jen poznamenán jistou nostalgií. Ani ona není v jeho díle něčím zcela novým. Zaznamenali jsme ji už dřív na prahu šedesátky u *II. houslového koncertu Jan houslista*, rovněž u tématu domova. Zde, na prahu sedmdesátky, je tato pozdní nostalgická vlna v tvůrčím vývoji možná ještě více spojena se soustředěním se na existenciální životní otázky. V posledním skladatelském aktivním tvůrčím desetiletí je autor svěří zejména smyčcovým komorním tělesům – kvartetu, kvintetu a sextetu – a koncertantnímu violoncellu. Těmto dílům věnujeme závěrečné kapitoly o Šestákově díle.




39

Smyčcový sextet „Chvála života“, 4. věta, ukázka z rukopisu

CHVÁLA ŽIVOTA

O pragmatických příčinách ústupu Šestákova díla z velkých pódií na přelomu milénia jsme se už zmínili. Přesto při pohledu do soupisu děl nevzniká dojem, že by nová situace tvůrčí proces nějak výrazně zkomplikovala. Celková bilance svědčí o tom, že skladatel ji využil jako novou příležitost. Jejími plody jsou v devadesátých a nultých letech s naprostou převahou skladby komorní: deset skladeb pro komorní dechové soubory a šest pro soubory smyčcové. Komorní ladění těchto dvou desetiletí překračují pouze tři kompozice: dva koncerty pro violoncello a orchestr a dramatická freska pro symfonický orchestr *Euripides*. Skladby pro komorní smyčcové ansámbly a violoncellové koncerty tvoří dvě ucelené skupiny dané obsazením. I napříč těmito logickými soubory však lze vést tematické hranice, jimiž jsme až dosud vymezovali některé celky. Jejich aplikace se s ohledem na soudržnost naznačených skupin nyní vzdáme, ale příslušnost několika skladeb k jednomu z tematických okruhů je třeba zmínit. Do velkého souboru děl s antickou inspirací bychom zahrnuli dechový nonet *Herakleitos* (1998), *IX. smyčcový kvartet „Sisyfos"* (1999) a symfonického *Euripida* (2001).

Dechy opět nabírají dech. Tři nonety

K tvorbě pro komorní dechové soubory se Šesták vrací po téměř dvaceti letech. Z jeho umělecké biografie tyto prodlevy známe i z jiných oblastí, podobně se už jednou vracel ke smyčcovým kvartetům. (I k těm se

ostatně v devadesátých letech po dvou desetiletích také vrací.) Tyto situace před nás vždy staví opodstatněnou otázku, co se za ta léta změnilo. I z autorových reflexí víme, že podněcují k hledání nových cest. Sám Šesták například vzpomínal, jak obtížné pro něj bylo uchopit partituru pro dechový nonet pokaždé jinak.[521]

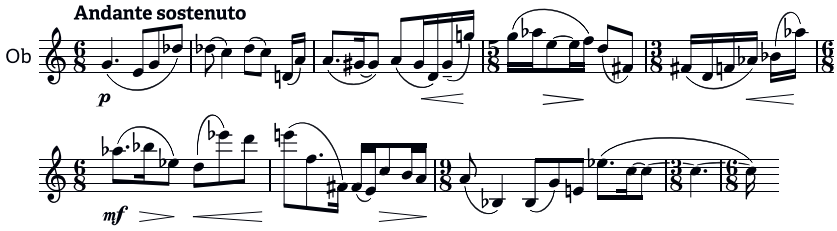
Skladby pro dechová tělesa bývaly pro Šestáka téměř vždy příležitostí k odpočinku a kompenzací tvůrčích sil při náročné práci na rozměrnějších dílech; existují však i výjimky z pravidla typu *Sonata sinfonica* (1976). V devadesátých letech nastává radikální změna. Skladatel do tohoto typu tvorby na okamžik investuje hlavní tvůrčí energii a přelom roku 1997/1998 a rok 1998 cele věnuje postupně jednomu dechovému oktetu a třem nonetům. Dvě z těchto skladeb nesou dedikaci významným hobojistům přelomu 18. a 19. století, jež spojovalo kromě významné české stopy a služby ve schwarzenberské kapele ve Vídni příbuzenské pouto – citolibskému skladateli Janu Ventovi a Josefu Triebenseemu, který působil plných třicet let (1816–1846) jako ředitel pražského Stavovského divadla v Praze (Triebensee byl Ventův zeť). Oktet *Partita capricciosa* s podtitulem *Hommage à Jan Vent* (1997) působí ještě výrazově i technicky jako vzpomínka na starší kompozice ze sedmdesátých let. Krajní věty v mnohém připomenou starší dechové burleskní plochy včetně známých houpavě-skočných figur. Jistě i s ohledem na typ suity odkazující k historickým zdrojům dominuje formálnímu plánu vět prostý rondový a variační princip. Na další kompozici je však už znát autorova potřeba hledání nového výrazu i pro tento tvar.[522]

Touto skladbou je *Nonetto pro dva hoboje, dva anglické rohy, dva lesní rohy, dva fagoty a kontrabas* s podtitulem *Hommage à Josef Triebensee* (1998). Kompozice je důsledně atonální a z hlediska stavby v ní hraje podstatnou roli faktura. První, výrazně horizontálně stavěná věta *Poco moderato* je stručnou introdukcí skladby. Jednotlivé nástroje či jejich skupiny si předávají slovo, zaznívají a odmlčují se, jako by se v dialogu vzájemně poslouchaly. Celá věta je sestavena z konečného počtu pregnantně formulovaných stručných motivů, ty se přeskupují, jejich pořadí i vzájemný kontext se neustále mění. Kontrabas je v *Nonettu* především tembrovým obohacením, jeho part se v ničem neliší od partů dechových.

Druhá věta *Allegro assai, molto energico*, jako by se přece jen ohlížela zpět k výrazu starších dechových skladeb, jež připomenou zvláště ostinátní pásma. Jde o vylehčené, vtipné scherzo až tanečního skočného typu a osově souměrné formy *ABCBA*.
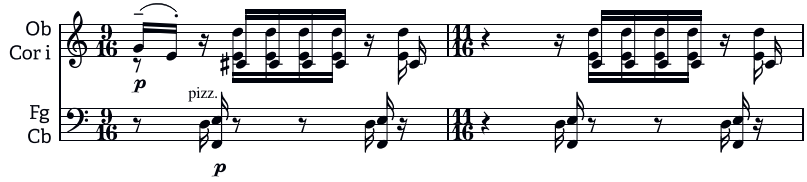
Větu třetí, *Andante sostenuto*, v níž převažuje horizontální faktura, zahajuje hoboj melodií, s jakou jsme se dosud ve skladbách tohoto druhu nesetkali.

173. *Nonetto*, 3. věta, takty 1–10



Zamyšlený charakter této fantazijně těkající neperiodické linky odpovídá atmosféře věty a možná naznačuje hledanou výrazovou změnu. Věta je koncipována jako několik atematických ploch pospojovaných různě pojatými mezivětami. Mezi nimi je nejnápadnější mezivěta naznačující přiznávkovou figuru, která jako by už už chtěla začít další scherzovou větu. Z přiznávek však zbyde vždy jen fragment:

174. *Nonetto*, 3. věta, takty 49–50



A na jeho reziduum naváže další zamyšlená atematická plocha.

Nonet uzavírá vylehčená, radostná věta čtyřdílné formy *ABACk* s tempovým předpisem *Allegro vivo*. Převažuje tu naopak sazba vertikální. Nejde o typickou šestákovskou burleskní, vpřed pádící plochu, takže zřejmě i tato věta potvrzuje slova o hledání nového přístupu. Věta pracuje zejména s kontrastem různě metricky pojatých pásem, malých bloků, které by se po rozvinutí mohly stát ostinátními plochami, ale podobně jako ona přiznávková figura z předchozí věty se jimi nestanou.

Mezi *Partitou* a *Nonettem* není na první pohled příliš velký rozdíl, vývojová tendence v rámci typu je ale patrná. Zdůrazněné charakteristiky naznačují, že návrat k dechům má povahu přibližování k ostatním hudebním instrumentálním druhům, ať už máme na mysli skladby komorní, nebo velké symfonické. V tomto smyslu jde ještě o krok dál následující nonet, *Symposium musicum pro flétnu, klarinet, anglický roh, dva fagoty, dvě trubky, eufonium a basový pozoun* (1998). Samotný aparát, jehož barevný rejstřík sahá od basového trombonu k pikole, je sestaven s ohledem k základní myšlence díla. „Hudební hostina" – neboť „hostina" je původní význam řeckého slova symposion – předkládá posluchači skutečně opulentní menu. Pestrostí výrazových a technických prostředků je *Symposium* jakýmsi protějškem skladby *Sonata sinfonica* (1976). Nové dílo je sice psáno pro nonet, v mnohém ale připomíná partituru psanou pro velký orchestr. Výrazové spektrum, v jehož rámci se v *Symposiu* skladatel pohybuje, tím získává maximální rozsah, a tak vzniká dílo plné kontrastů: filigránská historická aluze až rokokového charakteru vedle důrazných masivních vertikálních ploch, ostré klastry vedle měkkých kvart či tradičních tercií, atonalita budující napětí na bázi septim či non vedle diatonického terénu laděného tonálně i modálně, kantabilita vedle recitativní strohosti. Jako by skladba sama zhmotňovala autorovo vzpomínané hledání nového výrazu. Brzy však přijde moment, kdy tuto – v dané skladbě jistě programovou – hypertrofii prostředků Šesták opět zkrotí a jednoznačně nasměruje, k dílu psanému opět pod nadčasovou antickou inspirací.
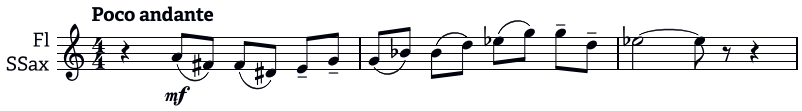
• • •

„Vždycky mě fascinoval výrok řeckého filozofa Herakleita,[523] žijícího v 6. století před Kristem ‚Vše plyne, nic netrvá. Nelze vstoupit dvakrát do téže řeky.' To byl jeden z inspiračních zdrojů této svitové kompozice pro devět dechových nástrojů," píše skladatel v autorském komentáři k nonetu *Herakleitos* (1998). Zdroj inspirace je raný. Souvisí bezprostředně s poválečným setkáním s osobností Jana Patočky na univerzitě a s jeho přednáškami o předsokraticích. Na toto téma absolvoval tehdy Šesták zkoušku, či jak sám říká, kolokvium. Podle jeho vzpomínky položil tehdy Patočka studentu hudební vědy otázku, zda se někdy zabýval souvislostmi řecké kultury a filozofie s hudbou. „Nevěděl jsem nic," připustil Šesták k stáru.[524] Na otázku ale čas od času znovu a znovu narážel, jak už víme z jeho četných antických návratů.

V samotných hérakleitovských zlomcích nacházíme průniky s hudební problematikou, některé dokonce explicitní. Třeba tento: „Protisměrně kráčí spolu; z rozcházivého nejkrásnější protiklad." Anebo: „Nechápou, jak neshodné spolu se shodne: protichůdný soulad jako lad luku a lyry." Z vydaných Patočkových přednášek víme, že Patočka tyto zlomky před studenty interpretoval s velkým pochopením pro princip vyrovnávání protikladů a napětí v hudbě.[525] Právě protiklad je jádrem Hérakleitova myšlení. Z protikladů se vše rodí a „veškerý vývoj spočívá v neúprosném zápase protikladných sil", dovozuje Šesták v již zmíněném komentáři ke skladbě, v níž podle něj „naleznete […] onen svár myšlenek, ono vše pronikající úsilí o hledání strukturálního řádu i onen permanentní pohyb a plynutí času (Panta rhei)". Skladatel zmiňuje i vlastnost, kterou zvlášť zdůrazňovali filozofovi komentátoři: „Herakleitos se zdál i svým současníkům filozofem ‚temným' a nebyl pro svoji výlučnost a podivné myšlení zvlášť oblíben. Je do značné míry solitérem. Obsazení dechových nástrojů v určité výlučné sestavě se mi zdálo nejadekvátnější k postižení tohoto ‚temného' fenoménu, plného disonantnosti a rozporuplnosti, spjatého s osobou dávného antického filozofa."[526] A ještě jeden podstatný hérakleitovský rys měl skladatel u tohoto díla na mysli, totiž ztřeštěnost jeho kousků,[527] které tradují dochované anekdoty. Například ta o lekci, již uštědřil rozmařilým spoluobčanům při obléhání Efesu Peršany. Na shromáždění si umíchal k jídlu krupici s vodou, Efesané se zastyděli, zásoby se přestaly tenčit a Peršané „vyklidili pole před Herakleitovou krupičnou kaší".[528]

Instrumentální vybavení nonetu dává podobné možnosti, jakých využívalo *Symposium*: flétna, sopránový saxofon, klarinet, dva fagoty, horna, dvě trubky a basový pozoun. Přesto je partitura na první pohled odlišná, je souzvukově i sazebně vzdušnější. Dikce partů se od poněkud amorfních tvarů v některých větách *Symposia* opět vrací k věcnosti, lapidárnosti a pregnantnosti, jakou si s Šestákovými dechovými skladbami obvykle spojujeme, a barevných možností instrumentáře skladatel využívá střídmým výběrem a velmi variabilní kombinatorikou. Prostor dává různě propojeným skupinám i jednotlivým nástrojům.

První věta *Poco andante* je hrou témbrů, těžící z originálně sestaveného tělesa. Nástroje a jejich různé kombinace si vzájemně odpovídají v pomyslných čtyř- až pětitaktových větách nebo dění jen glosují prostými motivy. Výsledný dojem je skutečně trochu „temný" jako sám filozof. Za to je odpovědná zejména dikce partů, která je poněkud těžkopádná, recitativní a pro niž jsou charakteristické opakované dvojice tónů a melodická linka postupující trochu jako po stupíncích:

175. *Herakleitos*, 1. věta, takty 43–45
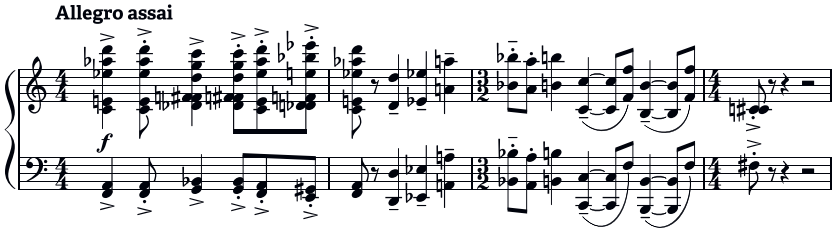


Je to jako nekončící dialog nebo spíš nekonečné tázání, možná i obtížné hledání nějakého řádu. Věta plyne ve vytrvalém nevzrušeném osminovém metrorytmu a jen jednou před závěrem se hladina nepatrně zčeří, když klarinet s lesním rohem důrazně zopakují jediný tón – *d*. Pětitaktová coda je patrně záměrně neuspokojivá, podobně jako nezřetelně členěná, splývavá forma.

S druhou větou *Allegro assai* přichází výtrysk živé hudební energie typu šestákovské vtipné, hybné a odlehčené burlesky. Syrytmický ostinátní osminový běh hlasů ženoucích se vpřed může asociovat představu hérakleitovského plynoucího času, stejně jako si rozpustilost věty můžeme spojovat se ztřeštěností filozofa. Třídílný, resp. čtyřdílný

formový rozvrh *ABACk* ve větě spíš intuitivně tušíme.* Opírá se zejména o typ faktury.

Hudba věty zdůrazňuje většinou vertikální vztahy. U souzvukového plánu se na chvilku zastavme důležitou poznámkou, která je víceméně platná pro celé období devadesátých a nultých let. V atonálním průběhu skladeb výrazně ubývá tendence k ukotvování v přechodných vertikálních centrech i hra s modalitou a zdánlivou modalitou, i když i s nimi se tu jako se vzácným kořením setkáváme. Napjatý charakter melodických linek je někdy dán užíváním velkých septim, malých sekund, resp. non, které vytvářejí podobné napětí, jako by šlo o citlivé tóny, ovšem bez jasného rozvádění a spočinutí. Tohoto efektu jsme si všimli již u *V. symfonie „Chronos"* (1978). Oscilaci septim a sekund zmiňoval na začátku prvního desetiletí nového tisíciletí sám skladatel jako důležitý zdroj napětí. „Zvlášť mě teď zajímají tyhle ostré střety," řekl doslova.[529] Pro oscilaci těchto intervalů lze z hlediska souzvuků vzít jako příklad úvodní motiv druhé věty:

176. *Herakleitos*, 2. věta, takty 1–4
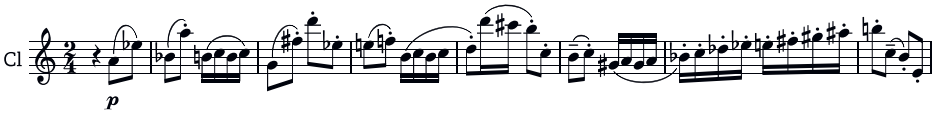


* Formu lze zapsat takto:

A					B							A			C			k	
a	b	a	b	a	c_a	b	b	m	d	e	m	a	b	a	f_b	g	e	k_d	
51	54	61	66	73	77	82	89	93	96	103	114	125	129	136	138	144	161	175	179
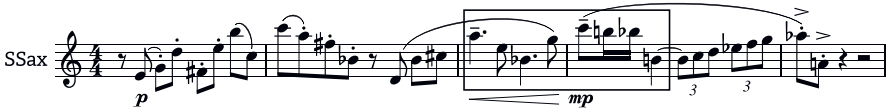
Z hlediska melodického tuto melodickou linku klarinetu:

177. *Herakleitos*, 2. věta, takty 54–61



nebo melodii sopránového saxofonu, jež je mimochodem šestákovsky „podepsána" nám dobře známým autorským idiomem (vyznačeno, viz též např. s. 157, 161, 168):

178. *Herakleitos*, 2. věta, takty 94–98
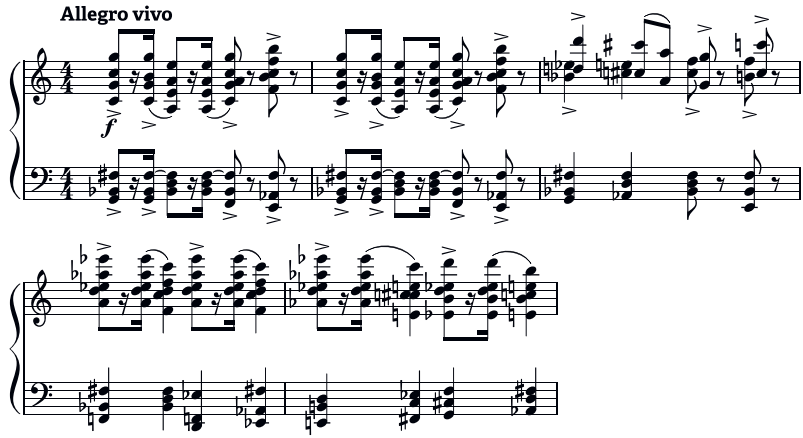


Kontrastní třetí věta *Poco moderato, cantabile*, jako by navazovala tam, kde skončila věta první. Jako by proud úvodní věty neskončil, běžel dál a my do něj vstoupili tak jako do Hérakleitovy řeky. Věty jsou si blízké po všech stránkách, formální, motivické i z hlediska dikce hlasů, která je tu ovšem o stupínek kantabilnější (jak ostatně předepisuje i autor). Snad jedině nástroje jsou tu ještě více individualizované než ve větě první.

Čtvrtá věta *Allegro vivo* má podobný poměr k větě druhé jako věta třetí k větě první a ten naznačuje, že obkračování lichých a sudých vět je jedním z principů, na nichž byla kompozice vybudována. Sudé věty jsou si blízké i formou *ABACk*.* Liché díly *A* navazují variačně na vstup druhé věty a drobí své motivy až do janáčkovsky úsečných šlehů:

---

* Přesněji:

A				B			A			C				k	
a	b	b'	m	c	c'	d	a	b	m_a	e	f	m	f'	k	
260	274	289	300	305	313	321	343	357	369	372	383	388	392	398	408

179. *Herakleitos*, 4. věta, takty 1–5



Závěrečná věta už není takto výhradně burleskní, spíš ji můžeme celkově označit za syntézu. Zatímco liché díly *A* variují materiál druhé věty, sudé díly *B* a *C* podobně zpracovávají materiál lichých vět. Výrazově finále slučuje scherzovou potřeštěnost druhé věty s dialogickým principem lichých vět.

Čtveřice vět zaklesnutých do sebe jako trvající a navazující protipóly mohou být vhodnou metaforou hérakleitovského světa protikladů. Zkusme ale racionální analýzu závěrem i trochu relativizovat. Sám Šesták v komentáři ke skladbě píše: „Hudba pochopitelně není schopna podobné subtilní myšlenky nějak demonstrovat. Chápejte proto jen rámec, kterým je hudební dění v této kompozici ozřejmováno." Hudba samozřejmě nepotřebuje mimohudební vysvětlení a suitu *Herakleitos* můžeme poslouchat úplně stejně jako starší *Sonatu da camera*, neboť ani jedno z děl není programní v novoromantickém smyslu. Dokonce si jsou obě skladby přes prodlevu dvaceti let v mnohém blízké. Bližší, než je *Herakleitovi* časově sousedící kompozice *Symposium musicum*. Nepochybně s radostí a lehkostí vytvořená, navrací se nesmírně vtipná kompozice v oblasti dechů k výrazu, který se už jednou ustálil jako jistota; ovšem s veškerou skladatelovou tvůrčí zkušeností uplynulých dvaceti let.

VI. smyčcový kvartet „Máchovské variace“ (1993)

Šestákova hudba nikdy neřešila jen technické otázky. Co se odehrává pod povrchem znějících tónů – ať už jsou to přímo autorovy představy, nebo představy, které si do hudby promítá posluchač –, bylo pro Šestáka vždy neméně důležité a důraz na tuto sémantickou rovinu v jeho díle časem sílil. Životní sedmdesátka hrála v tomto posilování podobnou roli jako padesátka. Již tehdy se hudba stává prostorem pro kontemplaci a ta získává nejniternější podobu v *V. smyčcovém kvartetu „Labyrint duše“* (1976). V letech devadesátých, přesněji od roku 1993, sledujeme v Šestákově umělecké biografii podobný, ještě nápadnější proces. Jako by skladatel navázal tam, kam před dvaceti lety došel. V hudbě čtyř smyčcových kvartetů z konce milénia cítíme podobně jako v *Labyrintu* neustálé tázání. Hledání smyslu jako ústřední téma je svorníkem všech kompozic přelomu milénia. Často jsou si blízké i technickými prostředky, výrazem, mnohdy dokonce vycházejí z podobného motivického a tematického materiálu. Základních charakteristik tektonické výstavby kompozice, ať už máme na mysli zejména formotvornost sazby nebo často velmi sofistikovaně uchopený organický princip, se drží i ony, k podstatné vývojové tendenci tu ale přece jen dochází. Často budeme schopni v těchto skladbách – a vlastně ve většině skladeb celého pozdního období – alespoň někdy identifikovat téma v téměř klasickém smyslu, ucelenou hudební myšlenku s víceméně jasnými konturami (především důrazným začátkem), jež je také jako téma uchopeno a podílí se víc než dřív na budování formy. V podstatě lze říct, že dochází k jistému ústupu z pozic atematismu.
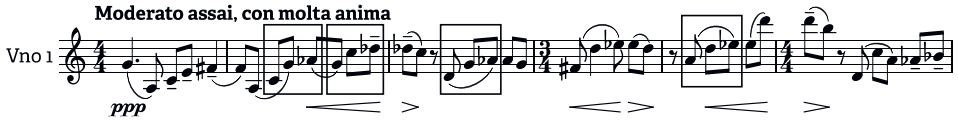
V letech 1993–1996 zahajuje tuto řadu děl trojice „existenciálně hledajících“ smyčcových kvartetů. První z nich, v celkovém pořadí šestý, s podtitulem *Máchovské variace* uvádí skladatel máchovským mottem „Vy hvězdy jasné, vy hvězdy ve výši! K vám já toužím tam světla ve říši“. Název *Máchovské variace* pochází ze sbírky, v níž Josef Hora v roce 1944 rozvedl a geniálně provázal dobově aktuální, přitom však nadčasové máchovské motivy jako světlo a tma, vězení, poutník, domov, ale též smrt, konečnost a věčnost, která je tu mimochodem právě domovem, k němuž poutník směřuje. Je zbytečné se ptát, zda Šesták podtitulem uctil Horu, nebo Máchu. Uctil-li totiž Máchu horovským

způsobem, pak měl na mysli oba tyto básníky, a především témata, která jsme zmínili.

Jednovětý kvartet je skutečně vybudován jako deset charakteristických variací na úvodní model, k nimž je připojena coda. Jeho téma, které nastupuje postupně v houslích a viole na způsob imitačního kontrapunktu, nese zárodečné znaky typické pro toto Šestákovo období. Všimněme si především hlavy tématu, zřetelně modelované podél osy napětí mezi klidným akordickým rozkladem a zneklidňujícími, jakoby z řádu vybočujícími intervaly. Podobné napětí panuje v dalším průběhu tématu mezi čistou kvintou a malou sextou a mezi čistou kvartou a tritonem (vyznačeno). Nápadné je také to, co po hlavě tématu následuje, totiž přerývanost a neuspokojivé a jakoby tázavé zámlky. Ty předznamenávají tázavý charakter celé kompozice, který odpovídá i autorskému komentáři ke skladbě: „Máchovské vidění skutečnosti nenechává ani nás koncem 20. století chladnými a netečnými, neboť v nás rozeznívá strunu, jež nás varuje před sebejistotou, nastavujíc tak zrcadlo dialektice našeho pozemského života.“[530]

Na podobnost tématu s tématem třetí věty *III. smyčcového kvartetu* jsme už upozorňovali (viz s. 218):
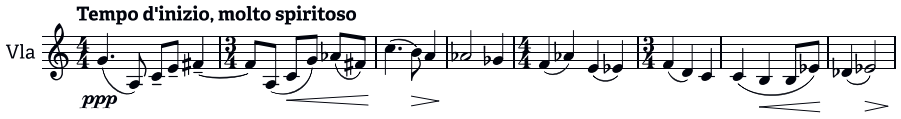
180. *VI. smyčcový kvartet*, Vno 1., takty 1–6



Drobením a opakováním motivů jako by se téma zamýšlelo samo nad sebou a zároveň se vzpíná vzhůru, se snahou vzdorovat zemské tíži. Charakteristický rozklad počátečního motivu se v průběhu skladby několikrát navrací, čímž formu variací kontaminuje rondovým principem. Vějíř výrazových možností je v kvartetu doširoka otevřen. Ovšem ať už skladatel užívá volného kontrapunktu, energických ostinátních ploch, makabrózní taneční stylizace, ať vzniká dojem roztroušenosti, vzdoru, přechodné rezignace, zdánlivé hravosti a „na tváři lehkého smíchu“, vždy znovu se připomene transformované téma se svou úvodní

otázkou a spěním a pohledem vzhůru. Vnitřní znepokojivost této hudby je dána atonalitou a převažující kvartovou souzvukovou bází. Díky lpění na tomto východisku je pak nápadné jakékoli vybočení. Dochází k němu po sedmé variaci, která slučuje vzdorovitost osminových ostinat s podivnou „mahlerovskou" tanečností. Ke změně barevnosti stačí přítomnost tercií a prchavé spočinutí na akordu A dur. Těch několik úvodních taktů osmé variace, které se opět rozplynou v otevřeném atonálním prostoru, přináší pojednou atmosféru jakési pokory a předznamenává charakteristickou šestákovskou codu, přicházející po dalším atmosférickém zčeření. Téma nastupuje opět v imitačním kontrapunktu jako na začátku.

181. *VI. smyčcový kvartet*, takty 466–473



V liniích hraných opět con sordini cítíme znovu introspekci, volba však tentokrát padá na hlubší hlasy violy a violoncella a samo téma je – na rozdíl od počátku – kontinuální, vyrovnanější a klenuté. Závěrečný lahodný akord D dur je jako záře uklidňujícího, vnitřního pokorného světla, k němuž lehce rozervaná touha plná vnitřních svárů nakonec přece jen dospěla.

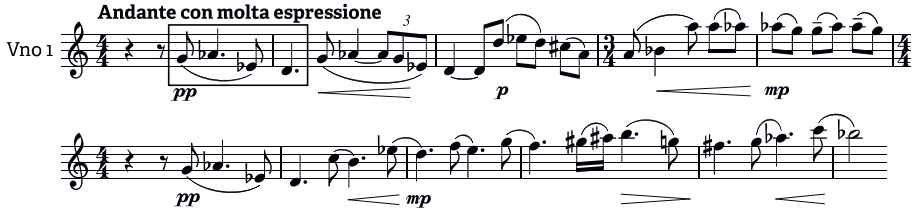
VII. smyčcový kvartet „Soliloquia" (1994)

V následujících dvou letech pokračuje existenciální tázání prostřednictvím formy smyčcových kvartetů, jako by tuto platformu bylo nutné co nejvíce vyčerpat. Na první pohled se předchozí kvartet šestý jeví skoro jako příprava k náročnějším tvarům dvou následujících kvartetů,

a ty zase tvoří dvojici, jako by byly napsány jedním dechem krátce po sobě. Možné to je. I když je také nutné připomenout jeden celkem pragmatický důvod pro vznik hned dvou velmi příbuzných skladeb. Obě totiž vznikly pro jedno těleso, Stamicovo kvarteto, a měly tudíž zřejmě jisté odbytiště.

Název *VII. smyčcového kvartetu „Soliloquia"* (1994) neboli „Samomluvy" se sice volně inspiroval názvem Augustinových *Rozhovorů duše s Bohem*, podle autora však neodkazují k nim, nýbrž – podobně jako Máchovské variace – opět k introspekci.[531] První větu *Andante con molta espressione* zahajuje pozoruhodné téma:

182. *VII. smyčcový kvartet*, 1. věta, takty 1–11
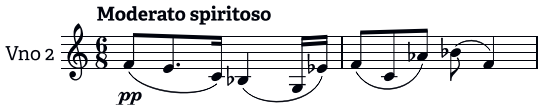


Základem výrazné hlavy je tetrachord vymezený tritonem (vyznačeno) a vyvolávající napětí podobné cikánskému hiátu. Přípravu tohoto typu melodiky můžeme mimochodem spatřovat i v melodických výkmitech citovaného tématu z první věty *VI. kvartetu* (viz s. 391). S podobnou modální melodickou kresbou jsme se u Šestáka nesetkali od samotných počátků a nejspíš je tento typ v jeho díle vůbec nejvyhraněnější. Každopádně je přítomnost této vyhraněné zdánlivé modality ve formulaci hudebních myšlenek sedmého a osmého kvartetu nejsilnější (nikdy předtím nebyla a v budoucnu ani nebude), velmi podstatně je charakterizuje a často je dojem z ní tak silný, že u posluchače vzniká dojem, jako by jednotlivé myšlenky napříč těmito díly byly vzájemně odvozené. Podobná je i jejich struktura. Atematické povaze Šestákova uvažování odpovídá opět rozplynutí výrazné hlavy do figurativního variačního drobení do ztracena a jakoby do otázky. Na okraj Šestákem uplatňované práce s mody je třeba poznamenat, že se Šesták i v sedmém a osmém

kvartetu drží zastřešující atonální koncepce. V souzvukovém převážně kvartovém plánu pracuje i s expresivitou septim a sekund, resp. non.

První větu sonátového půdorysu ovládá zároveň variační princip spolu s výrazovými kontrasty. Už expozice staví zmíněné expresivní hlavní téma proti lehce rezignovanému zpěvnému tématu vedlejšímu a provedení ženou vpřed motorické ostinátní plochy a jejich konflikt se vzdorně proměněným vedlejším tématem a expozičním tématem závěrečným, které bylo už v expozici odvozeno ze stoupajících sekvencí, do nichž vyústilo hlavní téma… Prorůstání organického principu do organismu formy je patrné už z tohoto popisu i z úskalí jeho možné nesrozumitelnosti. Svár, který po relativním klidu expozice přineslo provedení, poznamenává i reprízu, jež zejména do hlavního tématu investuje mnoho vzdorné energie, a pokles napětí v codě a samotný závěr s typickým kvartsextakordem (C dur) s přidanou nonou nelze nazvat smířením, spíš tvrdošíjným otazníkem.

Moderato spiritoso třídílné věty druhé (*ABA*) je niternější, jako by hledalo jakési světlo uvnitř. Navázání na konflikt první věty je zřejmé z úvodní glosy hlavního tématu první věty:

183. *VII. smyčcový kvartet*, 2. věta, takty 1–2
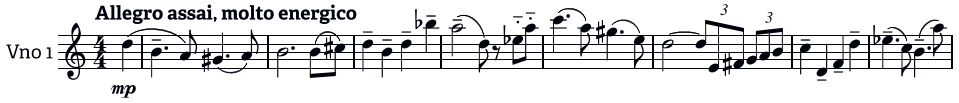


Taková melodická pregnance je tentokrát spíše vzácná. Ve větě převažují atonální atematické širokodeché plochy a do nich autor vkládá devítitaktovou epizodu, jejíž modální zpěvnost, relativní vertikální ukotvenost a pravidelné metrum působí jako přechodné úlevné vydechnutí. Epizoda není vyloženě taneční, ale je příslibem toho, co v kvartetu ještě přijde. Coda chystá opatrné smíření, promyšlené tíhnutí hlasů k závěrečnému kvintakordu B dur je však alteracemi dlouho připravováno.

I věta třetí, *Tempo sostenuto – Allegro assai, molto energico*, klade na začátek otázku vycházející z hlavního tématu první věty, melodicky ještě napjatější. Nato mezi atematické atonální plochy, tázavé, melancholické i toužebné, klade autor zas a znovu radostné, tanečně stylizované

úseky, jako by se této přímočaře prosté odpovědi nemohl nabažit. Téma těchto úseků se jen málo proměňuje:

184. *VII. smyčcový kvartet*, 3. věta, takty 35–43

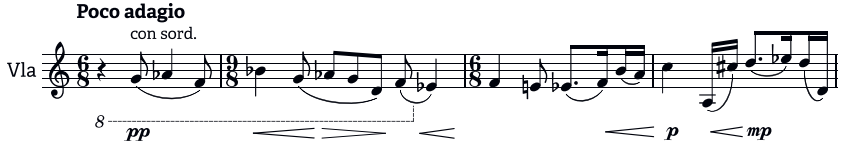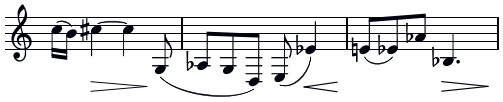


Prostý, v podstatě periodický popěvek, který mimochodem vychází ze známého Šestákova „podpisu", ale není jednoznačná odpověď na existenciální otázky. Věta stojí na protilehlých výrazových březích jako na dvou vratkých oporách a vratká je i jistota cody, která přichází téměř nepozorovaně po posledním vzepětí vášně a energie. Její vyústění in D do souzvuku *d-fis* jako by bylo spíš příměřím se všemi nejistotami než jistotou a smířením. V tom pocitu otázka přetrvává; možná na ni tak úplně odpovědět nelze. Stav podobně podmíněné katarze v samém závěru cyklické formy je něco, co je u Šestáka vzácné.

VIII. smyčcový kvartet „Hledání světla" (1995)

Třetí dějství existenciálního tázání formou kvartetů píše Šesták roku 1995. Jde vlastně o jakýsi dovětek či glosu k *VII. smyčcovému kvartetu* formou pěti stručných fragmentů. Úvodní tázavé téma se vyznačuje zjevnou vazbou ke stěžejnímu tématu *Soliloquií*:

185. *VIII. smyčcový kvartet*, 1. věta, takty 1–7
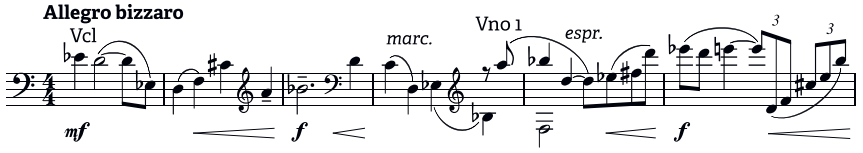




Téma často, i když nikoli výhradně, poskytuje hudební materiál následujícím větám: výrazově věcnějšímu variačnímu rondu druhé věty, vroucí adagiové meditaci či modlitbě věty třetí, tanečnímu scherzu věty čtvrté a finální volně kontrapunktické větě.

Pozoruhodná je role předposlední věty *Allegro bizzaro*, jejíž stylizace místy připomíná memento mori známé z druhé věty Mahlerovy *Čtvrté symfonie*. Pokud bychom přijali tezi, že i Šesták zde měl na mysli tanec smrti, a tedy lidskou konečnost, vrhalo by to světlo nejen na vyznění celého kvartetu, nýbrž i na interpretaci kvartetu předchozího. Ke všem vzájemným vazbám mezi oběma skladbami, které jsme zmínili, můžeme totiž přidat ještě jeden konkrétní prvek. V makabrózní taneční větě nacházíme tuto lehce transformovanou výpůjčku ze závěrečné věty sedmého kvartetu:

186. *VIII. smyčcový kvartet*, 4. věta, takty 24–29 (téma přechází mezi vclo a 1. vno)



Původní „taneční popěvek" ze závěru *Soliloquií* (viz příklad 184, s. 395) se tak stává svého druhu idiomem. Snad nebude znít příliš troufale a násilně, zapojíme-li do interpretace tří existenciálních kvartetů z devadesátých let i myšlenku konečnosti; u *Máchovských variací* jsme ji ostatně s odkazem na básníka již uvedli. Na druhou stranu bychom se mohli ptát také takto: Bylo by vůbec možné zásadní existenciální otázku vynechat?! Všimněme si rovněž, že se okamžikem v roce skladatelových sedmdesátin opět navrací fixní myšlenka, myšlenka času, dokonce asi v dosud nejnaléhavějších barvách.

A co na tuto myšlenku říká hudba osmého kvartetu? Jeho volná poslední věta leží výrazově v blízkosti vroucné věty ústřední a bezvýchodnost

ani skepsi v ní nepociťujeme rovněž proto, že její závěr na kvartovém šestizvuku nepůsobí uzavřeně. Hledání světla je věčné a nelze v něm ustrnout, navzdory vědomí, že pozemská cesta je konečná, anebo možná právě proto.

IX. smyčcový kvartet „Sisyfos“ (1999)

Už od počátku devadesátých let sledujeme v Šestákově díle to, co jsme nazvali pozdní nostalgickou vlnou. Vidíme, že se kromě volby mimohudebních témat projevuje výrazovým oproštěním a relativní zvukovou měkkostí. Tato vlna však není prostou jednosměrnou cestou a má i své odbočky. Pohlédneme-li do soupisu děl, uvědomíme si nejen přirozené časové sousedství existenciálních kvartetů s duchovně laděnými díly, nýbrž také sérii dechových kompozic, které po nich v letech 1996–1998 následovaly a které autora nutně přiměly k jinému přístupu v nakládání s hudební materií. Již víme, že se tato série završuje nonetem *Herakleitos*, který v Šestákově díle oživuje antické inspirace. A když se skladatel v roce 1999 po třech letech opět vrací k oboru smyčcového kvarteta, nejspíš aby opět naplnil dohodu se Stamicovým kvartetem, celkem přirozeně se rozhodne čerpat pro ni ještě z této inspirační žíly. Fakt, že je poslední, *IX. smyčcový kvartet „Sisyfos“* (1999), poznamenán věcnějším přístupem k hudební materii a že v něm necítíme stopy oné pozdní nostalgie, je vysvětlitelný těmito vývojovými souvislostmi. *Sisyfos* je ovšem zároveň dalším z děl, která dokládají jen pomocnou roli jakýchkoli kategorií; neboť samozřejmě nejde jen o mýtus, ale v konečném důsledku opět o existenciální problematiku.

Úvodní věta *Allegro agitato, molto indignato*, a třetí věta závěrečná *Allegro assai, molto affetuoso*, jsou založeny na opakovaných návratech a variační práci: východiskem jsou úvodní šestákovské energické a odhodlané „teze“ více či méně kontrapunktických ploch pracujících se široce rozkročeným tématem, často uplatňujícím velké melodické skoky, a vertikálně stavěných ostinat, které sem vpadají znovu a znovu.

Obě krajní věty jsou tak nápadné „genetickou příbuzností" hudebního materiálu, způsobem jeho zpracování, přímými citacemi i formou, takže působí jako z jednoho kusu. S jen malou licencí lze říct, že jde o jedno variační rondo, do něhož autor vložil prostřední větu jako kontrastní epizodu. Je jí niterně tázavá, možná pochybující plocha s tempovým předpisem *Moderato assai, spiritoso*, charakteristická opalizujícím chromatickým napětím, která na třídílném půdorysu *ABA* vystřídá dialog jednotlivých nástrojů, chvějivé vertikální ostinato, hybnější epizodu a návrat, který nese reminiscence na první větu a vzhledem ke koncepci kvartetu de facto předznamenává větu finální. V závěrečné větě vycítíme postupné narůstání naléhavosti a odhodlání a coda, čerpající zejména z ostinátních ploch, je posledním vzepětím této energie a vůle, uprostřed něhož skladatel hudbu doslova utne.
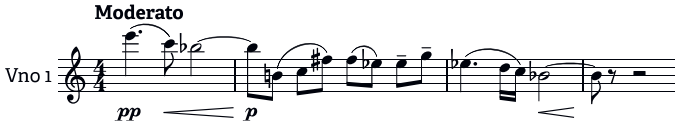
V původním komentáři k partituře zmiňuje Šesták inspiraci řeckým mýtem o Sisyfovi, jeho opakované úsilí dovalit kámen na vrchol hory poté, co se břímě zas a znovu svalí do údolí, a marnost, jíž ho potrestali bohové. „Hudební gestika tohoto díla usiluje vycházet z tohoto syžetu. Proto časté klimaxy a vzedmutí, které jako by mizely v prázdnu a propadaly se – a začínaly znova a znova," píše Šesták.[532] Klíč k námětu tkví ale samozřejmě v obecně lidské platnosti mytické látky, v údělu „člověka valícího životní břímě před sebou, dychtícího dosáhnout vytčeného cíle, vytouženého vrcholu", píše také.[533] V roce 2020 poskytl skladatel autorovi této knihy dodatek odvolávající se na slavný Camusův esej *Mýtus o Sisyfovi*. „Ani v lidském snažení," řekl Šesták, „nejde předně o to něco dokončit, ale zas a znovu se pokoušet." „Samo snažení dostat se na vrchol stačí zaplnit lidské srdce. Musíme si představit, že Sisyfos je šťasten," zní závěr Camusova textu.[534] Takové je tedy mimohudební pozadí neustálých návratů a odhodlaných vzepětí krajních vět kvartetu přerušených tázavou větou ústřední. Dokonce bychom si mohli v myšlenkách druhou větu spojit i s Camusovou představou Sisyfovy cesty z hory do údolí zpět ke kameni[535] a tázat se, co se mu na ní asi tak honí hlavou.

II. smyčcový kvintet „Conscientia temporis“ (2000)
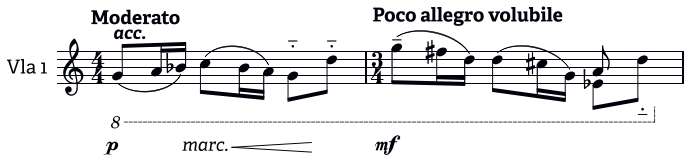
Je až s podivem, kolik závažných kompozic vzniklo v devadesátých letech bez obvyklého tvůrčího odpočinku, jak jsme se s ním setkávali v předchozích desetiletích v podobě menších kusů, které vyvažovaly nároky velkých kompozic. Jedinou výjimkou na konci desetiletí je malý výběžek linie skladeb pro dechy ještě v roce 1999, *Musica bizzara pro fagot a klavír* a *Trois pièces pro klarinet a klavír*, poslechově oddechových skladeb, za nimiž pociťujeme podprahové romantické a klasicistní východisko. Je to jen dočasné rozptýlení před další koncentrací. V letech 2000 a 2001 naváže Šesták opět na komorní smyčcový obor dvěma náročnými tvary s existenciálním podtextem, *II. smyčcovým kvintetem „Conscientia temporis“* a *Smyčcovým sextetem „Chvála života“*, díly pozdní tvůrčí zralosti.

Podle objednávky pražské AMU,[536] na jejíž podnět kvintet *Conscientia temporis* vznikl, měla skladba reflektovat téma času. Její titul naznačuje – autorovými slovy řečeno – kontemplaci „vědomí dočasnosti“[537], neboli slovníkem, který jsme tu zvolili, vědomí konečnosti. Jak přitom záhy uvidíme, podtitul se k této hudbě váže mimořádně silně a některé mimohudební myšlenky vyvolává s výjimečnou explicitností. První věta – *Moderato. Poco allegro volubile. Tempo iniziale* – je pozoruhodná hned z několika důvodů. Především si vystačí s naprosto lapidárními hudebními nápady, které zapojuje jako nosné do přediva horizontálních struktur:
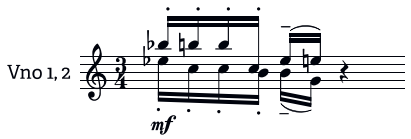
187. *II. smyčcový kvintet*, 1. věta, takty 4–7



188. *II. smyčcový kvintet*, 1. věta, takty 36–38



189. *II. smyčcový kvintet*, 1. věta, takt 40



S myšlenkou první zachází Šesták většinou v této nerozvinuté podobě asi tak prostě jako J. S. Bach ve svých invencích a staví na ní první větší formový díl. Další z myšlenek se vine druhým formovým dílem na způsob passacaglie. A třetí „janáčkovský" motiv, pro Šestáka tohoto období velmi typický, se stává základem běžících ostinat. Uvedené prvky rozvine autor v následující evoluční ploše, po níž přichází připomínka návratu k počátku a coda. Ačkoli stavební díly formy odkazují spíše k předklasickým formám, připomíná forma věty vzdáleně formu sonátovou.* Skladatel ji zvolil nejspíš proto, že evoluční práce s tématy v provedení umožňovala dynamický růst napětí a atmosféru vnitřního zápasu a odhodlání. To však v závěru rychle opadá, až se lehce a vratce ustálí na jediném tónu *d*.

Lapidární až úsečný je také motivický materiál užitý ve druhé větě – *Allegro appassionato*. Skladatel z něj staví, či až aditivně „lepí" hybné, vášnivé plochy, které svým nervním pulzováním vyvolávají dojem vášně až vnitřního zmatku. Ten má ale ve větě svůj naopak výrazně koncizní protipól. Do těkání hybných ploch, v nichž hrají hlavní roli proměnlivé rytmické modely, třikrát vstoupí rozměrnější a klidnější zpěvná plocha a věta končí na terciovém pětizvuku.** Věta upomíná

* Zapsat bychom ji mohli takto:
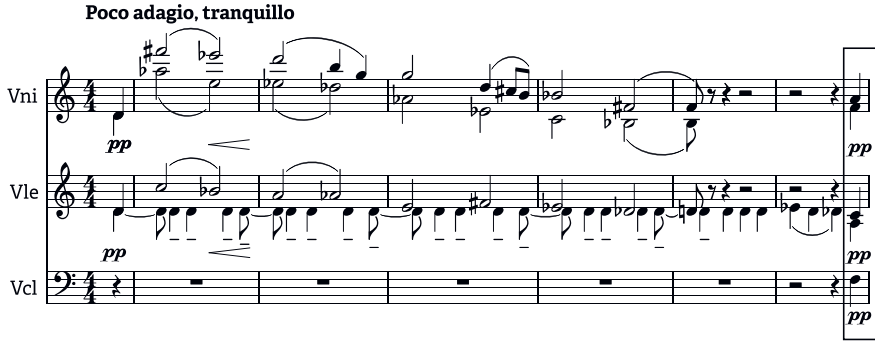
i	A	B	X	m	A'	K	
1	4	36	55	94	97	106	127

na šestákovské traktování pádícího času nebo tvůrčí posedlosti v dílech jako *V.* či *VI. symfonie* nebo violový koncert *Sokratovské meditace*.

S finální větou *Poco adagio, tranquillo* se atmosféra jakoby střihem mění. Nastupuje vlastní kontemplace, statická v dlouhých notových hodnotách s prodlevami, a přece zjitřená napjatými melodickými hlasy. Do takto pojatých atonálních ploch jsou zaklesnuty úseky Bachova chorálu „O Welt, ich muss dich lassen".*** Takto zazní krásná, libá, vyrovnaná, uklidňující píseň postupně celá. Její text zní:

„Ó světe, musím tě opustit,
po svých cestách jdu
do věčné vlasti.
Vzdám se svého ducha,
své tělo a život vložím
do milostivých rukou Božích."

190. *II. smyčcový kvintet*, 3. věta, takt 10–30, Bachův chorál vyznačen
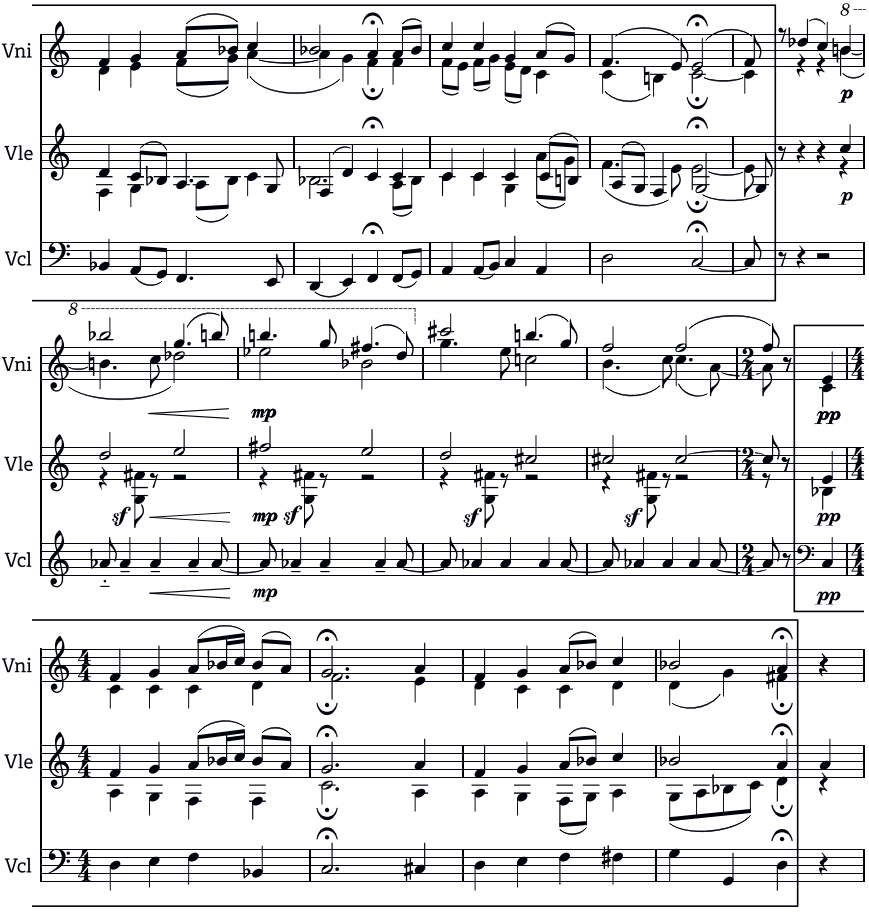


** Formu lze zapsat:

A		B	A					B	A		B		X				k	
a	b	c	d	b	e	b	a	c	e	a	c	c'	X	(e	c	e	d)	
1	5	24	48	67	70	75	82	84	88	92	93	107	119	157	164	169	176	181

*** Jednotlivé úseky chorálu řadí autor takto. Atonální oddíly jsou značeny *a*, bachovské *b*.

i	a	b	a	b	a	b	a	k
1	10	16	21	26	30	40	44	53	61



Šestáka známe jako věřícího člověka, a přece se v atonalitě i v nedokonavém smiřování v závěrečném kvartovém souzvuku skrývá znepokojení, lítost nad loučením s tolik milovaným životem a možná i polemika s Bachovou odevzdaností. Víme přece, že Šesták zná a používá prostředky k vyjádření mnohem čistších katarzí. A tak se na skromné ploše závěrečné věty kvintetu setkávají a možná i střetávají pohled hluboce spirituálního člověka barokní doby s pohledem moderního člověka, byť věřícího.

Smyčcový sextet „Chvála života“ (2001)

Pokud čtenář nabyl dojmu, že s přelomem milénia a *II. smyčcovým kvintetem* dospělo naše zkoumání k epilogu, příliš se nemýlí. Z několika skladeb tohoto období – tedy let 2000–2005 – svědčí zvláště některé o vědomém pořádání posledních věcí. Epilog, k němuž skladatel dospívá, je vlastně díkůvzdáním, nejspíš i za to, co vše bylo tvůrci umožněno dokončit. Jedno takové poděkování uzavírá kapitolu komorní smyčcové tvorby – už zmíněný *Smyčcový sextet* s podtitulem *Chvála života* (2001). Základem byl fragment, možná celá věta smyčcového sextetu, který autor zamýšlel napsat již v roce 1978, avšak nedokončil.[538]
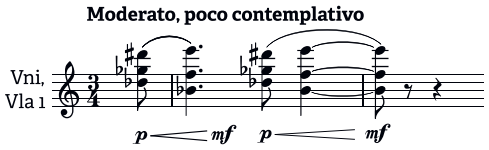
Jako téměř vždy se Šesták při tvorbě sextetu soustředil na vybudování propracovaného organismu protkaného pavučinou souvislostí. Organický princip ovládá celou strukturu a vykresluje sevřený tvar, v němž má vše – Šestákovými slovy řečeno – pozadí, které dává jednotlivostem smysl. Formotvorným principem je u všech vět opět evoluční variační práce, a to do té míry, že je kolikrát obtížné rozhodnout při posuzování formy mezi označením „variace“ a „provedení“. Zřetelně se na tvorbě formy podílí faktura. Sextet je jednoznačně atonální, souzvuková báze je kvartová, často expresivně modifikovaná, obsahující tritony, velké septimy či malé nony.

První větu *Moderato, poco contemplativo*, můžeme po stránce formy hodnotit jako příbuznou sonátové formě.* Převažuje horizontální sazba, s kontrapunktem nakládá autor volně, ovšem imitace a migrace motivů mezi hlasy se podílejí na kumulaci a uvolňování napětí. Motivická jádra (šestákovské stavivo) jsou jako vždy velmi lapidární. V melancholickém počátku věty zaujme opakovaný motiv, který připomíná až jakési vzdechy. Bude hrát zásadní roli v dalších větách.

* Zapsat bychom ji mohli takto:
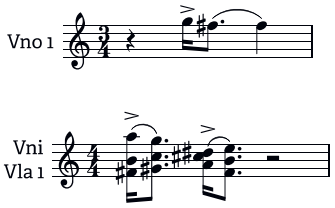
a	b	c	X	a'	b'	k	
1	17	37	52	94	118	124	134

191. *Smyčcový sextet*, 1. věta, takty 18–20



Za variantu uvedeného motivu můžeme považovat jiný prostý motiv. Vzniká rytmickým převrácením šestákovsky typického tečkovaného rytmu, jejž známe i z jeho „podpisu". V takové podobě jsme však „tečku" u Šestáka dosud slyšeli málokdy.

192.–193. *Smyčcový sextet*, 1. věta, takty 38 a 52
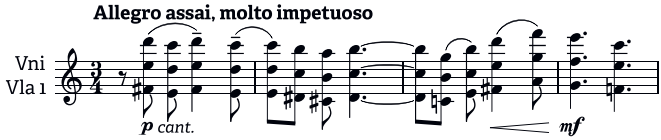


Podobně jako se proměnil lkavý „vzdech" v tento důrazný osten, mění se i výraz věty už v úvodních oddílech formy. V ústřední evoluční ploše narůstá hybnost a vertikalita a s nimi výraz nezlomnosti a nepoddajnosti. Jako by tu zaznívalo: „Člověče, nepodléhej!" Avšak s připomínkou úvodních oddílů se opět vrací melancholie a věta končí otevřeně, do ztracena, nejistě na jednom tónu *d* a v očekávání, co přijde dál.

Druhá věta *Allegro assai, molto impetuoso* nastupuje s výrazovým kontrastem vůči větě první. Sudé věty sextetu jsou pozdní variantou Šestákových burleskních vět. Zachovávají si stále princip ostinátního energického tepu, už ale nehýří mladickou dravostí a vlastní hybné plochy jsou jednak zakomponovány do širších celků spolu s kontrastními plochami, jednak opatřeny mnohem jemnějšími výrazovými odstíny. Forma další věty kompozice, v níž převažuje vertikální sazba, svébytně rozšiřuje třídílnou formu o závěrečnou evoluční plochu (*ABAXK*).* Melancholii předchozí věty překonává jakousi živou dychtivostí. Celý velký úvodní díl věty variuje běžící ostinato, které různým způsobem
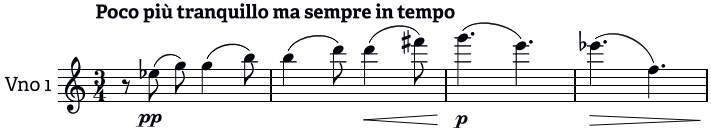
rozkládá šestiosminový pohyb do šestnáctin, vedle tématu odvozeného z motivu „vzdechů“ z první věty. I to se výrazově posouvá a zní nyní mnohem pevněji a při něm jako by se hybné ostinato vždy na okamžik nadýchlo a získalo novou energii.

194. *Smyčcový sextet*, 2. věta, takty 38–41



Ve středu věty překvapí autor prudkým kontrastem. V prostoru zvolna postupující měkké harmonie se několikrát vyklene jediný hladký a plynulý oblouk:

195. *Smyčcový sextet*, 2. věta, takty 77–80
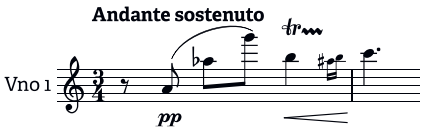


Ve způsobu, jakým skladatel rozpracovává jednotlivé úseky tématu a opakuje je, jako by se jich nedovedl nabažit, zaznívá atmosféra jakéhosi tichého okouzlení. Dočasně, protože návrat k počátku a následující evoluční plocha vrací na scénu onu živoucí dychtivost. Těžko nevzpomenout při této hudbě opět Šestákovy věty tematizující tvůrčí posedlost.

---

* Konkrétně:

A								B	A	X				K_a	
a	b	a	b	a	b	a	m	B	a'	a''	c	c''	m	K_a	
1	16	17	38	42	46	50	69	77	120	165	176	194	204	212	226

Výrazově lehce ambivalentní a formově svébytná třetí věta *Andante sostenuto** je opět z velké části založena na evoluční práci s exponovaným materiálem. Nejprve se v dlouze vydržovaných kvartových plochách vine melancholická linka sekundových oscilací, poté následující částečně imitační kontrapunkt stále znovu odlehčuje trylkový motiv v jakési rokokové evokaci.

196. *Smyčcový sextet*, 3. věta, takty 23–24
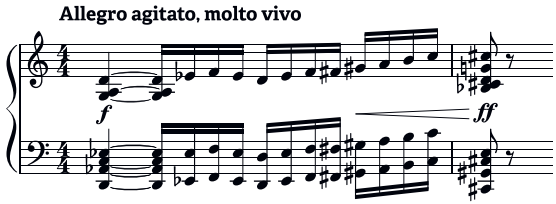


Jistěže je přípustná i myšlenka na aluzi hudby minulosti, kterou se Šesták celý život snažil vzkřísit. Jemná nostalgie věty ale vyvolává i méně konkrétní představy, snad spojené s něčím, co člověk miloval, co ztratil, na co ale rád vzpomíná, představy, které podmíněná katarze akordu C dur s přidanou nonou jen podtrhává.

A opět přichází prudký střih, tentokrát s počátkem finální věty s tempovým předpisem *Allegro agitato, molto vivo*. Odhodlaný zdvih unisono všech hlasů, skoro jako převzatý ze Smetanova druhého kvartetu, dokonce na velmi podobném modálním terénu. Věta jej připomene ještě dvakrát. Vzhledem k povaze, resp. poselství a názvu Šestákova sextetu bychom mohli citaci chápat jako obecný odkaz ke dvojici smetanovských kvartetů, tvořících jakýsi smetanovský autobiografický celek.

* Formu můžeme zapsat:
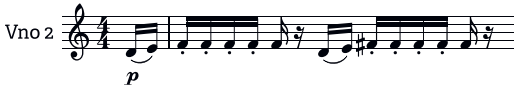
A				X				k_a	
a	b	c	m	c'	m_{ca}	c''	b'	k_a	
1	22	32	43	46	55	68	87	100	109

197. *Smyčcový sextet*, 4. věta, takt 1
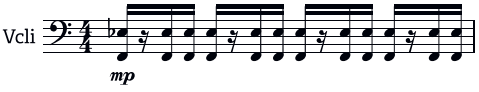


Pod zastřešující třídílnou koncepcí věty* se skrývá složitější organismus evolučního variačního dění, které plochu žene vpřed. V krajních dílech je založeno zejména na šestnáctinovém ostinatu, plynoucím ovšem smířlivě v odlehčených staccatových motivech:

198. *Smyčcový sextet*, 4. věta, takty 6–7



199. *Smyčcový sextet*, 4. věta, takt 16



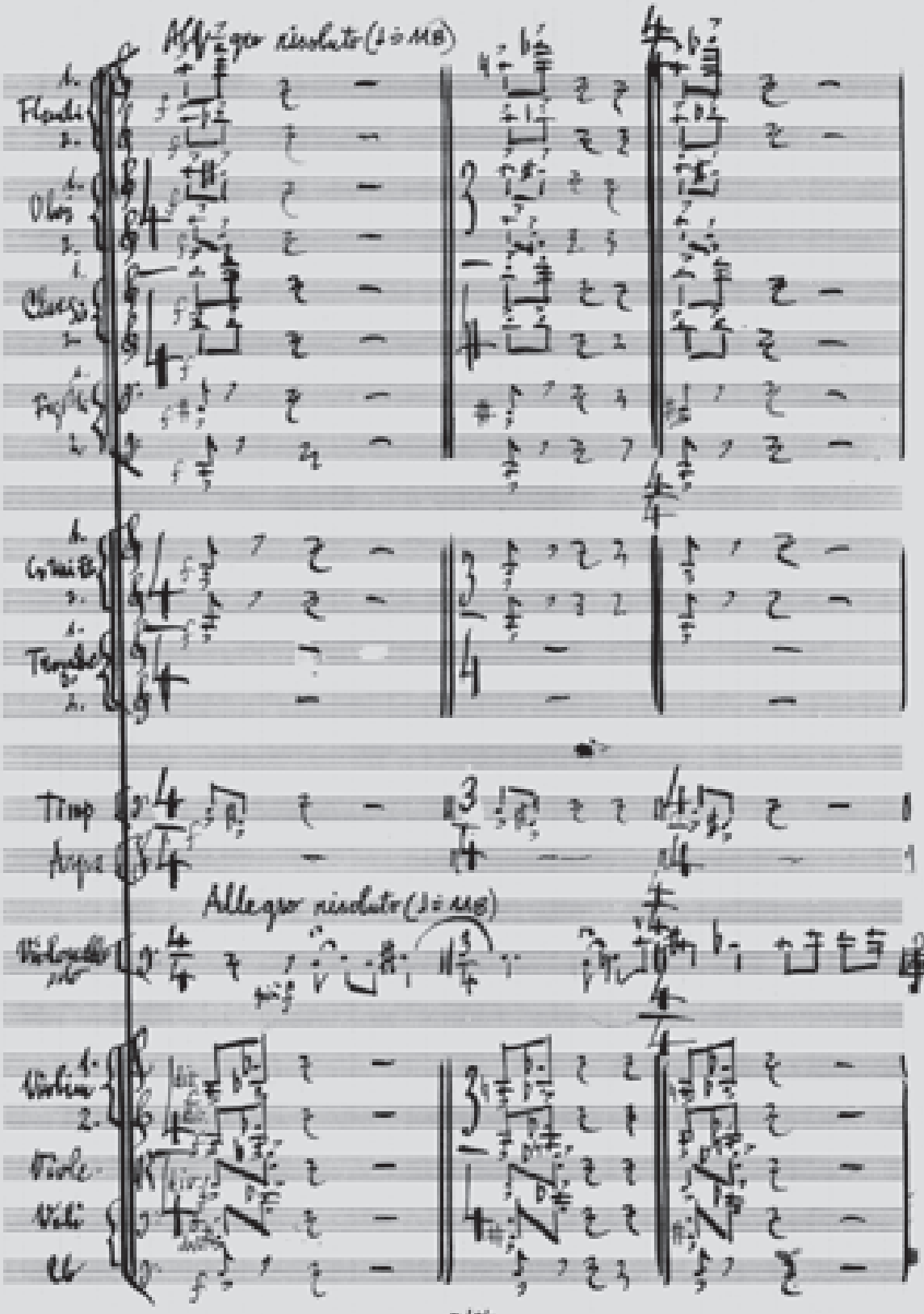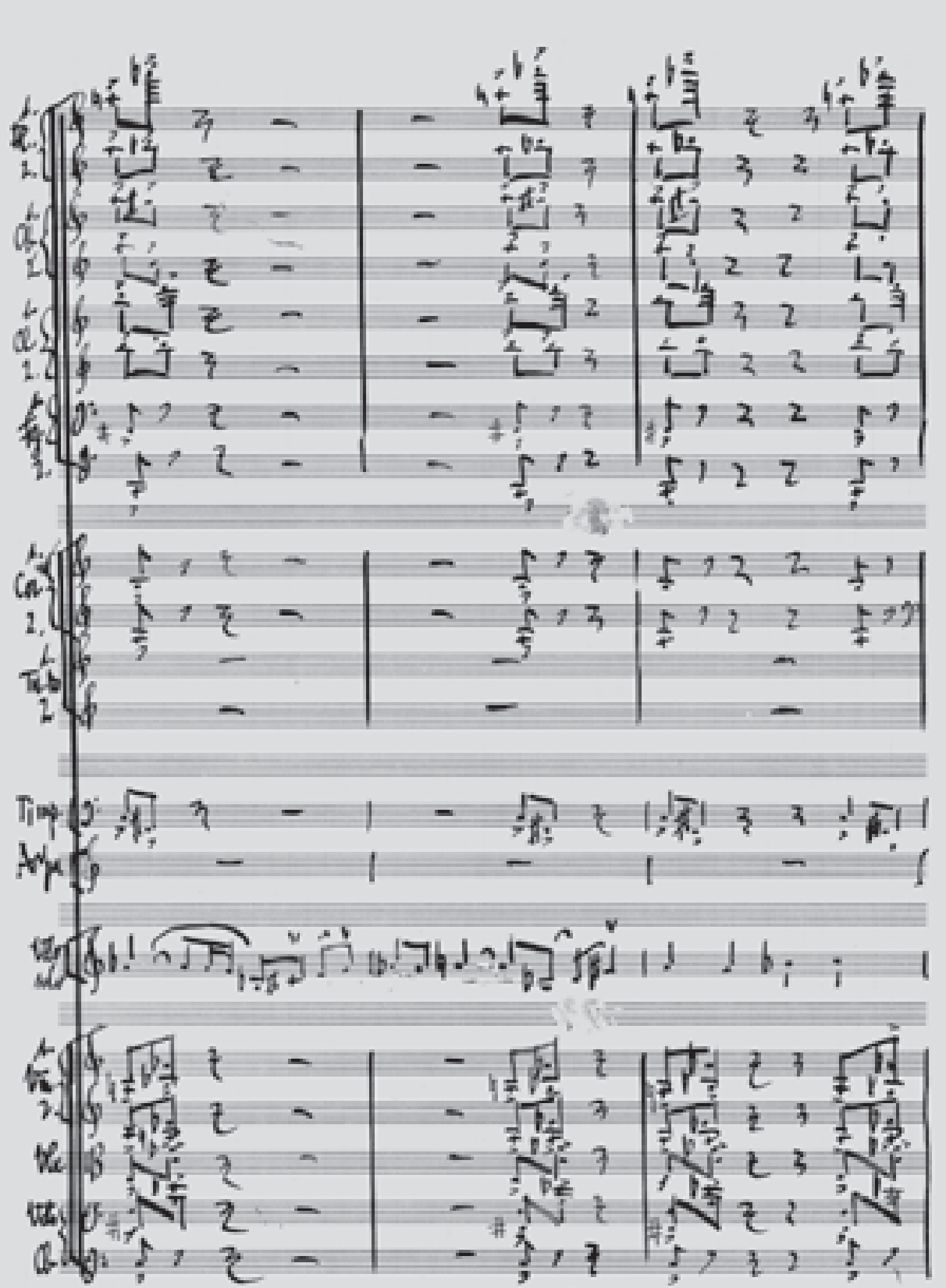
V díle ústředním se odehrává kontrapunktický dialog nástrojů v rozsáhlých atematických větách, dílem usebraně meditativní, dílem velmi věcný, a po připomínce hudby předchozích vět a návratu úvodního vylehčeného ostinata končí věta v codě náhle uprostřed dynamické a výškově stoupající vlny, jakoby na vrcholu životních sil.

---

* A B A_b k_a

a	b	c_b	d_b	m	e	e'	e''	m	a'	c'_b	b'	c''_b	d'_b	c'''_b	m	e'''	m	k_a
1	4	16	24	34	40	58	90	102	106	107	115	124	130	147	152	154	161	170	188

Jak vidíme, *Chvála života* se neodehrává na jednoduchém černobílém jevišti. Výrazová ambivalence sextetu, atmosféra jemně vyladěná do nejrůznějších odstínů, katarze jen „podmíněné“, světlo hřející, i když ne oslnivé, to vše vyvolává pocit vědoucí vyrovnanosti. „Díky“, přes všechny bolesti a ztráty. „Díky“, zní v tomto šestákovském ekvivalentu Smetanova „Z mého života“.


Allegro risoluto (𝅗𝅥 = MB)
Fl
Ob
Cl
Fg
Cor in B
Trbe
Timp
Arpa
Allegro risoluto (𝅗𝅥 = MB)
Vlc
Cb
Vl
Vle



II. koncert pro violoncello a orchestr „Cesta poznání“, 3. věta, ukázka z rukopisu

HLEDÁNÍ SVĚTLA

Ještě se držím života

Řeč archivních pramenů z prvního dvacetiletí po listopadu 1989 se v podstatě neliší od toho, co jsme popsali už dříve. Výmluvné jsou nepřeberné stohy korespondence. Diáře jsou nabity záznamy o archivech, o práci na historických partiturách a o koncertech, navštěvovaných ve vytrvalém sledu (FOK, Česká filharmonie, SOČR). Každé pondělí patří až na mizivé výjimky Pondělníkům, v devadesátých letech je s pravidelnou starostí spojena Přítomnost. Údaje o vlastním komponování byly až dosud spíš vzácné, což se mění s přelomem milénia. Snad je příčinou fakt, že s přibývajícím věkem se hlásí nemoc oční rohovky v obou očích – později operovaných – a tvorbě je tak třeba věnovat větší úsilí. Nárazově je zapotřebí dohlédnout na provedení, natáčení nebo vydání některého z děl či vyjet do některého z měst na besedu o citolibských skladatelích. Naopak celkem pravidelně se vynořují zmínky o vnučkách, někdy v souvislosti s jejich hudebními vystoupeními.[539] Obě se v druhé polovině devadesátých let účastní koncertů nazvaných „Sursum corda", které v Citolibech pořádá Nadace Karla Blažeje Kopřivy, spojená s aktivitou Šestákovy rodiny.[540] Léto tráví Šesták v Citolibech, komponuje, pravidelně usedá za manuály kostelních varhan při mši i mimo ni, kdy může být v chrámu sám, pracuje na rekonstrukci rodinného domu a vyráží na kole do Loun do archivu.

Ten obrázek musel být obyvatelům Lounska důvěrně znám až do poloviny prvního desetiletí nového století, kdy bylo skladateli osmdesát let. Na kole byl Šesták k vidění i dál od města, všude tam, kde by kostelní kůr mohl skrývat nějaké zapomenuté tajemství, a není tak dávno doba, kdy pro něj bylo běžné vypravit se na kole k lounskému nádraží a na šestou ranní přejet vlakem do Litoměřic a poté opět na kole do tamního archivu. Nejčastější byl ale tento výjev: letitý, ale vitální cyklista šlape

do kopce k hranicím Loun směrem k Citolibům. Z těchto pozdních let pochází i úsměvná historka. Jednou právě v tomto kopci míjel Šestáka v protisměru autem lounský lékař. V žertu mu pohrozil, v Lounech se jen otočil pro tlakoměr a svého pacienta v Citolibech dostihl. Vše bylo v pořádku.[541] „To, že tu stále jsem," říkal Šesták ve svých čtyřiadevadesáti letech, „přičítám hlavně tomu kolu."[542]

Toto líčení vypadá na první pohled jako idyla. Ve skutečnosti řád, který se jevil jako téměř věčný, začínal zvolna přece jen podléhat erozi. První ranou, kterou Šesták velmi těžce prožíval, byl dramatický rozpad manželství jeho dcery, k němuž došlo koncem roku 1998. Ostře ho vylíčil doktoru Sekinemu ve velmi osobním dopise jako kauzu „zákeřné věrolomnosti a zrady" Mariina manžela.[543] Z jen o málo mladší doby také pochází jeho věta poznamenaná touto zkušeností: „Za nejdůležitější lidskou vlastnost považuju věrnost."[544] Druhou ranou bylo nenadálé zakalení vztahu mezi dcerou Mařenkou a otcem na jedné straně a synem Honzou na straně druhé, v jehož důsledku v druhé polovině nultých let letní pobyty v Citolibech postupně téměř ustávaly, až ustaly docela.

Mladší člověk si to asi těžko představí. Na dlouhověkosti je asi nejsmutnější sledovat, jak váš svět odchází. Odcházení je postupné, zato neúprosné. Kromě rodiny žila v roce 2020 sotva desítka nejbližších. V Lounech zbyli z blízkých přátel vlastně jen Jiří Veselý s Jiřím Navrátilem. Okruh generačních druhů z řad hudebníků se tenčil, až v podstatě zbyli kromě Luboše Sluky jen mladší Jiří Teml s Ivem Bláhou. Velmi blízko měl ovšem Šesták od devadesátých let k Tomislavu Volkovi (nar. 1931) nebo Václavu Riedlbauchovi (1947–2017), který jeho dílo podporoval jak při svém působení na AMU, tak později jako ředitel v České filharmonii, s níž několik Šestákových děl (oba violoncellové koncerty, kantáta *Laudate Dominum omnes gentes* a symfonická freska *Euripides*) zaznělo v rámci festivalu Pražské premiéry. Pondělníci bolesti stáří vyřešili tak, že se z hospody přesunuli vždy do bytu toho, kdo zrovna nebyl s to na schůzky pravidelně docházet. A tak se setkání na přelomu prvního a druhého desetiletí konala u Ivana Medka, za několik let nato u Jiřího Pilky a na konci druhého desetiletí nového milénia se přesunula do restaurace U Kocoura, aby se jich dále mohl účastnit Luboš Sluka, bydlící nedaleko. K roku 2020 se pondělnická společnost celkem zásadně proměnila a v té době se scházela ve složení

Zdeněk Šesták, Emil Englich, Jiří Teml, Karel Špelina, Pravoslav Kohout a Daniel Korte.[545]

Jistě není neobvyklé, že se v těchto letech ohlásily i neduhy těla. V lednu 2002 potrápila Šestáka ledvinová kolika, což samozřejmě není nemoc stáří, ale jako jednu z nejbolestivějších vůbec se hodí ji zmínit. Slabost zraku posléze následoval i problém se sluchem, nejprve s jedním uchem a posléze i s druhým. Souvisela s tím i občasná ztráta rovnováhy, která Šestáka jednou málem stála život. Dne 11. prosince 2006 se v prostorách Domu odborů na Churchillově náměstí v Praze sešel Spolek rodáků a přátel města Loun a okolí. Šlo o poslechové odpoledne, na němž Šesták přátelům představil živou nahrávku své poslední skladby, *II. koncertu pro violoncello a orchestr*. „Ještě v opojení z úspěchu jsem vyšel ven," vyprávěl Šesták, „byl takový opar a ticho a všechny zvuky se ozývaly jakoby z dálky. A pak jsem najednou ležel a nade mnou stála tramvaj. Řidička na to dupla a tím mi zachránila život."[546] Záchranka ho odvezla do nemocnice, z ní se na týden vrátil domů, ale poté co mu začala otékat naražená noha, strávil v ní poslední dva týdny roku. Kombinace trombózy, růže a plicní embolie dobře nevypadala, po letech ale vlastně s úsměvem vzpomínal, jak ho parta asi šesti skladatelů v čele s Václavem Riedlbauchem přišla navštívit rovnou z pohřbu Otmara Máchy, kterého se nemohl zúčastnit.

Mezi všemi odchody byl jeden zvlášť hořký, ten manželčin 29. září 2014. Toho měsíce slavili manželé 64 let od svatby. Byly to dlouhé roky trpělivé a tiché podpory, kterou právě pro její nenápadnost rozhodně nelze přehlédnout. Možná je to ale jen část obrazu. Mařenku jsme přece zažili i v roli energické obránkyně svého partnera. V každém případě je nutné jí přiznat, že jako podstatná součást zázemí a řádu vytvářela podmínky, v nichž teprve bylo možné tvořit a bádat. Mařenka umřela náhle, příčinou byla mozková příhoda. Roku 2021 se Zdeněk Šesták dožil i úmrtí svého bratra Jiřího, který toho roku odešel den před Silvestrem.

Řád byl ovšem nejen tím, v čem Šesták vždy spatřoval smysl a jistotu. Byl také nejlepším prostředkem, jak „odcházení" vzdorovat, kromě pokorného přijetí toho, co život přinesl. Rovněž autor těchto řádků může potvrdit, že si na osud či neduhy tento nezdolný optimista nikdy nestěžoval, a pokud je zmínil, mávl rukou a společník na ně záhy zase zapomněl. V té době začínalo každé skladatelovo ráno malou vycházkou

z Práčské k trafice pro noviny. Šesták dál s chutí trval na pravidelném archivním studiu i na návštěvách koncertů, byť se mu sluch postupně zhoršoval a v jednom uchu nosil naslouchátko. Ať šel kamkoli, problémy s rovnováhou dlouho odmítal řešit holí. Zas tak zlé to prý nebylo a hůl by musela být hodně elegantní, aby se s ní smířil. Silné pouto se světem poskytoval Český rozhlas, zejména stanice Vltava a Plus, i když ho několik proměn vysílacího schématu a zejména odsunutí soudobé hudby do pozdních hodin po půlnoci hodně zlobilo. Poslouchal ale cokoli, od nejstarší muziky až po tu současnou, a samozřejmě největší radostí ho naplňovalo zařazení jeho díla do vysílání. Zvykl si na pravidelnou péči dcery Mařenky. Svátky trávili spolu.

Řád však jen udržuje, nerozvíjí a nevede vpřed. To, co vede dál, je myšlenka, vize, plán. Do roku 2005 Šesták komponuje. Také poté se každý rok přichystá živé provedení některého z děl, a to je pak třeba být k dispozici radou interpretům. Většina se týkala komorních děl a Dnů soudobé tvorby, rozezněla se však také velká symfonická a koncertantní díla, která na to léta čekala (roku 2009 *V.* i *VI. symfonie*) nebo byla právě dokončena (roku 2005 první a roku 2008 II. violoncellový koncert, 2007 *Euripides*). Citolibský projekt vydal po přelomu milénia několik plodů. Roku 2004 se uskutečnil třetí z koncertů Pražského jara s hudbou citolibských mistrů, souhrnná digitální edice nahrávek *Musica antiqua Citolibensis* nese vročení 2007, v roce 2009 vyšla kniha *Musica antiqua Citolibensis. Nouze již odešla, velká radost jest k nám přišla…*, která shrnula Šestákovo dosavadní bádání a uvažování nad jeho objevy, a už v září toho roku si badatel s vykřičníkem do diáře zapsal: „Začít práci na… monografii CITOLIBY!“ Tento další text na příbuzné a podstatně širší téma hudební regionalistiky vznikal trpělivě od ledna 2010. Stránky popsané hustým rukopisem, jež přepisoval do elektronické podoby Jiří Veselý, zachytily do roku 2016 kulturní milieu města Loun. Jediné, čeho Šesták litoval, bylo, že už nestihne podrobně zpracovat další lokality. V letech 2010–2016 vznikala také ve spolupráci s editorem Vítem Roubíčkem a vydavatelstvím Radioservis série pěti alb obsahující celkem deset CD nosičů, čerpající ze starších analogových i nových digitálních studiových i živých nahrávek a přinášející reprezentativní výběr třiatřiceti Šestákových orchestrálních, sborových a komorních děl. Všechny ty realizované plány byly už vlastně hlavně

žní. A v jejím průběhu si na Zdeňka Šestáka vzpomněly dvě instituce s oceněním za jeho dílo. Roku 2006 Nadace VIZE 97 s „Uznáním za příspěvek kulturního poznání české společnosti" a roku 2008 Ministerstvo kultury ČR s Cenou ministra kultury.

Ve vizích možná tkví tajemství dlouhověkosti. K uskutečnění většiny z nich byla zapotřebí spousta trpělivosti. Bylo ji znát i ve snaze prosadit konečně provedení *Královny Dagmar*, o němž se pro léta 2019 či následující uvažovalo dokonce v souvislosti s Pražským jarem. Obrovská investice v řádu stovek tisíc korun, možná až jednoho milionu, byla však stále brzdou větší rozhodnosti dramaturgie festivalu i orchestru FOK, který byl ovšem ochoten z úsporných důvodů nazkoušet a odehrát koncert tzv. ve službě, čili v rámci zaměstnaneckých úvazků.

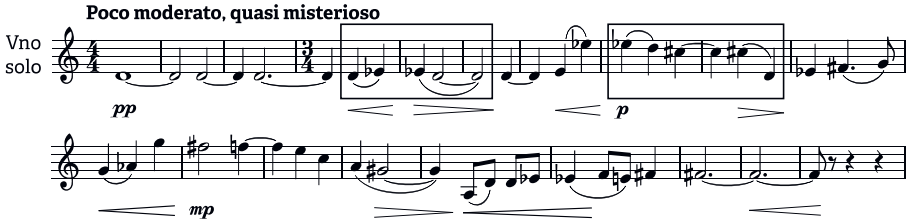
Nakonec to vše ani jako odcházení nevypadá. Je to skoro jako perpetuum mobile, které – jak víme – není z principu možné. A autor této knihy se nerad přiznává, že sám tak trochu podlehl pochybnostem, je-li takový rezervoár vitality reálný. Při setkání v listopadu 2019, kdy bylo Šestákovi téměř 94 let, mu vzalo dech jeho líčení, kolik koncertů týdně stále navštěvuje a jak ho zaujaly přednášky o soudobé hudbě, které na pražské AMU pořádá Miloš Haase. Nedlouho poté to autorovi potvrdil Jiří Teml: „Ano, sice se usadí a brzy ho vidím, jak klimbá, ale chodí naprosto pravidelně." Tenhle řád ale dostal přece jen trhlinu v čase koronavirové krize, kdy se svět nás všech zmenšil na minimum, jako byste vyfoukli míč a schovali ho v dlani. Z pout se světem zbyly rozhlas, Mařenčiny návštěvy a telefonní hovory. A přece v jednom z nich, v březnu 2020, řekl Šesták autorovi těchto řádků bezmála se smíchem: „Ještě se držím života!"

Jedna epocha tedy odchází, ale podle odvěkého řádu současně přichází svět nový a poskytuje impulzy, jen si jich všimnout a umět se z nich těšit. Pro Šestáka to byla zejména rodina, v níž už dlouho plnil roli patriarchy: vnoučata a pravnoučata, z nichž se jedno pradědečkovi dojemně vyznalo: „sice tomáš těžkí žeti umřela mačelka ale to nevadí že jí nemáš máš přece nás." Tohle přání si Šesták vystavil v kuchyni u jídelního stolu, aby ho měl neustále na očích.

I. koncert pro violoncello a orchestr „Světlo naděje“ (2002)
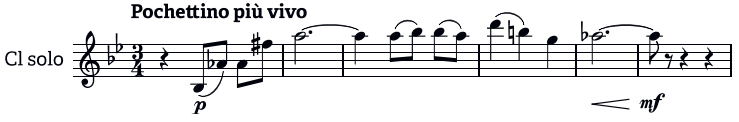
První polovinu roku 2001 věnoval Šesták práci na *Smyčcovém sextetu* s podtitulem *Chvála života*, v létě rozepisoval party a na podzim měl čistý stůl pro zcela novou tvůrčí aktivitu. Tehdy vznikla partitura dramatické variační fresky *Euripides* (2001),[547] kterou jsme již v textu zařadili do kontextu tvorby inspirované antikou. Symfonická skladba je z rodu variačních kusů typu *Paměti* nebo *Zpřítomnění okamžiku* a dokládá Šestákovu schopnost založit velkou stavbu na prostém a jednotném materiálu. Variační práci poskytuje základ violové téma a zejména dvě v následujícím příkladu vyznačená motivická jádra.

200. *Euripides*, takty 1–19



Charakteristické opakování tónů po dvojicích a následný sestup melodické linky jsou v kompozici stále znovu modifikovány nejen pro užití tematické, ale i figurativní.

201. *Euripides*, takty 96–101



Monotematičnost je pro posluchače zjevná i skrytá, podobně jako tomu bylo v *Sokratovských meditacích* nebo v *VI. symfonii*. Té je také *Euripides* velmi blízký honeggerovskou prací s hudební materií i výrazově.

Odstíny výrazu a atmosféry sahají od lyricky vyzpívaných kantilén až po velmi drsné, dramatické až brutální (což je autorova charakteristika) ataky. Vrchol fresky, která se jediná odpoutává od zvoleného motivického základu, tvoří typické ostinato v jedné z nejdravějších podob, jaké u Šestáka známe. *Euripides* není kdovíjak sofistikovaným tvarem, všechny prostředky, jichž užívá, ze skladatelova díla už známe. Uvolněná invence však svědčí o velké tvůrčí chuti, s níž skladatel naplnil důvěrně blízký tvar již tolikrát vyzkoušený.

Na přelomu milénia se ocitáme uprostřed posledního desetiletí Šestákovy tvorby, uprostřed výrazně existenciálního a (nejspíš) i spirituálního epilogu. Jak jsme uvedli již u série komorních smyčcových skladeb, je spojen s jistou nostalgií. Potvrzují to i dvě poslední významné kompozice z let 2002 a 2005. Skladatel už tehdy nejspíš tušil, že se s hudební tvorbou loučí. Obtíže spojené se zhoršujícím se zrakem vedly k čím dál tím většímu vypětí při psaní partitury a po celoživotním dvoukolejném skladatelsko-muzikologickém tvůrčím úsilí bylo poprvé třeba jednu z těchto kolejí opustit; dá se ale říct, že jistota druhé koleje byla velmi šťastnou okolností. Za těchto podmínek se Šesták rozhodl svěřit závěrečnou zpověď nástroji, který pro něj měl zvláštní, velmi osobní význam – violoncellu. Jistě si ještě pamatujeme, že na tento nástroj hrál sice amatérsky, avšak velmi dobře, skladatelův otec a s jeho zvukem je spojena vzpomínka na skladatelovo dětství a mládí. Snad si – mimo jiné – i touto vzpomínkou můžeme vysvětlit silné zastoupení a specifickou roli lyriky v obou koncertech pro violoncello a orchestr, které tak stojí velmi blízko zejména *II. koncertu pro housle a orchestr* s podtitulem *Jan houslista* (1985). Ostatně první z violoncellových koncertů Šesták připsal otcově památce.

Obě díla potvrzují pozdní autorův ústup z pozic atematismu, proto se v následujících reflexích již nebudeme vyhýbat pojmu „téma“. Oba koncerty charakterizuje také nebývalý zřetel k vertikálním konstrukcím, ostatně v nich v podstatě nenajdeme typickou hru s horizontálními liniemi, v orchestru naprosto převládá vertikální sazba a sólový nástroj se tak většinou odráží od masy zvuku či se zrcadlí v jeho jednolitých plochách. A obě kompozice, více však první violoncellový koncert s podtitulem *Světlo naděje* (2002), jsou nápadné také tím, jak uprostřed
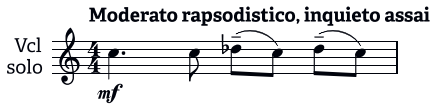
atonálního terénu hledají jistotu modálních až tonálních vertikálních opor. Mnoho hudebních ploch mezi oběma póly osciluje velmi soustavně, některé se programově přimykají k jednomu a jiné k druhému. Tento způsob může působit jako vzpomínka na dobu, kdy Šestákova hudba teprve hledala svébytný výraz. Tady však autor nehledá ani neexperimentuje, spíš vědomě využívá důvěrně zvládnutých prostředků. Violoncellové koncerty tvoří nerozlučnou dvojici, podobné spárování nalezneme v Šestákově tvorbě několikrát. Příbuznost zasahuje výraz, dikci i strukturu, reflektující tradiční historické formy. Oba koncerty také navazují na tradici koncertantních forem a toto historické pouto odráží i virtuozita sólového partu, stejně jako komunikace a soupeření sólového nástroje s orchestrem.[548]

Svébytná forma první věty s prvky třídílnosti, do níž ke konci vstoupí mimoběžná epizoda a virtuózní kadence,* odráží svou volností tempový a výrazový předpis *Moderato rapsodistico, inquieto assai*. V jádru věty tkví skutečně neklid, lyrické a kantabilní plochy se střetávají s úseky virtuózními, vzrušenými a dramatickými. Nepředstavujme si ale, že „lyrické" a zpěvné znamená totéž co klidné, naopak. I tady je třeba rozlišit mezi napětím a jeho uvolňováním. Na této škále stojí proti sobě melodický chromatický neklid a relativní diatonický „klid". Každý z principů uplatněných ve větě ovládá často i celé formové díly. Pro první z nich je charakteristický ten napjatější a na scénu jej uvádí už sólová violoncellová introdukce, typicky šestákovsky vyrůstající z jednoho dlouhého tónu (zde konkrétně tónu *A*), který se dvakrát vychýlí vrchní střídavou malou sekundou. Na počátku se melodická linka několikrát vzepne z hlubin jakoby vábena výškou, vnitřní chromatický neklid se postupně dere na povrch s růstem hybnosti a s přerývanou dikcí, až rozvášněnou a vzdornou promluvu ukončí věcnější orchestrální mezihra. Základní stavivo věty je typicky šestákovsky lapidární. Zahrnuje motiv se dvěma střídavými sekundami:

* Lze ji konkrétně zapsat takto:
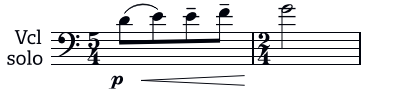
i	A		m	B		m	B'		m	c	m	a'	kadence	k	
i	a	b	m	c	d	m	c'	d'	m	e	m	a'	kadence	k	
1	21	32	66	72	81	92	100	115	127	144	159	175	188	198	208

202. *I. koncert pro violoncello a orchestr*, 1. věta, takt 38
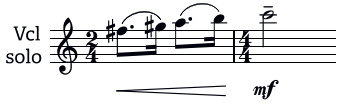


a typicky šestákovský stoupající nebo klesající motiv s opakovanými tóny či postupnými kroky v různých modifikacích:

203. *I. koncert pro violoncello a orchestr*, 1. věta, takty 7–8
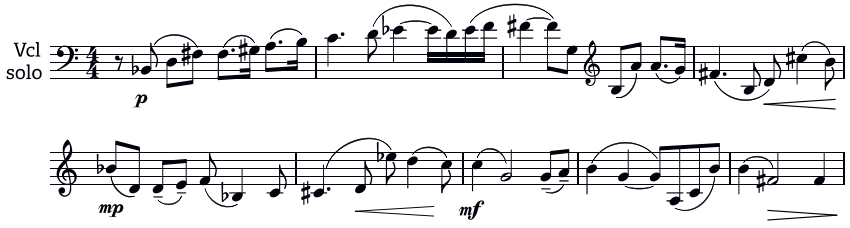


204. *I. koncert pro violoncello a orchestr*, 1. věta, takty 51–52



Následující ústřední velký díl vychýlí hudbu na škále napětí dočasně k pólu relativního diatonického klidu, v němž pociťujeme hledání vertikálních kotev:

205. *I. koncert pro violoncello a orchestr*, 1. věta, takty 72–80
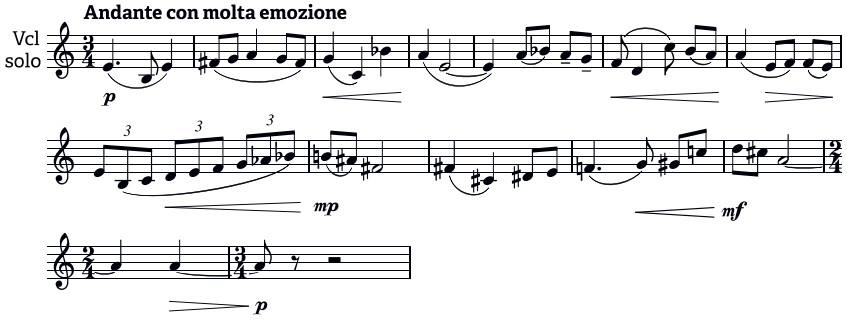


Brzy se ale ozývá opět neklidná „chromatická touha" ve variaci druhého tématu, než přijde výrazové překvapení, zvukově amorfní témbrová epizoda spojující celestu s harfou, již narušuje bodající pizzicato sólového

nástroje. V takové čistotě se tato jakoby v bezčasí visící surreálná plocha v Šestákově díle již dlouho neobjevila. Závěr má rychlý spád: po reminiscenci začátku s onou hudbou toužící po výškách a (možná) transcendenci a světle následuje violoncellová kadence a krátká, jakoby uťatá tonální coda.

Formový rámec druhé věty je blízký variačnímu nebo sonátovému rondu, jež vystihuje základní princip: návrat a proměnu hlavní myšlenky.* Přímočaře romantizující dikce lyrických pasáží může upomenout na dovětek druhého houslového koncertu, oproti „jednostrunnému" *Tichému zpěvu země* je však toto *Andante con molta emozione* výrazově bohatší, a to ve vlastních rondových i ostatních oddílech. Nástup neoromanticky „nekonečného" tématu nad nekomplikovaným tonálním pozadím smyčců je výrazně nostalgický, jako nádherná vzpomínka:

206. *I. koncert pro violoncello a orchestr*, 2. věta, takty 9–22, naznačená sestupná nebo střídavá čistá kvarta je výrazným atributem tématu, odpovídajícím jeho romantické inspiraci:



Téma zazní ještě dvakrát s proměněným pozadím a odtud v průběhu věty postupně narůstá dynamická vlna, přes kontrastní extrovertně laděná virtuóznější místa až k evolučnímu úseku před závěrem s energickým, odhodlaným tutti. Samotné rondové téma je melodicky
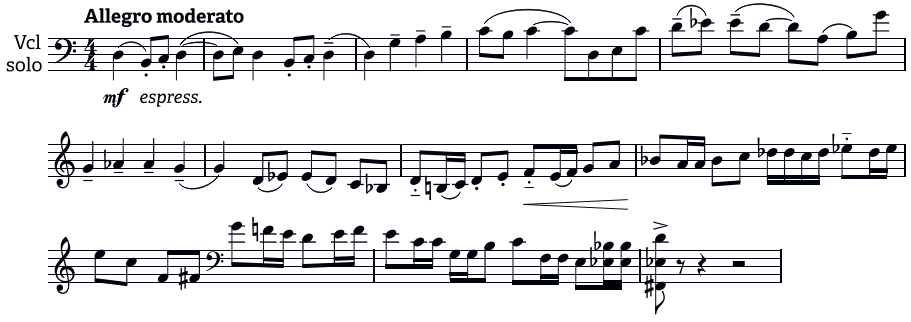
* Pro sonátové rondo svědčí přítomnost evoluční plochy X.

i	A					B				a		C					X		a		
i	a	m	a'	a''	m	b	m_b	b'	m	a'''	m	c	m	b'	d	m_a	e	X	f	m	a''''
1	9	29	33	41	49	50	58	62	70	79	92	95	105	110	115	122	128	140	156	163	178	194

modifikováno velmi jemně, podstatná proměna se odehrává v orchestrálním pozadí. Předposlední návrat, vklíněný mezi energičtější plochy, se odehrává nad terciovými souzvuky zahušťovanými do poněkud znejasňujících tvarů, jako by se na nebi lehce zatáhlo. Závěrečný návrat tématu je opět harmonicky a melodicky zcela pročištěn jako na začátku, možná i působením oné zkušenosti, jíž hudba mezitím prošla, neboť zní nyní ještě průzračněji. Ať už je to jakákoli představa či vzpomínka, zde jako by získávala nový, možná dříve ztracený smysl.

Pro velkoryse rozvrženou formu virtuózní třetí věty *Allegro moderato* byla nejspíš inspirací sonátová forma, jakkoli se v jejím jádru ocitá vedle pouhého náznaku provedení epizoda (ovšem zvláštního postavení v rámci celku kompozice).* Zpěvné, prosté až bezstarostné hlavní téma zaujme rafinovanou hrou s tonálním ukotvením v pozadí:

207. *I. koncert pro violoncello a orchestr*, 3. věta, takty 16–27



Stejně jako na ostatních tématech koncertu je i na tomto znát, za jak silné hudební myšlenky je skladatel považoval, když bylo „nutné“, aby
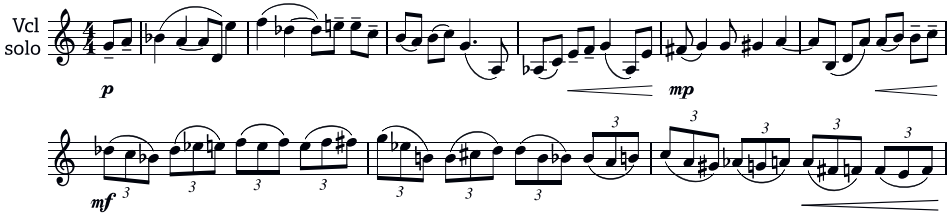
* Formu můžeme zapsat:

i	A					B			C		M		x	D		
i	a	m	a‘	a“	m	b	m	b‘	c	c‘	m	m‘	x	d	m	d‘
1	16	27	31	41	56	59	76	84	88	98	110	117	129	147	168	175

	A‘	B‘		C‘			M‘			
m[d]	a“‘	b“	m	c“	m	c“‘	m“	m“‘	k	
192	206	219	227	233	245	251	273	280	288	304

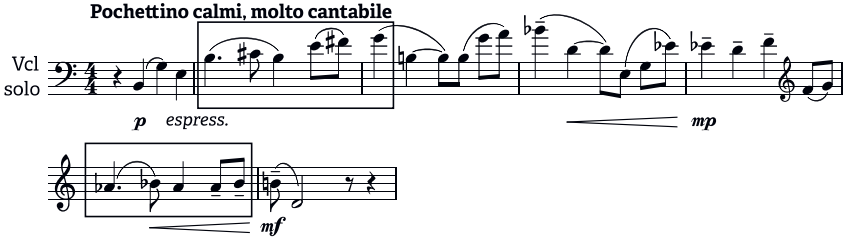
ve větě zazněly často v bezprostředním sledu vždy několikrát a „nešestákovsky“ téměř bez proměny. Totéž platí i pro téma vedlejší:

208. *I. koncert pro violoncello a orchestr*, 3. věta, takty 59–75



Kresba obou témat by nám mohla být povědomá například ze *Sokratovských meditací*. Jsou sestavena z kantabilní a hybné části, z nichž pak čerpají virtuózní pasáže věty. K pozoruhodnému kroku i z hlediska sémantiky díla přistupuje autor poté, co uzavře expozici témbrovou plochou podobnou té z první věty spolu s jakousi kadencí a triumfující orchestrální tečkou a naznačí provedení. „Nekonečné“ téma rozsáhlé vložené epizody je rytmickou reminiscencí na téma druhé věty.

209. *I. koncert pro violoncello a orchestr*, 3. věta, takty 147–153, rytmické citace počátku rondového tématu druhé věty (příklad 206) jsou naznačeny:



Zprvu má téma příchuť původní nostalgie, epizoda ji však záhy opouští, nakonec zní o něco odhodlaněji a uzavře se zamyšleným pizzicatem sólového violoncella. Proč stojí tato reminiscence, byť vzdálená, uprostřed finální věty, výrazově nejméně komplikované, radostné a místy v orchestrálních pasážích i triumfující? Patrně tvoří téma druhé věty, ona představa či vzpomínka, nejen idée fixe této věty, ale její dosah je širší.

Sonátová repríza věty ve stručnosti připomene všechna témata včetně orchestrální tečky. Jde o poslední radostný triumf před závěrem. Připojená coda se spíš tiše vytrácí, odchází, je z rodu podmíněných katarzí Šestákova pozdního období, in G, na vratkém kvartovém podloží. Pocit je podobný, jaký jsme formulovali u kvintetu *Conscientia temporis*. Světlo naděje možná ani nezáří. Určitě však hřeje.

II. koncert pro violoncello a orchestr „Cesta poznání“ (2005)

Postupme nyní o tři roky dál k letopočtu 2005. V prosinci se Zdeněk Šesták dožil osmdesátky, první polovinu roku pilně komponoval, jeho přelom věnoval detailům kompozice a ještě dva roky nato se vrátil ke korektuře jejího vydání.[549] Šlo o závěrečné tvůrčí gesto, *II. koncert pro violoncello a orchestr* s podtitulem *Cesta poznání* (2005). O sourozenecké blízkosti koncertů jsme se již zmínili, nyní ji budeme mít přímo před očima. Je tak zjevná, že musela být dílem vědomého rozhodnutí.

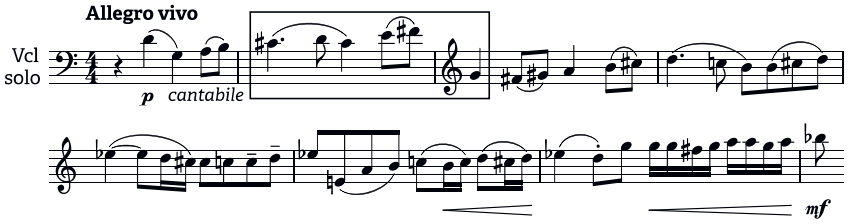
Neuspokojivá, nevyvážená forma první věty *Poco adagio, molto insistendo. Allegro vivo*, je u autora tolik lpícího na propracovanosti hudební formy jistě záměr. Připomíná sonátovou formu ukončenou provedením, kadencí a codou zcela bez reprízy,* což především evokuje otevřenost dalšímu hudebnímu dění. Věta sama plní roli exhibice sólového hráče. V jeho partu, ale i v partech orchestrálních převažuje pasážová a figurativní virtuózní melodika a většina melodického materiálu věty je motivicky jednotná. Dominují v něm opět varianty čtyřtónového motivu s repeticí tónů, jaký jsme zaznamenali v první větě prvního koncertu. K významné proměně dochází na prahu evoluční

* Přesněji:

A				B		X	kadence	K	
i	m	a	m	b	c	X	kadence	K	
1	15	18	33	37	52	62	160	163	169

plochy provedení. Ačkoli nese tempový předpis *Allegro vivo*, uvádí je paradoxně lyrické zpěvné téma, které se ale záhy známým způsobem láme do hybných figurací.

210. *II. koncert pro violoncello a orchestr*, 1. věta, takty 58–65
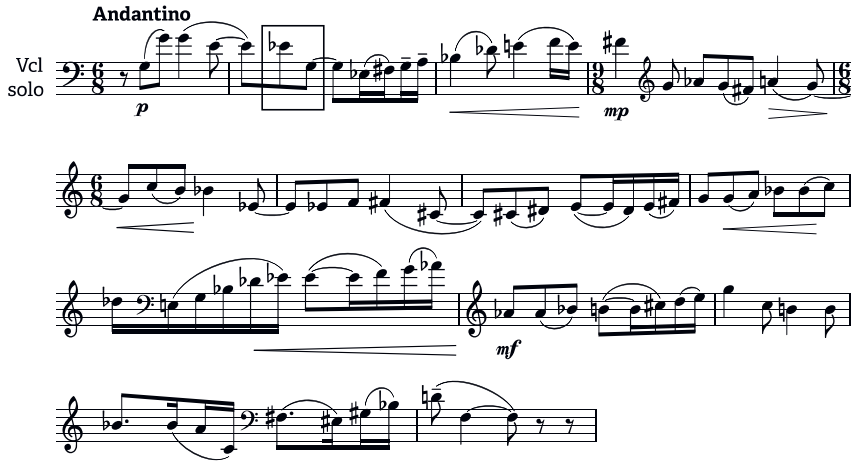


Téma vystavěné z materiálu rozšířené diatoniky je mimořádně zajímavé svou kresbou i výskytem. Ještě než první věta projde hybným provedením a kadencí a než ji – stejně jako úvodní větu prvního koncertu – utne stručná coda, vynoří a zanoří se do energického proudu stejně překvapivě kontrastně a epizodicky ještě dvakrát. Jako prchavé záblesky jasného vědomí, jako déjà vu. A nerozpomíná se jen na hudbu této věty, nýbrž i na finále předchozího koncertu, z jehož tématu cituje skoro přesně (vyznačeno, viz též př. 209, s. 424).

Druhá věta *Andantino, Animato. Tempo d'inizio*, je dalším poutem příbuzenství obou koncertů. Stojí na tomtéž principu jako druhá věta koncertu prvního, jímž jsou návraty tématu proměněné paralelním děním i kontextem.* Ten propůjčuje větě výrazovou pestrost od jisté bizarnosti přes věcnou virtuozitu, meditativnost a usebranost, až po extrovertní bojovnost a sílu a do takto rozvrženého pole vstupuje „nekonečné" křehké téma průběžně se přimykající k několika vertikálním centrům. Melodický sestupný skok z jeho počátku se stává podstatnou složkou motivické výbavy této věty.

* Ačkoli se téma *a* vrací jen třikrát, stále jde o tentýž rondový princip:

i	a	ba	m	c	m	a'	b'	m	d	ed	m	a"	m	f	m	k
1	7	19	23	31	45	51	61	68	73	92	106	112	120	124	128	131	143

211. *II. koncert pro violoncello a orchestr*, 2. věta, takty 7–19, významný sestupný motiv vyznačen
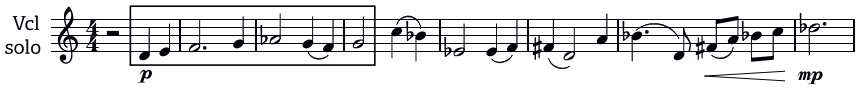


Znepokojivou vnitřní tragiku prvního znění, danou zejména chromatickými opisy tónů melodie, překonává první návrat kontemplací na pozadí měkkých kvart. Návrat druhý, téměř před codou, zapojený do rámce témbrové plochy celesty s harfou je však podivně mátožný jako denní snění, mlhavá představa či vzpomínka nořící se do oparu zapomnění. V této podobě zní téma ostatně naposled, před závěrem s relativně uspokojivou codou ústící do typického durového akordu s přidanou nonou (C dur).

Ani druhou větou nekončí výčet podobností obou koncertů. *Allegro risoluto*. Coda, jak zní označení finále, je další příležitostí k náročné virtuózní exhibici sólového hráče. Setkáváme se v ní s přívalem energie a optimistickým spěním vpřed, jemuž není zatěžko zdolávání jakýchkoli překážek. Pasážová a figurativní melodika uplatňovaná všemi party čerpá z repertoáru nejjednodušších motivických jednotek aditivně a sekvencovitě řazených a tento proud se neohroženě valí. V jádru formy (*ABCABk*)* však náhle strne v lyrické tišině:

* Mohli bychom ji zapsat takto:

A			B					C			A‘		B‘			k	
a	a‘	a“	b	b‘	m	a‘“	m	c	m	c‘	a“‘	a“‘‘	b“	m	b“‘	k	
1	18	25	33	54	59	63	90	95	111	124	137	161	170	193	199	211	225
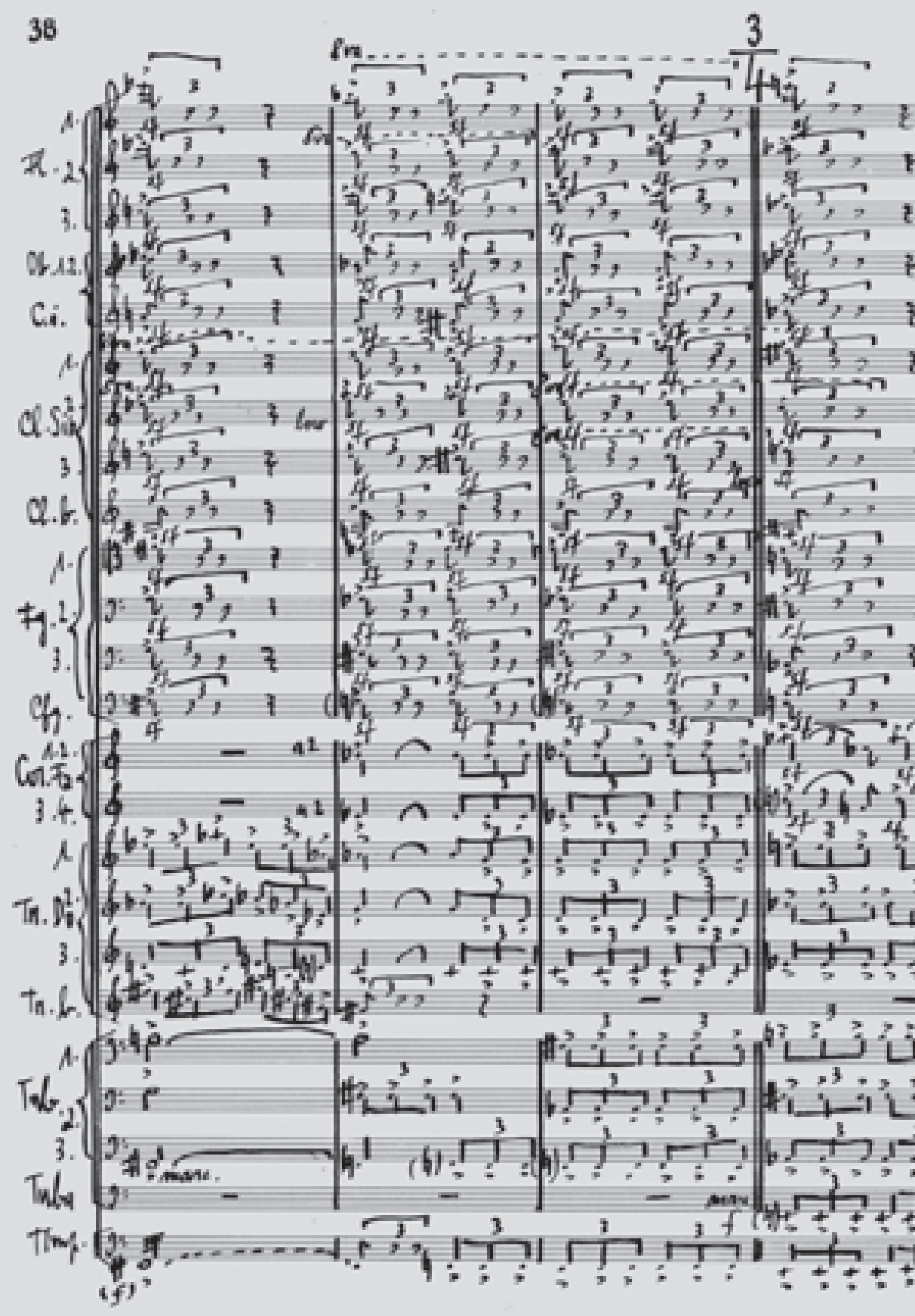
212. *II. koncert pro violoncello a orchestr*, 3. věta, takty 98–105

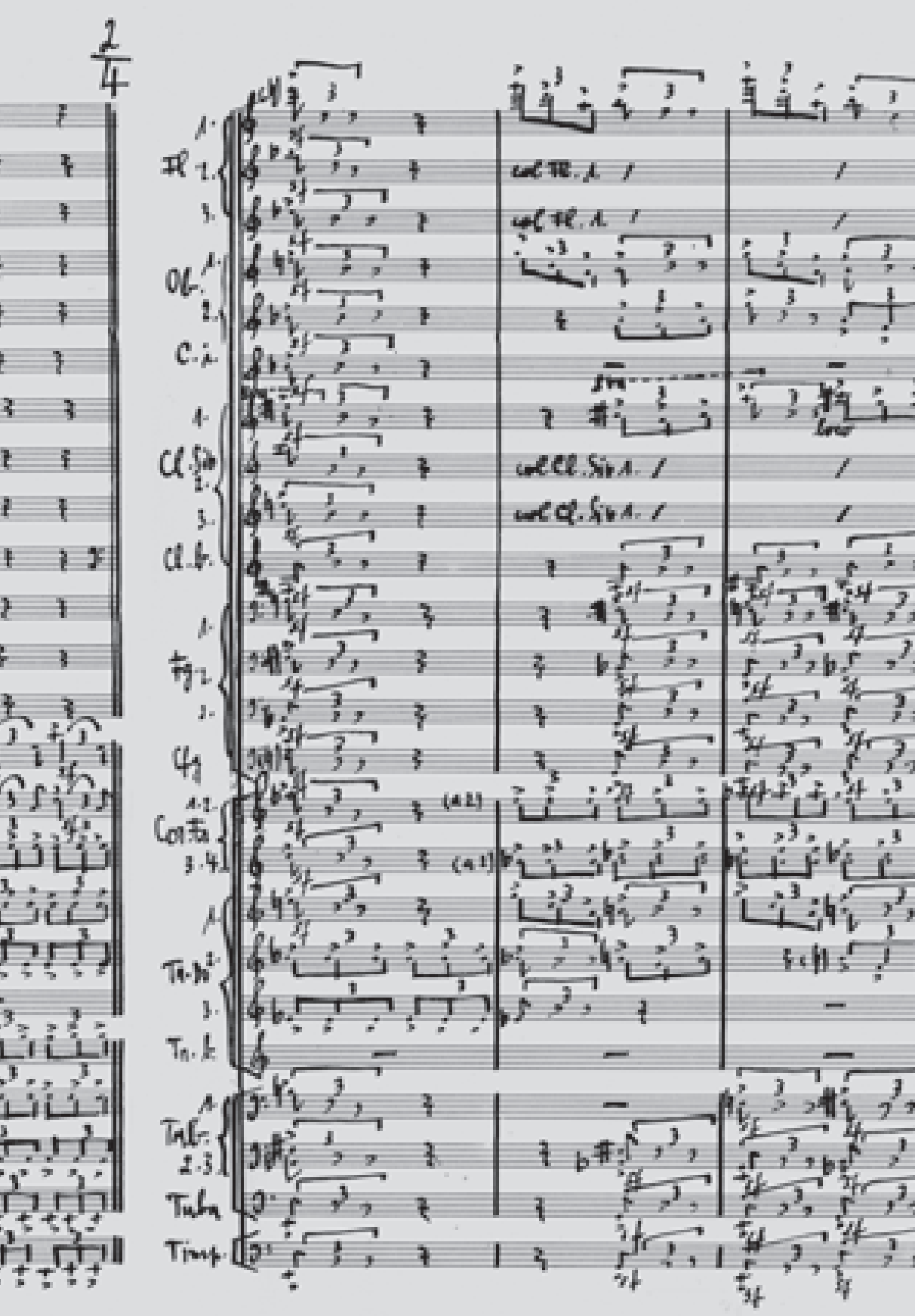


Vyznačená oblast tématu je variovanou augmentací fragmentu tématu z první věty, jež byla původně reminiscencí na myšlenku z koncertu prvního (viz příklady 209 a 210). Nyní se tedy prchavá představa stala utkvělou myšlenkou rovněž tohoto koncertu. V jeho finále nastává ještě návrat hudebních myšlenek exponovaných před tímto okamžikem, ovšem síla vzpomínky se prosadí ještě jednou v codě, in G, typicky šestákovsky očistné.

• • •

Světlo tedy opět září. A co a zda vůbec něco znamenají mnohočetné vazby *Cesty poznání* ke *Světlu naděje*, zda chiméru, či prozření, má-li smysl za nimi cokoli hledat, nakolik jsou tyto souvislosti podstatné, zda je hudba víc než jen sofistikovaný systém zvuků, je-li skutečně jazykem, jehož sdělení lze zaslechnout, necháme již na úsudku čtenáře a posluchače.


3
A.
Fl. 2.
3.
Ob. 1.2.
Cl.
A.
Cl. Sib
3.
Cl. b.
A.
Hrn. 2.
3.
Cfg.
A. 1.
Corn. Ita
3.4.
A.
Tr. Bb 1.2
3.
Tr. b.
A.
Tuba 2.
3.
Tuba
Timp.



Sonata sinfonica, 1. věta, ukázka z rukopisu



Dva póly fyzického prostoru citolibské návsi: chrám sv. Jakuba a zámek





Dva body prostoru duchovního: Braunovy plastiky Marnost (podle jiné interpretace Víra či Život) a Chronos





Fotografie pořízená po svatbě Šestákových rodičů před jeho domem v Citolibech. Uprostřed v buřince otec, po jeho pravici maminka, její sestra Emilka a jejich matka Josefa Hartmanová, zcela vpravo děda Karel Šesták, třetí zprava maminčin bratranec, legionář Josef Hartman



Roku 1919, kdy byl pořízen tento snímek, bylo mamince Marii rozené Hartmanové 21 let. O šlechtický přídomek von Hartenthal přišla rodina rok předtím se vznikem republiky



Jako zaměstnanec Československých drah hrál Zdeňkův otec Jan Šesták na violoncello v Symfonickém orchestru československých železničářů. Jednou týdně dojížděl do Prahy na zkoušky a doma pravidelně cvičil

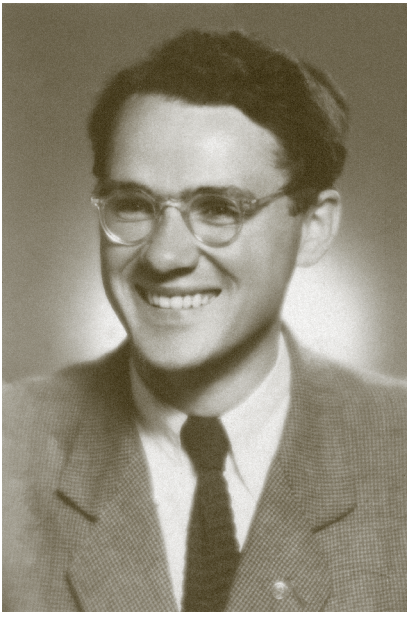


Za dědečkem Karlem a babičkou Kateřinou na Mostecko jezdil Zdeněk rád. V jeho vzpomínkách byly tehdy doly „výhradně hlubinné a krajina Mostecká panenská“



V roce 1930 byly bratru Jiřímu tři a Zdeňkovi pět let



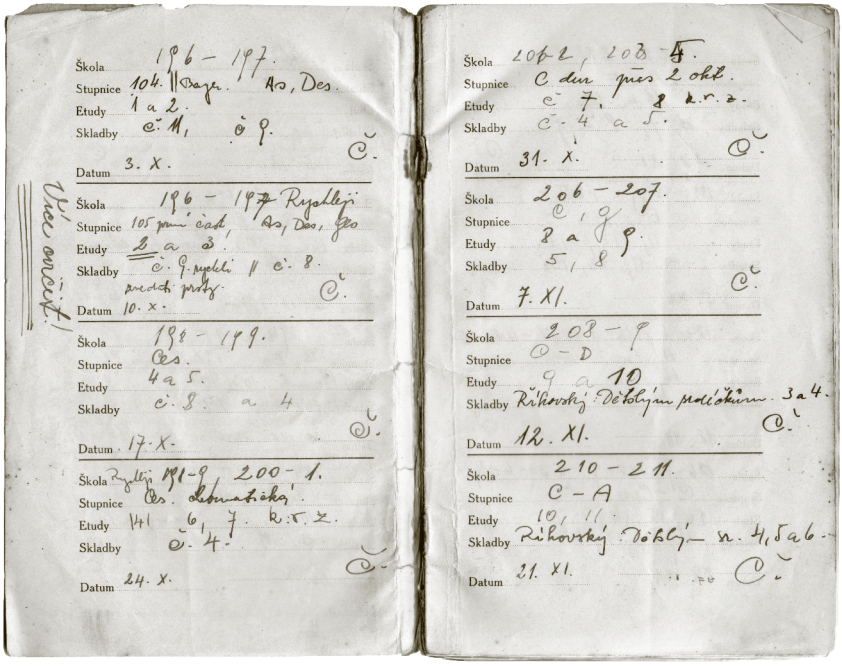




Zdeňkova léta dozrávání se kryjí s roky druhé světové války. V září 1939 nastupuje na reálné gymnázium vLounech a na jaře 1944 skládá maturitní zkoušku. To už ví, že jeho osudem nebude fotbal, nýbrž hudba. První snímek je těsně předválečný, druhý je maturitní a třetí vznikl v citolibském kostele sv. Jakuba v době studií na pražské konzervatoři



Součástí hudebního zasvěcování malého Zdeňka byly hodiny klavíru ve Slaném. Profesor Pavel Čada však zřejmě nebyl s výkonem svého žáka vždy spokojen, jak o tom svědčí index z poloviny třicátých let

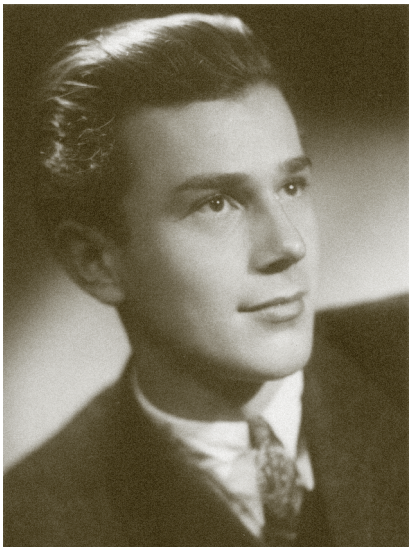






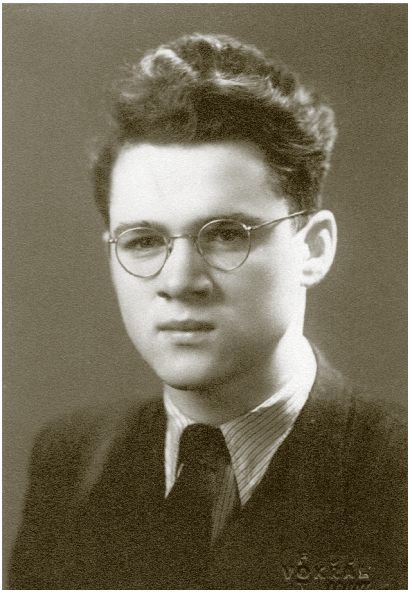
Ačkoli v květnu 1944 skládá úspěšně zkoušky na konzervatoř, místo studia čeká Šestáka (ve skupince třetí zprava) nucené nasazení u Technische Nothilfe v Ruzyni

Konec války znamená také šťastný návrat z nuceného nasazení, snímek byl pořízen u zahrady rodného domu v Citolibech









Čtyři kamarádi z pražské konzervatoře: František Kovaříček, Jindřich Feld, Viktor Kalabis a Zdeněk Šesták



Pěvecko-zábavní spolek v Citolibech

pořádá pod záštitou místní rady osvětové
dne 7. července 1946 v chrámu sv. Jakuba

VEČERNÍ KONCERT

PROGRAM:

1. L. van Beethoven: MALÉ TOSO. Pozounový kvartet.
2. B. Smetana: MODLITBA. Sbor.
3. G. F. Händel: LARGO. Violoncello a varhany.
4. P. Hradil: AVE MARIA. Zpěv, housle a varhany.
5. D. Cernohorský: FUGA a mol. Varhany.
6. Z. Šesták: VELIKONOČNÍ MEDITACE. Housle a varhany.
7. A. Dvořák: HOSPODIN JE MŮJ PASTÝŘ. Zpěv a varhany.
8. G. F. Händel: SARABANDA A MENUET. Komorní orchestr.

Přestávka:

9. K. Bendl: CHORÁL ČECHŮ. Smíšený sbor.
10. A. Corelli: SARABANDA. Violoncello a varhany.
11. Z. Šesták: AVE MARIA. Zpěv a varhany.
12. K. Lišička: MODLITBA. Smíšený sbor.
13. K. Stamitz: ADAGIO. Housle a violoncello.
14. A. Dvořák: POPATŘÍŠ NA NEBE. Zpěv a varhany.
15. F. V. Richter: ANDANTE. Komorní orchestr.
16. D. Cernohorský: FUGA a mol. Varhany.

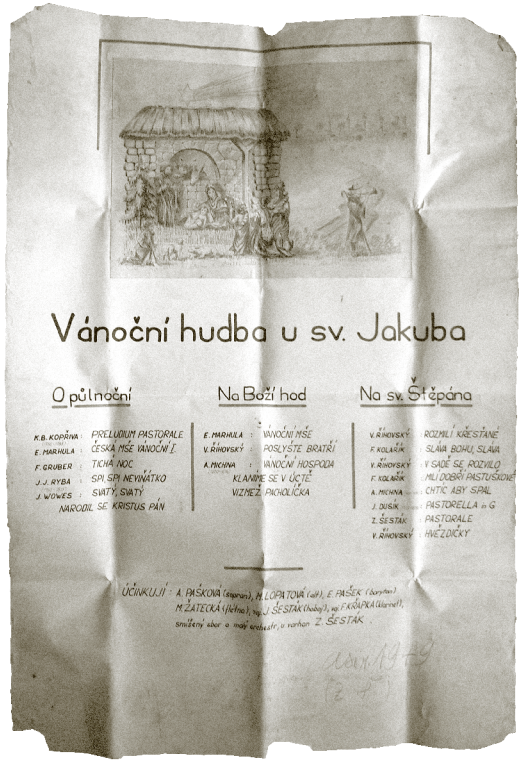
Účinkují: M. Hálková j. h. (soprán), V. Formánek (baryton), M. Charvát (tenor a housle), V. Mach (housle), J. Šesták (violoncello), Z. Šesták (varhany), pozounové kvarteto (pánové Bori, Renč, Švarc, Mach), mužský sbor (sbormistr V. Kubínek) a komorní orchestr.

Začátek ve 20·30 hod.

Vstupné dobrovolné. – Čistý výnos se věnuje na chudinský fond obce citolibské.

Velikonoční meditace a *Ave Maria* jsou možná prvními skladbami Zdeňka Šestáka, které zazněly veřejně. Na koncertě 7. července 1946 v Citolibech se mezi interprety sešli otec (s violoncellem) a syn (u varhan)

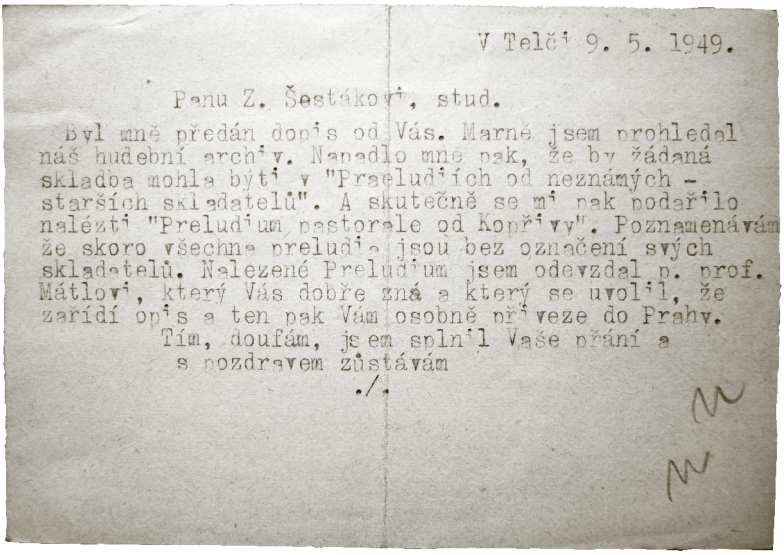
Na Vánoce (nejspíš) 1949 zní už jeden z Šestákových citolibských objevů, *Preludium pastorale* Karla Blažeje Kopřivy, vedle varhanního *Pastorale* Šestáka samého. Sestava interpretů jako by předjímala budoucí občansko-kulturní angažmá rodiny v Citolibech: Zdeněk Šesták u varhan, jeho bratr Jiří s hobojem a Zdeňkova nastávající Marie Žatecká s flétnou



Vánoční hudba u sv. Jakuba

O půlnoční	Na Boží hod	Na sv. Štěpána
K.B. KOPŘIVA : PRELUDIUM PASTORALE	E. MARHULA : VÁNOČNÍ MŠE	V. ŘÍHOVSKÝ : ROZMILÍ KŘESŤANÉ
E. MARHULA : ČESKÁ MŠE VÁNOČNÍ I.	V. ŘÍHOVSKÝ : POSLYŠTE BRATŘÍ	F. KOLAŘÍK : SLÁVA BOHU, SLÁVA
F. GRUBER : TICHÁ NOC	A. MICHNA : VÁNOČNÍ HOSPODA	V. ŘÍHOVSKÝ : V SADĚ SE POZVILO
J. J. RYBA : SPI, SPI NEVIŇÁTKO	KLANÍME SE V ÚCTĚ	F. KOLAŘÍK : MILI DOBŘÍ PASTUŠKOVÉ
J. WOWES : SVATÝ, SVATÝ	VÍZMĚŽ PICHOLÍČKA	A. MICHNA : CHTÍC ABY SPAL
NARODIL SE KRISTUS PÁN		J. DUŠÍK : PASTORELLA in G
		Z. ŠESTÁK : PASTORALE
		V. ŘÍHOVSKÝ : HVĚZDIČKY

ÚČINKUJÍ: A. PAŠKOVÁ (soprán), M. LOPATOVÁ (alt), E. PAŠEK (baryton)
M. ŽATECKÁ (flétna), mg. J. ŠESTÁK (hoboj), ml. F. KOLAŘÍK (klarinet),
smíšený sbor a malý orchestr, u varhan Z. ŠESTÁK



V Telči 9. 5. 1949.

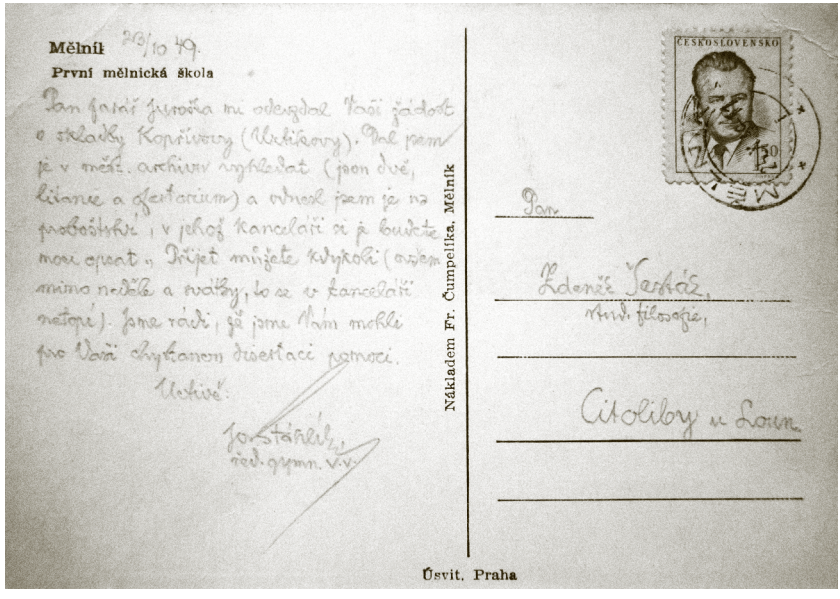
Panu Z. Šestákovi, stud.

Byl mně předán dopis od Vás. Marně jsem prohledal náš hudební archiv. Napadlo mne pak, že by žádaná skladba mohla býti v "Praeludiích od neznámých - starších skladatelů". A skutečně se mi pak podařilo nalézti "Preludium pastorale od Kopřivy". Poznamenávám že skoro všechna preludia jsou bez označení svých skladatelů. Nalezené Preludium jsem odevzdal p. prof. Mátlovi, který Vás dobře zná a který se uvolil, že zařídí opis a ten pak Vám osobně přiveze do Prahy.

Tím, doufám, jsem splnil Vaše přání a s pozdravem zůstávám

./.

Důkaz nezlomnosti přesvědčení. Po prověrkách akčního výboru filozofické fakulty sice Šesták musí roku 1949 opustit studium muzikologie, objev zapomenuté citolibské hudební kultury 18. století však žije dál. Archiváři se ozývají z různých míst republiky, někde Kopřivovy skladby nenalezli, někde byli úspěšní, jako v Telči a v Mělníku



Mělník 29/10 49.
První mělnická škola

Pan farář Jirsa mi odevzdal Vaši žádost o skladby Kopřivovy (Ukuřáovy). Pak jsem je v měst. archivu vyhledat (jsou dvě, liturgie a ofertorium) a odnesl jsem je na probošství, v jehož kanceláři si je budete moci opsat. Půjčit můžete knížky (avšem mimo neděle a svátky, to se v kanceláři netopí). Jsme rádi, že jsme Vám mohli pro Vaši chystanou disertaci pomoci.

Ctihodné!

Jos. Stárek,
řed. gymn. v. v.

Nákladem Fr. Čumpelíka, Mělník

ČESKOSLOVENSKO

Pan

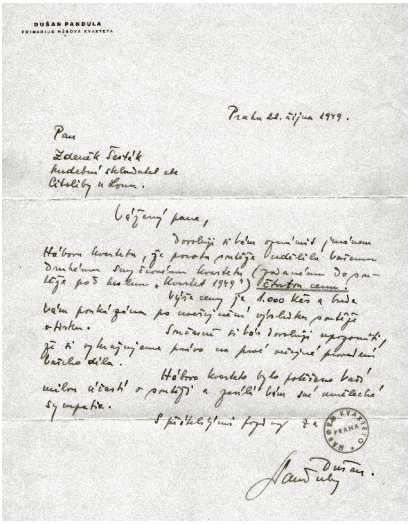
Zdeněk Šesták,
stud. filosofie,

Citoliby u Loun

Úsvit, Praha



Po koncertu z děl Václava Jana a Karla Blažeje Kopřivy 3. července 1949 je odhalena pamětní deska Karlu Blažeji Kopřivovi na domnělém rodném domě. Dnes je již správně umístěna na budově staré školy při silnici na Líšťany



DUŠAN PANDULA
PRIMÁRIUS HÁBOVA KVARTETA

Praha 22. října 1949.

Pan
Zdeněk Šesták
hudební skladatel ve
Chlumčíně u Loun.

Vážený pane,

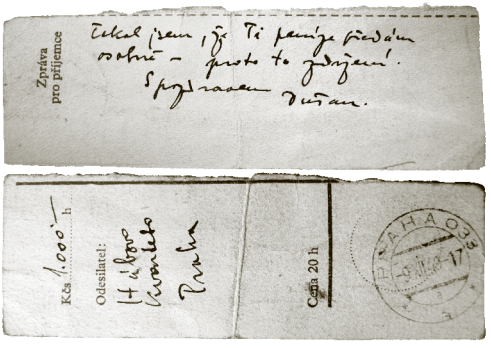
dovolím si Vám oznámit, že naše Hábovo kvarteto, jež porota soutěže Ludvíka Kociána Vám udělila čestnou Smyčcovému kvartetu (označenému dosud jako II. kvartet 1949) Čtvrtou cenu.
Výše ceny je 1.000 Kčs a bude Vám poukázána po uveřejnění výsledku soutěže v tisku.
Současně si dovolím Vám vyjádřit upřímnou radost nad úspěchem Vašeho díla.
Hábovo kvarteto bylo potěšeno Vaší milou účastí o soutěži a doufá, že Vám umělecké sympatie

S přátelským pozdravem

Dušan



Zdeňkovi Šestákovi
na milou vzpomínku na jeho návštěvu
přátelství s jeho III. kvartetem,
vždy rád a čestně
Praha 29.5.57. Dušan.



Zpráva pro příjemce

Těšil jsem se, že Ti peníze předám osobně – proto to zdržení!
S pozdravem Dušan.

Kčs 1.000·– h

Odesílatel: H. Hábovo kvarteto Praha

Cena 20 h

PRAHA 03

Hábovo kvarteto udělilo roku 1949 čtvrtou cenu Šestákovu *II. smyčcovému kvartetu*, autorem později označeném číslem I., vůbec první ocenění jeho tvůrčí práce. Tehdy se také zrodilo přátelství mezi skladatelem a primáriem tělesa, jen o dva roky starším Dušanem Pandulou (autorem portrétu je František Hofman). Když houslista v devadesátých letech zajížděl opět do vlasti, přijala ho mezi sebe neformální skupina Pondělníci, jejímž členem byl i Šesták





Na vojnu narukoval Šesták (na snímku vpravo) roku 1950 do Terezína zprvu jako střelec. Této kariéře naštěstí unikl poté, co vyměnil těžký kulomet za flétnu v dechové hudbě tamní posádky. V tomto období také zní Šestákova hudba poprvé v rozhlase, když Hábovo kvarteto prezentuje výherce své soutěže

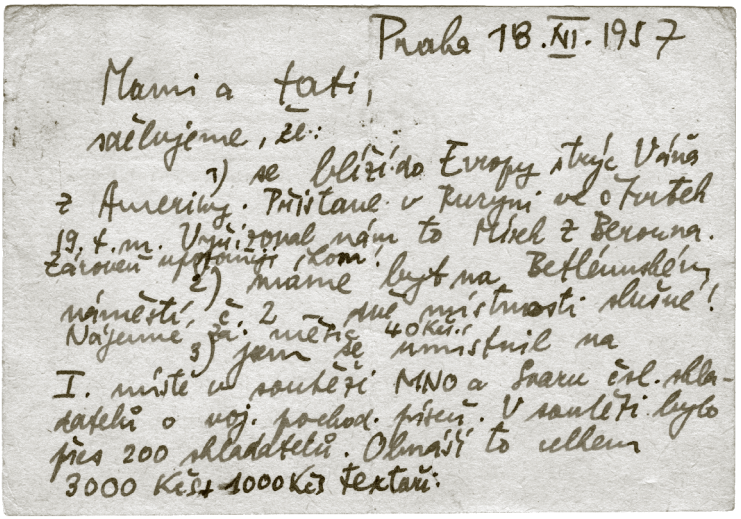
Marie Žatecká se Zdeňkem Šestákem na pražském Žofíně roku 1946. Tehdy spolu zatím ještě chodili



Svatba se konala
po Zdeňkově návratu
z vojny 2. září 1950
v Citolibech



V srpnu 1951
se novomanželům
narodila dcera Marie
a v prosinci 1952 syn Jan



Praha 18. XII. 1957

Mami a tati,

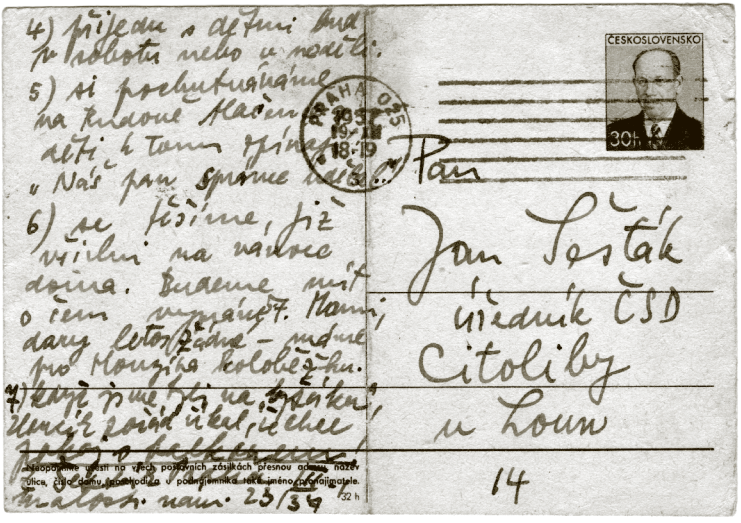
sdělujeme, že:

1) se blíží do Evropy strýc Váňa z Ameriky. Přistane v Paříži ve čtvrtek 19. t. m. Vyjednával nám to Míla z Berouna. Zároveň uspořádá i kom.

2) máme byt na Betlémském náměstí, č. 2 – dvě místnosti sluňné! Nájemné 40 Kčs.

3) jsem se umístnil na I. místě v soutěži MNO a Svazu čsl. skladatelů o voj. pochod. píseň. V soutěži bylo přes 200 skladatelů. Obnášší to celkem 3000 Kčs + 1000 Kčs textaři.

Roku 1957 zpravuje Šesták otce a matku v Citolibech, že se mladá rodina konečně stěhuje z jedné malé místnosti na Malé Straně do dvoupokojového bytu na Betlémském náměstí. Radost má i z první ceny ministerstva obrany pro pochodovou píseň *Na bodák*



4) přijedu s dětmi buď pro ... nebo ...

5) si pochutnáme na ... dětí k tam ... u Nás ...

6) se těšíme, již vidíme na nádraží doma. Budeme mít o čem vyprávět. Mami, dary letos žádné – musíme pro Mourčka kolobě-hu.

7) když jsme byli na ... Ilončin zpěvák ... řekl, že ...

ČESKOSLOVENSKO

30h

Pan

Jan Šesták

učitel ČSD

Citoliby

u Loun

14

Nezapomeňte uvésti na všech poštovních zásilkách přesnou adresu, nejen číslo, jméno a bydliště odesílatele.

32 h

448

Obrazová příloha



V lednu roku 1957 zachycuje fotoaparát Zdeňka Šestáka ve Fučíkové divadle v Lounech u dirigentského pultu při řízení hudebního doprovodu k inscenaci pohádky Viktora Nejedlého a Antonína Šímy *Čtverák hastrman*





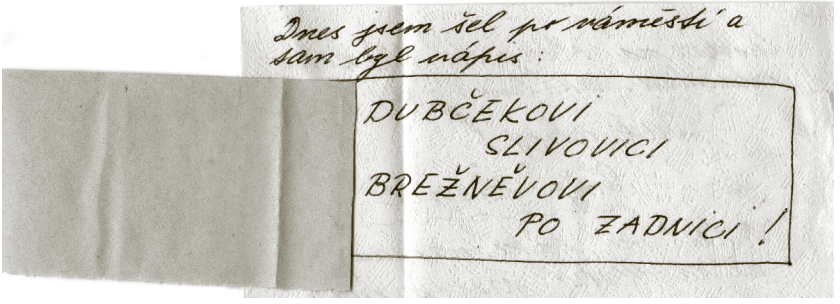
Portrétní fotografie ze šedesátých let, byly pořízeny u pianina v Ochranném svazu autorském v Praze-Dejvicích



Zdeněk Šesták byl velmi sveřepým garantem hudebního vzdělání svých dětí. Na snímku z konce šedesátých let cosi zaujatě vysvětluje dceři v notovém zápisu Dvořákova *Slovanského tance e moll*, který pak spolu hráli na koncertě



Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let studují oba sourozenci Mařenka a Honza na pražské konzervatoři, ona hru na varhany a Honza (na snímku z roku 1972) se stává „lesmistrem“



Šedesátá léta přinesla velké naděje a nakonec velkou deziluzi. V srpnu 1968 si Šestákův syn Honzík všímá nápisů po Praze a podává o tom „tajnou“ zprávu v dopise do Citolib

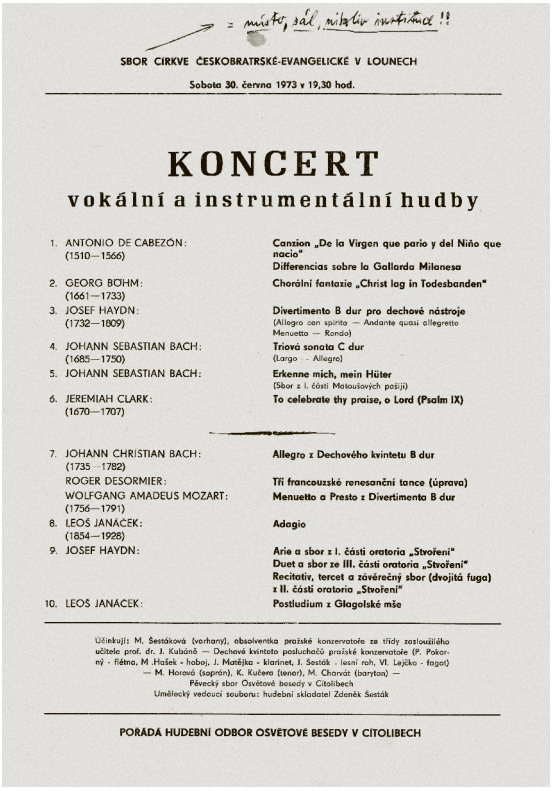


Šok z událostí srpna 1968 uvolnil Šestákovy tvůrčí zdroje a zrodil symfonika. *II. symfonie*, která tyto zážitky reflektuje, zazněla poprvé roku 1973





Pěvecký sbor Osvětové besedy v Citolibech byl Šestákovým pokusem vzdorovat letargii nastupující normalizace. Na svém vrcholu roku 1973 sdružoval šedesát lidí z Loun a okolí a tehdy jej také po intrikách a ideologicky formulovaných útocích Šesták rozpustil. Na snímku z roku 1971 z koncertu v moditebně Církve českobratrské evangelické v Lounech řídí sbor Jiří Veselý, Zdeňka Šestáka vidíme v tenoru zcela vlevo nahoře, manželku Marii ve třetí řadě vlevo (v brýlích), u varhan dcera Mařenka.



= místo, sál, nikoli instituce !!

SBOR CÍRKVE ČESKOBRATRSKÉ-EVANGELICKÉ V LOUNECH

Sobota 30. června 1973 v 19,30 hod.

KONCERT

vokální a instrumentální hudby

1.	ANTONIO DE CABEZÓN: (1510—1566)	**Canzion „De la Virgen que pario y del Niño que nacio"** **Differencias sobre la Gallarda Milanesa**
2.	GEORG BÖHM: (1661—1733)	**Chorální fantazie „Christ lag in Todesbanden"**
3.	JOSEF HAYDN: (1732—1809)	**Divertimento B dur pro dechové nástroje** (Allegro con spirito — Andante quasi allegretto Menuetto — Rondo)
4.	JOHANN SEBASTIAN BACH: (1685—1750)	**Triová sonata C dur** (Largo - Allegro)
5.	JOHANN SEBASTIAN BACH:	**Erkenne mich, mein Hüter** (Sbor z I. části Matoušových pašijí)
6.	JEREMIAH CLARK: (1670—1707)	**To celebrate thy praise, o Lord (Psalm IX)**
7.	JOHANN CHRISTIAN BACH: (1735 - 1782)	**Allegro z Dechového kvintetu B dur**
	ROGER DESORMIER:	**Tři francouzské renesanční tance (úprava)**
	WOLFGANG AMADEUS MOZART: (1756—1791)	**Menuetto a Presto z Divertimenta B dur**
8.	LEOŠ JANÁČEK: (1854—1928)	**Adagio**
9.	JOSEF HAYDN:	**Árie a sbor z I. části oratoria „Stvoření"** **Duet a sbor ze III. části oratoria „Stvoření"** **Recitativ, tercet a závěrečný sbor (dvojitá fuga) z II. části oratoria „Stvoření"**
10.	LEOŠ JANÁČEK:	**Postludium z Glagolské mše**

Účinkují: M. Šestáková (varhany), absolventka pražské konzervatoře za třídy zesnulého učitele prof. dr. J. Kubáně — Dechové kvinteto posluchačů pražské konzervatoře (P. Pokorný - flétna, M. Hašek - hoboj, J. Matějka - klarinet, J. Šesták - lesní roh, Vl. Lejčko - fagot) — M. Horová (soprán), K. Kuťava (tenor), M. Chorvát (baryton) —
Pěvecký sbor Osvětové besedy v Citolibech
Umělecký vedoucí souboru: hudební skladatel Zdeněk Šesták

POŘÁDÁ HUDEBNÍ ODBOR OSVĚTOVÉ BESEDY V CITOLIBECH

Přípis na programu citolibského sboru „místo, sál, nikoli instituce!!" pochází z roku 1975, kdy musel smutnou kauzu sboru vysvětlovat na ministerstvu vnitra



Vánoce v Citolibech bývaly veselé, snímek je z roku 1973



Bezstarostné chvíle v Citolibech o Silvestru v roce 1972,
uprostřed Šestákova maminka a dcera Mařenka

V prosinci roku 1975 se rodina schází i k oslavě Šestákových padesátin
a na Zahradním Městě je veselo, jak je vidět na jeho dětech





A manželé Šestákovi jsou toho roku ve svém vztahu zřejmě spokojení

Od roku 1976 trvalo přátelství s Australanem Colinem Russellem-Jonesem.
Colin byl anesteziolog a vášnivý hornista, zemřel v roce 1985.
Na snímku s Šestákem a Věrou Patrmanovou











Rozeznění staré citolibské hudby chápal Šesták vždy jako své nejdůležitější poslání. Hlavní triumfy téhle mravenčí práce dokládají tyto čtyři programy: 1968 – Šesták prezentuje v Citolibech nahrávky z právě vydané gramofonové antologie, Vánoce 1969 – citolibská muzika poprvé zní v Rudolfinu, 1985 a 2004 se Citoliby hrají na Pražském jaru





Příležitostí k výjezdům na Západ za normalizace mnoho nebylo. Pro Šestáka vyplynuly dvě možnosti ze spolupráce s Ochranným svazem autorským, v roce 1974 návštěva Paříže a 1989 cesta do italské Verony. Fotografie zachycují Šestáka ve veronském amfiteátru a v Benátkách s právníkem OSA Vlastislavem Karlem

Na zpáteční cestě z Verony se Šesták vrátil na ostrov San Michele v Benátkách, kde před sedmnácti lety, stejně jako nyní, položil tři karafiáty na hrob Igora Stravinského





Šestákův kamarád z Loun výtvarník a fotograf Vladislav Mirvald ve druhé polovině osmdesátých let v citolibském kostele restauroval Reinerovy oltářní obrazy a konzervoval krovy. Do „vyhánění červotoče“ zapojil tehdy i Šestáka

Kromě uznání hodnot tzv. citolibské hudební školy a oživení jejího odkazu byla po nuceném odchodu z filozofické fakulty po únoru 1948 dalším zadostiučiněním promoce v pražském Karolinu. Došlo k ní po více než čtyřiceti letech roku 1991





Dirigent Jiří Stárek se v devadesátých letech domů napůl vracel z emigrace a v Citolibech řídil čtyři koncerty věnované hudbě zdejších mistrů. Na snímku vpravo Eva Stárková.

Tato fotografie vznikla roku 1999 v době návštěvy dalšího z dávných přátel. Dušan Pandula mezi Oldřichem F. Kortem a Zdeňkem Šestákem.





Václav Riedlbauch, o generaci mladší, sledoval skladatelské i muzikologické dílo svého staršího kolegy s velkým pochopením. V rámci Pražských premiér, jež inicioval, zazněly v pražském Rudolfinu čtyři Šestákovy skladby

S Jiřím Temlem, o desetiletí mladším, nalezl Šesták rovněž vzácné porozumění





Patrně roku 1979 vzal Šestáka Klement Slavický poprvé do kruhu neúnavných debatérů, kteří si říkají Pondělníci. Historie téhle party sahá až do konce třicátých let a je spojena se jmény jako Otakar Jeremiáš, Václav Holzknecht nebo Iša Krejčí. Na snímku z roku 1994 sedí zleva Jan Hanuš, Jarmil Burghauser, Ilja Hurník, Jan F. Fischer, Zdeněk Šesták, Štěpán Lucký, Klement Slavický, nad nimi stojí Ivan Medek

Zdeněk Šesták se svým barokním kontrabasem v Citolibech v roce 2005. Na zadní straně fotografie poznamenává: „Bavilo mě to.“





Pokračování příběhu: po Šestákově levici vnučka Julie, po pravici vnučka Šárka a zleva její děti Alžběta, Mariana a Magdalena

ZÁVĚREM

Lukáš Hurník kdysi napsal, že je hrdým zástupcem generace žáků Jaroslava Herdena, profesora na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK. Patřím k nim také a jedno z těch přání, která se mi už nesplní, je, aby si tuto knihu mohl přečíst i on. Stál totiž na jejím počátku, jakkoli ji přímo neinicioval. Jeho poslechové semináře jsme milovali. Zatímco s jinými kantory jsme analyzovali harmonii nebo formu, s ním jsme hledali klíč k hudbě jako k jazyku a sdělení. Říkal tomu sémantický přístup a mnohé z nás myslím přesvědčil, že jeho aplikace v hudební výchově má zásadní význam a že je funkční. Rovněž interpretace v této knize jsou jím inspirované. Jaroslav Herden byl jejím oponentem ještě ve fázi disertace a jako první vyslovil přání, aby byla jednou publikována. Za tu inspiraci a povzbuzení Ti, Jardo, moc děkuju.

Nápad napsat disertaci o Zdeňku Šestákovi, z níž tato práce vychází, nebyl můj. Přišla s ním další moje kantorka a školitelka z fakulty Elena Petrová. Vytušila, že by mi jeho hudba a jeho svět mohly být blízké, a nemýlila se. I Vám, Eleno, děkuju, byť tak už ani v tomto případě nemůžu učinit osobně. Děkuju za to, s jakou vervou jste mě tehdy nutila, abych vytrval.

Bez pomoci a podpory mnohých by tato kniha nevznikla. Badatel je závislý na ochotě archivářů a zástupců institucí. Moc děkuju řediteli Státního okresního archivu Louny Janu Marešovi za jeho přátelskou vstřícnost, kdykoli bylo třeba využít lounských fondů. Děkuju historikovi a archiváři Bohumíru Roedlovi za rady týkající se lounských a citolibských reálií, Heleně Jindrákové z archivu Nadace Český hudební fond, Pavlíně Landové z archivu České filharmonie, redaktorce Vlaďce Lukařové, Radimu Kolkovi a Robertu Škardovi z Českého rozhlasu a Tomáši Faugnerovi ze Supraphonu.

Přátelům a kamarádům poděkuju za podporu osobně, zmínit ale chci své kolegy z Nakladatelství Paseka, kteří mi fandili, a Vladimíra Drápala, svou lounskou oporu v samotném finále. Moje dobrá kamarádka Vlasta Reittererová přečetla hotový rukopis kritickým okem hudební historičky ještě předtím, než jsem se odvážil oslovit jakéhokoli nakladatele. Jistě s gustem mi vrátila moji kritiku při redakční práci s jejími překlady, kterou jsme si mezi sebou nazvali „naší itálií". Vlasto, velké díky.

Pro autora je radost dostat se do péče kompetentního, vstřícného a naslouchajícího nakladatele. Velmi děkuju panu řediteli Honzovi Hellerovi za milé přijetí a skvělou koordinaci všech procesů a svému redaktorovi Petru Koronthálymu za vnímavé čtení. Každá kniha je výsledkem týmové práce a mnozí z toho týmu jsou neviditelní. Jsem moc rád, že je jeho součástí vynikající grafička Jana Vahalíková. Jano, děkuju.

Se Zdeňkem Šestákem se známe čtvrt století, s dcerou Mařenkou asi třetinu té doby. Zdeňku, děkuju Ti za to, že jsi byl ochoten sdílet se mnou své vzpomínky a myšlenky a otevřít mi svůj nepřeberný archiv, i za to nádherné přátelství, kterým jsi mne poctil. Mařenko, i Tobě děkuju za veškerou pomoc a těším se, že vydáním knížky náš kontakt nekončí, ale teprve začíná.

Především je ale třeba říct, na co jedna věta v knize nestačí. To čtvrtstoletí by nebylo možné bez zázemí a podmínek pro soustředěnou práci. Jen moje žena Vladimíra ví, co to stálo odříkání a sebezapření. Vlaďko, děkuju, že jsem se mohl a můžu opřít.

POZNÁMKY

1 VNOUČEK, Jan, Skladatel oslaví narozeniny koncertem. K životnímu jubileu Zdeňka Šestáka se v divadle koná slavnostní koncert. *Lounsko, Žatecko, Podbořansko*, 1. 10. 2005.

2 V místním povědomí i v odborné literatuře se uchytila interpretace, že jde o alegorii Víry. Naše pochybnosti o ní opírající se zejména o přítomnost lebky pod sedící postavou ženy potvrdil autorovi této monografie kunsthistorik Jan Royt. Připomíná, že lebka je atributem sv. Marie Magdaleny, reprezentující marnost či kajícnost, a že pohár nemusí být liturgický.

3 HOLUB, Josef – KOPEČNÝ, František, *Etymologický slovník jazyka českého.* Praha: Státní nakladatelství učebnic v Praze 1952.

4 ROEDL, Bohumír, *Citoliby.* Louny: Digon 2003, s. 12.

5 Tamtéž, s. 93.

6 Ohledně genealogie rodu Hartenthalů viz VAVŘÍNEK, Karel, *Almanach českých šlechtických a rytířských rodů* č. 2013, Praha: Martin, Zdeněk Vavřínek, 2010.

7 Šestákova teta zemřela ve 33 letech ochrnutá na následky přestálé španělské chřipky v roce 1918. Podle svědectví její sestry, Šestákovy matky, se tyto následky projevily poprvé v jídelně kláštera voršilek, kde sestry studovaly, kuriozním způsobem. Marie si tehdy všimla, že Emilie jde s talířem polévky ke stolu pozpátku. Z telefonického rozhovoru se Zdeňkem Šestákem 24. března 2020.

8 TOŠNEROVÁ, Květa, Světlo naděje je symfonie na počest zkoušené krajiny Mostecka. *Svobodný hlas*, 10. listopadu 2005. Článek vznikl na základě rozhovoru se Zdeňkem Šestákem, je v něm však mnoho chyb (např. už v titulku, neboť Světlo naděje je podtitul prvního violoncellového koncertu) způsobených tím, že autorka nedala skladateli text k autorizaci. Některé údaje užité v tomto článku proto opravuji.

9 V dopisu žákyni Olze píše Marie Šestáková z Citolib 24. března 1970: „[…] byla válka […]. Všechna starost o hospodářství ležela na bedrech ubohých žen… Pak přišel 28. říjen 1918. Učitelé se vraceli na svá bývalá místa a jejich zástupci byli propuštěni. Tak bylo i se mnou!"; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

10 Úmrtní list, Kateřina Šestáková roz. Váňová; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

11 TOŠNEROVÁ, Květa, Světlo naděje… (c. d.).

12 Sňatek byl uzavřen 27. prosince 1924, oddací list; SOkA Louny, neroztříděný fond Zdeněk Šesták. Veškeré odkazy k pramenům týkající se SOkA Louny se vztahují k tomuto neroztříděnému fondu, není-li uvedeno jinak.

13 Místo získává podle svých slov díky tamnímu učiteli Jeriemu, dopis Marie Šestákové žákyni Olze, Citoliby 24. března 1970. SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

14 Výnos České zemské školní rady pro Čechy z 19. prosince 1941; SOkA Louny.

15 Jde o symfonickou báseň *Pohádka o Šemíku* op. 3.

16 Šlo pravděpodobně o koncert z Ostrčilových děl pořádaný Spolkem pro moderní hudbu 14. února 1929 ve Smetanově síni Obecního domu, na němž sám autor řídil dle programu spojené orchestry – orchestr Radiojournalu a Českou filharmonii – a kde skutečně zazněla i *Pohádka o Šemíku*.

17 Dokument nadepsaný „Doplněk Viktoru Bezdíčkovi". SOkA Louny.

18 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

19 Viz též index Zdeňka Šestáka z městské hudební školy ve Slaném, obor klavír, školní rok 1935/1936; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

20 ŠESTÁK, Zdeněk, Muzikantské vzpomínkové pasticcio. In: *55 let Spolku rodáků a přátel města Loun a okolí*, Louny, 2001, s. 29; uloženo také v SOkA Louny.

21 ŠESTÁK, Zdeněk, Hudba – můj osud. Vzpomínky na gymnasiální léta. In: *Almanach 95 let gymnázia v Lounech*. Louny: Výbor pro organizaci oslav 95. výročí založení gymnázia, 1989, s. 14–18.

22 Zdeněk Šesták Marii Šestákové, Praha 19. března 1947. SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

23 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 10. srpna 2020.

24 ŠESTÁK, Zdeněk, Hudba – můj osud… (c. d.).

25 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 10. srpna 2020.

26 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

27 Ještě toho roku se o „nejmladším varhaníkovi v celém kraji", který usedá za manuály o nedělních mších, zmiňuje celostátní tisk. Student varhaník, rubrika Denní zprávy, *Lidové noviny*, 20. dubna 1944, s. 4; uloženo také: SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Články o Zd. Š.

28 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

29 ŠESTÁK, Zdeněk, Muzikantské vzpomínkové pasticcio. In: *55 let Spolku rodáků a přátel města Loun a okolí*, Louny, 2001, s. 28.

30 *Duchovní hudba*, dvě části pravidelného pořadu Českého rozhlasu věnované duchovní tvorbě Zdeňka Šestáka, Praha: ČRo, Natočeno: 1999, scénář, strojopis; SOkA Louny.

31 ŠESTÁK, Zdeněk, Muzikantské vzpomínkové pasticcio… (c. d.).

32 Tamtéž, s. 33.

33 TOŠNEROVÁ, Květa, Světlo naděje… (c. d.). Jiří Stárek také dirigoval premiéru *Symfonické fantazie (variační)*; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

34 ŠESTÁK, Zdeněk, Muzikantské vzpomínkové pasticcio… (c. d.), s. 28.
35 Tamtéž, s. 28–29.
36 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci*. Praha: Karolinum, 2002.
37 Tamtéž, s. 48–49.
38 Skladatel poslal kompozici na Pražskou konzervatoř v rámci přijímacího řízení. Podle sdělení z Pražské konzervatoře se tyto materiály bohužel nearchivují.
39 ŠESTÁK, Zdeněk, Muzikantské vzpomínkové pasticcio… (c. d.), s. 27.
40 Pozvánka k přijímací zkoušce na konzervatoř; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.
41 Technische Nothilfe (TN) byla německá dobrovolnická organizace zajišťující civilní ochranu. Za druhé světové války působily její odnože i v okupovaných zemích.
42 Dopisní obálka s dopisnicemi z Ruzyně s nápisem 1944; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti. Půlrok v Ruzyni strávil Zdeněk Šesták podle svého vyprávění s pozdější televizní hvězdou Vladimírem Dvořákem a podle dokumentů v lounském archivu i s hercem Josefem Langmilerem, k němuž poznamenává: „Byl to dobrý kamarád." Nekrolog Jany Machalické v *Lidových novinách* z roku 2006; SOkA Louny
43 *Rytmus, programový list Přítomnosti, sdružení pro soudobou hudbu* 4 (1994/95) – anketa na téma, s jakými ideály jste vstupovali v květnu 1945 do osvobozeného života; SOkA Louny.
44 Dopisnice z Ruzyně; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti. ŠESTÁK, Zdeněk, Vzpomínání. In: *Rytmus, programový list Přítomnosti, sdružení pro soudobou hudbu* 4 (1994/95), č. 2, s. 6, 7; SOkA Louny.
45 ŠESTÁK, Zdeněk, Vzpomínání… (c. d.).
46 Šesták později vzpomínal: „Domácnost u Vejšických vedla teta Anna. Šlo o staropražskou výjimečně intelektuální rodinu. Stačí připomenout, že manželka doc. Vejšického, za svobodna Zdenka Sturzová, majitelka knižního antikvariátu, byla v mládí mimořádnou posluchačkou prof. Masaryka na filozofické fakultě a že hodiny klavíru jí dával tehdy v Praze působící Alexander von Zemlinsky."
47 ŠESTÁK, Zdeněk, Vzpomínání… (c. d.), s. 6.
48 Autorův rozhovor s Františkem Kovaříčkem, Praha 25. února 2002.
49 HLOBIL, Emil, *Nauka o hudebních formách*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 8.
50 Friedrich Herzfeld k němu uvádí: „V hudbě si sotva co počneme s tímto termínem; co má hudba společného s ‚věcmi'? Zde může být míněno jen potlačení všeho soukromého, osobního, životopisného. Má jít jen o věc, hudbu samu. I to je hnutí proti romantice." A dále: „U tohoto pojmu šlo o citově nezaujatou věcnost, která svým objektivismem charakterizuje německou výtvarnou avantgardu z dvacátých let (G.[eorga] Grosze nebo O.[tto] Dixe)." In: HERZFELD, Friedrich, *Musica nova*. Praha: Mladá fronta, 1966, s. 221, 448.

51 VÁŇA, L. – KONÍČEK, František, Pocta národnímu umělci Emilu Hlobilovi. *Hudba z Respiria*, scénář, Československá televize, říjen 1986; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Zdeněk Šesták, články o něm. Pořadu se účastnili vedle Zdeňka Šestáka také Viktor Kalabis, Jindřich Feld a Emil Hlobil se svou chotí Marií.

52 Viz např. HLOBIL, Emil, *Symfonie č. 2 „Den vítězství", op. 3*. Praha: Panton, 1978; HLOBIL, Emil. *Symfonie č. 2 „Den vítězství", op. 3*. Symfonický orchestr Československého rozhlasu, Josef Hrnčíř, Praha: Panton, ST 11014.

53 ŠESTÁK, Zdeněk, Vzpomínání… (c. d.), s. 6; uloženo: SOkA Louny.

54 CISAC byla založena roku 1926 v Paříži a působí na čtyřech kontinentech v oblasti hudby, audiovizuálního umění, dramatu, literatury a výtvarného umění.

55 Autorův rozhovor s Františkem Kovaříčkem, Praha 25. února 2002.

56 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 28. února 2001.

57 PATOČKA, Jan, *Sókratés. Přednášky z antické filosofie*. Praha: SPN 1991.

58 Komentář ke *Koncertu pro violu a orchestr „Sokratovské meditace"*; SOkA Louny.

59 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci*. Praha: Karolinum, 2002, s. 50.

60 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 15. listopadu 2001.

61 V encyklopedii se píše doslova: „Übrigens ist auch er [tedy Václav] nicht der gewöhnlich nur ‚der Organist von Zitolib' genannte, berühmte Orgelspieler Koprziwa, sondern sein Sohn – Karl K., der am 9. Febr. 1756 dort geboren, und, erst von seinem Vater, dann aber von dem trefflichen Segert in seiner Kunst gebildet wurde." In: SCHILLING, Gustav, *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. 4. díl, 2. vyd., Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1840, s. 203, dostupné z: https://archive.org/stream/encyclopdieder04byuschi#page/202/mode/2up.

62 KRATOCHVIL, Antonín, *Žaluji* 3. Praha: Česká expedice – Dolmen, 1990, s. 92–98.

63 ŠESTÁK, Zdeněk, Vlastní životopis, strojopis, 28. ledna 1991; SOkA Louny.

64 PETRÁŇ, Josef, *Filozofové dělají revoluci*. Karolinum, Praha: 2015, s. 120.

65 VOLEK, Tomislav, Profesor Josef Hutter – oběť dvou totalitních režimů. In: *Hudební věda* 31 (1994), č. 4, s. 363–373.

66 PILKA, Jiří, *Viktor Kalabis. Portrét skladatele*. Praha: Academia, 1999, s. 20.

67 Autorův rozhovor s Františkem Kovaříčkem, Praha 25. února 2002.

68 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 15. listopadu 2001.

69 Tamtéž. Sbírka Ondřeje Horníka je dnes součástí fondu Národního muzea – Českého muzea hudby.

70 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci…* (c. d.), s. 50–51.

71 Dosud nejucelenější soupis všech institucí in: ŠESTÁK, Zdeněk, *Musica antiqua Citolibensis. Nouze již odešla, velká radost jest k nám přišla…* Citoliby – Louny: Občanské sdružení Knihovna třetího tisíciletí 2009, s. 163–164. V neroztříděném fondu Zdeněk Šesták v lounském archivu je rozeseta korespondence s archivy

napříč desetiletími už od roku 1947. Jedny z prvních odpovědí přicházejí například z archivů v Roudnici nad Labem, z Opočna, z Prahy, ze Zemského musea v Brně (nic nenalezeno), archivář Josef Rampula z Telče nachází v roce 1949 *Preludium pastorale* Karla Blažeje Kopřivy, rovněž z Mělníka přichází kladná odpověď; SOkA Louny.

72 Autorův rozhovor se ZŠ, Citoliby 13. července 2002.

73 Seznam skladeb provedených při „mši svaté za kantorský rod Kopřivů" konané 16. května 1948 v chrámu sv. Jakuba v Citolibech, rukopis, skladatelův archiv; stav k roku 2002.

74 *Arie in Dis* zazněla v podání Slavoje Kozáka, *Arii in B* zpívala Jarmila Nováková. Z tehdy uvedených skladeb byly později nahrány *Offertorium pastorale in D* Václava Jana Kopřivy (rozhlasová nahrávka z roku 1992, Symfonický orchestr Českého rozhlasu (SOČR) v Praze pod řízením Jiřího Stárka), *Salve Regina ex E* pro dětský sbor, orchestr a varhany (*Musica antiqua Citolibensis*. Praha: Supraphon 2007) a *Offertorium pastorale „Huc ad Regem pastorum"* (*Hudba citolibských mistrů 18. století.* Praha: Supraphon 1984) Karla Blažeje Kopřivy. Program vánočního koncertu v Citolibech z roku 1949 uvádí rovněž *Preludium pastorale pro varhany* téhož autora, dílo objevené v telčském archivu téhož roku. Jde o jiné označení, uváděné v některých opisech, pro *Fugu pastorellu*, již obsahuje gramofonová antologie *Hudba citolibských mistrů 18. století* z roku 1968. *Missa in c moll* Karla Blažeje Kopřivy byla v celku zachycena živě na koncertu v pražském Rudolfinu 6. ledna 1997, kdy zazněla hudba citolibských autorů v rozhlasovém přenosu do několika evropských zemí v rámci dramaturgické řady EBU.

75 *Louny, Kulturní měsíčník říjen 1969*, Musica antiqua Citolibensis 1969, Louny 1969, s. 10; uloženo: SOkA Louny.

76 ELSIE, Robert, *Historical Dictionary of Albania*. Lanham – Toronto – Plymouth: The Scarecrow Press 2010, s. 248.

77 Značka -er. Hudba a zpěv v lidovýchově, výstřižek z novin, ca 1946, původ neznámý; SOkA Louny.

78 Modlitbu Ave Maria zpracoval Šesták podle vlastní vzpomínky ve čtyřicátých letech dvakrát, obě skladby věnoval přátelům z Líšťan, obce nedaleko Citolib, *Ave Maria* napsanou před rokem 1946 Anně Paškové a druhou *Ave Maria* z roku 1949 Anně a Theodorovi Paškovým. Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. listopadu 2018.

79 Program koncertu: „Domácí koncert na počest hostí z Ameriky", Citoliby, 17. července 1948, strojopis, skladatelův archiv, stav k roku 2002.

80 Autorův rozhovor se ZŠ, Citoliby 13. července 2002.

81 Dopis Zdeňka Šestáka rodině do Citolib, Ruzyně 8. července 1944; Dopisní obálka s dopisnicemi z Ruzyně s nápisem 1944, SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

82 Autorův rozhovor se ZŠ, Citoliby 13. července 2002.

83 Programy dokládají účast obou o Vánocích pravděpodobně v letech 1948 a 1949, tyto příležitosti však byly nejspíš pravidelné; SOkA Louny.

84 Dopisnice od Jana Marii Dobrodinského Zdeňku Šestákovi do Citolib, Praha 21. března 1950; SOkA Louny.

85 Značka R. F., Hudba velikonočního týdne. *Lidová demokracie*, 12. dubna 1950; SOkA Louny.

86 Oznámení o udělení čestného uznání skladbě Zdeňka Šestáka *Padlým bojovníkům*, dopis, Jednotný národní výbor v Ostravě, Ostrava 9. května 1950; SOkA Louny.

87 KALOUŠOVÁ, Lenka, *Akce Kulak na Lounsku a její obecné předpoklady.* Diplomová práce, FF UK 2013, s. 64–65. Podle práce kroniky bohužel neuvádějí křestní jména sedláků. Shodu zmiňovaného sedláka Žateckého s tchánem Rudolfem autorovi této práce skladatel potvrdil.

88 O pobytu novomanželů na faře se zmiňuje tchán Rudolf Žatecký v dopise ministru kultury, Citoliby 2. listopadu 1959; SOkA Louny.

89 Rozhodnutí o vyloučení z exekuce, ONV Louny, 10. září 1952; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

90 Svatební oznámení Jiřího Šestáka a Václavy roz. Žatecké; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

91 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci.* Praha: … (c. d.).

92 Viz KUBÁNEK, Vladimír, *Historie 1. tankové divize (VÚ 3858 Slaný).* Brno: Tribun EU, 2012, kde je přesun Vojenské divizní hudby do Slaného datován rokem 1955. Zdeněk Šesták však působil jako flétnista u této dechovky ve Slaném, ačkoli sloužil u armády v letech 1950–1952. Podle Šestáka je údaj v knize chybný.

93 Smuteční řeč za Vlastu Folkeho; SOkA Louny, obálka s nápisem Posudky (AMU), kritiky (pro Hudební rozhledy), recenze, doporučení (pro MK), různé.

94 Konkrétně přes houslistu Stanislava Srpa, jak se o tom zmiňuje první z Folkeho polistopadových dopisů Zdeňku Šestákovi, Chicago 25. března 1997; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

95 Patrick Vlastimil Folke Zdeňku Šestákovi, Chicago 25. března 1997; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

96 Propagační leták Hábova kvarteta z roku 1950 a dopis Dušana Panduly, Praha 22. října 1949, který oznamuje Zdeňku Šestákovi udělení čtvrté ceny, skladba je ale chybně uvedena jako 2. smyčcový kvartet. Jde o kvartet první; SOkA Louny.

97 Patrně violista Karel Moravec (1880–1959), 1946–1957 profesor AMU.

98 Dopis Dušana Panduly Zdeňku Šestákovi, Praha 9. března 1951, i zde Pandula hovoří o druhém koncertu; SOkA Louny

99 Dopisy Dušana Panduly Zdeňku Šestákovi, Praha 10. ledna 1951, 29. listopadu 1951, 14. ledna 1952; SOkA Louny

100 Dopis Dušana Panduly Zdeňku Šestákovi, Königstein 7. ledna 1994; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

101 Autorův rozhovor se ZŠ, Citoliby 13. července 2002.
102 Bytná byla neteří protektorátního předsedy vlády Richarda Bienerta.
103 KUNA, Milan, *Dvakrát zrozený. Život a dílo Karla Reinera*. Jinočany: H & H, 2008, s. 211–212.
104 Některé informace ohledně zaměstnání a raných děl upřesňuji na základě ručně psaných konceptů životopisů z autorova archivu; SOkA Louny.
105 HAVLÍK, Jaromír, Pražský manifest po šedesáti letech. In: *Živá hudba 2008*. Praha: AMU, 2008, s. 51.
106 KUNA, Milan, *Dvakrát zrozený…* (c. d.), s. 213.
107 Oznámení o konání „ústředního kurzu pro krajské instruktory pěveckých a hudebních souborů", dopis, ÚDLT, Praha 30. října 1952; SOkA Louny.
108 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 15. listopadu 2001.
109 „Čtvrttónovou a atematickou hudbu" explicitně napadá Miroslav Barvík ve svém projevu na 1. plenárním zasedání SČS v dubnu 1950. In: BARVÍK, Miroslav, *Skladatelé jdou s lidem*, Praha: Orbis, 1951.
110 Dopis J. M. Dobrodinského Zdeňku Šestákovi, Bratislava 24. září 1950; SOkA Louny.
111 Pracovní smlouva s AUS VN, podepsaná v Praze 4. února 1954; SOkA Louny.
112 Životopis; SOkA Louny.
113 Dopisnice adresovaná Janu Šestákovi do Citolib, Praha 18. prosince 1957; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.
114 Životopis; SOkA Louny.
115 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.
116 Dohodu s Ústavem pro etnografii a folkloristiku ČSAV podepisuje roku 1962.; SOkA Louny.
117 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 28. února 2001.
118 Tyto úpravy pak někdy přebíraly i amatérské folklorní soubory, doloženy jsou např. soubor Josefa Vycpálka a Vysokoškolský soubor Zdeňka Nejedlého.
119 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 20. května 2019.
120 Výkaz odměn pro Zdeňka Šestáka, roky 1951–1990, archiv Nadace Českého hudebního fondu.
121 Tamtéž. Abychom si učinili úplnou představu o existenčním zajištění rodiny z těchto prostředků, museli bychom shrnout veškeré odměny za všechny uvedené činnosti, avšak k tomu nemáme dostatek podkladů. Snad se ale lépe zorientujeme na základě průměrných odměn v oblasti kultury, již uvádějí Statistické ročenky ČSSR. Například v roce 1965 činila průměrná mzda kulturního pracovníka 1290 Kč, v roce 1975 dostoupila 2182 Kčs a k roku 1985 uvádějí ročenky 1870 Kčs. Zohledníme-li množství a charakter vytvořených opusů v jednotlivých letech, lze přibližně odhadnout, že ani v ročním průměru Šesták měsíčně těchto částek většinou nedosáhl, jakkoli vydělával i jinak než komponováním. Navíc je třeba si uvědomit, že do rodinného rozpočtu přispíval výhradně on.

122 O vojenskou pochodovou píseň. *Rudé právo*, 28. prosince 1957, s. 5; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence s osobnostmi (Vl. Mirvald).
123 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 21. dubna 2002.
124 Tamtéž.
125 Původní název cyklu zněl *Dětský svět*.
126 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.
127 PUJMANOVÁ, Marie, *Radost i žal*. 3. vyd., Praha: Svoboda, 1945, s. 46.
128 Šesták podle svých slov hledal dochované notové materiály, které nepodlehly zkáze v rámci tzv. ceciliánské reformy, jež duchovní hudbu klasicismu odsoudila jako liturgicky bezcennou a jako takovou ji ničila; rozhovor autora se ZŠ, 22. května 2019.
129 QUASIMODO, Salvatore, *Život není sen*. Výbor z básnického díla 1920–1958. Překlad Jaroslav Pokorný, Praha: Mladá fronta, 1960.
130 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář ke kantátě *Španělsko mlčí*. Rukopis, ca 1960, skladatelův archiv, stav k roku 2002.
131 URBÁNKOVÁ, Jarmila, *Zpívající pták*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 32–33.
132 Autorův rozhovor se ZŠ, Citoliby 13. července 2002.
133 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Vokální symfonie*. Rukopis, ca 1961, skladatelův archiv, stav k roku 2002.
134 URBÁNKOVÁ, Jarmila, *Zpívající pták*… (c. d.), s. 7–9.
135 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Vokální symfonie*… (c. d.).
136 24 hodin v zahraničí. In: *Rudé právo* 14. února 1965, s. 3.
137 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 28. února 2001.
138 Líčení Šestákovy cesty do SSSR je založeno jednak na ústním podání samotného skladatele, jednak na osmi listech pracovních zápisků, určených jako podklad pro zprávu pro Svaz československých skladatelů; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.
139 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 27. března 2019.
140 Tamtéž.
141 Lektorský posudek Milana Poštolky. Na konci roku 1963 poukázal fond Šestákovi za tuto práci 1000 Kčs; složka dokumentů „Zdeněk Šesták" a výkaz odměn pro Zdeňka Šestáka, Archiv Nadace Český hudební fond. Šestákův seznam bohemik ovšem v Archivu NČHF na vyžádání nalezen nebyl.
142 Na studenta Hubičku si Zdeněk Šesták po těch dlouhých letech už nevzpomínal, takže o koho jde, nevíme.
143 „Jen dej Bůh, aby byl klid a mír. I na to musím často myslet a nedá mi to ani spát," píše maminka Marie Šestáková v dopisu synu Zdeňkovi 9. prosince 1960; SOkA Louny.
144 Tamtéž.
145 TASSIE, Gregor, *Kiril Kondrashin. His Life in Music*. Lanam, Maryland: Scarecrow Press, 2009, s. 334; SHOSTAKOVICH, Dmitry. *World Première*

Performances, Symphonies Nos. 4 and 13. SMC CD 0162-0163, Moscow Conservatory, Moskva: 2017.

146 Uměleckými a společenskými aspekty, okolnostmi vzniku a provozování Šostakovičovy 13. symfonie se zabývá JENIŠTA, Alexandr, *Umělecké reflexe tragédie v Babím Jaru*. Diplomová práce, FF UK, Ústav slavistických a východoevropských studií, Praha: 2006.

147 „Tatínek už dobře spí, lépe se mu dýchá. Samozřejmě že venku v tomto čase to jde hůře. Stačí chvíle procházky. Už taky trochu štípe dříví. Je rád, že se to lepší. Lázně už má s MNV doporučení." Dopis Marie Šestákové Zdeňku Šestákovi, Citoloby 9. prosince 1960; SOkA Louny.

148 „Tatínek je už 4. rok v důchodu, trápí ho dušný kašel, ani hrát už moc nemůže." Dopis Marie Šestákové Zdeňku Šestákovi, Citoliby 8. ledna 1963; SOkA Louny

149 Úmrtní list Jana Šestáka; SOkA Louny.

150 Podle záznamů v diáři z roku 1964 probíhají ještě v září úpravy bytu; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

151 České dechové kvinteto založili členové SOČR roku 1957.

152 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

153 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Královna Dagmar*. Strojopis, 28. ledna 1990, skladatelův archiv, stav k roku 2002.

154 QUASIMODO, Salvatore, *Život není sen*... (c. d.), s. 75.

155 K bartókovským postupům tohoto typu (např. cis-c-d; cis-d-c; c-d-cis; d-c-cis) viz KOHOUTEK, Ctirad, *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 72.

156 O tomto způsobu kompoziční práce hovoří ve svých esejích skladatel a muzikolog Winfried Zillig, pocházející z okruhu druhé vídeňské školy, viz ZILLIG, Winfried, *Variace na novou hudbu*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1971. Všímá si fagotového tématu ve *Svěcení jara* jako vztahového centra celé kompozice. Každá připomínka tématu, nebo i jen zvuk fagotu, tu znamená návrat do výchozího bodu a zároveň klíč k novým a dotud netušeným hudebním prostorům. Z hlediska tektonického je to základní integrační prvek. Vzájemnou závislost hudebních myšlenek na základě motivicko-tematických vztahů nalezneme podle Zilliga i u Bartóka (4. a 5. smyčcový kvartet). V české hudbě let, o nichž pojednává tento text, konstatuje Jaromír Havlík homogenitu struktury na základě motivické jednoty např. u 5. symfonie Miloslava Kabeláče z let 1959–1960, viz HAVLÍK, Jaromír, *Česká symfonie 1945-1980*. Praha: Panton, 1989. Zdeněk Šesták uplatňuje ve své tvorbě tento způsob postupem času stále více. Zdroje motivické jednoty je však podle našeho mínění třeba hledat především jinde: ve skladatelově muzikologické práci, a tedy v barokním způsobu hudebního myšlení, a v blízkosti Šestákova jazyka Hábově tzv. smíšenému atematickému slohu. Oběma souvislostem se ještě budeme věnovat (viz s. 177–179).

157 K chápání pojmu faktury u Šestáka viz též vysvětlení v kapitole *II. Symfonie*, s. 106.

158 Předchozí *Concertino* (1964) větou tohoto charakteru i stejného tempového označení *Allegro noc brio* končilo (viz s. 80).

159 BARTÓK, Béla, Problém nové hudby. In: *Skladatelé o hudební poetice 20. století*, Praha: Československý spisovatel, 1960.

160 Právě tyto rysy Šestákova hudebního jazyka spolu s postavením serialismu v šedesátých letech vedly dobovou kritiku k tomu, že vyzdvihovala autorovo domnělé „neortodoxní využívání dodekafonie" i tam, kde na ni autor vůbec nepomyslel, a dokonce i mnoho let poté. Píše o ní například Jaroslav Smolka v recenzi *II. Symfonie*, in: sm [SMOLKA, J.] Druhá symfonie Zdeňka Šestáka. *Gramorevue* 13, 1977, č. 2, s. 11.

161 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 21. dubna 2002.

162 Skladba vznikla na přání člena SOČR Františka Štěňhy, složka dokumentů „Zdeněk Šesták", archiv Nadace Český hudební fond.

163 Kvaternion označuje čtveřici transformací dvanáctitónové řady: základní řadu, inverzi (řadící za sebou obraty intervalů základní řady), račí formu (základní řadu čtenou pozpátku) a inverzi račí formy.

164 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 21. dubna 2002.

165 Zápis dvanáctitónové řady s jejími transformacemi obsahuje i materiál v lounském archivu; složka Partitury; SOkA Louny.

166 HAVLÍK, Jaromír, *Česká symfonie…* (c. d.), s. 211, 232.

167 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

168 V SOkA Louny je doložena přinejmenším korespondence s archivem v Řezně a Augsburgu. Do Augsburgu psal Šesták proto, aby si ověřil, zda si augsburský biskup neodvezl některé z citolibských kompozic s sebou domů z návštěvy pachtovského domu roku 1749; z rozhovoru autora se ZŠ, 22. května 2019.

169 Kopie dopisu „Milá Waltraud…", nedatováno; SOkA Louny; Záznam z 3. září 1965 „Napsat Waltraud Engelová", Diář 1965; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

170 Upozornění občanům, *Hlas*, 27. července 1962; SOkA Louny.

171 Kopie dopisu žijícím Kopřivům z února 1966 a odpovědi Ing. Kopřivy, Praha 23. února 1966, a Ing. Karla Kopřivy, Praha 26. února 1966; SOkA Louny.

172 Šesták jmenuje v materiálu Arii in Dis „Quod pia voce cano" pro bas (zpěv Eduard Hrubeš) a Arii in D et chorus „Amoenitate vocum" pro soprán (zpěv Olga Dvořáková, varhany Vratislav Bělský, záznam v archivu Českého rozhlasu potvrzuje nahrávku ze 7. března 1964) Karla Blažeje Kopřivy, Offertorium pastorale in D „Gloria in excelsis Deo" pro soprán, alt, smíšený sbor a varhany Jakuba Lokaje (zpěv Olga Veselá, Amálie Kadlčíková-Braunová, René Tuček, varhany Vratislav Bělský, záznam v archivu Českého rozhlasu potvrzuje nahrávku ze 3. května 1964), Offertorium pastorale in D „Hodie Christus natus est" pro soprán a sbor Václava Jana Kopřivy a Arii in Dis „Quod est in igne calor" pro koloraturní soprán, koncertantní roh a orchestr Josefa Myslivečka;

SOkA Louny, obálka Posudky (AMU), kritiky (pro Hudební rozhledy), recenze, doporučení (pro MK), různé. V rozhovoru 15. listopadu 2001 v Praze s autorem této knihy vzpomínal Zdeněk Šesták na účast Komorního orchestru Bohuslava Martinů za řízení Aloise Veselého.

173 Dopis Zdeňku Zouharovi do Brna, Praha 12. prosince 1963; SOkA Louny, obálka Posudky (AMU), kritiky (pro Hudební rozhledy), recenze, doporučení (pro MK), různé.

174 Nejpozději k tomu došlo v roce 1965, protože na konci prosince 1965 poznamenává Zdeněk Šesták do diáře: „rozhovor s J. Šedou ohledně perspektivy Hudba v Citolibech". V tomto roce již tedy ředitel Supraphonu Jaroslav Šeda o projektu věděl. Diář 1965; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

175 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 15. listopadu 2001, doplněno 1. března 2016.

176 Diáře z let 1965 a 1966; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

177 Diář 1966; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

178 *Hudba citolibských mistrů 18. století*, Praha: Supraphon, 1968.

179 ŠESTÁK, Zdeněk, *Musica antiqua citolibensis. Nouze již odešla, velká radost jest k nám přišla…* Citoliby – Louny: Občanské sdružení Knihovna třetího tisíciletí, 2009, s. 51–53.

180 Kromě gramofonové antologie *Hudba citolibských mistrů 18. století.* Praha: Supraphon 1968, rovněž in: ŠESTÁK, Zdeněk, *Musica antiqua Citolibensis. Nouze již odešla …* (c. d.), s. 11–64.

181 Tamtéž s. 35–36, Zdeněk Šesták dokládá Kopřivovu tvůrčí odvahu na tritonu, který hudební kryptogram skrývá a jehož opakování namísto rozvedení neodpovídá pravidlům kontrapunktu.

182 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci…* (c. d.), s. 51.

183 Dopis Jana Šestáka do Citolib, Praha nedatováno; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

184 Programy koncertů LŠU z roku 1967; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

185 Dopis Jana Šestáka babičce Marii Šestákové do Citolib, Praha 4. ledna 1968; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

186 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. listopadu 2018.

187 Tamtéž.

188 Jiří Jaroch Zdeňku Šestákovi, Praha 12. srpna 1968; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá úřední.

189 Pramenem k této kapitole jsou kromě vlastního projektu i rukopisné poznámky k němu, vše součást skladatelova archivu: ŠESTÁK, Zdeněk, *Dramaturgický plán nahrávek titulů doplňujících českou národní fonotéku 1970–1978.* Strojopis, skladatelův archiv, stav k roku 2002; ŠESTÁK, Zdeněk, poznámky k *Dramaturgickému plánu nahrávek titulů doplňujících českou národní fonotéku 1970–1978.* Rukopis, skladatelův archiv, stav k roku 2002;

ŠESTÁK, Zdeněk, rukopisné poznámky ke skladatelovu rozhlasovému působení, přelom šedesátých a sedmdesátých let, rukopis, skladatelův archiv, stav k roku 2002.

190 Podle smlouvy mezi Zdeňkem Šestákem a ČSRo pracoval Šesták ve funkci dramaturga ČSRo od. 1. března do 31. srpna 1969; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá úřední.

191 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. listopadu 2018.

192 Tomislav Volek Zdeňku Šestákovi, Praha 7. května 1970; SOkA Louny.

193 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci…* (c. d.), s. 46–47.

194 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

195 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. listopadu 2018.

196 HALAS, František, *A co?* Brno: Krajské nakladatelství, 1957.

197 V analýze tektoniky Šestákových děl se přidržuji termínů Karla Janečka. JANEČEK, Karel, *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955. Ve schématech značím tyto celky dle úzu verzálkami (díly, tedy celky vyšší) a minuskulemi (oddíly, celky nižší).

198 Chromatické opisy doznělých tónů jsou pro Šestáka jedním z prostředků dosažení atonality. Takový způsob vedení hlasů ruší působnost pouze jednotlivých tónů anebo zamezuje stabilitě delších zdánlivě modálních úseků. Tuto metodu dosažení atonality naznačuje Karel Janeček ve studii „O významu imaginárních tónů v harmonii". Rušení tzv. imaginárních tónů (tj. tónů, které podržuje paměť posluchače při současném vjemu dalších reálně znějících tónů) zejména melodickým krokem malé sekundy, ale s menší účinností též skokem septimy a nony, tvoří součást Janečkovy teorie, která psychologicky vysvětluje jev latentní harmonie a způsob vedení základních harmonických spojů. Viz JANEČEK, Karel, O významu imaginárních tónů v harmonii. *Hudební výchova* 13 (1932), č. 1, s. 2–3. Karel Risinger ve své práci „Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie" chápe Janečkovu teorii jako potvrzení „vlastní zákonitosti atonality". RISINGER, Karel, *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie* (*Otakar Šín, Alois Hába, Karel Janeček*). Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

199 Stojí za to poznamenat, že formu passacaglie uznali za nosnou a myšlenkově závažnou ve svých symfoniích i Šestákovi generační souputníci Viktor Kalabis a Jindřich Feld. Kalabis ji učinil východiskem své *Druhé symfonie* z roku 1961, přičemž jako myšlenkový vrchol postavil v závěrečné větě fugu a Feld zvolil passacaglii jako řešení pro ústřední a myšlenkově nejzávažnější větu své *První symfonie*. Viz HAVLÍK, Jaromír, *Česká symfonie…* (c. d.), s. 210–213 resp. 232–234.

200 Citát skladatelova komentáře z programu premiéry *Druhé symfonie* v průvodním slovu Jaromíra Havlíka k partituře (HAVLÍK, Jaromír. Průvodní slovo. In: ŠESTÁK, Zdeněk, *Symfonie č. 2.* Partitura, 1. vydání, Praha: Panton, 1976).

201 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

202 Ideovým pozadím i vyzněním patří Šestákova *II. symfonie* do kontextu děl reagujících na přelomu šedesátých a sedmdesátých let na okupaci po srpnu 1968 (Jindřich Feld: *Srpnové dny*, Viktor Kalabis: *Symfonie č. 3*, Lubor Bárta: *Hořké léto*, Věroslav Neumann: *Iudica me Deus*, Zdeněk Lukáš: *České litanie* a další). Viz SMOLKA, Jaroslav, Stínová česká hudba 1968–1989. *Hudební věda 28* (1991), č. 2, s. 153–185.

203 HALAS, František, *A co?* (c. d.).

204 Tamtéž.

205 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 12. června 2002.

206 STRAVINSKIJ, Igor, *Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha: Supraphon, 1967, s. 368.

207 HLOBIL, Emil, *Nauka o hudebních formách…* (c. d.), s. 8.

208 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000. Dokumentů dokládajících tuto proporční metodu lounský archiv mnoho neukrývá, jeden však autor přece jen v ruce měl. Pocházel ze skicáře k *VIII. smyčcovému kvartetu „Máchovské variace“*; složka Partitury; SOkA Louny.

209 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

210 BOUČEK, Zdeněk – HUBIČKA Jiří, Období normalizace 1968–1989. In: JEŠUTOVÁ Eva (ed.), *Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 351–353.

211 Autorův rozhovor se ZŠ, Citoliby 13. července 2002.

212 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci…* (c. d.), s. 49, 50.

213 Činnost hudebního odboru Osvětové besedy v Citolibech shrnuje Marie Šestáková v diplomové práci na pražské konzervatoři. ŠESTÁKOVÁ, Marie, *K otázkám problematiky a funkce hudby na českém venkově (Úvahy na aktuální téma)*. Diplomová práce, Pražská konzervatoř, 1973; SOkA Louny.

214 Kopie rukopisu textu pro Zpravodaj Hudebního odboru Osvětové besedy v Citolibech, 6. února 1970; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Zdeněk Šesták, články o něm.

215 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 15. listopadu 2001.

216 V archivu nalezeny materiály ke dvanácti koncertům v období let 1969–1973; SOkA Louny.

217 Soubor programů Pěveckého sboru Osvětové besedy v Citolibech; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby.

218 Projev na ustavujícím sjezdu SČSKU, Praha 19. prosince 1972, s. 1; SOkA Louny.

219 Kopie textu pro Zpravodaj hudebního odboru Osvětové besedy č. 2 1970; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby, obálka „Materiály, které jsem předkládal při vyšetřování na Ministerstvu vnitra 1975 (leden – únor – březen)“.

220 Vyjádření pro Ministerstvo vnitra, Praha 22. února 1975; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby; Šestákův projev na ustavující schůzi SČSKU, Praha 19. prosince 1972; SOkA Louny.

221 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 15. listopadu 2001.

222 ŠESTÁK, Zdeněk, *Vysvětlení činnosti Pěveckého sboru Osvětové besedy v Citolibech připravené pro Ministerstvo vnitra ČSSR.* Strojopis, 22. února 1975, s. 3; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby, obálka „Materiály, které jsem předkládal při vyšetřování na Ministerstvu vnitra 1975 (leden – únor – březen)".

223 Tamtéž.

224 MLEJNEK, Karel, Hudební svět Zdeňka Šestáka. *Hudební rozhledy* 28 (1975), č. 12, s. 559–561.

225 In: ceskyhudebnislovnik.cz, viz https://bit.ly/2W31hs5.

226 Cesta se uskutečnila mezi 17. – 19. červnem 1969; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá úřední.

227 Z projektu „hudebních rezervací", jak jej Zdeněk Šesták podává v textu připraveném v roce 1972 pro výbor SČSKU – ŠESTÁK, Z. Projekt „Hudební rezervace" (určeno pravděpodobně výboru SČSKU), strojopis, 19. prosince 1972, s. 2, skladatelův archiv, stav k roku 2002. V Šestákových poznámkách k tématu, jemuž se nyní budeme věnovat, nalézáme svědectví, že podobný materiál putoval ve formě dopisu i na Český hudební fond, je však pravděpodobné, že se Šesták obrátil i na další instituce, na ministerstvo kultury, ministerstvo školství a ÚDLT. Viz ŠESTÁK, Zdeněk, Poznámkový blok, přelom šedesátých a sedmdesátých let, rukopis, skladatelův archiv, stav k roku 2002.

228 Tamtéž.

229 Projev na ustavujícím sjezdu SČSKU, Praha 19. prosince 1972, s. 1; SOkA Louny.

230 EBEN, Petr – HURNÍK, Ilja, Česká Orffova škola I. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1969.

231 BOŘKOVÁ, Zuzana, *30 let českého knihovnictví na stránkách časopisu Čtenář (1960–1989)*. Diplomová práce, FF UK 2012, s. 51.

232 BENETKOVÁ [Reittererová], Vlasta, *Kruhy přátel hudby*. Dílčí pohled na problematiku koncertního života v ČS[S]R, analýza vypracovaná pro agenturu Pragokoncert. Praha 1988; Archiv autorky.

233 Zákon č. 68/1951 Sb., o dobrovolných organizacích a shromážděních.

234 MLEJNEK, Karel, Hudební svět Zdeňka Šestáka… (c. d.), s. 559–561.

235 Kopie textu pro Zpravodaj hudebního odboru Osvětové besedy č. 2 1970; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby, obálka „Materiály, které jsem předkládal při vyšetřování na Ministerstvu vnitra 1975 (leden – únor – březen)".

236 Autorův rozhovor se ZŠ, Citoliby 13. července 2002.

237 Tamtéž. Tyto skutečnosti bohužel dnes v materiálech ověřit nelze, protože archiv Svazu skladatelů a koncertních umělců je nezvěstný.

238 Složka dokumentů „Zdeněk Šesták", Archiv Nadace Český hudební fond.

239 CANDRA, Zdeněk, Týden úspěchů i závazků [Týden nové tvorby českých skladatelů]. *Práce*, 21. března 1972, s. 6.

240 Koncept komentáře k dílu III. Symfonie; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.

241 MARTÍNKOVÁ, Alena (red.) a kolektiv autorů, *Čeští skladatelé současnosti.* Praha: Panton, 1985.

242 MLEJNEK, Karel, Hudební svět Zdeňka Šestáka. *Hudební rozhledy* 28 (1975), č. 12, s. 559–561.

243 KUNA, Milan, Týden nové tvorby skladatelů českých zemí 1972. *Hudební rozhledy* 25 (1972), č. 4, s. 159–160, s. 199.

244 Značka -ko-, Portréty nové tvorby. In: *Tvorba* 17. dubna 1974, č. 16, s. 9; viz též výstřižek, SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Články o Zd. Š. Ke zmíněným skladbám se dostaneme v následujících kapitolách.

245 Složka dokumentů „Zdeněk Šesták", archiv Nadace Český hudební fond.

246 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Hommage à Apollinaire.* In: program koncertu 18. Týdne nové tvorby 1974, 27. března 1974.

247 Tamtéž.

248 „Další dva cykly, respektive výběr ze sbírky smíšených sborů Hommage à Apollinaire od Zdeňka Šestáka a cyklus Země živá od V. Felixe na slova M. Floriana prozrazovaly nejvíce zkušeností se sborovou praxí a také větší ohled na skutečné možnosti neprofesionálních pěvců. U Zdeňka Šestáka tento cíl byl jakýmsi skrytým, plně respektovaným záměrem. Autor cílevědomě hledá nejšťastnější průsečík emocionálně tvarovaného vícehlasu a jeho technické oproštěnosti. Svou melodiku nepřetěžuje nezpěvnými kroky, snaží se o postižení poetických nálad bez epické šíře z jádra poutavého hudebního náboje. V řadě sborů, jež Šestáka reprezentovaly na tomto koncertu, byly plochy působivé, například v Cors de chasse, Fotografie ad." KUNA, Milan, Týden nové tvorby 1974. [Hommage à Apollinaire] *Hudební rozhledy* 27 (1974), č. 5, s. 199–200.

249 Značka -ko-, Portréty nové tvorby… (c. d.).

250 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

251 APOLLINAIRE, Guillaume, *Pásmo.* Překlad Karel Čapek, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963, s.12–13.

252 Oznámení o ocenění v soutěži Praha 1972 ČHF finanční odměnou; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá úřední.

253 ŠESTÁK, Zdeněk, *U studánky*, písničky pro malé školáčky a jejich zobáčky na slova Oldřicha Syrovátky. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1976.

254 Karel Janeček rozlišuje mezi funkční a bezfunkční harmonií, již ztotožňuje s atonalitou, viz JANEČEK, Karel, Základní harmonické problémy a jejich řešení. *Musikologie* 4 (1955), s. 87–129, též RISINGER, Karel, *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie…* (c. d.), s. 99, 146–150.

255 Korespondenci se Státním pedagogickým nakladatelstvím k zařazení *Písničky pro maminku* uchovává lounský archiv, např. dopis Zdeňka Nouzy Zdeňku Šestákovi, Praha 30. listopadu 1978; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá úřední.

256 Kromě uvedených pramenů čerpá kapitola také z autorových rozhovorů se Zdeňkem Šestákem, Praha 12. června 2002 a Citoliby 13. července 2002.

257 ŠESTÁKOVÁ, Marie, *K otázkám problematiky a funkce hudby na českém venkově…* (c. d.), s. 17.
258 Programy koncertů přiložené k Vyjádření pro Ministerstvo vnitra Praha 22. února 1975; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby.
259 Kritické poznámky Citoliby; SOkA Louny.
260 Průklep dopisu Josefu Hlaváčkovi není sice datován, ovšem vzhledem ke zmínce o 2000 objednávkách deskového alba jej lze zasadit do roku 1969, SOkA Louny.
261 https://www.farnostlouny.com/index.php?id=69.
262 Na tento rozdíl mezi originálem a kopií upozornil autora této knihy Zdeněk Šesták; rozhovor 14. srpna 2019.
263 Kopie dopisu, Bohdan Ostroveršenko, adresát neznámý, Krupka 24. července 1989; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.
264 Dopis Michaela Neudertová Zdeňku Šestákovi, Ústí nad Labem 6. května 1991; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.
265 https://zatecky.denik.cz/zpravy_region/postoloprty_citoliby_zamek_policie_20170609.html.
266 https://www.novinky.cz/krimi/clanek/ital-je-u-soudu-kvuli-chatrajicim-zamkum-na-lounsku-40258935.
267 https://www.idnes.cz/usti/zpravy/zamek-postoloprty-citoliby-baroknimu-statek-kystra-soud-podminka-kulturni-pamatka-devastace.A190813_495123_usti-zpravy_pakr?.
268 https://www.idnes.cz/usti/zpravy/postoloprty-zamek-prodej-mesto-mauro-piccinini-ital.A210521_111336_usti-zpravy_grr.
269 Kopie rukopisu textu pro Zpravodaj Hudebního odboru Osvětové besedy v Citolibech, 6. února 1970; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Zdeněk Šesták, články o něm.
270 Programy v obálce „Materiály, které jsem předkládal při vyšetřování na Ministerstvu vnitra 1975 (leden – únor – březen)"; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby.
271 Tamtéž.
272 Některé tyto instituce zmiňuje v dopise řediteli Okresního kulturního střediska A. Seidlovi; dále dopis MK ČSR, k rukám Emila Kubáta, Praha prosinec 1971; „Vyjádření", Praha, leden 1972; dopis Andreji Derbákovi, předsedovi Kulturní a školské komise MNV v Citolibech, Praha, nedatováno; průvodní dopis k „Vyjádření" Andreji Derbákovi, Praha únor 1972; to vše SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby.
273 „Vyjádření", Praha leden 1972; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby, obálka „Materiály, které jsem předkládal při vyšetřování na Ministerstvu vnitra 1975 (leden – únor – březen)".
274 Pohled z Perugie Marii Šestákové do Citolib, 28. září 1971; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

275 Tamtéž.

276 Pplk. Pavola Jursíka jmenuje Šesták v poznámce k výstřižku s jeho článkem s názvem „Proti ideologické diverzi" v lounském *Hlasu* 3/1976: „To je ten, co informoval v lounských kasárnách o Pěv. sboru OB Citoliby, že je informován o financování Vatikánem". SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby.

277 Autorův rozhovor se ZŠ a Marií Šestákovou, Praha 19. prosince 2014.

278 V textu namnoženém na cyklostylu s hlavičkou „Zpravodaj Hudebního odboru Osvětové besedy v Citolibech (6. února 1970)" je zmíněn záměr zřídit v zámku v září–říjnu 1970 Hudební síň K. B. Kopřivy v těchto zámeckých prostorách; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Zdeněk Šesták, články o něm.

279 Marie Šestáková Věře Boudové, Praha 16. října 1972; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.

280 Programy v obálce „Materiály, které jsem předkládal při vyšetřování na Ministerstvu vnitra 1975 (leden – únor – březen)"; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby

281 Vrácený referát o koncertu 30. června 1973 pro Kulturní měsíčník v Lounech, na kopii rukou připsáno: „Byly to neuvěřitelné boje, článek byl vrácen po zákroku pluk. Kotyzy"; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby.

282 Zdeněk Šesták Andreji Derbákovi, předsedovi MNV v Citolibech, Praha 10. září 1973; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby; viz též Zpráva pro výbor SČSKU o zájezdu na festival Vratislavia Cantans, 1973, strojopis, skladatelův archiv.

283 SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá úřední.

284 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

285 Zdeněk Šesták sekretariátu Hudební mládeže ČSSR, Praha 26. srpna 1973; SOkA Louny.

286 Složka dokumentů „Zdeněk Šesták", archiv Nadace Český hudební fond.

287 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 21. dubna 2002.

288 Z dopisu ředitele dr. Čeňka Gardavského dru. Jiřímu Hlaváčkovi k nahrávání symfonie Pražským komorním orchestrem, Praha 14. března 1975; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

289 Vzpomeňme na diatonické postupy uplatněné v *Hommage à Apollinaire*, viz s. 143–144.

290 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 21. dubna 2002.

291 Informace pochází od skladatele. Pramen bohužel mezi dostupnými materiály nebyl nalezen.

292 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

293 Noty ze Supraphonu. [mimo jiné Koncert pro smyčcový orchestr] *Gramorevue* 17 (1981), č. 10, s. 14.

294 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 7. ledna 2003.

295 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

296 Nejsilnější motivickou sevřenost má v baroku imitační kontrapunkt. Motivická nezávislost kánonických hlasů na cantu firmu je u něj vzácná, viz HŮLA, Zdeněk, *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Supraphon, 1985, s. 201. S motivickými konstantami prostupujícími ve variacích všechny hlasy se ale setkáváme i u volného kontrapunktu na základě cantu firmu. Tyto konstanty zachycuje Hůlova *Nauka* na příkladu chorálu „Vater unser im Himmelreich" Dietricha Buxtehudeho (příklad na s. 161–162).

297 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

298 VYSLOUŽIL, Jiří, *Alois Hába. Život a dílo*. 1. vyd. Praha: Panton, 1974, s. 177.

299 Tamtéž, s. 255. V textu *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*, napsaném v roce 1923 a knižně vydaném roku 1925, Hába prohlašuje, že „úkolem nejmladší generace a příštích generací jest provésti vývojový přerod dokonale a vybudovati naprosto nový hudební sloh ze zásady neopakovati a mysliti stále vpřed." Viz HÁBA, Alois. *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1925, s. 36.

300 HÁBA, Alois. *Jak dál?* (příspěvek k anketě). *Rytmus* 9, 1943/44, s. 33–35.

301 Tamtéž.

302 VYSLOUŽIL, Jiří, *Alois Hába. Život a dílo*… (c. d.), s. 214.

303 Tamtéž. K Hábovi viz také REITTERERová, Vlasta – SPURNÝ, Lubomír, *Alois Hába. Mezi tradicí a inovací*. Praha: KLP, 2014.

304 Cyklus přednášek doc. Eleny Petrové „Hudba dvacátého století" na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v letech 1993–1994.

305 VYSLOUŽIL, Jiří, *Alois Hába. Život a dílo*… (c. d.), s. 233.

306 Viz druhá věta *II. symfonie* (s. 111), první věta *IV. symfonie* (s. 156) a třetí věta *Koncertu pro smyčcový orchestr* (s. 169).

307 RISINGER, Karel, *Nauka o hudební tektonice 20. století. 1. díl*. 1. vyd. Praha: AMU, 1998.

308 HÁBA, Alois, Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stilmöglichkeiten in der Musik. In: GRUES, Heinrich – KRUTTGE, Eigel – THALHEIMER, Else (eds.), *Von neuer Musik*, Kolín nad Rýnem: F. J. Marcan-Verlag, 1925, s. 53–58; citováno dle RISINGER, Karel, *Vůdčí osobnosti české moderní hudební* … (c. d.), s. 91.

309 Je však třeba zároveň upozornit, že termín „expozice" nevystihuje zcela Šestákův kompoziční sloh ani v těchto případech. Expoziční typ hudby, jak jej uvádějí klasické nauky o hudebních formách, Šestákovy instrumentální skladby prakticky neznají. Evolučně pojaté jsou i tyto „sonátové expozice", které spíše než témata exponují typy faktur a melodiky, atmosféru, případně charakteristické motivické fragmenty, budoucí melodické konstanty díla. Evoluční hudební myšlení, Šestákem většinou uplatňované, odpovídá Hábově charakteristice „mysliti stále vpřed".

310 Sám Šesták ke svému postoji k tektonice hudebního díla říká: „Donekonečna nelze jako v romantismu analyzovat struktury. Sonátovou formu nemůžeme donekonečna opakovat, ale jsou možné různé odlivy, zálivy, narušování formy. Myslím, že síla hudby je v novém formálním řešení, v nové architektonice, ani ne v té aparátní harmonické struktuře, ale v tom prostoru fabulace je spousta neodhaleného." (Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 12. června 2002)

311 O ceně informovala tato média: *Svobodné slovo* 17. května 1975, *Lidová Demokracie* 17. května 1975, *Večerní Praha* 16. května 1975; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

312 JANEČEK, Karel, *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982, s. 176–192.

313 BIEBL, Konstantin, *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 45.

314 BIEBL, Konstantin, *Modré stíny pod zlatými stromy*. Praha: Československý spisovatel, 1988.

315 Arabskými číslicemi jsou značeny intervaly čisté a malé, římskými intervaly velké. Stejně značí intervaly ve svých pracích Karel Risinger, viz RISINGER, Karel, *Nauka o hudební tektonice 20. století. 1. díl*.... (c. d.).

316 Tzv. lomená dodekafonie vyčerpává dvanáctitónovou řadu ve směru horizontálním i vertikálním tak, že se oba směry podle potřeby střídají.

317 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

318 Tamtéž.

319 „Zlatými řetězy". In: BIEBL, Konstantin, *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 22.

320 Z autorova komentáře k dílu in: ŠESTÁK, Zdeněk, *Portrét Konstantina Biebla*. Sbírka smíšených sborů a cappella, na texty básníka. Pěvecký sbor Československého rozhlasu v Praze, sbormistr Milan Malý, Praha: Panton, 1979, 11 0615.

321 „Když odchází mládí". In: BIEBL, Konstantin. *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 218.

322 „Neboj se lidstvo", in BIEBL, Konstantin, *Modré stíny pod zlatými stromy*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 229.

323 Vzestupný spád verše „Přes proroctví všechna" vyhovuje hlavě fugového tématu lépe než Bieblův sestupný daktyl.

324 Přepsáno z partitury.

325 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala*, pro soprán, tenor, smíšený sbor, sólo violu a klavír, 1975. Strojopis, skladatelův archiv, stav k roku 2002.

326 Premiéra 7. května 1941 v divadle D 40.

327 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Čtyři dramatické fragmenty*... (c. d.).

328 Tamtéž.

329 Obě violová interludia jsou také součástí notového svazku *Interludia pro violu*, 1. vyd. Praha: Supraphon, 1987.

330 NEZVAL, Vítězslav. *Manon Lescaut. Hra o sedmi obrazech podle románu Abbé Prévosta*. Praha: Melantrich, 1946, s. 95.

331 V roce 1979 pořídil rozhlas nahrávku celého díla se stejnými interprety, kteří se podíleli na premiéře závěrečné části na Týdnu nové tvorby 1976, na violu hrál Pavel Janda. Čtyři fragmenty získaly v roce 1976 druhou cenu v soutěži ministerstva kultury k Mezinárodnímu roku ženy. Viz též NOHÝNKOVÁ, Jana, *Vítězslav Nezval v tvorbě českých skladatelů*. Diplomová práce, Praha: Pedagogická fakulta UK, 1997, s. 61.

332 NEZVAL, Vítězslav, *Manon Lescaut…* (c. d.), s. 216.

333 Tamtéž, s. 228.

334 Tamtéž, s. 237.

335 Výstřižek s recenzí, js [Jaroslav Smolka?]+ ol [Vladimír Šolín], Defilé hudebních novinek, *Svobodné slovo* 2. dubna 1976, s. 5; SOkA Louny.

336 SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.

337 SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

338 Rok 1967 zmínil Zdeněk Šesták v rozhovoru s autorem této knihy roku 2018, ve skladatelových diářích se pravidelné zmínky o OSA objevují mezi lety 1974–1993; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře a neroztříděný fond.

339 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 28. února 2001.

340 Tamtéž.

341 HORÁČEK, Michal – BENIAK, Luboš, OSA nostra. In: *Mladý svět* 1989, č. 40, s. 16–18.

342 Nedatovaný koncept dopisu Zdeňka Šestáka v odpovědi na dopis předsedy hudebního odboru Umělecké besedy Jana Klusáka, Praha 26. listopadu 1992 k referendu s otázkou: „Domníváte se, že spolupracovník bývalé StB může být členem Umělecké besedy nebo se jím stát?"; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.

343 Koncept diskusního příspěvku na konferenci CISAC v Paříži 1974, francouzsky; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

344 Viz Šestákův již zmíněný dopis sekretariátu Hudební mládeže ČSSR, Praha 26. srpna 1973; SOkA Louny.

345 Zápisky z konference CISAC ze září 1977; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.

346 Tamtéž.

347 Pohled od Zdeňka Šestáka matce Marii Šestákové z Vídně, razítko nečitelné; SOkA Louny.

348 Z dochovaných diářů vyplývají v roce 1974 tato data: 6. července Maďarsko, srpen Polsko, 10. – 14. prosince Paříž; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře; Do Paříže vyjel Šesták roku 1974 sám, protože druhého kolegu Jiřího Šusta jako zaměstnance Armádního filmu nepustili; Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 22. května 2019.

349 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 28. února 2001. O rozšířeném antisemitismu v řadách StB už od jejích počátků hovoří i Jiří Pernes ve *Velkých dějinách zemí Koruny české XVII. (1948–1956)*, Praha: Nakladatelství Paseka, 2022, s. 483.

350 Nedatovaný koncept dopisu Zdeňka Šestáka v odpovědi na dopis předsedy hudebního odboru Umělecké besedy Jana Klusáka, Praha 26. listopadu 1992 k referendu s otázkou: „Domníváte se, že spolupracovník bývalé StB může být členem Umělecké besedy nebo se jím stát?"; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.

351 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 28. února 2001.

352 Nedatovaný koncept dopisu Zdeňka Šestáka v odpovědi na dopis předsedy hudebního odboru Umělecké besedy Jana Klusáka… (c. d.).

353 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 28. února 2001; Zmínka o Norsku je možná mýlka. Stárek působil v letech 1976–1980 v Berlíně a v letech 1981–1984 v Norsku.

354 Vyjádření pro Ministerstvo vnitra Praha 22. února 1975; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby.

355 Rovněž Archiv bezpečnostních složek neuchovává ke Zdeňku Šestákovi žádný archivní materiál; dle sdělení Oddělení archivních fondů operativních svazků a vyšetřovacích spisů ABS, č. j. ABS 5894/2021, ze dne 2. srpna 2021.

356 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 28. února 2001; Podle záznamu v diáři z roku 1975 cenu převzal 16. května; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

357 Agenti tajné policie – znovu živý problém, *MF Dnes*, 4. dubna 2003, s. 6.

358 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 14. srpna 2019.

359 Tamtéž.

360 Podle Šestákovy vzpomínky k tomu došlo poté, co Šesták 16. května převzal cenu za *Portrét Konstantina Biebla*.

361 BONDS, Mark Evan, *Absolute Music. The History of an Idea.* New York: Oxford University Press 2014, s. 122.

362 Koncept komentáře k *Prvnímu smyčcovému kvintetu*, který skladatel četl na koncertě před provedením jeho druhé věty, nedatováno; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.

363 K chápání pojmu faktury v této práci viz též vysvětlení na s. 84 a 120.

364 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda"*. In: program koncertu: 27. TNT 1983, Dvořákova síň Domu umělců (Rudolfinum), 18. března 1983.

365 Premiéra se konala za řízení Zdeňka Košlera 20. října 1977 v pražském Domě umělců.

366 Tuto charakteristiku uvádí i Jaroslav Holeček k průvodnímu slovu ke koncertu České filharmonie, jež vzniklo na základě skladatelova komentáře ke kompozici. Tištěný program koncertu České filharmonie, Dům umělců, Praha 20. října 1977, skladatelův archiv, stav k roku 2020.

367 Koncept komentáře ke skladbě *Partita profana*; SOkA Louny.

368 Marie Šestáková babičce Marii Šestákové, Citoliby 8. ledna 1976; SOkA Louny.

369 Životopis Marie Šestákové; SOkA Louny.

370 Autorův rozhovor se ZŠ roku 2018.

371 Marie Šestáková Zdeňku Šestákovi, Weimar 26. února 1979; SOkA Louny.
372 Soubor pohledů Zdeňka Šestáka synu Janu Šestákovi do Bzence; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Rodinné písemnosti.
373 MIHULE, Jaroslav, *Martinů. Osud skladatele*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017, s. 519.
374 Diář 1979; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Diáře.
375 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci*... (c. d.), s. 38.
376 Autorův rozhovor se ZŠ roku 2018.
377 Korespondence se zmíněnými osobnostmi in: SOkA Louny a složky Korespondence s osobnostmi (Vl. Mirvald) a Dopisy osobností známých.
378 http://www.louny.eu/osobnosti/vladislav-mirvald/449/.
379 Autorův rozhovor se ZŠ roku 2018.
380 TOMAS, Jindřich, Archivář Bořivoj Lůžek. In: *155 let archivnictví v českých zemích*, Publikace Moravského zemského archivu v Brně, Nová řada, sv. 4, Brno 1995.
381 Dopisy Bořivoje Lůžka in: SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složky Korespondence s osobnostmi (Vl. Mirvald) a Dopisy ze SOA Louny.
382 Dopis Věry Patrmanové Zdeňku Šestákovi, Praha 24. září 1976; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.
383 Autorův rozhovor se ZŠ, Citoliby 13. července 2002.
384 SOkA Louny a složka Korespondence došlá soukromá.
385 Z rozhovoru autora se ZŠ, Praha 13. července 2002.
386 Dopis Zdeňka Šestáka ministru kultury z 21. července 1997; SOkA Louny.
387 https://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/694462.
388 Bernd Rinne Zdeňku Šestákovi, německy, Frankfurt nad Mohanem 27. ledna 1987; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.
389 Na cestě strávil dny 2. – 12. září 1986, festival se konal od 4. do 8. září, materiály k festivalu a diář 1986; SOkA Louny a složka Diáře.
390 Přesněji od 10. do 20. listopadu, diář 1987; SOkA Louny a složka Diáře.
391 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 12. června 2002.
392 Tamtéž.
393 MLEJNEK, Karel, Průvodní slovo In: Šesták, Z. *Sinfonia V „Chronos" per orchestra grande*. Faksimile, Praha: Supraphon, 1982.
394 Viz též Smlouva na vytvoření V. symfonie, složka dokumentů „Zdeněk Šesták", archiv Nadace Český hudební fond.
395 Ohledně chápání faktury u Šestáka viz vysvětlení na s. 84 a 120.
396 ŠESTÁK, Zdeněk, *Sinfonia V „Chronos" per orchestra grande* (1978), Praha 1982, s. 2.
397 Příbuznou interpretaci uvádí i Mlejnkova poznámka v partituře, která je velmi pravděpodobně založena na konzultacích s autorem: „První věta ve volné fantazijní formě s dramatickými plochami ve střední části vyjadřuje pulzaci času, jež působí mimo lidskou vůli." Tamtéž.

398 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *V. symfonie pro velký orchestr „Chronos“*. Strojopis, skladatelův archiv, stav k roku 2002.

399 NEZVAL, Vítězslav, *Menší růžová zahrada*. Praha: [Jan Fromek], 1926.

400 Arthur Honegger psal svou *Třetí symfonii* po druhé světové válce v reakci na ni.

401 Z tohoto důvodu by bylo možné přiřadit ke *Druhé symfonii* i symfonii *Pátou* v kontextu jevu, který Jaroslav Smolka nazývá „stínová hudba“, tedy hudba, která skrytě kriticky reaguje na totalitní realitu. Jak uvidíme později, do těchto souvislostí se hodí i dramatický fragment *Fatum*; viz SMOLKA, Jaroslav, Stínová česká hudba 1968–1989. *Hudební věda* 28 (1991), č. 2, s. 153–185.

402 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 12. června 2002.

403 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *V. symfonie pro velký orchestr „Chronos“*. Strojopis, skladatelův archiv, stav k roku 2002.

404 Tamtéž; „Jan houslista“. In: HORA, Josef. *Kniha domova*. Dílo Josefa Hory, svazek IV., Praha: František Borový, 1946.

405 ŠESTÁK, Zdeněk, O Puškinských vigiliích. (Rozhovor) Zaps. OSTREZÍ, S.[lávek], *Večerní Praha*, 17. srpna 1981, s. 6.

406 PUŠKIN, Alexandr Sergejevič, *V bouři zrál můj hlas*. Praha: Mladá fronta, 1975, s. 87.

407 PUŠKIN, Alexandr Sergejevič, *Vyšel jsem dřív než hvězda ranní*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

408 Jako dynamický vrchol cyklu zaujala *Bryčka života* i kritiku. K premiéře cyklu na 24. Týdnu nové tvorby v roce 1980 píše Vilém Pospíšil v *Hudebních rozhledech*: „Autoru, který je dnes v zenitu svých sil a jehož rukopis se vyhranil a ustálil, se tu podařilo znamenitě vystihnout ducha této poezie a seřadit vybrané básně, dobou svého vzniku časově od sebe dost vzdálené, v skutečně cyklický, jedinečně kontrastní celek. Jeho střed tu vyčnívá jako vichřivý, jakoby jedním dechem brilantně napsaný a přece ve své podstatě lidsky hluboký vrchol, rámovaný dvojím zamyšlením nad přívalem otázek, které básníku otevřely v knize zapomenutý kvítek a noční bdění. Dílo sdělné […] a jistou, zkušenou rukou napsané je navíc interpretačně nesmírně vděčné. Není také divu, že sbormistra Pěveckého sboru Čs. rozhlasu vyprovokovalo k tomu, aby se za ně bezvýhradně postavil, řídil je s nakažlivým zápalem a zpaměti a přispěl tak k úspěchu, které si zasloužilo.“ Týden nové tvorby 1980. [též Puškinské vigilie] *Hudební rozhledy* 33 (1980), č. 5, s. 193–200.

409 Skicář Puškinské elegie; SOkA Louny.

410 Komentář k *Puškinským vigiliím*; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.

411 Zvláště střední část je živočišností nabita, stejně jako všechna typická šestákovská presta či allegra agitata – zvláště na přelomu tisíciletí.

412 MLEJNEK, Karel, Komentář k dílu *Paměť, symfonická variační freska*. In: program koncertu SČSKU, Dvořákova síň Domu umělců, 4. června 1989.

413 Autorův rozhovor se ZŠ 25. února 2015 po koncertu Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK, který řídil Petr Vronský a na němž zazněla skladba *Paměť*.

414 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 12. června 2002.

415 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Symfonické variace „Zpřítomnění okamžiku“*. In: Program koncertu 26. TNT 1982, Dvořákova síň Domu umělců, 18. března 1982.

416 SKÁLA, Pavel, Týden Nové tvorby 1982 (Zdeněk Šesták, Čestmír Gregor, Klement Slavický). [mimo jiné Zpřítomnění okamžiku] *Hudební rozhledy* 35 (1982), č. 6, s. 258–267.

417 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *II. symfonie*. Strojopis, skladatelův archiv, stav k roku 2002.

418 Podobně si skladatel počíná i ve *Zpřítomnění okamžiku*.

419 VEBER, Petr – ŠTILEC, Jiří ml., Orchestrální koncerty SČSKU [mimo jiné Paměť] *Hudební rozhledy* 42 (1989), č. 9, s. 393–394.

420 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.

421 Blízkost skladbám Arthura Honeggera zmiňuje i komentář Víta Roubíčka k edici dvou CD obsahující též *V.* a *VI. symfonii*. Šesták, Zdeněk, *Compositions for Orchestra*, Praha: Radioservis, 2010.

422 Komentář k *VI. symfonii „Věčný nepokoj srdce“*; SOkA Louny.

423 Referát na aktivu pro výchovu uměním ÚRO v Praze dne 27. září 1974; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Pěvecký sbor Citoliby.

424 Jiří Berkovec Zdeňku Šestákovi, Praha 2. listopadu 1977; SOkA Louny.

425 Přehlídka se konala ve dnech 27. ledna – 1. února 1974, program Týdne televizních filmů k Roku české hudby; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Články o Zd. Š.

426 Jak dokládají dochované programy, uvedeny byly například skladby *Koncert* (*Concerto in Dis*) *pro varhany a orchestr* K. B. Kopřivy (chrám sv. Mikuláše na Malé Straně 17. listopadu 1970, Akademičtí komorní sólisté), *Pastorální preludium a fuga C dur* K. B. Kopřivy (Dvořákova síň 26. prosince 1971), *Aria in Dis* pro alt, orchestr a varhany K. B. Kopřivy a *Motetto pastorale in D* pro sóla, sbor, orchestr a varhany Jakuba Lokaje (Zrcadlová síň Klementina 17. března 1972, Iva Malinová – alt, Anna Bortlová – sopr., Smíšený sbor VUS a symfonický orchestr Uměleckého souboru mládeže, řídili Jiří Hlaváček a Petr Vronský) nebo *Missa pastoralis in D* V. J. Kopřivy (Smetanova síň 17. prosince 1984, VUS a Pražský akademický orchestr řídila Miriam Němcová).

427 Skladatelovy diáře neposkytují k rekonstrukci těchto prací konkrétní vodítko, výjimku tvoří záznam z 8. ledna 1981, kdy poznamenává, že pracuje na Gallinově *Sinfonii in C*; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře. Podle skladatelova vyjádření zahrnovala práce na staré citolibské muzice spartování a dopsání continua, nikoli domýšlení partů.

428 Diáře z let 1975 a 1976 evidují schůzky s Ivanem Medkem, tehdy redaktorem vydavatelství; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

429 Josef Krček Zdeňku Šestákovi, Praha 21. dubna 1982; SOkA Louny.

430 *Hudba citolibských mistrů 18. století*. Praha: Supraphon 1984.

431 Tamtéž, otištěno rovněž in: ŠESTÁK, Zdeněk, *Musica antiqua citolibensis. Nouze již odešla…* (c. d.), s. 67–133.

432 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci…* (c. d.), s. 52.

433 Koncept komentáře ke koncertu; SOkA Louny. Viz též rozhovor Karla Mlejnka se Zdeňkem Šestákem, Československý rozhlas 9. prosince 1985, přepis; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.

434 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 28. února 2001.

435 *Orchestrální skladby / Compositions for Orchestra*, Praha: Radioservis, 2010.

436 (vbr) [BOR, Vladimír], Ještě ke skladatelské přehlídce. *Lidová demokracie*, 24. března 1983, s. 5.

437 Právě s ohledem na její charakter, de facto provedení materiálu celého *Houslového koncertu*, užíváme příměru sonátového ronda.

438 Premiéra se uskutečnila v rámci Týdne nové tvorby 18. března 1983 ve Dvořákově síni Domu umělců a kromě sólisty Antonína Nováka se na ní podílel Státní symfonický orchestr Gottwaldov pod vedením Jiřího Pinkase.

439 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 12. června 2002.

440 Tamtéž.

441 Tamtéž.

442 „Jan houslista". In: HORA, Josef, *Kniha domova…* (c. d.), s. 169.

443 Viz s. 38.

444 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 24. ledna 2022.

445 PATOČKA, Jan, *Sókratés. Přednášky z antické filosofie*, Praha: SPN, 1991; PLATÓN, *Faidros*, Praha: OIKOYMENH, 1993; Tento Platónův dialog zmiňuje skladatel ve svém komentáři k violovému koncertu.

446 Původně bylo *Fatum* věnováno Marii Tomášové a Vlastě Chramostové. Druhé ze jmen však Šesták později z dedikace vyškrtl kvůli hereččině společensko-politickému angažmá v padesátých letech. Z perspektivy druhého desetiletí nového milénia skladatel již ale tento krok hodnotil jako přemrštěný a nespravedlivý.

447 Zdeněk Šesták sestavil libreto z překladu Ferdinanda Stiebitze, který vyšel v rámci Antické knihovny ve svazku Sofoklés, *Tragédie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1975.

448 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Fatum. Vokálně-symfonický fragment podle Sofokla*. In: program koncertu 30. TNT 1986, Dvořákova síň Domu umělců, 22. 3. 1986.

449 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. července 2015.

450 Podle Jaroslava Šedy ale dílo také „roste ústrojně a s náročnou kompoziční inovací […] z velké české novodobé kantátové tradice a dospívá k hudebnímu výsledku, který byl hned při premiéře posluchači rozpoznán jako čin". Výstřižek recenze, ŠEDA, Jaroslav, Týden nové tvorby 1986, rok 1986; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Zdeněk Šesták, články o něm.

451 ŠESTÁK, Zdeněk, Autorský komentář k dílu *Fatum…* (c. d.).
452 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. listopadu 2019.
453 Koncept průvodního dopisu k zásilce partitury Královny Dagmar pro ČHF z 28. ledna 1990; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.
454 Autor této knihy má v živé paměti, jak Zdeněk Šesták prožíval setkání delegace tří českých církví včetně dvou nekatolických s papežem Františkem v červnu 2015 u příležitosti 600. výročí upálení Mistra Jana Husa. Husovy osobnosti a jeho odvahy si Šesták vždy velmi vážil.
455 Podle Rudolfa Matyse byl tento egalitářský přístup v osmdesátých letech typický zvláště pro OSA; MATYS, Rudolf, *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy.* Praha: Academia 2003, s. 270.
456 U nás k této změně došlo roku 2000, v Německu již 1965, v Rakousku 1972, ve Švýcarsku 1993. Pro EU spolu se Švýcarskem platí toto ustanovení od roku 2011. Sedmdesátiletou lhůtu uplatňují také USA, Rusko a Austrálie, naopak Kanada, Čína a Japonsko (s výjimkou filmů) počítají s padesáti lety, v Mexiku platí autorská práva sto let od autorova úmrtí. https://de.wikipedia.org/wiki/Regelschutzfrist.
457 Zpráva z účasti na kongresu CISAC ve Veroně ve dnech 11. – 14. října 1989; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.
458 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. listopadu 2019.
459 Zprávy SČSKU. *Hudební rozhledy* 42 (1989), č. 10, s. 481.
460 Koncept projevu „Vážení přátelé, myslím, že se všichni shodujeme…“, s. 2; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.
461 Tamtéž, s. 3–4.
462 Šlo o pojem zavedený v Československu po sovětském vzoru. Ovšem na rozdíl od Gorbačovovy perestrojky, jež zahrnovala skutečné liberalizační tendence a jejíž osou byl i svobodný přístup k informacím, tzv glasnosť, byla československá „přestavba“ spíš jen chabou redukcí svého předobrazu na kosmetické úpravy komunistického plánovaného hospodářství.
463 Diář 1989; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.
464 Tamtéž.
465 Tamtéž, srov. též Český hudební slovník osob a institucí, heslo Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, dostupné na ceskyhudebnislovnik.cz.
466 Vystoupení Jana Hanuše na ustavujícím sjezdu Asociace hudebních umělců a vědců 6. února 1990. *Hudební rozhledy* 43 (1990), č. 5, s. 195.
467 Diář 1989; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.
468 S pražskými přáteli se schází ještě předtím, 2. prosince, tamtéž.
469 Viz dopis Bohumíra Roedla Zdeňku Šestákovi, Louny 2. dubna 1990. Mítink se konal 10. dubna a občané při něm utvořili živý řetěz kolem

budovy Komunistické strany Československa, SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence s osobnostmi (Vl. Mirvald); Dopisy osobností známých.

470 HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci*... (c. d.), s. 23–34; HANUŠ, Jan, *Labyrint svět. Svědectví z konce času*. Praha: Odeon 1996, s. 108–111, 205–210.

471 Například podle Fischera byl Eduard Herzog členem „tak napůl".

472 HANUŠ, Jan, *Labyrint svět*... (c. d.), s. 206.

473 Autorův rozhovor se ZŠ v roce 2018.

474 SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá a neroztříděný fond; viz též www.svu2000.org.

475 Mustafa Krantja Zdeňku Šestákovi, Tirana 5. dubna 1992; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

476 Český hudební slovník osob a institucí, heslo Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, dostupné na ceskyhudebnislovnik.cz.

477 Diáře z let 1991–1999; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

478 V lounském archivu se nachází korespondence týkající se propagace akcí, které Přítomnost pořádala; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

479 HANUŠ, Jan, *Labyrint svět*... (c. d.), s. 244–249.

480 Vystoupení Jana Hanuše na ustavujícím sjezdu Asociace hudebních umělců a vědců 6. února 1990. In: *Hudební rozhledy* 43 (1990), č. 5, s. 195.

481 Projevy proslovené na sjezdu otiskly *Hudební rozhledy* 43 (1990), č. 5, s. 193–203.

482 HANUŠ, Jan, *Labyrint svět*... (c. d.) s. 248.

483 Jan Hanuš ve své knize jmenuje v podobném duchu i Jiřího Pauera, Miroslava Barvíka a Jaroslava Šedu a v těchto reflexích není sám; HANUŠ, Jan, *Labyrint svět*... (op. cit), s. 266–270.

484 SLAVICKÝ, Milan, Od Svazu k Asociaci.... *Hudební rozhledy* 43 (1990), č. 4, s. 153.

485 KLUSÁK, Jan, Několik poznámek. *Hudební rozhledy* 43 (1990), č. 45, s. 154. Jan Klusák byl také podle Šestákovy vzpomínky jediný, kdo nabídku členství v SČSKU v osmdesátých letech odmítl.

486 K Umělecké besedě viz MATYS, Rudolf, *V umění volnost*... (c. d.).

487 MATYS, Rudolf, *V umění volnost*... (c. d.), s. 277, 293, 296–297.

488 Tamtéž, s. 298.

489 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha Praha 8. listopadu 2019.

490 Seznam členů hudebního odboru UB z roku 1994; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá úřední.

491 Dopis předsedy HUB Jana Klusáka a jednatele HUB, Praha 26. listopadu 1992; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty; viz též MATYS, Rudolf, *V umění volnost*... (c. d.), s. 298.

492 HANUŠ, Jan, *Labyrint svět*... (c. d.), s. 246.

493 Jiří Dvořáček Zdeňku Šestákovi, Praha 5. prosince 1995; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

494 Podle vzpomínky Zdeňka Šestáka souvisela Kalabisova zahořklost také s tím, že nebyl přijat do obnovené Přítomnosti. V důsledku pravidel, která prosadil ve vedení Karel Odstrčil, byli Šesták spolu s několika přáteli se svým kladnými hlasy ohledně Kalabisova přijetí přehlasováni. Tento fakt nebyl starý přítel Šestákovi paradoxně nikdy schopen odpustit.

495 Otomar Kvěch Zdeňku Šestákovi, nedatováno; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

496 Dopis Zdeňku Šestákovi, razítko 16. června 1992, podpis nečitelný; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

497 Jiří Teml, dopis z 8. května 2000, adresát nespecifikován; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

498 Kromě několika dalších dopisů v neroztříděném fondu zejména dopis Jiřího a Evy Stárkových, Bad Homburg 1. listopadu 1993; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

499 Dopis O. F. Korteho, Praha 21. 10. 1991, složka dokumentů „Zdeněk Šesták", archiv Nadace Český hudební fond.

500 Složka dokumentů „Zdeněk Šesták", archiv Nadace Český hudební fond.

501 Zdeněk Šesták Jiřímu Stárkovi, Praha 5. června 2000; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondences osobnostmi (Vl. Mirvald); Dopisy osobností známých.

502 Na udílení rehabilitačních doktorátů vzpomíná také Jan F. Fischer in: HURNÍK, Ilja (ed.), *Pondělníci…* (c. d.), s. 38. V roce 1991 rozhodl Akademický senát Univerzity Karlovy o udělení doktorátu in memoriam dalšímu z tehdejších studentů, muzikologovi Kamilu Schönbaumovi.

503 Diář z roku 1991; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

504 Diáře z let 1991 a 1992; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře.

505 Podle svědectví Zdeňka Šestáka se měl koncert původně uskutečnit v Citolibech, rozhlasová dramaturgie si ale neuvědomila, že se v chrámu netopí a v lednu v něm bude zima.

506 V rámci dramaturgické řady EBU, jejímž tématem bylo zpracování mešního ordinária, zněla hudba od září 1996 do června 1997 z těchto míst: Krakov, Bologna, Utrecht, Londýn, Versailles, Madrid, Québec, Citoliby, Lublaň, Brusel, Sofia, Riga, Záhřeb, Kodaň, Tallinn, Stockholm; rukopisná poznámka k sérii koncertů EBU, SOkA Louny.

507 Album *Musica antiqua Citolibensis*. Praha: Supraphon, 2007, vynechává *Offertorium pastorale in A „Huc ad regem pastorum" pro soprán, sbor, orchestr a varhany* Václava Jana Kopřivy a skladbu *Parthia in F pro dva hoboje, dva anglické rohy, dva lesní rohy a dva fagoty* Jana Venta. Obě skladby přinesla původně edice z roku 1984.

508 ŠESTÁK, Zdeněk, *Musica antiqua citolibensis. Nouze již odešla…* (c. d.).

509 Šestákův rukopisný archiv citolibských skladatelů ukrývá ovšem podle jeho sdělení další materiály, jež čekají na zpracování.

494

Poznámky

510 Studium „citolibské skladatelské školy“ přivedlo Šestáka také k zájmu o osobnost hobojisty a skladatele, dlouholetého ředitele pražského Stavovského divadla Josefa Triebensee (1772–1846). Triebensee, jemuž Šesták věnoval *Nonet pro dechové nástroje, Hommage à Josef Triebensee* z roku 1998, byl zetěm Jana Venta.

511 Zdeněk Šesták měl původně v plánu uložit rukopis do lounského archivu, aby byl k dispozici historikům zabývajícím se dějinami regionu.

512 Jiří Štrunc Zdeňku Šestákovi, Karlovy Vary 1. dubna 1979; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá soukromá.

513 Koncept dopisu pro Anitu Smisek, Alliance Publications, Praha květen 2001; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.

514 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 14. srpna 2019.

515 Spjatosti duchovních kantát s liturgií a chrámem odpovídá i to, že tradiční tonální závěry jsou řešeny jako plagální. Pro Šestáka ostatně rovněž obecně platí, že se většinou vyhýbá uplatňování dominantního septakordu jako příliš zatíženému konvencí.

516 Tento vynález má své tradiční kořeny v tzv. pachelbelovské chorální fuze.

517 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. listopadu 2019.

518 Cyklus zazněl na Dnech soudobé hudby v Galerii HAMU 22. listopadu 2018 v podání Miroslavy Časarové a Daniela Wiesnera.

519 Program koncertu Dny soudobé hudby 2008, 6. listopadu 2008, Sál Martinů, Lichtenštejnský palác. Premiéra zde zazněla v provedení Jiřího Bachtíka (trubka) a Lindy Čechové-Sítkové (varhany); skladatelův archiv, stav k prosinci 2019.

520 Podle Šestákovy vzpomínky bylo jméno vybráno po strýci Vojtěchu Novákovi, což byl manžel otcovy sestry. Pár vlastní děti neměl a strýcova rodina koupila malému Zdeňkovi klavír. „Každý večer, když rekapituluju život, na toho strejčka vzpomínám,“ říká Šesták. Skladba získala první cenu v rozhlasové soutěži k vojtěchovskému výročí roku 1997. Autorův telefonický rozhovor se ZŠ, 21. května 2020.

521 Autorův rozhovor se ZŠ a Marií Šestákovou, tato část rozhovoru se týkala skladby *Symposium musicum*, Praha 19. prosince 2014.

522 Recenzent premiéry díla Milan Jíra případně poznamenává u této skladby také blízkost Stravinského *Oktetu*. JÍRA, Milan, Dny soudobě hudby 2006. In: *Hudební rozhledy* 60 (2007), č. 1, s. 13.

523 V citacích z dobových materiálů i v názvu skladby zachováváme starší transkripci v podobě „Herakleitos“, jinak se řídíme transkripcí novou, zavádějící kvantitu, tedy „Hérakleitos“.

524 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. listopadu 2019.

525 PATOČKA, Jan, *Nejstarší řecká filosofie*. Praha: Vyšehrad, 1996, s. 156.

526 ŠESTÁK, Zdeněk, *Herakleitos*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2001, s. 2.

527 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 8. listopadu 2019.
528 PATOČKA, Jan, *Nejstarší řecká filosofie*… (c. d.), s. 143–144.
529 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 12. června 2002.
530 Koncept komentáře k *VIII. smyčcovému kvartetu*; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.
531 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 17. června 2016.
532 Text na deskách rukopisu partitury *IX. smyčcového kvartetu „Sisyfos"*; skladatelův archiv, stav k prosinci 2019.
533 Tamtéž.
534 CAMUS, Albert, *Mýtus o Sisyfovi*. Překlad Dagmar Steinová, Praha: Garamond, 2015, s. 142.
535 Tamtéž, s. 139–140.
536 Na téma „Chronos" byly tehdy objednány čtyři kompozice u Šestáka, u Václava Riedlbaucha, Ivana Kurze a Josefa Marka, z jejich tehdejšího provedení však sešlo. Šestákův kvintet měl pak premiéru 14. října 2002 v Kostele sv. Vavřince, koncertní síni Pražského jara na Malé Straně.
537 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 17. června 2016.
538 O kterou z vět šlo, si skladatel později již nevybavil. Autorův telefonický rozhovor se ZŠ, 21. května 2020.
539 Diáře 1991–2015; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře a neroztříděny fond.
540 Podle archivních materiálů se Šárka s Julinkou a maminkou Marií Šestákovou účastnily koncertů v letech 1997–1999; SOkA Louny.
541 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 22. května 2019.
542 Tamtéž.
543 Koncept dopisu Hideu Sekinemu, 1999 (text lze přibližně datovat podle zmínky o 215. výročí úmrtí Karla Blažeje Kopřivy); SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, složka mimo kartony nadepsaná Rukopisy, koncepty.
544 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 11. září 2000.
545 Autorův telefonický rozhovor se ZŠ, 21. května 2020.
546 Autorův rozhovor se ZŠ, Praha 14. srpna 2019.
547 Diář 2001; SOkA Louny.
548 O této stránce Šestákových koncertantních skladeb i o vazbě k tradici jako o „předávání pochodně" krásně hovoří i Tomislav Volek v rozhlasovém pořadu, který byl těmto kompozicím věnován; VOLEK, Tomislav, Instrumentální koncerty Zdeňka Šestáka. In: *Rondo*, ČRo Vltava, 5. března 2017.
549 Diáře 2005–2007; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře a neroztříděný fond.

DÍLO ZDEŇKA ŠESTÁKA

Chronologie díla

Jednotlivé položky obsahují informaci,
zda byly publikovány a vydány na LP či CD.

Bez datace
- ***Canto nuziale*** pro sbor a klavír na slovenskou lidovou poezii pro dívčí sbor a klavír, dle textů ze sbírky F. L. Čelakovského Slovanské národní písně
- ***Ave Maria***, sólo pro soprán. Prem. patrně 7. 7. 1946
- ***Čtyři písně***, pro zpěv a klavír
- ***Vlajka vítězů, sportovní pochod***, pro zpěv s klavírem
- ***Velikonoční meditace***, sólo pro housle. Prem. patrně 7. 7. 1946

1945
- ***Missa in honoram sancti Georgii pre quatuor vocibus comitante organo***
- ***Pohádky o daleké zemi***, pro klarinet, lesní roh, housle, violu a violoncello
- ***Skladbičky pro moje děvčátko***, pro klavír; *Dětský popěvek – Děti pozorují vážku – Děvčátko je smutné – Na pouti bývá vždy veselo*
- ***Quasi fantasia*** pro smyčcový kvintet
- ***Suita národních písní*** pro flétnu, klarinet, lesní roh, housle, violoncello a klavír

1946
- ***Oktet*** pro flétnu, klarinet, lesní roh, dvoje housle, violu, violoncello a kontrabas
- ***Dvě skladby pro malý (školní) orchestr;*** 1. *V zadumání* – 2. *Ukolébavka*
- ***Šest klavírních kusů***
- ***Scherzando, Capriccioso***, pro klavír
- ***Tři meditace*** pro housle a varhany

1947
- ***Impromptu*** pro violoncello a klavír
- ***Canzonetta*** pro klarinet a klavír, nedatováno
- ***Malé variace*** pro housle a klavír
- ***Dvě znělky*** pro dvě trubky, dva lesní rohy, trombon a tympány
- ***Suita pro hoboj, violoncello a klavír***

1948
- ***Sonatina pro housle a klavír***

- ***Sonata pro violu a klavír***
- ***I. smyčcový kvartet.*** Prem. 1950 ve vysílání Československého rozhlasu

1949
- ***Missa brevis Citolibensis*** pro smíšený sbor a cappella (komponováno jako školní práce na konzervatoři ve skladatelské třídě prof. Miroslava Krejčího). Prem. 1949
- ***Ave Maria***, pro soprán, baryton a varhany
- ***Pastorela***, pro flétnu, hoboj, housle a varhany

1950
- ***Padlým bojovníkům***, symfonická ouvertura
- ***Rozpustilá sonatina*** pro klavír

1952
- ***Slovácké obrázky***, cyklus slováckých písní pro baryton a klavír; *U strážnickej brány – Kdo to na mňa žaluje – Toto je ten chodníček – Nebyl bych se ženil – Seděl vrabec na kostele*

1953
- ***II. smyčcový kvartet***

1954
- ***Ešče sem z mú milú***, úprava lidové písně pro mužský sbor a cappella (pravděpodobný rok vzniku)
- ***Mikulecké pole***, úprava lidové písně pro mužský sbor a cappella (pravděpodobný rok vzniku)
- ***Nemysli si, má milá***, úprava lidové písně pro mužský sbor a cappella (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Strážovská hymna***, revoluční píseň, úprava pro mužský sbor a cappella (zařazeno podle data ohlášky na OSA), pub.

1955
- ***Čtverák hastrman***, scénická hudba k inscenaci pohádky Viktora Nejedlého a Antonína Šímy (datace premiéry podle VESELÝ, Jiří, *Skladatel a muzikolog…*, c. d.)
- ***Impromptu pro klavír***, in memoriam Jiří Mašek
- ***Pochod Spartakovců*** (tj. fotbalistů) pro dechový orchestr, pub.
- ***Španělské valčíkové capriccio***, pro symfonický orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Usměvavá polka***, pro symfonický orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)

1957
- ***Čtyři písně s vojenskou tematikou*** na texty Jana Červeného, pro sbor a orchestr, nebo pro dechový orchestr; *Trubač – Na bodák! – Naše rota – Protiletadlovci*
- ***Dětská suita***, suita ze scénické hudby pro malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Dvě písně***, na slova Jaroslava Seiferta, pro soprán a klavír
- ***Píseň strážného***, vojenská lyrická píseň na text Miroslava Floriana, pro sólo, mužský sbor a symfonický orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Z Čech***, malá suita pro dechový orchestr; *Sousedská – Skočná – Podvečerní píseň* (zařazeno podle data ohlášky na OSA)

1958

- ***Kasace in Dis***, pro flétnu, hoboj, klarinet, fagot a lesní roh
- ***Citolibská polka***, pro symfonický orchestr
- ***Co to zvoní, co to cinká***, cyklus písní pro 1–3hlasý sbor a klavír na texty Jana Čarka; *Májový deštík – Květ* – Na rybníčku* – Automobil – Zimní ukolébavka* – Křivatec – Doktor pulec – Kukla – Děťátko*, * Prem. 22. 11. 1959, pub., CD
- ***Drobné fresky***, cyklus skladeb pro klavír
- ***Holoubci vrkají, bude den***, lidová píseň, úprava pro baryton a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Já bych k vám rád chodil***, jihočeská lidová, úprava pro baryton a malý orchestr
- ***Když mě nechceš, modrooká holka***, lidová píseň, úprava pro baryton a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***K Radvanovu cesta zelená se***, jihočeská lidová, úprava pro baryton a malý orchestr
- ***Tři lidové písně pro smíšený sbor;*** *Stojí hruška v oudolí – To třeboňský doubí – Stojí hruščenka široká* (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Suita*** pro flétnu a klavír

1959

- ***Hudba k pantomimě***, pro symfonický orchestr
- ***Holoubci vrkají, bude den***, jihočeská lidová, úprava pro baryton a malý orchestr (možné vročení též 1958)
- ***Já jsem tobě, můj Jeníčku, já jsem tobě prála***, lidová píseň, úprava pro soprán a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Kdyby se tatínek nevadil***, jihočeská lidová, úprava pro soprán a malý orchestr
- ***Když jsem já šel okolo Třeboně***, lidová píseň, úprava pro baryton, soprán a malý orchestr
- ***Měla jsem milého, už ho nemám***, lidová píseň, úprava pro soprán, ženský sbor s doprovodem orchestru (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Prosté i rozmarné písničky***, suita lidových písní podle sbírky K. J. Erbena, pro soprán, baryton, hluboký bas, mužský sbor, dětský dvojhlas a malý orchestr; *Nestarej se, ženo má – Ještě mě v kolíbce kolíbali – Nevěř, holka, nevěř nic – Jen jsem nebyl tejden doma – Proč sem jdeš, nač sem jdeš? – Já, já, já byla ztrápená – Čí je to louka – Troufám, že si něco vydělám – Šelmo hajnej – Co je ti, že se na mě hněváš? – Já nechci žádného – Blahoslavenství pijácké – A já vždycky pláču – Kominíčku můj, můj, můj* (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Štítenský panenky***, lidová píseň, úprava pro baryton a malý orchestr
- ***Toccatina***, pro klavír

- ***Vyletěli dva holoubci***, lidová píseň, úprava pro baryton a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Hrajte vy ně hrajte***, fantazie na motivy slováckých písní
- ***Ten břeclavský zámek***, úprava lidové písně
- ***Pijme, chlapci***, úprava lidové písně
- ***Osvětim***, melodram s doprovodem klavíru, na text Salvatore Quasimoda (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- Úpravy lidových písní pro ÚDLT: ***Chtěla bych já vědět, Súsedov Janoško, Za dědictví lán žita***; podle SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře

1960

- ***Dva elegické zpěvy pro ženský sbor a cappella****; Javore, javore* na slova Vladimíra Maršíčka (*Padlým partyzánům*) a *Henriette Violon* na slova Marie Pujmanové. Na památku Henrietty Violonové, Francouzky, která padla za Pražského povstání. Prem. 5. 3. 1962, Dům umělců (Rudolfinum) (datace premiéry podle VESELÝ, Jiří, *Skladatel a muzikolog…*, c. d.), pub.
- ***Česká pouť***, suita lidových písní z pouti, pro soprán, baryton a orchestr; *Táto, mámo, mně se včera vo muzice zdálo – Má milá, kdes byla – Koukej, koukej, koukej, Vašku – Hořický mládenci – Holky z vesnice – Pane vrchní, pane drábe* (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Dva lidové tance z východních Čech***; *1. Moták – 2. Lidová polka*
- ***Když jsem šel skrz dubový les***, píseň z jižních Čech, úprava pro baryton a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Kumburský zámeček vršku kulatýho***, píseň ze severovýchodních Čech, úprava pro baryton a orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Lidové písně ze Zlaté Koruny***, suita českých renesančních písní, pro soprán, alt, tenor, baryton a bas s doprovodem orchestru; *Kdyby vojna byla – Káčo, Kačenko – Okolo Kláštera – Na našem dvoře – Roste stromek dubový – Sedlák z Prahy jede – Na tej naší návsi – Slyšel jsem, viděl jsem – Moje milá je z Rájova – Já jsem forman – Střelil myslivec vranku* (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Má paňmámo zlatá, co děláte***, píseň z jižních Čech, úprava pro tenor a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Pět kousků pro dechové nástroje***, komponováno jako doprovodná hudba k pohádkám Z. Skořepy, četl K. Höger v Čsl. rozhlase
- ***Španělsko mlčí***, malá kantáta na báseň Pavla Kohouta „Růže a krev“, pub.

1961

- ***Ach, bože, bože, bože můj, což falešnej je chlapec můj***, lidová píseň, úprava pro soprán a malý orchestr

- ***Což je ta postýlka slabúčká***, lidová píseň z Čech, úprava pro mezzosoprán či alt (mezzosoprán) a smyčcový orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Čí jsou to koníčky***, píseň z Klatovska, úprava pro mezzosoprán, ženský sbor a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Čtyři veselé písničky z Čech***, pro zpěv a orchestr lidových nástrojů; *Poznám, poznám, která je panenka – Marjánko, Marjánko – V tom našem sádečku – Kozácká* (zařazeno podle data ohlášky na OSA, komponováno na přelomu roku 1960/1961 – údaj ze seznamu z diáře z roku 1959)
- ***Dva kusy*** pro housle a klavír
- ***Jaké je to kořeníčko***, úprava lidové písně; podle SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře
- ***Když my jsme jednou z pouti šli***, česká lidová, úprava pro baryton a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Na cukr, na kafe***, pracovní píseň z Podkrkonoší, úprava pro orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Partyzánské písně***, na lidové texty ze Slovenského národního povstání a z odboje z Čech, volný cyklus pro sóla, mužský sbor s různým doprovodem (harmonika, smyčcový orchestr, symfonický orchestr); *Podkrivánsky kraj zaviatý – Ej, horička, hora – Partyzánská častuška – Partyzánská – Vzhůru, bratři, v boj se dejme – Hučia hory, hučia*
- ***Sonáta*** pro klavír; podle SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, diáře
- ***Stín***, mužský sbor a cappella (původní název *Sevřená ruka*)
- ***Veselý přípitek***, lidová píseň, úprava pro smíšený sbor a orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Země dvojjediná***, malá kantáta pro smíšený sbor a dva klavíry, na text Jarmily Urbánkové
- ***Vokální symfonie***, pro smíšený sbor a orchestr, na text Jarmily Urbánkové. Prem., 21. 2. 1965, TNT

1962

- ***Dva sonety*** pro smíšený sbor a cappella na verše Miroslava Floriana; *Nedělní sonet* a *Sonet o slepém kamelotovi večerníku*, pub.
- ***Studentský tanec (Šotyš)***, hudba k tanci z doby obrození pro Vysokoškolský soubor Zdeňka Nejedlého
- ***[I.] symfonie „Epitaf"***, pro symfonický orchestr. Přepracováno: *Symfonická fantazie (variační)*, 1965
- ***Rondo z lidových motivů*** pro malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Šari-vari***, lidový tanec pro orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)

- ***Za sluníčkem***, písně pro děti na texty Františka Hrubína, Františka Branislava, Jiřího V. Svobody a Kristy Bendové; *Už je ráno, bílý den – Písnička pro maminku* (ca 1961, pub., LP) – *Do školy* (pub.) – *Leť, naše holubičko bílá* (pub., LP)
- ***Rapsodická fantazie pro violoncello a orchestr*** (symfonický orchestr) (zařazeno podle data ohlášky na OSA)

1963
- ***Ukolébavky***, suita pro sóla, ženský sbor a malý orchestr; *Hajej, nynej, maličký – Spi, synáčku, spi – Usni, usni, děťátko – Děťátko malý – Hajej, dítě, kolébu tě – Už jsem si Jeníčka zavinula* (zařazeno podle ohlášky na OSA)
- ***Studentská knížka*** pro klavír na čtyři ruce, pub.

1964
- ***Baladické intermezzo***, pro symfonický orchestr, pub.
- ***Concertino*** pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot
- ***Muzikantské rondo***, volné zpracování českých lidových tanců ve formě couperinovského malého ronda, pro malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Suita českých lidových písní k obrázkům Josefa Lady***, pro soprán, tenor, baryton, chlapecký hlas a malý orchestr; *Pásla panenka páva – Formane, formane – Líto je mně, má matičko – Zima bylo, bláto bylo – Jsou mlynáři, jsou chlapíci – Vždycky jsem myslíval* (zařazeno podle data ohlášky na OSA)

1965
- ***Symfonická fantazie*** (*variační*) (ČSS: 1966). Prem. 8. 3. 1967, TNT, LP

1966
- ***Divertimento concertante*** pro pět dechových nástrojů. Prem. 18. 7. 1968 (datace premiéry podle VESELÝ, Jiří, *Skladatel a muzikolog…*, c. d.), pub., LP
- ***Jdi má milá, jdi do lesa***, lidová píseň (Erben č. 195), úprava pro baryton a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Káča má, Káča má šněrovačku s prýmama***, lidová píseň (Erben č. 223), úprava pro soprán a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Kdo mně krmí koníčky***, lidová píseň (Erben), úprava pro mužské hlasy a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Kdybych já věděla, co dělá Matěj***, lidová píseň, úprava pro ženský sbor a malý orchestr (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Pět virtuózních invencí pro fagot***, pub., CD

1967
- ***Capricci pro lesní roh a klavír***, CD
- ***Concertino pro lesní roh a klavír***, instruktivní, pub.
- ***Hudba pro hoboj***, pub.
- ***Sonáta pro dva klarinety***. Prem. 13. 3. 1968, TNT, pub.
- ***Tři metamorfózy pro sólovou flétnu***, pub.

1968
- ***Hudba citolibských mistrů 18. století***, gramofonová antologie
- ***Musica tripartita pro sólový klarinet***, pub.

- ***Láska***, suita čtyř lidových písní v úpravě pro smíšený sbor, lesní roh, klavír a bubínek ad libitum; *Zelený hájové – Už je ta láska pryč – Co to máš, má milá* (pub., LP) – *Když jsem šel okolo vrat*

1970
- ***II. symfonie*** (komponováno 1969–1970). Prem. 29. 1. 1973, Dvořákova síň Domu umělců (Rudolfina), pub., LP, CD

1971
- ***III. symfonie***. Prem. 7. 3. 1972, TNT, pub., LP, CD

1972
- ***Cesta***, pro smíšený sbor a klavír na slova Marie Duškové
- ***Hommage à Apollinaire***, cyklus smíšených sborů a cappella (podle autorova svědectví skladba vznikala na přelomu let 1971–1972). Prem. 27. 3. 1974, TNT (výběr), pub., LP, CD
- ***Concertino F dur pro lesní roh a klavír č. 2***, pub.

1973
- ***Písničky o zvířátkách***, cyklus dětských písní s doprovodem klavíru na texty Karla Konráda a Miroslava Floriana; *Pejsek – Kočička – Jelen – Ježek – Klokánek – Ptáčci – Zvířátka na bále*, pub.
- ***Španělské miniatury***, komorní suita pro flétnu, bicí nástroje a cembalo, komponováno pod dojmem četby R. Jiméneze „Stříbrák a já" (zařazeno podle data ohlášky na OSA). Prem. 1973 (datace premiéry podle VESELÝ, Jiří, *Skladatel a muzikolog…*, c. d.)
- ***U studánky***, písničky pro malé školáčky a jejich zobáčky na slova Oldřicha Syrovátky, pro zpěv a klavír; *Modrý míček – Ukolébavka pro panenku – Potůček – Pohádka – Vláček – Houpačka – Na slepou bábu – Kostky – Barvičky – Mamince k svátku*
- ***IV. symfonie pro smyčcový orchestr*** (komponováno 1972–1973). Prem. 1975, ČsRo, pub., LP, CD
- ***Fuga pro smyčcový orchestr***, původně součást *IV. Symfonie*

1974
- ***Koncert pro smyčcový orchestr*** (komponováno na přelomu let 1973–1974). Prem. 10. 3. 1975, TNT, pub., LP, CD
- ***Pohádky Boženy Němcové***, scénická hudba, pro zvonkohry, zobcové flétny, zvonky, bubínek, gong, dřeva a triangl; *O Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém – O dvanácti měsíčkách* (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***Portrét Konstantina Biebla***. Sbírka smíšených sborů a cappella, na texty básníka; *1. Akord – 2. Na Riviéře – 3. Dopisnice – 4. Milenci – 5. Klekání – 6. Listonoš – 7. Škála – 8. Revoluce – 9. Sníh – 10. Poznání – 11. Vize*. Prem. 12. 10. 1975, pub., LP, CD
- ***Rozezvuč se, naše písni*** (Zařazeno na základě dopisu, Miroslav Bukovský, ředitel Ústavu pro kulturně výchovnou činnost, Zdeňku Šestákovi, Praha 16. 12. 1974, sdělení o udělení prémie této práci; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Korespondence došlá úřední)

1975
- ***Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala***, pro soprán, tenor, smíšený sbor, sólo violu a klavír. Prem. Smrt Manon Lescautové (pub., LP, CD) 31. 3. 1976, TNT
- ***III. smyčcový kvartet „Akroasis"***. Prem. 1979, TNT, pub.

1976
- ***Kvintet pro dvoje housle, dvě violy a violoncello „Concentus musicus"***. Prem. 20. 3. 1979, TNT, pub., LP, CD
- ***In Deo speravit cor meum***, kantáta pro smíšený sbor a cappella na liturgické texty doby postní. Prem. 26. 3. 1994, DSH, pub., CD
- ***Partita profana***, pro dva hoboje, anglický roh a dva fagoty. Prem. 31. 3. 1977, TNT, pub., LP
- ***IV. smyčcový kvartet „Známý hlas"***, památce Benjamina Brittena
- ***V. smyčcový kvartet „Labyrint duše"***. Prem. 15. 4. 1987 v pražském Savarinu (datace premiéry podle VESELÝ, Jiří, *Skladatel a muzikolog…*, c. d.), LP, CD
- ***Sonata sinfonica***, pro dechové nástroje, zvon a tympány,. Prem. 20. a 21. 10. 1977, Dvořákova síň Domu umělců (Rudolfina) (datace premiéry podle VESELÝ, Jiří, *Skladatel a muzikolog…*, c. d.), pub., CD

1977
- ***Euterpé***, auletika pro hoboj a klavír, pub., CD
- ***Poupátka***, písničky pro předškolní děti na texty Marie Šestákové a Slávka Ostrezího

1978
- ***Gratulační kasace***, pro flétnu, klarinet, trubku a dva fagoty (komponováno k 60. výročí OSA), pub., LP
- ***Puškinské vigilie***, cyklus smíšených sborů na verše Alexandra Sergejeviče Puškina, český překlad Emanuel Frynta; *1. Kvítek – 2. Bryčka života – 3. Bezesná noc.* Prem. 15. 3. 1980, TNT, pub., LP, CD
- ***Scherzino na ruskou lidovou poezii***, pro dětský (nebo dívčí) sbor a klavír
- ***Sonata da camera*** pro osm dechových nástrojů, pub., LP, CD
- ***V. symfonie „Chronos" pro velký orchestr.*** Prem. 9. 12. 2009, Smetanova síň Obecního domu v Praze, pub., CD
- ***Těžká hodina, wolkrovská variace***, pro violu sólo (zařazeno podle data ohlášky na OSA)

1979
- ***Čarokruh***, hudba k pořadu Lyry Pragensis z veršů Jana Čarka
- ***VI. symfonie „Věčný nepokoj srdce"***. Prem. 28. 4. 2009, Dvořákova síň Rudolfina, CD
- ***Zvěstování jara***, kantáta pro dívčí sbor a klavír na texty slovanské lidové poezie (původní název *Jaro se otvírá*); *1. Scherzino – 2. Canto nutiale – 3. Rondino – 4. Pastorela*. Prem. 28. 4. 1980, pub.

1980
- ***Vítej, slunko líbezné***, kantáta pro dívčí (ženský) sbor a klavír na texty české lidové poezie ze sbírky Karla Jaromíra Erbena; *1. Sviti, sviti sluníčko – 2. Šla má milá do hájíčka – 3. Vyletěl ptáček na jaloveček*, pub., LP

- ***Vychádzalo súnečko***, kantáta pro dívčí sbor a klavír na texty ze sbírky Františka Bartoše „Moravské národní písně"; *1. Išli tré mládenci – 2. V širém poli – 3. Nad javornýčky*, Prem. 12. 10. 1981, TNT, pub.
- ***Zpřítomnění okamžiku***, symfonické variace. Prem. 18. 3. 1982, TNT, pub., LP, CD

1981

- ***Cantate Domino canticum novum***, kantáta pro smíšený sbor a cappella na starozákonní texty doby velikonoční. Prem. 26. 11. 2014, DSH
- ***[I.] koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda"***. Prem. 18. 3. 1983, TNT, pub., LP, CD

1982

- ***Kdež ta ruože prokvitá***, kantáta pro dívčí nebo dětský sbor a klavír na texty české gotické poezie; *1. Ach, srdéčko, tepru zvieš – 2. Tajná žalost při mně bydlí – 3. Noci milá, pročs tak dlúhá? – 4. Slunce stkvúce, toť již svietí.* Prem. 18. 3. 1984, TNT, pub., LP
- ***Koncert pro violu a orchestr „Sokratovské meditace"***, památce Jana Patočky. Prem. 18. 6. 1985, pub., CD

1983

- ***Blahoslavenství hudby***, cyklus písní pro bas a klavír na básně Vladimíra Šefla; *1. Schubertova píseň – 2. Rondo pro Mozarta – 3. Samorostlý – 4. Variace na Brahmsovo téma*, pub., CD
- ***Fatum.*** *Vokálně-symfonický fragment podle Sofokla*, pro soprán, sbor a orchestr. Prem. 22. 3. 1986, TNT, pub., LP
- ***Hořké smutky Françoise Villona***, tři baladické písně pro tenor a klavír na verše z Velkého testamentu; *1. Je mi tak líto mého mládí – 2. Náš rod je chudý, tak to bývá – 3. Epitaf*, pub.
- ***Laudate Dominum omnes gentes***, kantáta pro smíšený sbor a cappella na liturgické texty doby svatodušní. Prem. 16. 3. 2004, Pražské premiéry, Dvořákova síň Rudolfina, pub.
- ***Paměť, symfonická variační freska.*** Prem. 13. 2. 1987, Karlovy Vary, pub., CD
- ***Písně poněkud sentimentální***, dva zpěvy pro alt a klavír na verše I. Havlů; *Je růže sama v širém světě – Kdyby růže mluvit dokázala*

1984

- ***Daleká cesta má***, tři elegické písně pro baryton a klavír na verše Karla Hynka Máchy; *1. Večer* (*Zašlo slunce již za hory*) – *2. Zastaveníčko* (*Spi, ó, dívko milovaná*) – *3. Noc* (*Temná noci! Jasná Noci!*)
- ***Hudba citolibských mistrů 18. století II.***, gramofonová antologie
- ***Neutíkej mi, chvíle blouznivá***, cyklus písní pro tenor a klavír na básně Josefa Hory; *Prchavá chvíle – Sen – Soumrak – Úvaha nad Faustem.* Prem. 24. 6. 1987, pub.
- ***V nově zem se zase směje***, kantáta pro dívčí hlasy a klavír na básně Antonína Jaroslava Puchmajera; *Jarní píseň – Tesknost po jaře – Hlas jara – Májový zpěv.* Prem. 29. 3. 1987, TNT, pub., LP

1985
- ***Česká hudba***, pět daguerotypií pro bas a klavír na texty Vladimíra Šefla; *1. Karneval not – 2. Touha* (*s trochou stesku*) *– 3. Hvězda v letu – 4. Tep srdce – 5. Syn země*. Prem. 21. 9. 1986, Dvořákova síň Domu umělců (Rudolfina), pub., CD
- ***II. koncert pro housle a orchestr „Jan houslista"***. Prem. 10. 3. 1987, pub., LP
- ***Srdce se mi prudce chvěje***, cyklus písní pro soprán a klavír na staroegyptskou milostnou poezii

1986
- ***Serenáda pro tři klarinety*** (zařazeno podle ohlášky na OSA)

1989
- ***Excita, Domine, corda nostra***, kantáta pro smíšený sbor a cappella na žalmové texty doby adventní
- ***Hlas milého svého slyším***, cyklus písní pro mezzosoprán a klavír na poezii krále Šalamouna dle přebásnění Bible kralické; *1. Spávám někdy, ale srdce mé bdí – 2. Na loži svém – 3. Já jsem jako růže Sáronská – 4. Milý můj stoupil do zahrady mé – 5. Ó, bys byl jako bratr můj.* Prem. 22. 11. 2018, DSH
- ***Královna Dagmar***, oratorium na libreto Dagmar Ledečové, pro sóla, sbory, vypravěče, velký symfonický orchestr a varhany, komponováno k dvořákovskému výročí na objednávku ČHF
- ***Naléhavý souzvuk tvarů***, cyklus písní pro baryton a klavír na verše Michelangela Buonarrotiho. Prem. 1990, pub., CD
- ***Obrázková knížka***, poetická suita pro violoncello a klavír; *Na výletě – Červený a žlutý balónek z pouti – Rozkvetlá větev – Sedmikráska – Kolotoč*

1990
- ***Hledání moudrosti***, cyklus písní pro baryton a klavír na básně ze starozákonní knihy Kazatel; *Hledání moudrosti – Věčný koloběh – Samota – Člověk a zvíře – Chvála moudrosti.* Prem. 3. 11. 2004, DSH, sál Martinů Lichtenštejnského paláce

1991
- ***Moudrost lásky***, komorní kantáta o lásce Cyrana z Bergeracu a Roxany na poezii Josefa Jelena, pro soprán, bas a klavír; *1. Já ve všech ženách tebe vidět chtěl – 2. Jen my dva zůstali – 3. Můj zpěv byl žalováním na tvou krásu – 4. Já tebe ranila – 5. V ozvěnách zní všechny milenecké zpěvy – 6. Nevěděla jsem, co dnes vím – 7. Mně kvůli tobě zachtělo se žít – 8. Vím, proč jsi pochopil, jaké je srdce ženy.* Prem. 6. 11. 2017, DSH, sál Martinů Lichtenštejnského paláce

1992
- ***Laetentur coeli et exsultet terra***, kantáta pro smíšený sbor a cappella na žalmové texty doby vánoční, pub., CD

1993
- ***Evocationes paschales***, suita pro trubku a varhany. Prem. 15. 8. 1993, Santander
- ***VI. smyčcový kvartet „Máchovské variace"***. Prem. 14. 12. 1994, Český spolek pro komorní hudbu, CD

1994
- ***VII. smyčcový kvartet „Soliloquia“.*** Prem. 7. 11. 1996, DSH, CD
- ***Sonáta pro trubku a varhany „Dies laetitiae“.*** Prem. 6. 11. 2008, DSH, CD

1995
- ***VIII. smyčcový kvartet „Hledání světla“.*** Prem. 14. 11. 2005, DSH, sál Martinů Lichtenštejnského paláce

1996
- ***Canticum poeticum de Adalberto sancto***, na verše misálu, Karla Hynka Máchy a Josefa Jelena pro recitátora, tenor, bas, smíšený sbor, gong a varhany, CD
- ***Partita capricciosa***, Hommage à Jan Vent pro dva hoboje, dva anglické rohy, dva lesní rohy a dva fagoty. Prem. 2002, Festival komorní hudby v Českém Krumlově
- ***Nonetto***, pro dva hoboje, dva anglické rohy, dva lesní rohy, dva fagoty a kontrabas, Hommage à Josef Triebensee. Prem. 15. 6. 2006, Atrium, Praha

1998
- ***Symposium musicum***, pro flétnu, klarinet, anglický roh, dva fagoty, dvě trubky, eufonium a basový pozoun. Prem. 10. 11. 1999, DSH
- ***Trois pieces pour clarinette et piano*** (*Tři kusy pro klarinet a klavír*), pub., CD
- ***Herakleitos***, suita pro devět dechových nástrojů. Prem. 6. 11. 2001, DSH, pub., CD

1999
- ***IX. smyčcový kvartet „Sisyfos“.*** Prem. 10. 11. 2000, DSH, CD
- ***Musica bizzarra pro fagot a klavír***, pub., CD

2000
- ***II. smyčcový kvintet „Conscientia temporis“.*** Prem. 14. 10. 2002, Kostel sv. Vavřince, cyklus Dialogy II, pub., CD

2001
- ***Smyčcový sextet „Chvála života“.*** Prem. 6. 11. 2002, DSH
- ***Euripides***, dramatická variační freska pro velký symfonický orchestr. Prem. 30. 3. 2007, Pražské premiéry, Dvořákova síň Rudolfina, pub., CD

2002
- ***Citolibská kasace (Dárek pro pana hraběte Pachtu)***, pro hoboj (klarinet), lesní roh a fagot (zařazeno podle data ohlášky na OSA)
- ***I. koncert pro violoncello a orchestr „Světlo naděje“.*** Prem. 12. 4. 2005, Pražské premiéry, Dvořákova síň Rudolfina, CD
- ***Kavalérové***, malé variace ve starém slohu na téma Adama Michny z Otradovic, pro lesní roh a fagot

2005
- ***II. koncert pro violoncello a orchestr „Cesta poznání“.*** Prem. 30. 3. 2008, Pražské premiéry, Dvořákova síň Rudolfina

Realizované rekonstrukce

ANONYMUS CITOLIBENSIS (JAN JANOUŠEK?)

- ***Aria ex C „Bella quando aurora“***, pro soprán, orchestr a varhany, LP, CD

JAN ADAM GALLINA

- ***Sinfonia ex A pro orchestr***, pub., LP, CD
- ***Sinfonia ex Dis pro orchestr***, pub.
- ***Sinfonia ex C pro orchestr***, pub., LP, CD

JAN JÁCHYM KOPŘIVA

- ***Benedictus***, pro soprán, orchestr a koncertantní varhany, pub., LP, CD

KAREL BLAŽEJ KOPŘIVA

- ***Aria in B „Siste ultricem dexteram“***, pro soprán a orchestr, pub., LP, CD
- ***Aria in D et chorus „Amoenitate vocum“***, pro soprán, sbor, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Aria in Dis „Ah, cordi trito“***, pro soprán, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Aria in Dis „Quod pia voce cano“***, pro basbaryton, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Concerto in Dis pro varhany a orchestr***, pub., LP, CD
- ***Missa solemnis in Dis***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany, pub. (*Kyrie*, LP, CD)
- ***Missa in c moll***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany
- ***Missa in e moll***, pro sóla, sbor, smyčce, dechové nástroje a varhany
- ***Missa solemnis ex B***, pro sóla, sbor, orchestr a koncertantní varhany (*Qui tollis*, LP, CD)
- ***Motetto in D „Gloria Deo“***, pro sbor, orchestr a koncertantní varhany, pub., LP, CD
- ***Motetto in D „Veni sponsa Christi“***, pro sbor, koncertantní hoboj a orchestr, pub., LP, CD
- ***Motetto in Dis „Dictamina mea“***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Offertorium in C „O, magna coeli Domina“***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Requiem in c moll***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Salve Regina ex E***, pro sóla, orchestr a varhany, pub., LP, CD

VÁCLAV JAN KOPŘIVA

- ***Alma Redemptoris Mater***, pro soprán, alt, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno***, pro sóla, smíšený sbor, orchestr a varhany

- ***Litaniae Lauretanae***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Missa in C***, pro sóla, sbor, smyčce a varhany
- ***Missa pastoralis in D***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Offertorium ex D „Te Trinitas beata"***, pro sbor, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Offertorium ex D „Vox clamantis in deserto"***, pro soprán, sbor, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Offertorium pastorale in A „Huc ad regem pastorum"***, pro soprán, sbor, orchestr a varhany, pub., LP
- ***Offertorium pastorale in D „Hodie Christus natus est"***, pro soprán, smíšený sbor a malý orchestr, pub.
- ***Rorate coeli ex F***, pro alt, tenor, mísený sbor, smyčce a varhany, pub., LP, CD
- ***Sacrum pastorale integrum***, pro sóla, sbor a orchestr (*Gloria*, LP, CD)

JAKUB LOKAJ

- ***Aria in Dis „Haec aurora gratiosa"***, pro soprán, orchestr a varhany, pub., LP, CD
- ***Benedictus***, pro soprán, alt, tenor, bas a koncertantní varhany
- ***Česká mše***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany
- ***Koncert pro fagot a orchestr***
- ***Motetto offertorium in D „O, Altitudo gloriae"***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany
- ***Motetto pastorale in D „Gloria in excelsis Deo"***, pub., LP, CD

JOSEF MYSLIVEČEK

- ***Aria duetto in B „Vivere ultra"***, pro dva koncertní soprány a orchestr
- ***Aria in Dis „Quod est in igne calor"***, pro soprán, koncertantní lesní roh a orchestr

FRANTIŠEK IGNÁC TŮMA

- ***Parthia d moll***, pro smyčce a cembalo (continuo)

JAN VENT

- ***Orchestrální kvartet B dur***, pro smyčcový orchestr
- ***Parthia in F***, pro dva hoboje, dva anglické rohy, dva lesní rohy a dva fagoty, LP

JAN ZACH

- ***Sinfonia in A***

Publikované skladby Zdeňka Šestáka, výběr

- ***Baladické intermezzo, Hučia hory, hučia.*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1965.
- ***Blahoslavenství hudby***, cyklus písní pro bas a klavír na básně Vladimíra Šefla. Rozmnož., Praha: ČHF, 1983.
- ***Cantate Domino Canticum Novum.*** Wisconsin: Alliance Publications, Inc., nedatováno.
- ***Canto nuziale***, 2. díl kantáty *Jaro se otvírá* [dnes pod názvem *Zvěstování jara*] na slovanskou lidovou poezii ze sbírky Slovanské národní písně F. L. Čelakovského, pro dívčí sbor, nebo dětský sbor a klavír. Rozmnož., Praha: ČHF, 1978.
- ***Concertino č. 2 F dur pro lesní roh a klavír.*** Praha: Panton, 1975.
- ***Concertino instruktivní pro lesní roh a klavír.*** Praha: Supraphon, 1968.
- ***Concerto per violino ed orchestra e fiato.*** Praha: Supraphon, 1988.
- ***Concerto pro smyčce.*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1974.
- ***Co to zvoní, co to cinká***, cyklus písní pro 1–3hlasý dětský sbor a klavír na texty Jana Čarka. 3. vyd. Praha: Supraphon, 1971.
- ***Česká hudba***, pět daguerotypií pro bas a klavír na texty Vladimíra Šefla. rozmnož., Praha: ČHF, 1985.
- ***Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala.*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1974.
- ***Divertimento concertante pro pět dechových nástrojů.*** Partitura, Praha: ČHF, 1967, 1974.
- ***Do školy***, z cyklu *Za sluníčkem*, Praha: Panton, 1963.
- ***Dva elegické zpěvy pro ženský sbor a cappella.*** 1. Javore, javore (Vladimír Maršíček), Padlým partyzánům, 2. Henriette Violon (Marie Pujmanová), Praha: ČHF, 1960, 1976.
- ***Dva sonety pro smíšený sbor a cappella na verše Miroslava Floriana.*** Partitura, Praha: ÚDLT, 1962.
- ***Euripides***, dramatická variační freska pro symfonický orchestr. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006.
- ***Euterpé.*** Auletika pro hoboj (anglický roh) a klavír. Praha: Panton, 1981.
- ***Evocationes paschales***, suite for trumpet and the organ. Wisconsin: Alliance Publications, Inc., 2001.
- ***Excita, Domine, Corda Nostra.*** Wisconsin: Alliance Publications, Inc., nedatováno.
- ***Fatum***, vokálně-symfonický fragment pro mezzosoprán, bas, smíšený sbor a orchestr podle Sofokla. Rozmnož., Praha: ČHF, 1983.
- ***Fotografie (Hommage à Apollinaire).*** Praha: Unie českých pěveckých sborů, 2001.
- ***Gratulační kasace pro flétnu, klarinet, trubku a dva fagoty.*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1978.
- ***Henriette Violon***, pro ženský sbor na stejnojmennou báseň Marie Pujmanové. Rozmnož., Praha: ČHF (rok neuveden).

- ***Herakleitos***, movimenti musicali per nove stromenti a fiato. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2001.
- ***Hořké smutky Françoise Villona***, tři baladické písně pro tenor a klavír na verše z Velkého testamentu. Rozmnož., Praha: ČHF, 1983.
- ***Hudba pro hoboj.*** Praha: Panton, 1973.
- ***In Deo speravit cor meum.*** Wisconsin: Alliance Publications, Inc., 2001.
- ***Interludia***, pro violu. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1987.
- ***Jaro se otvírá***, kantáta pro dívčí sbor na texty slovanské lidové poezie. Praha: ČHF, 1979 (později přejmenováno na *Zvěstování jara).*
- ***Když ta ruože prokvitá***. Wisconsin: Alliance Publications, Inc., nedatováno.
- ***Koncert pro housle a orchestr č. 2 „Jan houslista"***. Rozmnož., Praha: ČHF, 1985.
- ***Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu a bicí „Sursum corda".*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1981.
- ***Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu a bicí „Sursum corda".*** Partitura, Praha: Supraphon, 1988.
- ***Koncert pro smyčcový orchestr.*** Praha: Supraphon, 1980.
- ***II. koncert pro violoncello „Cesta poznání".*** Praha: ČRo, 2008.
- ***Koncert pro violu a orchestr „Sokratovské meditace".*** Rozmnož. Praha: Editio Bärenreiter, 2002.
- ***Květ, Zimní ukolébavka (ze sbírky Co to zvoní, co to cinká).*** In: *Svátky písní Olomouc,* Olomouc, 1988.
- ***Kvintet pro dvoje housle, dvě violy a violoncello „Concentus musicus".*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1976.
- ***Laetentur coeli et exsultet terra.*** Wisconsin: Alliance Publications, Inc., nedatováno.
- ***Laudate Dominum, omnes gentes***, kantáta pro smíšený sbor a cappella na liturgické texty doby svatodušní. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005.
- ***Leť, naše holubičko bílá***, pro jednohlasý dětský sbor a orchestr. Text František Branislav, rozmnož., Praha: ČHF, 1956.
- ***Leť, naše holubičko bílá***, pro trojhlasý dětský sbor a klavír. Text František Branislav, Praha: ÚDLT, 1963.
- ***Musica bizzarra pro fagot a klavír.*** Praha: ČRo, 2018.
- ***Musica tripartita pro sólový klarinet.*** Praha: Panton, 1988.
- ***Naléhavý souzvuk tvarů***, cyklus písní pro baryton a klavír na verše Michelangela Buonarrotiho. Rozmnož., ČHF (rok neuveden).
- ***Neutíkej mi, chvíle blouznivá***, cyklus písní pro tenor a klavír na básně Josefa Hory. Rozmnož., ČHF (rok neuveden).
- ***Paměť. Symfonická variační fantazie.*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1983.
- ***Partita profana***, pro dva hoboje, anglický roh a dva fagoty. Rozmnož., Praha: ČHF, 1976, 1979.

- ***Pastorela***, 4. díl kantáty *Jaro* se *otvírá* (dnes pod názvem *Zvěstování jara)* na slovanskou lidovou poezii ze sbírky Slovanské národní písně F. L. Čelakovského pro dívčí sbor, nebo dětský sbor a klavír, rozmnož., Praha: ČHF, 1978.
- ***Pět virtuosních invencí pro fagot.*** 3. vyd. Praha: Panton, 1990.
- ***Písnička pro maminku.*** Z cyklu *Za sluníčkem*, Praha: Panton, 1965.
- ***Písničky o zvířátkách***, cyklus dětských písní s doprovodem klavíru na texty Karla Konráda a Miroslava Floriana. Praha: Panton, 1977.
- ***Pochod Spartakovců.*** Rozmnož., Praha: ČHF (rok neuveden).
- ***Portrét Konstantina Biebla***, sbírka smíšených sborů a cappella, na texty básníka. Partitura, 1. vyd. Praha: Panton, 1977.
- ***Puškinské vigilie***, cyklus smíšených sborů na verše Alexandra Sergejeviče Puškina. Překlad: Emanuel Frynta, partitura, 1. vyd. Praha: Panton, 1983.
- ***Rondino***, 3. díl kantáty *Jaro* se *otvírá* (dnes pod názvem *Zvěstování jara*) na slovanskou lidovou poezii ze sbírky Český rok od Karla Plicky, pro dívčí sbor, nebo dětský sbor a klavír. Rozmnož., Praha: ČHF, 1978.
- ***Scherzino***, 1. díl kantáty *Jaro se otvírá* (dnes pod názvem *Zvěstování jara)* na slovanskou lidovou poezii, pro dívčí sbor, nebo dětský sbor a klavír. Rozmnož., Praha: ČHF, 1978.
- ***Smrt Manon Lescaut***, čtvrtá část ze *Čtyř dramatických fragmentů podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala.* Rozmnož., Praha: ČHF, 1974, 1976.
- ***III. smyčcový kvartet „Akroasis“.*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1975.
- ***Smyčcový kvartet č. 5 „Labyrint duše“.*** Praha: Panton, 1989.
- ***II. smyčcový kvintet „Conscientia temporis“.*** Rozmnož., Praha: Editio Bärenreiter, 2002.
- ***Sonata da camera***, pro osm dechových nástrojů. Partitura, Praha: Panton, 1981.
- ***Sonáta pro dva klarinety.*** Partitura, Praha: Panton, 1968.
- ***Sonata sinfonica.*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1977.
- ***Sonet o slepém kamelotovi večerníku***, pro smíšený sbor na slova Miroslava Floriana. Rozmnož., Praha: ČHF, 1960.
- ***Strážovská hymna***, revoluční píseň, úprava pro mužský sbor a cappella. Repertoárový sborník č. 9, Ústřední dům armády (1. polovina padesátých let).
- ***Studentská knížka pro klavír na čtyři ruce.*** Praha: Panton, 1983.
- ***Symfonie č. 2.*** Partitura, Praha: Panton, 1976.
- ***III. symfonie.*** Rozmnož., Praha: ČHF, 1971.
- ***IV. symfonie pro smyčcový orchestr.*** Praha: ČRo, 2011.
- ***Sinfonia V „Chronos“ per orchestra grande.*** Faksimile, Praha: Supraphon, 1982.
- ***Španělsko mlčí***, malá kantáta na báseň Pavla Kohouta „Růže a krev“. Rozmnož., Praha: ČHF, 1958.
- ***Tři kusy pro klarinet a klavír.*** Praha: ČRo, 2018.
- ***Tři metamorfosy pro flétnu.*** Praha: Panton, 1976.
- ***U studánky***, písničky pro malé školáčky a jejich zobáčky na slova Oldřicha Syrovátky. Praha: Supraphon, 1976.

- ***V nově zem se zase směje***. Wisconsin: Alliance Publications, Inc., nedatováno.
- ***Vítej, slunko líbezné***, kantáta pro dívčí (ženský) sbor a klavír na texty české lidové poezie ze sbírky Karla Jaromíra Erbena. Praha: Panton, 1986.
- ***Vychádzalo súnečko***. Wisconsin: Alliance Publications, Inc., nedatováno.
- ***Zpřítomnění okamžiku, symfonické variace***. Partitura, Praha: Panton, 1987.
- ***Zvěstování jara***. Wisconsin: Alliance Publications, Inc., nedatováno.

Publikované úpravy

- **BUNIN, Vladimir,** ***Píseň jednoty***. Úprava pro smíšený sbor, rozmnož., Praha: ČHF (rok neuveden).
- ***Co to máš, má milá.*** Česká z Bydžovska, z cyklu *Tři lidové písně,* úprava pro smíšený sbor. Rozmnož., Praha: ČHF, 1975.
- **DREJSL, Radim,** ***Ve jménu Jana Žižky.*** Text Miroslav Kroh, úprava pro smíšený sbor, Praha: ÚDLT (rok neuveden).
- **HAVELKA, Svatopluk,** ***Chvála světla,*** kantáta pro soprán, alt, bas, smíšený sbor a orchestr. Klavírní výtah Zdeněk Šesták, Praha: Panton, 1963.
- ***Kdo zlato vydobývá*** (Revoluční dělnická píseň). Text: J. Most, přebásnil J. B. Pecka, úprava pro smíšený sbor a klavír, rozmnož., Praha: ČHF
- **LEVINA, Zarja,** ***Píseň o Juliu Fučíkovi***. Text P. Cradov, úprava pro smíšený sbor. Rozmnož., Praha: ČHF (rok neuveden).
- **MACOUREK, Harry,** ***Chvála harmoniky.*** Text Vlastimil Pantůček, úprava pro ženský sbor s doprovodem, Praha: ÚDLT, 1961.
- **NEJEDLÝ, Vít,** ***Pochod jednotné dělnické fronty.*** Úprava pro smíšený sbor Zdeněk Šesták, úprava pro klavír Ludvík Podéšť. Rozmnož., Praha: ČHF (rok neuveden).
- **REINER, Karel**, ***My ženem čas.*** Text Erich Sojka, úprava pro smíšený sbor, Praha: ÚDLT, 1961.
- **SEIDEL, Jan,** ***Miluji život.*** Text Marie Dušková, úprava pro smíšený sbor, rozmnož., Praha: ČHF, 1975.
- **STANISLAV, Josef**, ***Hvězdy naděje***. Text P. Šoltész, úprava pro smíšený sbor, Praha: ÚDLT, 1959.
- **ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij,** ***Píseň brigády,*** úprava pro smíšený sbor s průvodem klavíru. Rozmnož., Praha: ČHF, 1974.
- ***Už je ta láska, už je pryč***, z cyklu *Tři lidové písně pro smíšený sbor* (z východních Čech). Rozmnož. Praha: ČHF, 1970.
- **VÁLEK, Jiří,** ***Ustupovat nebudem***. Text M. Kuhn, úprava pro smíšený sbor. Rozmnož., ČHF (rok neuveden).

Publikované skladby citolibských mistrů 18. století

- **GALLINA, Jan Adam,** ***Sinfonia ex A.*** Praha: ČHF (rok neuveden).
- **GALLINA, Jan Adam,** ***Sinfonia ex C.*** Praha: ČHF (rok neuveden).
- **GALLINA, Jan Adam,** ***Sinfonia ex Dis pro orchestr.*** Praha: ČRo, 2003.
- **KOPŘIVA, Jan Jáchym,** ***Benedictus z Missa in D***, pro soprán, smyčce a koncertantní varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Aria in B „Siste ultricem dexteram"***, pro soprán, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Aria in D (chor „Amoenitate vocum")***, Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Aria in Dis „Ah, cordi trito"***, pro soprán, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Aria in Dis „Quod pia voce cano"***, pro bas a orchestr. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Dictamina mea, Motetto in Dis***, pro soprán, alt, tenor, bas, smíšený sbor a orchestr. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Koncert pro varhany a orchestr in Dis***. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Motetto in Dis „Dictamina mea"***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany. Praha: Editio Bärenreiter 2003.
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Motetto in D „Gloria Deo"***, pro sóla, smíšený sbor, orchestr a koncertantní varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Motetto in D „Veni, sponsa Christi"***, pro soprán, alt, tenor, bas, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***O, magna coeli Domina, Offertorium in C de Beata Virgine Maria***, pro soprán, alt, tenor, bas, smíšený sbor, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Qui tollis z Gloria z Missa solemnis in Dis***, pro smíšený sbor orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Requiem in c moll***, pro soprán, alt, tenor, bas, smíšený sbor, smyčce a varhany. Rozmnož., Praha: ČHF, 1991.
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Salve regina ex E***, pro soprán, alt (dětský sbor), smyčce a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Varhanní skladby.*** Opava: ArtThon, 1999.
- **KOPŘIVA, Karel Blažej,** ***Missa solemnis in Dis***, pro sóla, sbor, orchestr a varhany, Praha: ČRo, 2002.
- **KOPŘIVA V. J.,** ***Alma Redemptoris Mater***, pro soprán, alt, smyčce a varhany a ženský sbor. Praha: ČHF (rok neuveden).

- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Litaniae lauretanae***, pro soprán, alt, tenor, bas, smíšený sbor, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Missa pastoralis in D***, pro sóla, smíšený sbor a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Offertorium ex D „Te Trinitas beata"***, pro sbor, orchestr a varhany. Praha: Editio Bärenreiter, 2003.
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Offertorium ex D „Vox clamantis in deserto"***, pro soprán, smíšený sbor, orchestr a varhany. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1989.
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Offertorium ex D de Sanctissime Trinitate „Te Trinitas beata"***, pro smíšený sbor, orchestr a varhany. Rozmnož., Praha: ČHF, 1982.
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Offertorium ex D „Vox clamantis in deserto"***, pro soprán, smíšený sbor, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Offertorium pastorale in A „Huc, huc ad regem pastorum"***, pro soprán sólo, smíšený sbor, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Offertorium pastorale in D „Hodie Christus natus est"***, pro soprán, smíšený sbor a malý orchestr. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Rorate coeli ex F***, pro alt, tenor, smíšený sbor, smyčce a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Te Trinitas beata, Offertorium ex D de Sanctissima Trinitate***, pro smíšený sbor, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **KOPŘIVA, Václav Jan,** ***Vox clamantis in deserto, Offertorium ex D de sancto Joanne Baptista***, pro soprán, smíšený sbor, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **LOKAJ, Jakub,** ***Aria in Dis „Haec aurora gratiosa"***, pro soprán, orchestr a varhany. Praha: ČHF (rok neuveden).
- **LOKAJ, Jakub,** ***Motetto pastorale „Gloria in excelsis Deo".*** Praha: ČHF (rok neuveden).
- **VENT, Jan,** ***Parthia č. 51.*** Praha: ČHF (rok neuveden).
- **VENT, Jan,** ***Parthia č. 17.*** Praha: ČHF (rok neuveden).

Diskografie

SKLADBY ZDEŇKA ŠESTÁKA

REPREZENTATIVNÍ ANTOLOGIE DÍLA ZDEŇKA ŠESTÁKA

KOMORNÍ TVORBA / CHAMBER WORKS.

2 CD, Praha: Radioservis, 2014.

- ***Smyčcový kvartet č. 5 „Labyrint duše"***. Kroftovo kvarteto, natočeno 1989.
- ***Blahoslavenství hudby***, cyklus písní pro bas a klavír na básně Vladimíra Šefla. Karel Petr (bas), Jiří Pokorný (klavír), natočeno 1984.
- ***Naléhavý souzvuk tvarů***, cyklus písní pro baryton a klavír na verše Michelangela Buonarrotiho. Román Janál (baryton), Daniel Wiesner (klavír), natočeno 2013.
- ***Smyčcový kvartet č. 9 „Sisyfos"***. Stamicovo kvarteto, natočeno 2001.
- ***Česká hudba***, pět daguerrotypií pro bas a klavír na básně Vladimíra Šefla. Karel Petr (bas), Jiří Pokorný (klavír), natočeno 1990.
- ***Manon Lescaut***, čtyři dramatické fragmenty pro soprán, tenor, smíšený sbor, sólovou violu a klavír podle Vítězslava Nezvala. Brigita Šulcová (soprán), Ivo Žídek (tenor), Jiří Pokorný (klavír), Pavel Janda (viola), Pěvecký sbor Československého rozhlasu v Praze, sbormistr Milan Malý, natočeno 1979.

KOMORNÍ TVORBA II / CHAMBER WORKS II.

2 CD, Praha: Radioservis, 2016.

- ***Sonáta pro trubku a varhany „Dies laetitiae"***. Jiří Bachtík (trubka), Linda Čechová-Sítková (varhany), natočeno 2008.
- ***Smyčcový kvartet č. 7 „Soliloquia"***. Stamicovo kvarteto, natočeno 1997.
- ***Sonata da camera*** pro osm dechových nástrojů. Collegium musicum Pragense, umělecký vedoucí František Vajnar, natočeno 1981.
- ***Smyčcový kvartet č. 2 „Conscientia temporis"***. Kocianovo kvarteto, natočeno 2004.
- ***Tři kusy (Trois pièces)*** pro klarinet a klavír. Karel Dohnal (klarinet), Daniel Wiesner (klavír), natočeno 2008.
- ***Smyčcový kvintet č. 1 „Concentus musicus"***. Kvarteto Českých filharmoniků, Lubomír Malý (viola), natočeno 1982.
- ***Herakleitos***, suita pro devět dechových nástrojů. Jan Riedlbauch (flétna, pikola), Aleš Hustoles (sopránový saxofon), Jan Brabec (klarinet), Marek Zvolánek, Marek Vajo (trubka), Petr Duda (lesní roh), Miloš Wichterle, Pavel Langpaul (fagot), Miroslav Kopta (basový pozoun), dirigent Vlastimil Mareš, natočeno 2003.
- ***Smyčcový kvartet č. 6 „Máchovské variace"***. Kocianovo kvarteto, natočeno 1995.
- ***Musica bizzarra***, suita pro fagot a klavír. Jaroslav Kubita (fagot), Daniel Wiesner (klavír), natočeno 2001.

ORCHESTRÁLNÍ SKLADBY / COMPOSITIONS FOR ORCHESTRA.

2 CD, Praha: Radioservis, 2010.

- ***Paměť***, symfonická variační freska. SOČR, dirigent Ondřej Kukal, natočeno 1999.
- ***Koncert č. 1 pro housle a orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda"***. SOČR, dirigent Jiří Pinkas, Antonín Novák (housle), natočeno 1984.
- ***Symfonie č. 6 „Věčný nepokoj srdce"***. SOČR, dirigent Marek Štilec, natočeno 2009.
- ***Euripides***, dramatická variační freska. Česká filharmonie, dirigent Zdeněk Mácal, natočeno 2007.
- ***Koncert pro violu a orchestr „Sokratovské meditace"***. Moravská filharmonie Olomouc, dirigent Jaromír Nohejl, natočeno 1987.
- ***Symfonie č. 5 „Chronos"***. Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK, dirigent Jiří Malát, natočeno 2009.

ORCHESTRÁLNÍ SKLADBY II / COMPOSITIONS FOR ORCHESTRA. II.

2 CD. Praha: Radioservis, 2012.

- ***Zpřítomnění okamžiku*** (Symfonické variace). Česká filharmonie, dirigent Zdeněk Košler, natočeno 1982.
- ***Koncert pro smyčcový orchestr.*** SOČR, dirigent Josef Hrnčíř, natočeno 1979.
- ***Symfonie č. 2.*** SOČR, dirigent Josef Hrnčíř, natočeno 1975.
- ***Symfonie č. 4 pro smyčcový orchestr.*** Pražský komorní orchestr, dirigent František Vajnar, natočeno 1975.
- ***Koncert č. 1 pro violoncello a orchestr „Světlo naděje"***. Pražská komorní filharmonie, dirigent Jakub Hrůša, Lukáš Pospíšil (violoncello), natočeno 2005.
- ***Symfonie č. 3.*** Moravská filharmonie Olomouc, dirigent Vít Micka, natočeno 1979.

VOKÁLNÍ SBOROVÁ TVORBA / CHORAL WORKS.

2 CD, Praha: Radioservis, 2013

- ***Hommage à Apollinaire***, cyklus smíšených sborů a cappella. Pěvecký sbor Československého rozhlasu v Praze, sbormistr Milan Malý, natočeno 1984.
- ***Puškinské vigilie***, cyklus smíšených sborů a cappella. Pěvecký sbor Československého rozhlasu v Praze, sbormistr Milan Malý, natočeno 1983.
- ***Portrét Konstantina Biebla***, cyklus smíšených sborů a cappella. Pěvecký sbor Československého rozhlasu v Praze, sbormistr Milan Malý, natočeno 1977.
- ***In Deo speravit cor meum***, kantáta pro smíšený sbor a cappella na žalmové texty doby postní. Pěvecký sbor Československého rozhlasu v Praze, sbormistr Lubomír Mátl, natočeno 1993–1994.
- ***Canticum poeticum de Adalberto sancto***, kantáta pro recitátora, tenor, bas, smíšený sbor, gong a varhany. Vladimír Doležal (tenor), Roman Janál (baryton), Radovan Lukavský (recitace), Josef Kšica (varhany), Kühnův smíšený sbor, sbormistr Pavel Kühn, natočeno 1997.

- ***Laetentur coeli et exsultet terra***, kantáta pro smíšený sbor a cappella na žalmové texty doby vánoční. Kühnův smíšený sbor, sbormistr Pavel Kühn, natočeno 1996.

DALŠÍ EDICE

- ***Capricci pro lesní roh a klavír.*** In: *French horn in Prague / Jaroslav Kofroň, Zdeněk Šesták, Klement Slavický, Emil Hlobil.* Přemysl Vojta (lesní roh), Praha: Supraphon, 2013.
- ***Concertino č. 2 F dur pro lesní roh a klavír.*** Praha: Supraphon, 2013.
- ***Co to máš, má milá***, lidová píseň, úprava Zdeněk Šesták. Smíšený sbor Kysuca z Čadce, sbormistr Petr Fiala, Bratislava: Opus.
- ***Co to zvoní, co to cinká.*** In: *První zvonění.* Dětský pěvecký sbor Zvoneček, sbormistr Jarmila Novenková, Marta Němcová (klavír), Praha (?): Zvoneček Record, 2000.
- ***Divertimento concertante*** *pro pět dechových nástrojů.* České dechové kvinteto, Praha: Panton, 1967.
- ***Euterpé. Auletika pro hoboj (anglický roh) a klavír.*** In: *Czech Contemporary Music for Oboe / Jiří Teml, Jaroslav Krček, Zdeněk Šesták, Jan Málek.* Gabriela Krčková (hoboj), Daniel Wiesner (klavír), Praha: ArcoDiva, 2014.
- ***Fatum. Vokálně-symfonický fragment podle Sofokla.*** [záznam z Týdne nové tvorby 1986], Filmový symfonický orchestr, dirigent Mario Klemens, Pěvecký sbor Československého rozhlasu, sbormistr Pavel Kühn, Brigita Šulcová (soprán), Praha: Panton, 1986.
- ***Gratulační kasace.*** Collegium musicum Pragense, dirigent František Vajnar, Praha: Panton, 1979.
- ***Hommage à Apollinaire*** [záznam z Týdne nové tvorby 1974]. Pěvecký sbor Československého rozhlasu, sbormistr Milan Malý, Supraphon, 1974.
- ***Kdež ta ruože prokvitá***, kantáta pro dětský sbor a klavír na texty české gotické poezie [záznam z Týdne nové tvorby 1984]. Kühnův dětský sbor, sbormistr Jiří Chvála, Jaroslav Holeňa (klavír), Praha: Supraphon, 1984.
- ***Koncert pro housle a orchestr č. 2 „Jan houslista"*** [záznam z Týdne nové tvorby 1988]. Moravská filharmonie Olomouc, dirigent Otakar Trhlík, Antonín Novák (housle), Praha: Panton, 1988.
- ***Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu, celestu, gong a tympány „Sursum corda"*** [záznam z Týdne nové tvorby 1983]. Státní symfonický orchestr Gottwaldov, dirigent Rostislav Hališka, Antonín Novák (housle), Praha: Panton, 1983.
- ***Koncert pro smyčcový orchestr.*** SOČR, dirigent Josef Hrnčíř, Praha: Supraphon, 1975.
- ***Koncert pro smyčcový orchestr.*** SOČR, dirigent Josef Hrnčíř, Pavel Janda (viola), Praha: Supraphon, 1980.

- ***Kvintet pro dvoje housle, dvě violy a violoncello „Concentus musicus“*** [záznam z Týdne nové tvorby 1979]. Kvarteto českých filharmoniků, Lubomír Malý (viola), Praha: Supraphon, 1979.
- ***Leť, naše holubičko bílá,*** píseň pro sbor a malý orchestr. Ústřední pionýrský soubor, sbormistr Josef Mikeš, dirigent Vlastimil Pinkas, Praha: Supraphon, 1965.
- ***Partita profana***, pro dva hoboje, anglický roh a dva fagoty. Parthia di Praga, Praha: Panton, 1977.
- ***Pět virtuózních invencí pro fagot.*** Valerij Popov, Tokio: Victor Inc., 1987.
- ***Pět virtuózních invencí pro fagot.*** David Breidenthal, Camas: Crystal Records, 2002.
- ***Písnička pro maminku.*** Ústřední pionýrský soubor, dirigent Josef Mikeš, Praha: Supraphon, 1965.
- ***Portrét Konstantina Biebla***, sbírka smíšených sborů a cappella, na texty básníka. Pěvecký sbor Československého rozhlasu v Praze, sbormistr Milan Malý, Praha: Panton, 1979.
- ***Puškinské vigilie,*** cyklus smíšených sborů na verše A. S. Puškina [záznam z Týdne nové tvorby 1980]. Pěvecký sbor Československého rozhlasu, sbormistr Milan Malý, Praha: Supraphon 1980.
- ***Puškinské vigilie***, cyklus smíšených sborů na verše A. S. Puškina. Pěvecký sbor Československého rozhlasu Praha, sbormistr Milan Malý, Praha: Panton, 1983.
- ***Smrt Manon Lescautové***, pro mezzosoprán, tenor, smíšený sbor a klavír [záznam z Týdne nové tvorby 1976; závěrečná část Čtyř fragmentů podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala]. Pěvecký sbor československého rozhlasu, sbormistr Milan Malý, Brigita Šulcová (soprán), Ivo Žídek (tenor), Jiří Pokorný (klavír), Praha: Panton, 1976.
- ***II. smyčcový kvintet „Conscientia temporis“.*** In: *Přítomnost III.* Kocianovo kvarteto, CD, Praha: ArcoDiva, 2005.
- ***II. symfonie.*** SOČR, dirigent Josef Hrnčíř, Praha: Panton, 1976.
- ***III. symfonie*** [záznam z Týdne nové tvorby 1972]. Moravská filharmonie Olomouc, dirigent Jaromír Nohejl, Praha: Panton, 1972.
- ***Sonata da camera***, pro osm dechových nástrojů. Collegium musicum Pragense, umělecký vedoucí František Vajnar, Praha: Panton, 1982.
- ***Sonata sinfonica***, pro dechové nástroje, zvon a bicí. In: *Česká soudobá hudba, tvorba pro dechové nástroje.* Česká filharmonie, dirigent František Vajnar, CD, Praha: ČRo, 1997.
- ***Symfonická fantazie*** *(variační)* [záznam z Týdne nové tvorby 1967]. Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK, dirigent Jiří Stárek, Praha: Panton, 1967.
- ***V nově zem se zase směje*** [záznam z Týdne nové tvorby 1987]. Iuventus paedagogica, sbormistr Jiří Kolář, Praha: Panton, 1987.

- ***Vítej, slunko líbezné.*** Iuventus paedagogica, sbormistr Jiří Kolář, Praha: Panton, 1984.
- ***Zpřítomnění okamžiku*** (Symfonické variace). Česká filharmonie, dirigent Zdeněk Košler, Praha: Supraphon, 1982.

SKLADBY CITOLIBSKÝCH MISTRŮ 18. STOLETÍ

MUSICA ANTIQUA CITOLIBENSIS.

4 CD, Praha: Supraphon, 2007
Reprezentativní edice zahrnuje veškeré nahrávky publikované ve starších antologiích *Hudba citolibských mistrů 18. století*, Praha: Supraphon 1968 a 1984 (viz dále), kromě skladeb z antologie z roku 1984 *Offertorium pastorale in A „Huc ad regem pastorum"* pro soprán, sbor, orchestr a varhany Václava Jana Kopřivy a *Parthia in F* pro dva hoboje, dva anglické rohy, dva lesní rohy a dva fagoty Jana Venta.

HUDBA CITOLIBSKÝCH MISTRŮ 18. STOLETÍ.

Milan Šlechta (varhany), Pěvecký sbor Československého rozhlasu, sbormistr Milan Malý, Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK, dirigent Jiří Stárek, Praha: Supraphon, 1968.
Antologie obsahuje:

Jan Adam Gallina:

- ***Sinfonia ex A.*** (Real. Z. Šesták).

Karel Blažej Kopřiva:

- ***Aria in Dis „Quod pia voce cano"***, pro bas, orchestr a varhany. (Real. Z. Šesták) zpívá Gianni Maffeo.
- ***Fuga C dur pro varhany.***
- ***Aria in D et chorus „Amoenitate vocum"***, pro soprán, smíšený sbor, orchestr a varhany. (Real. Z. Šesták) zpívá Olga Dvořáková.
- ***Fuga supra cognomen DEBEFE (d moll) pro varhany.***
- ***Fuga As dur po varhany.***
- ***Motetto in D „Veni sponsa Christi"***, pro soprán, alt, tenor, bas, hoboj, varhany a orchestr. (Real. Z. Šesták) zpívají Marta Boháčová, Libuše Márová, Oldřich Lindauer, Karel Berman.
- ***Fuga pastorella pro varhany.***

- *Fuga a moll pro varhany.*
- *Fuga f moll pro varhany.*
- *Kyrie z Missa solemnis in Dis*, pro soprán, alt, tenor, smíšený sbor, varhany a orchestr. (Real. Z. Šesták) zpívají Marta Boháčová, Libuše Márová, Oldřich Lindauer, Karel Berman.

Václav Jan Kopřiva:

- *Gloria ze Sacrum pastorale integrum*, pro soprán, alt, tenor, smíšený sbor, varhany a orchestr. (Real. Z. Šesták) zpívají Marta Boháčová, Libuše Márová, Oldřich Lindauer, Karel Berman.

Jakub Lokaj:

- *Motetto pastorale in D „Gloria in excelsis Deo"*, pro soprán, alt, bas, smíšený sbor, orchestr a varhany. (Real. Z. Šesták) zpívají Marta Boháčová, Eva Hlobilová, Dalibor Jedlička.

Jan Vent:

- *Quartetto concertante*, pro hoboj, velký hoboj, anglický roh a fagot. (Real. Antonín Myslík), Jiří Krejčí (hoboj), Pavel Verner (milostný hoboj), Václav Vodička (anglický roh), František Herman (fagot).

HUDBA CITOLIBSKÝCH MISTRŮ 18. STOLETÍ.

Realizace všech skladeb Zdeněk Šesták, Milan Šlechta (varhany), Marie Šestáková (varhany continuo), František X. Thuri (cembalo continuo), Kühnův dětský sbor, sbormistr Jiří Chvála, Pěvecký sbor Československého rozhlasu, sbormistr Milan Malý, Collegium musicum Pragense, Jiří Krejčí (hoboje), František X. Thuri, Pavel Verner (anglické rohy), Zdeněk Tylšar, Emanuel Hrdina (lesní rohy), František Herman, Vilém Horák (fagoty), Pražský komorní orchestr, dirigent František Vajnar, Praha: Supraphon, 1984.
Antologie obsahuje:

Anonymus Citolibensis (Jan Janoušek?):

- *Aria in C „Bella quando aurora"*, pro soprán, orchestr a varhany. Jana Jonášová.

Jan Adam Gallina:

- *Sinfonia ex C.*

Jan Jáchym Kopřiva:

- *Benedictus*, pro soprán, orchestr a koncertantní varhany. Jana Jonášová.

Karel Blažej Kopřiva:

- ***Aria in B „Siste ultricem dexteram"***, pro soprán, orchestr a varhany. Jana Jonášová.
- ***Aria in Dis „Ah, cordi trito"***, pro soprán, orchestr a varhany. Jana Jonášová.
- ***Concerto in Dis pro varhany a orchestr.***
- ***Motetto in D „Gloria Deo"***, pro soprán, alt tenor, sbor, orchestr a koncertantní varhany. Milada Čechalová, Jiřina Přívratská, Vladimír Doležal.
- ***Motetto in Dis „Dictamina mea"***, pro soprán, alt, tenor, bas, sbor, orchestr a varhany. Milada Čechalová, Jiřina Přívratská, Vladimír Doležal, Karel Průša.
- ***Offertorium in C „O, Magna coeli Domina"***, pro soprán, alt, tenor, bas, sbor, orchestr a varhany. Milada Čechalová, Jiřina Přívratská, Vladimír Doležal, Karel Průša.
- ***Qui tollis*** (část *Gloria* z *Missy solemnis in B)*, pro sbor, orchestr a varhany.
- ***Requiem in C***, pro soprán, alt, tenor, bas, sbor, orchestr a varhany. Daniela Šounová-Brouková, Drahomíra Drobková, Miroslav Kopp, Karel Berman.
- ***Salve Regina ex E***, pro dětský sbor, orchestr a varhany.

Václav Jan Kopřiva:

- ***Alma redemptoris mater***, pro ženský sbor, orchestr a varhany.
- ***Litaniae lauretanae***, pro soprán, alt, tenor, bas, sbor, orchestr a varhany. Daniela Šounová-Brouková, Drahomíra Drobková, Vladimír Doležal, Karel Berman.
- ***Missa pastoralis in D***, pro soprán, alt, tenor, bas, sbor, orchestr a varhany. Daniela Šounová-Drobková, Miroslav Kopp, Karel Berman, Miroslav Kejmar (clarina).
- ***Offertorium ex D „Te Trinitas beata"***, pro sbor, orchestr a varhany.
- ***Offertorium ex D „Vox clamantis in deserto"***, pro soprán, sbor, orchestr a varhany. Milada Čechalová.
- ***Offertorium pastorale in A „Huc ad regem pastorum"***, pro soprán, sbor, orchestr a varhany. Milada Čechalová, Miroslav Kejmar (clarina).
- ***Rorate coeli***, pro alt, tenor, sbor, orchestr a varhany. Drahomíra Drobková, Miroslav Kopp.

Jakub Lokaj:

- ***Aria in Dis „Haec aurora gratiosa"***, pro soprán, orchestr a varhany. Jana Jonášová.

Jan Vent:

- ***Parthia in F***, pro dva hoboje, dva anglické rohy, dva lesní rohy a dva fagoty.

MUSICA ANTIQUA CITOLIBENSIS.

Milan Šlechta (varhany), Pěvecký sbor Československého rozhlasu, sbormistr Milan Malý, Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK, dirigent Jiří Stárek, Pražský komorní orchestr, dirigent František Vajnar, CD, Praha: Supraphon, 1994.

Jan Adam Gallina:

- ***Sinfonia ex A.*** (Real. Z. Šesták).

Jan Jáchym Kopřiva:

- ***Benedictus***, pro soprán, orchestr a koncertantní varhany. (Real. Z. Šesták).

Karel Blažej Kopřiva:

- ***Aria in D et chorus „Amoenitate vocum"***, pro soprán, smíšený sbor, orchestr a varhany. (Real. Z. Šesták) zpívá Olga Dvořáková.
- ***Aria in Dis „Quod pia voce cano"***, pro bas, orchestr a varhany. (Real. Z. Šesták), zpívá Gianni Maffeo.
- ***Fuga a moll pro varhany.***
- ***Fuga supra cognomen DEBEFE (d moll) pro varhany.***

Václav Jan Kopřiva:

- ***Litaniae lauretanae***, pro soprán, alt, tenor, bas, sbor, orchestr a varhany. (Real. Z. Šesták). Daniela Šounová-Brouková, Drahomíra Drobková, Vladimír Doležal, Karel Berman.
- ***Offertorium ex D „Te Trinitas beata"***, pro sbor, orchestr a varhany. (Real. Z. Šesták).

Jakub Lokaj:

- ***Motetto pastorale in D „Gloria in excelsis Deo"***, pro soprán, alt, bas, smíšený sbor, orchestr a varhany. (Real. Z. Šesták) zpívají Marta Boháčová, Eva Hlobilová, Dalibor Jedlička.

PRAMENY A LITERATURA

Vysvětlení zkratek

AMU Akademie múzických umění v Praze
AUS Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého
CISAC Confédération Internationale des Sociétés ďAuteurs et Compositeurs (Mezinárodní svaz autorských a skladatelských sdružení)
ČHF Český hudební fond
ČHSOI *Český hudební slovník osob a institucí* online
ČRo Český rozhlas
ČSAV Československá akademie věd
ČSHS *Československý hudební slovník osob a institucí, 1963–1965*
ČSRo Československý rozhlas
ČSS *Čeští skladatelé současnosti, 1985*
D *Diderot, 2000–2001*
DSH Dny soudobé hudby
EBU European Broadcasting Union (Evropská vysílací unie)
HR *Hudební rozhledy*
HV *Hudební věda*
LD *Lidová demokracie*
MEH *Malá encyklopedie hudby, 1983*
MF *Mladá fronta* (deník)
MNV Místní národní výbor
ND Národní divadlo
NDR Německá demokratická republika
NGD *The New Grove Dictionary ofMusic and Musicians, 2001–*
OSA Ochranný svaz autorský
PR převrat raka
R rak
RP *Rudé právo*
SČS Svaz československých skladatelů
SČSKU Svaz českých skladatelů a koncertních umělců

SOČR Symfonický orchestr Československého/Českého rozhlasu
SOkA Státní okresní archiv
SS *Svobodné slovo*
TNT Týden nové tvorby
ÚDLT Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti
UK Univerzita Karlova v Praze
UKVČ Ústav pro kulturně výchovnou činnost
UNI *Universum*, 2000–2001
VE *Všeobecná encyklopedie ve 4 svazcích, 1997*
VUS Vysokoškolský umělecký soubor
ZDŠ Základní devítiletá škola
ZN *Zemědělské noviny*
ZŠ Zdeněk Šesták
Z základní řada

Archivy

- **SOkA Louny**, neroztříděný fond Zdeněk Šesták. Veškeré materiály odkazující k SOkA Louny se vztahují k tomuto neroztříděnému fondu, pokud nejsou uvedeny tyto složky: Články o Zd. Š.; Diáře; Dopisy osobností známých; Korespondence došlá soukromá; Korespondence došlá úřední; Korespondence s osobnostmi (Vl. Mirvald); Partitury; Pěvecký sbor Citoliby; Posudky (AMU), kritiky (pro *Hudební rozhledy*), recenze, doporučení (pro MK), různé (obálka mimo kartony); Rodinné písemnosti; Rukopisy, koncepty (složka mimo kartony); Zdeněk Šesták, články o něm.
- **Archiv Zdeňka Šestáka**. Jde o prameny, z nichž autor čerpal do roku 2002, popřípadě i později. Tyto materiály postupně přecházejí do neroztříděného fondu Zdeněk Šesták v SOkA Louny a je pravděpodobné, že se stanou jeho součástí.
- **Archiv Českého rozhlasu.**
- **Archiv Nadace Český hudební fond.**
- **Archiv České filharmonie.**
- **Archiv Pražské konzervatoře.**

Autorovy rozhovory

- Autorovy rozhovory se Zdeňkem Šestákem v Praze v letech 2000–2022.
- Autorův rozhovor s Františkem Kovaříčkem, Praha 25. 2. 2002.

Knižní publikace k dílu Zdeňka Šestáka

- **HAVLÍK, Jaromír,** ***Česká symfonie 1945–1980.*** Praha: Panton, 1989.
- **HURNÍK, Ilja (ed.),** ***Pondělníci.*** Praha: Karolinum, 2002.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** ***Citolibská hudební kultura v rámci severozápadních Čech.*** Citoliby – Louny: Občanské sdružení Knihovna třetího tisíciletí, v tisku.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** ***Musica antiqua Citolibensis.*** *Nouze již odešla, velká radost jest k nám přišla…* Citoliby – Louny: Občanské sdružení Knihovna třetího tisíciletí, 2009.
- **VESELÝ, Jiří,** ***Skladatel a muzikolog PhDr. Zdeněk Šesták.*** Louny: Digon, 2019.

Texty Zdeňka Šestáka

- **ŠESTÁK, Zdeněk,** anketa k otázce tvůrčí svobody. In: *Rytmus, programový list Přítomnosti, sdružení pro soudobou hudbu* 6 (1996/1997), č. 1, s. 4, 5.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Ars instrumentalis Pragensis [koncert souboru Ars instrumentalis Pragensis]. *HR* 57 (2004), č. 6, s. 12.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Bravo Jiřímu Vodičkovi [koncert Českého komorního orchestru]. *HR* 62 (2009), č. 5, s. 16–17.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Citoliby hudební i výtvarné. *Hlas,* týdeník lounského okresu, roč. 20, č. 4, 30. 1. 1970, SOkA Louny.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Česká dechová harmonie [koncert Českého spolku pro komorní hudbu]. *HR* 57 (2004), č. 4, s. 13.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Česká dechová harmonie [koncert sdružení Přítomnost, Jan Pěruška]. *HR* 57 (2004), č. 11/12, s. 30.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Další z koncertů festivalu Euroart [koncert Stamicova kvarteta a klavíristy Václava Máchy]. *HR* 64 (2011), č. 4, s. 14.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Dny soudobé hudby 2004 [mj. Eduard Schiffauer, Jiří Teml, Jaromír Dadák, Zdeněk Pololáník]. *HR* 58 (2005), č. 1, s. 7–8.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Dvakrát k poctě Viktora Kalabise. Druhý slavnostní večer v rámci ČSKH [Kalabisovo trio]. *HR* 66 (2013), č. 3, s. 17.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Fagoty okouzlily Bertramku [recenze koncertu Prague Basson Band]. *HR* 60 (2007), č. 10, s. 21–22.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Hudba – můj osud. Vzpomínky na gymnasiální léta. In: *Almanach 95 let gymnázia v Lounech*. Louny: Výbor pro organizaci oslav 95. výročí založení gymnázia, 1989, s. 14–18.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Hudební poselství ze Skandinávie [cyklus ČF Severská hudební kultura]. *HR* 55 (2002), č. 5, s. 6–7.

- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Chvála violy [koncert Jana Pěrušky, Jiřího Hurníka a Daniela Wiesnera, mj. Diptych pro sólovou violu Jana Hanuše]. *HR* 57 (2004), č. 5, s. 13.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Ilja Hurník 25. 11 1922 – 7. 9. 2013 [nekrolog]. *HR* 66 (2013), č. 11, s. 30.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, *Jak připravit hudební soutěž tvůrčí části AST 1956 při domě armády*. Ústřední dům čs. armády, Praha: 1956.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Jméno Pěrušky budiž pochváleno [koncert Jana Pěrušky, Praha 15. 12. 2016]. *HR* 70 (2017), č. 2, s. 16.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, *K problémům písňové tvorby lidových skladatelů v armádě*. Ústřední dům čs. armády, Praha: 1956.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Klarinetové hody [„Dialogy", komorní koncert sdružení Harmonie]. *HR* 56 (2003), č. 11/12, s. 25.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Komorní hudba ze severu Evropy [cyklus ČF Severská hudební kultura]. *HR* 55 (2002), č. 5, s. 6–7.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Koncert studentů Pražské konzervatoře [recenze koncertu Symfonického orchestru Pražské konzervatoře]. *HR* 60 (2007), č. 12, s. 17.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Krásné nálezy Jana Pěrušky [recenze koncertu]. *HR* 60 (2007). č. 9, s. 19.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Musica antiqua Citolibensis. *HR* 57 (2004), č. 9, s. 37–39
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Muzikantské vzpomínkové pasticcio. In: *55 let Spolku rodáků a přátel města Loun a okolí*, Louny, 2001, s. 27–33.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Nad starými citolibskými partesy. *LD*, 24. 12. 1985, s. 5.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, O Puškinských vigiliích. (Rozhovor) Zaps. Ostrezí, S.[lávek]. *Večerní Praha*, 17. 8. 1981, s. 6.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Pěruškova adventní viola [koncert Jana Pěrušky a Daniela Wiesnera]. *HR* 63 (2010), č. 1, s. 20.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Pocta Josefu Hrnčířovi. *HR* 69 (2016), č. 5, s. 18.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Pocta skladateli Karlu Husovi [koncert Přítomnosti k Husovým pětasedmdesátinám, 1996]. *Právo*, 6. 1. 1997, s. 11.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Rok české hudby ve vojenských souborech lidové tvořivosti. *Vojenský klub* – Metodický měsíčník pro kulturně osvětovou práci v čs. armádě, Praha: Naše vojsko, 5. 7. 1955, s. 23–25; SOkA Louny.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, S jakými ideály jste vstupovali v květnu 1945 do osvobozeného života. Anketa in: *Rytmus, programový list Přítomnosti, sdružení pro soudobou hudbu* 4 (1994/1995).
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Sexteto českých filharmoniků poprvé s Bohuslavem Matouškem. *HR* 59 (2006), č. 5, s. 20.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Slovo má [Manon, Biebl, Puškin]. *Nové knihy*, č. 14, 2. 4. 1980.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Vivat Harmonia [Otomar Kvěch, Václav Riedlbauch]. *HR* 55 (2002), č. 1, s. 14.
- **ŠESTÁK, Zdeněk**, Vzpomínání. In: *Rytmus, programový list Přítomnosti, sdružení pro soudobou hudbu* 4 (1994/1995), č. 2, s. 6, 7.

- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Vzpomínka na Antonína Jemelíka [586. úterek Umělecké besedy]. *HR* 66 (2013), č. 2, s. 20–21.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Vzpomínky v čase Josefa Boháče [Miroslav Raichl, Josef Boháč]. *HR* 55 (2002), č. 11/12, s. 17–18.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** Za Ivo Jiráskem [nekrolog]. *HR* 57 (2004), č. 3, s. 29.

Studie, analýzy, portréty a zásadnější články

- **BERKOVEC, Jiří,** Gramoklub ve znamení starých mistrů. *G 67* 3 (1967), č. 6, s. 1–2.
- **BEZDÍČEK, Viktor,** Cesta ke svébytnosti. Sborová tvorba Zdeňka Šestáka. *Hudební výchova* 13 (2005), č. 4, s. 58–60.
- **BEZDÍČEK, Viktor,** Čas a spiritualita v díle Zdeňka Šestáka. *HR*, 2001, roč. 54, č. 7, s. 45–47.
- **BEZDÍČEK, Viktor,** Zdeněk Šesták – Jubilejní ohlédnutí. *Muzikologické fórum* 4 (2015), č. 1–2, s. 163–167.
- **BEZDÍČEK, Viktor,** Vzkříšení citolibských mistrů, životní dílo Zdeňka Šestáka. *Muzikologické fórum* 5 (2016), č. 1–2, s. 243–254.
- **HAVLÍK, Jaromír,** průvodní slovo k dílu. In: ŠESTÁK, Zdeněk, *Symfonie č. 2.* Partitura, Praha: Panton, 1976.
- **JAROLÍMKOVÁ, Hana,** Cítolibský mistr Zdeněk Šesták. *Fokus,* bulletin Symfonického orchestru hl. m. Prahy, č. 7, duben 2009.
- **MLEJNEK, Karel,** Hudební svět Zdeňka Šestáka. *Hudební rozhledy* 28 (1975), č. 12, s. 559–561.
- **MLEJNEK, Karel,** průvodní slovo k dílu, In: ŠESTÁK, Zdeněk, *Sinfonia V „Chronos" per orchestra grande* (1978). Praha 1982, s. 2.
- **MLEJNEK, Karel,** průvodní slovo k dílu. In: ŠESTÁK, Zdeněk, *Koncert pro housle, orchestr dechových nástrojů, harfu a bicí „Sursum corda"*. Rozmnož., Praha: Český hudební fond, 1981.
- **PECHÁČEK, Stanislav,** Zdeněk Šesták – Vítej, slunko líbezné. In: *Lidová píseň a sborová tvorba*, Praha: Karolinum, 2010, s. 250–268.
- **sm** [SMOLKA, Jaroslav] Druhá symfonie Zdeňka Šestáka. *Gramorevue* 13 (1977), č. 2, s. 11.
- **SMOLKA, Jaroslav,** Stínová česká hudba 1968–1989. *Hudební věda 28* (1991), č. 2, s. 153–185.
- **ŠTILEC, Marek,** Novinky soudobé hudby III. VII. Zdeněk Šesták: Symfonie č. 6 „Věčný nepokoj srdce". *HR* 62 (2009), č. 7, s. 48–49.

Rozhovory

- **ANTONÍN, Jan**, Hudba citolibských mistrů 17. století [sic!]. *Kultura '*84, 16 (1984), č. 1, s. 9.
- **BÁBA, Ladislav**, Zdeněk Šesták hledí směle do dalších let. [hudba citolibských mistrů], *Svobodný hlas*, 17. 12. 1998.
- **HORVÁTH, Jakub**, Zdeněk Šesták. Majetek mizí, umění zůstává. *HR* 74 (2021), č. 7, s. 6–8.
- **JAROLÍMKOVÁ, Hana**, O Pražských premiérách 2004 s Václavem Riedlbauchem [zmínka o Laudate Dominum]. *HR* 57 (2004), č. 3, s. 18–19.
- **(jvn)**, Jsem životní optimista, jde mi o hledání pozitiva v životě (říká Zdeněk Šesták, jenž oslaví v lounském divadle 80. narozeniny). *Svobodný hlas*, 29. 9. 2005.
- **-ko-**, Malé portréty z Týdne nové tvorby. Rozhovor, *Tvorba* 1979, č. 16, s. 9.
- **KOLÁŘ, Jiří**, Co nového ve skladatelských dílnách. Rozhovor, *Cantus*, 1995, roč. 24, č. 4, s. 43–48.
- **KOUKAL, Pavel**, Patron citolibských mistrů, jubilejní rozhovor s českým hudebním skladatelem Zd. Šestákem. *SD,* 9. – 10. 12. 1995.
- **MLEJNEK, Karel**, Návraty do Citolib. Rozhovor se Zdeňkem Šestákem, *Gramorevue* 19 (1983), č. 1, s. 6–7.
- **OSTREZÍ, Slávek**, I posluchač musí nalézat. Rozhovor, *Práce,* 3. 4. 1979, s. 6.
- **PALACKÁ, Dagmar**, Vyladěno na tep srdce [Česká hudba 18. století – citolibští skladatelé]. *ZN,* 17. 1. 1981, s. 5.
- **VOJTÍŠEK, Stanislav**, Šounová-Brouková, D. – Vajnar, E. – Šesták, Z. Večer s českou barokní hudbou [Pražské jaro, Hudba citolibských skladatelů]. *Práce,* 25. 5. 1989, s. 6.

Recenze, oznámení, zmínky

- **24 hodin v zahraničí.** [Vokální symfonie] In: *Rudé právo* 14. února 1965, s. 3.
- **CANDRA, Zdeněk**, Týden úspěchů i závazků [TNT českých skladatelů, III. symfonie]. *Práce*, 21. března 1972, s. 6.
- **čb**, Sborová tvorba oceněna [prémie pro sbírku Rozezvuč se, naše písni, v soutěži sborové tvorby UKVČ]. *SS*, 27. 12. 1974
- **České vánoce.** *Týdeník Rozhlas* 36 (1969), č. 52, s. 12.
- **-er.** Hudba a zpěv v lidovýchově [koncert v chrámu sv. Jakuba v Citolibech, u varhan Zdeněk Šesták, Velikonoční meditace, Ave Maria]. Výstřižek z novin, ca 1946, původ neznámý; SOkA Louny.
- **HAASE, Miloš**, Pražské premiéry 2008. Plzeňská filharmonie [II. koncert pro violoncello a orchestr „Cesta poznání"] *HR* 61 (2008), č. 5, s. 8.

- **HOLZKNECHT, Václav,** Devatenáctý Týden nové tvorby českých skladatelů [Koncert pro smyčcový orchestr]. *Tvorba*, 1975, č. 13, s. 8–9.
- **HŮLEK, Julius**, Dny soudobé hudby 2014. A další čtyři večery [Cantate Domino canticum novum]. *HR* 68 (2015), č. 1, s. 15–16.
- **JEHNE, Leo**, Hudba z Citolib [CD Musica antiqua Citolibensis, 1995]. *LN*, 23. 9. 1995.
- **(Jel)** [JELÍNKOVÁ, Olga], Závěr Týdne nové tvorby [V nově zem se zase směje]. *LD*, 7. 4. 1987, s. 5.
- **(Jel) – (vbr)** [JELÍNKOVÁ, Olga – BOR, Vladimír], Defilé nových skladeb [Kdež ta ruože prokvitá]. *LD*, 28. 3. 1984, s. 5.
- **JEŽOVÁ, Martina**, Koncert Středočeského symfonického orchestru v Lounech. [Koncert pro housle a orchestr č. 2, premiéra] *HR* 40 (1987), č. 9, s. 406.
- **js – ol** [SMOLKA, Jaroslav? – ŠOLÍN, Vladimír], Defilé hudebních novinek [Manon], *SS*, 2. dubna 1976, s. 5.
- **HŮLEK, Julius**, Hudba z Citolib [citolibští mistři na Pražském jaru 2004]. *HR* 57 (2004), č. 7, s. 13–14.
- **HŮLEK, Julius**, Fagotová terapie Václava Vonáška [mj. Pět virtuózních invencí]. *HR* 64 (2011), č. 5, s. 16–17.
- **HŮLEK, Julius**, K životnímu jubileu Zdeňka Šestáka z děl cítolibských mistrů [koncert Harmonia Mozartiana Pragensis, Praha 31. 10. 2015]. *HR* 68 (2015), č. 12, s. 17.
- **HŮLEK, Julius**, Nevšední večer premiér [Nonetto, Hommage à Josef Triebensee]. *HR* 59 (2006), č. 8, s. 20-21.
- **KAŠPAR, Oldřich**, Zdeněk Šesták: Musica antiqua Citolibensis [recenze knihy]. *HR* 64 (2011), č. 2, s. 56.
- **kk**, Noty ze Supraphonu a Pantonu. [mimo jiné Koncert pro housle a dechové nástroje, harfu a bicí] *Gramorevue* 24 (1988), č. 11, s. 11.
- **kk**, O nových notách a knihách. [mimo jiné Interludia] *Gramorevue* 23 (1987), č. 11, s. 14.
- **kk**, Vybíráme z nových hudebnin. [mimo jiné Pět virtuózních invencí pro fagot a Pátý smyčcový kvartet] *Gramorevue* 26 (1990), č. 8, s. 2, 14.
- **KLIMKO, Ronald**, Music for bassoon from the Czech Republic [Pět virtuózních invencí pro fagot]. *The Double Reed*, 17 (1994), č. 1, s. 33–36, český překlad článku SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Zdeněk Šesták, články o něm.
- **(km)**, Skladatel týdne: Zdeněk Šesták. *Týdeník Rozhlas* 59 (1992), č. 23, s. 6.
- **(km)**, Z galerie rozhlasových tvůrců: Zdeněk Šesták. *Týdeník Rozhlas* 46 (1993), s. 6.
- **(km)**, Závěr jubilejního Pražského jara [recenze koncertu z děl citolibských mistrů]. *LD*, 4. 6. 1985, s. 5.
- **-ko-**, Portréty nové tvorby. *Tvorba*, 17. 4. 1974, č. 16, s. 9.
- **KOLÁŘ, Jiří**, Sborová pocta Zdeňku Šestákovi a Jiřímu Temlovi [koncert k devadesátinám, Praha 26. 5. 2015]. *HR* 68 (2015), č. 7, s. 30.
- **Koncerty Týdne nové tvorby 1987.** [mimo jiné V nově zem se zase směje] *HR* 40 (1987), č. 6, s. 264–275.

- **KOUKAL, Pavel**, Manažer starých citolibských muzikantů. *Ústecký deník,* 9. 12. 2000.
- **KUNA, Milan**, Týden nové tvorby skladatelů českých zemí 1972 [III. symfonie]. *Hudební rozhledy* 25 (1972), č. 4, s. 159–160, s. 199.
- **KUNA, Milan**, Týden nové tvorby 1974. [Hommage à Apollinaire] *Hudební rozhledy* 27 (1974), č. 5, s. 199–200.
- **LAŠTOVIČKOVÁ**, Milena, Cesta za poznáním hudebních tradic [Citoliby]. *Jiskra*, 26. 9. 2007, s. 3.
- **-lrs-**, Musica antiqua Citolibensis 1969. *Louny*, kulturní měsíčník, Louny, říjen 1969.
- **Mladí umělci se představují.** In: *Náš rozhlas, týdeník Československého rozhlasu* 28 (1961), č. 10, s. 2 [programová anonce na II. smyčcový kvartet Zdeňka Šestáka].
- **MLEJNEK, Karel**, Nad skladbami Týdne nové tvorby [Concentus musicus]. *Práce*, 27. 3, 1979, s. 9.
- **MLEJNEK, Karel**, Nová hudební tvorba [TNT 1980, zmíněny Puškinské vigilie]. *Práce*, 20. 3. 1980, s. 6.
- **MLEJNEK, Karel**, Zdravice Zdeňku Šestákovi [skladatelovy šedesátiny]. *Rozhlas* 50, 9. – 15. 12. 1985.
- **MOJŽÍŠ, Vojtěch**, Dva slavnostní jubilantské koncerty. A z díla Zdeňka Šestáka [Koncert k pětadevadesátinám, Praha, kostel sv. Vavřince 24. 9. 2020]. *HR* 73 (2020), č. 11, s. 21–22.
- **MOJŽÍŠ, Vojtěch**, Dny soudobé hudby. Večer ve znamení harfy [Hlas milého svého slyším]. *HR* 72 (2019), č. 1, s. 24.
- **MOJŽÍŠ, Vojtěch**, Dny soudobé hudby 2017. Koncert ve spolupráci s Klubem moravských skladatelů [Komorní kantáta Moudrost lásky]. *HR* 71 (2018), č. 1, s. 16–17.
- **MRÁČKOVÁ, Lenka**, Jubileum Zdeňka Šestáka. *HR* 58 (2005), č. 12, s. 11.
- **Noty ze Supraphonu.** [mimo jiné Koncert pro smyčcový orchestr] *Gramorevue* 17 (1981), č. 10, s. 14.
- **O vojenskou pochodovou píseň** [ocenění pro píseň Na bodák]. *Rudé právo*, 28. 12. 1957, s. 5.
- **(ok)**, Moudré a pokorné dílo [jubilejní večer v pražském Divadle hudby]. *LD,* 19. 12. 1985, s. 6.
- **(ok)**, Z koncertů skladatelské přehlídky [Sursum corda]. *LD,* 23. 3. 1983, s. 5.
- **ol** [ŠOLÍN, Vladimír], Přehlídka pokračuje [Hommage à Apollinaire]. *SS,* 29. 3. 1974, s. 5.
- **ol** [ŠOLÍN, Vladimír], Symfonicky i komorně [II. symfonie]. *SS,* 6. 2. 1973, s. 4.
- **OSTREZÍ, Slávek**, Spoluvytvářet kulturní život. *Večerní Praha,* 19. 7. 1977, s. 6.
- **PALACKÁ, Dagmar**, Cítoliby – druhý Kuks. *ZN*, Náš domov, páteční příloha, 18. 6. 1971.
- **PALACKÁ, Dagmar**, Umění portrétu Zdeňka Šestáka. [Portrét Konstantina Biebla. Panton] *Gramorevue* 14 (1978), č. 5, s. 11
- [PENSDORFOVÁ, Eva], Týden nové tvorby. [Fatum] *HR* 39 (1986), č. 6, s. 251–262.

- **PENSDORFOVÁ, Eva**, Obrovská, Jirásek, Kvěch, Emmert, Šesták [Manon] *HR* 29 (1976), č. 6, s. 200–201.
- **(pf)** [VÁLKOVÁ, E.], Týden nové tvorby pokračuje [Concentus musicus]. *LD*, 24. 3. 1979, s. 5.
- **R. F.**, Hudba velikonočního týdne. [Missa brevis Citolibensis] *LD*, 12. 4. 1950, s. 6.
- **ROEDL, Bohumír**, Zpřítomnění okamžiku – nové album Zdeňka Šestáka [CD Compositions for Orchestra II, 2012]. *Svobodný hlas*, 19. 12. 2012, s. 3.
- **POKORA, Miloš**, Dny soudobé hudby [Herakleitos]. *HR* 55 (2002), č. 1, s. 5.
- **POKORA, Miloš**, Dny soudobé hudby 2007. Společnost českých skladatelů, Klub moravských skladatelů, Tvůrčí centrum AHUV Ostrava, Společnost pro duchovní hudbu [Nonetto Hommage à Josef Triebensee]. *HR* 61 (2008), č. 1, s. 12–13.
- **POKORA, Miloš**, Dny soudobé hudby 2008. Kalavská-Faltusová, Ježková, Vogel, Mazourová, Schiffauer, Šesták, Hurník [Sonáta „Dies laetitiae"]. *HR* 62 (2009), č. 1, s. 11.
- **POKORA, Miloš**, Zdeněk Šesták: Chamber Works, Radioservis, a. s. CR0718-2, [recenze]. *HR* 68 (2015), č. 6, s. 62.
- **POKORA, Miloš**, K Pražským premiérám [I. koncert pro violoncello a orchestr „Světlo naděje"]. *HR* 58 (2005), č. 6, s. 3–4.
- **POKORA, Miloš**, K životnímu jubileu Jiřího Chvály [Vycházdalo súnečko]. *HR* 61 (2008), č. 6, s. 14.
- **POKORA, Miloš**, Smysl Pražských premiér bych přirovnal k výtvarným salónům, říká Václav Riedlbauch [rozhovor, zmínka o I. violoncellovém koncertu „Světlo naděje"]. *HR* 58 (2005), č. 3, s. 13.
- **POKORA, Miloš**, Zdeněk Šesták: Orchestrální skladby II, Radioservis, a. s. CR0598-2, [recenze]. *HR* 66 (2013), č. 6, s. 63–64.
- **POKORA, Miloš**, Zdeněk Šesták: Vokální sborová tvorba, Radioservis, a. s. CR0682-2, [recenze]. *HR* 67 (2014), č. 9, s. 63–64.
- **POKORNÝ, Petr**, Dechová harmonie na Bertramce [Partita capricciosa]. *HR* 59 (2006), č. 7, s. 24.
- **POSPÍŠIL, Vilém**, Týden nové tvorby 1980. [Puškinské vigilie]. *HR* 33 (1980), č. 5, s. 193–200.
- **POSPÍŠIL, Vilém**, Z pražského Týdne nové tvorby [Zpřítomnění okamžiku]. *SS*, 18. 3. 1982, s. 5.
- **POSPÍŠIL, Vilém**, Závěr skladatelské přehlídky [Concentus musicus]. *SS*, 27. 3. 1979, s. 5.
- **(psk)** [SKÁLA, Pavel], Ilja Hurník: Šalamoun, Etudy pro klavír na čtyři ruce. [Sonata da camera, deska Panton 1981] *HR*, 1983, roč. 36, č. 11, s. 527.
- **(psk)** [SKÁLA, Pavel], Překvapení v Týdnu nové tvorby [Zpřítomnění okamžiku]. *LD*, 23. 3. 1982, s. 5.
- **(psk)** a **(pf)** [SKÁLA, Pavel a VÁLKOVÁ, E.], Koncerty Týdne nové tvorby [Koncert pro smyčcový orchestr]. *LD*, 18. 3. 1975, s. 5.

- **(psk)** [SKÁLA, Pavel], Z pražských koncertních síní [Sonata sinfonica]. *LD*, 1. 11. 1977, s. 5.
- **(psk)** [SKÁLA, Pavel], Z pražských koncertních síní [Zvěstování jara, pod původním názvem Jaro se otvírá]. *LD*, 29. 4. 1980, s. 5.
- **RUDOVSKÝ, Martin**, Věčný nepokoj srdce [recenze CD Compositions for Orchestra, 2010]. *Fokus*, bulletin Symfonického orchestru hl. m. Prahy, č. 14, září 2011.
- **SKÁLA, Pavel**, Týden Nové tvorby 1982 (Zdeněk Šesták, Čestmír Gregor, Klement Slavický) [Zpřítomnění okamžiku]. *HR 35* (1982), č. 6, s. 258–267.
- **SKÁLA, Pavel**, Česká filharmonie před anglickým turné [Sonata sinfonica]. *HR* 31 (1978), č. 1, s. 13–15.
- **SKÁLA, Pavel**, Komorní koncert SČSKU [Musica tripartita, pro sólový klarinet]. *HR* 33 (1980), č. 8, s. 338–339.
- **SKÁLA, Pavel**, Koncerty SČSKU v závěru sezóny 1984/85 [Sokratovské meditace]. *HR* 38 (1985), č. 9, s. 386–388.
- **SKÁLA P.** Týden Nové tvorby 1982 (Zdeněk Šesták, Čestmír Gregor, Klement Slavický) [Zpřítomnění okamžiku]. *HR* 35 (1982), č. 6, s. 258–267.
- **SMOLKA, Jaroslav**, Pražské premiéry 2004 „…stará a nová jména". Koncert druhý až pátý 15.–18. 3. 2004 [Laudate Dominum]. *HR* 57 (2004), č. 5, s. 5–6.
- **SMOLKA, Jaroslav**, Rozhlasový sbor jubilující [Portrét Konstantina Biebla]. *HR* 28 (1975), č. 12, s. 550.
- **Student varhaník**, rubrika Denní zprávy, *LN*, 20. 4. 1944
- **ŠEDA, Jaroslav**, Týden nové tvorby 1986, médium a přesné datum neznámé, rok 1986; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Zdeněk Šesták, články o něm.
- **ŠERÝCH, Anna**, 592. úterek Umělecké besedy [Naléhavý souzvuk tvarů]. *HR* 66 (2013), č. 7, s. 27.
- **ŠESTÁKOVÁ, Marie – VESELÝ, Jiří**, Skladatel a muzikolog Zdeněk Šesták oslavil 90 let. *Cantus* 26 (zima 2015), s. 6–7.
- **ŠÍP, Ladislav**, Reprezentační deska české soudobé hudby [V. Kalabis – Koncert pro cembalo a smyčcové nástroje a Zdeněk Šesták – Koncert pro smyčcový orchestr. Supraphon]. *Gramorevue* 18 (1982), č. 3, s. 11.
- **ŠÍP, Ladislav**, Z kroniky české soudobé hudby. Hurníkův Šalamoun a Etudy [Sonata da camera, deska Panton 1981]. *Gramorevue* 19 (1983), č. 9, s. 10.
- **ŠMOLÍK, Jan**, Dny soudobé hudby 2002 [Smyčcový sextet „Chvála života"]. *HR* 56 (2003), č. 1, s. 4.
- **ŠMOLÍK, Jan**, Pondělníci o sobě [recenze knihy]. *HR* 56 (2003), č. 4, s. 41.
- **ŠOLÍN, Vladimír**, Jarní hudební svátky končí [Pražské jaro 1985, Hudba citolibských mistrů 18. století]. *SS*, 4. 6. 1985, s. 5.
- **ŠOLÍN, Vladimír**, Kronika skladatelské přehlídky [Sursum corda]. *SS*, 23. 3. 1983, s. 5.
- **ŠOLÍN, Vladimír**, Orchestrální novinky [Zpřítomnění okamžiku]. *SS*, 23. 3. 1982, s. 5.
- **ŠOLÍN, Vladimír**, Skladatelské bilancování [Kdež ta ruože prokvitá]. *SS*, 20. 3. 1984, s. 5.
- **(šp)**, Pozoruhodná novinka [III. symfonie]. *Pravda*, 25. 5. 1977.

- **ŠTILEC, Jiří ml.**, Koncerty Týdne nové tvorby 1988. Oldřich E. Korte, Zdeněk Šesták, Milan Báchorek [Jan houslista]. *HR* 41 (1988), č. 6, s. 260–261.
- **TEML, Jiří**, I druhý koncert byl hojně navštíven [Partita capricciosa]. *HR* 60 (2007), č. 1, s. 13.
- **TEML, Jiří**, Jubilující Zdeněk Šesták [večer v kostele sv. Vavřince k pětaosmdesátinám Zdeňka Šestáka]. *HR* 63 (2010), č. 9, s. 18.
- **TEML, Jiří**, Chronos Zdeňka Šestáka [premiéra V. symfonie]. *HR* 63 (2010), č. 2, s. 13–14.
- **TEML, Jiří**, Zdeněk Šesták – nejisté jubileum. *HR* 54 (2001), č. 2, s. 11.
- **TEML, Jiří**, Šesták a Málek v sezoně SOČRu [VI. symfonie]. *HR* 62 (2009), č. 6, s. 14–15.
- **TOŠNEROVÁ, Květa**, Světlo naděje je symfonie na počest zkoušené krajiny Mostecka. *Svobodný hlas*, 10. 11. 2005.
- **TUŽILOVÁ, Marta**, Zdeněk Šesták: Choral Works [recenze CD]. *Czech Music Quarterly* 2 (2014), s. 43–44.
- **tv**, Hudba citolibských mistrů 18. století [recenze gramofonové antologie z roku 1968]. *HR* 23 (1970), č. 4, s. 187.
- **Týden nové tvorby 1980** [Puškinské vigilie]. *HR* 33 (1980), č. 5, s. 193–200.
- **Týden nové tvorby 1984** [Kdež ta ruože prokvitá]. *HR* 37 (1984), č. 6, s. 241–250.
- **Upozornění občanům**, *Hlas*, 27. července 1962.
- **(vbr)** [BOR, Vladimír], Citoliby v Rudolfinu [koncert Vánoce citolibských skladatelů 18. století]. *LD*, 15. 12. 1992, s. 4.
- **(vbr)** [BOR, Vladimír], Ještě ke skladatelské přehlídce [Sursum corda]. *LD*, 24. 3. 1983, s. 5.
- **(vbr)** [BOR, Vladimír], K narozeninám Zdeňka Šestáka [65. výročí narození]. *LD*, 18. 12. 1990, s. 5.
- **(vbr)** [BOR, Vladimír], Na závěr Týdne nové tvorby [Fatum]. *LD*, 2. 4. 1988, s. 5.
- **(vbr)** [BOR, Vladimír], Pozornost současné tvorbě [Puškinské vigilie]. *LD*, 22. 3. 1980, s. 5.
- **(vbr)** [BOR, Vladimír], Pražským koncertním životem [kantáta, nejspíš Zvěstování jara]. *LD*, 3. 12. 1979, s. 5.
- **(vbr)** [BOR, Vladimír], Sbory a osm koncertů s orchestrem [Vychádzalo súnečko]. *LD*, 15. 10. 1981, s. 5.
- **(vbr)** [BOR, Vladimír], Tři orchestrální premiéry [II. symfonie]. *LD*, 2. 2. 1973, s. 5.
- **VEBER, Petr – ŠTILEC, Jiří ml.** Orchestrální koncerty SČSKU [Paměť]. *HR* 42 (1989), č. 9, s. 393–394.
- **VEBER, Petr**, Komorní koncerty SČSKU [V. smyčcový kvartet]. *HR* 40 (1987), č. 7, s. 302–303.
- **VNOUČEK, Jan**, Skladatel oslaví narozeniny koncertem. K životnímu jubileu Zdeňka Šestáka se v divadle koná slavnostní koncert. *Lounsko, Žatecko, Podbořansko*, 1. 10. 2005.
- **VNOUČEK, Jan**, Zdeněk Šesták oslavil v divadle 80. narozeniny. *Svobodný hlas*, 13. 10. 2005, s. 2.

- **VOKURKA, Zdeněk,** Hudební díla naší současnosti [III. smyčcový kvartet „Akroasis"]. *RP*, 9. 4. 1979, s. 5.
- **VOKURKA, Zdeněk,** Týden nové tvorby [Sursum corda]. *RP*, 30. 3. 1983, s. 5.
- **VOLEK, Tomislav,** Citolibský genius loci. [komplet desek Hudba citolibských mistrů 18. století. Supraphon. Studie Z. Š.] *Gramorevue* 24 (1988), č. 3, s. 7.
- **Z. B.**, Zdařilý hudební večer v Cítolibech [koncert sboru OB v Citolibech]. *Hlas*, týdeník lounského okresu, 12. 12. 1969.
- **ZAPLETAL, Petar,** Věra Binarová hrála Šestákovy Sokratovské meditace. *HR* 57 (2004), č. 1, s. 13–14.
- **(ZV, MB, VG)**, Z hudebního zápisníku [II. symfonie]. *RP*, 6. 2. 1973, s. 5.
- **(ZV)**, Hudba našich dnů [Sonata sinfonica]. *RP*, 8. 11. 1977, s. 5.
- **ŽIVNÁ, Magdalena,** Z Festivalu komorní hudby v Českém Krumlově [Partita capricciosa]. *HR* 55 (2002), č. 9, s. 5.

Nepublikované monografické práce

- **BENETKOVÁ [Reittererová], Vlasta,** *Kruhy přátel hudby*. Dílčí pohled na problematiku koncertního života v ČS[S]R, analýza vypracovaná pro agenturu Pragokoncert. Praha 1988; Archiv autorky.
- **BEZDÍČEK, Viktor,** *Zdeněk Šesták – zrození symfonika*. Doktorská práce, Praha: Pedagogická fakulta UK, 2003.
- **BOŘKOVÁ, Zuzana,** *30 let českého knihovnictví na stránkách časopisu Čtenář (1960–1989)*. Diplomová práce, Praha: FF UK, 2012.
- **KALOUŠOVÁ, Lenka,** *Akce Kulak na Lounsku a její obecné předpoklady*. Diplomová práce, Praha: FF UK, 2013.
- **KRATOCHVÍL, P.** *Život a dílo Zdeňka Šestáka*. Absolventská práce, Teplice: Konzervatoř v Teplicích, 1988.
- **NOHÝNKOVÁ, Jana,** *Vítězslav Nezval v tvorbě českých skladatelů*. Diplomová práce, Praha: Pedagogická fakulta UK, 1997.
- **PRINCLÍKOVÁ, L.** *Cítolibští mistři a Zdeněk Šesták*. Diplomová práce, Praha: Pedagogická fakulta UK, 1994.
- **ŠESTÁKOVÁ, Marie,** *K otázkám problematiky a funkce hudby na českém venkově (Úvahy na aktuální téma)*. Diplomová práce, Praha: Pražská konzervatoř, 1973.

Další použité knižní publikace

- **BAJER, J.** *Emil Hlobil. Hudební putování století*m. Praha: Panton, 1984.
- **BARVÍK, Miroslav,** *Skladatelé jdou s lidem*, Praha: Orbis, 1951.
- **BONDS, Mark Evan,** *Absolute Music. The History of an Idea.* New York: Oxford University Press, 2014.
- **BOUČEK, Zdeněk – HUBIČKA Jiří,** Období normalizace 1968–1989. In: JEŠUTOVÁ Eva (ed.), *Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003.
- **CAMUS, Albert**, *Mýtus o Sisyfovi*. Překlad Dagmar Steinová, Praha: Garamond, 2015.
- **EBEN, Petr – HURNÍK, Ilja**, Česká Orffova škola I. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1969.
- **HÁBA, Alois**, *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1925.
- **HANUŠ, Jan**, *Labyrint svět. Svědectví z konce času*. Praha: Odeon, 1996.
- **HERZFELD, Friedrich**, *Musica nova*. Praha: Mladá fronta, 1966.
- **HLOBIL, Emil**, *Nauka o hudebních formách*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- **HŮLA, Z.** *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Supraphon, 1985.
- **JANEČEK, Karel**, *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982.
- **JANEČEK, Karel**, *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955.
- **KOHOUTEK, Ctirad**, *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- **KOŘÁN, Ivo**, *Braunové*. Praha: Akropolis, 1999.
- **KRATOCHVIL, Antonín**, *Žaluji* 3. Praha: Česká expedice – Dolmen, 1990.
- **KUBÁNEK, Vladimír**, *Historie 1. tankové divize (VÚ 3858 Slaný)*. Brno: Tribun EU, 2012.
- **KUNA, Milan,** *Dvakrát zrozený. Život a dílo Karla Reinera*. Jinočany: H & H, 2008.
- **LÉBL, Vladimír – POLEDŇÁK, Ivan (eds.)**, *Hudební věda, historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj*. Díl I, Praha 1988.
- **MATYS, Rudolf**, *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*. Praha: Academia 2003.
- **MIHULE, Jaroslav,** *Martinů. Osud skladatele*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017.
- **PATOČKA, Jan**, *Nejstarší řecká filosofie*. Praha: Vyšehrad, 1996.
- **PATOČKA, Jan**, *Sókratés. Přednášky z antické filosofie*. Praha: SPN, 1991.
- **PETRÁŇ, Josef**, *Filozofové dělají revoluci*. Praha: Karolinum, 2015.
- **PILKA, Jiří,** *Viktor Kalabis. Portrét skladatele*. 1. vyd. Praha: Academia, 1999.
- **PLATÓN, Faidros**, Praha: OIKOYMENH, 1993.
- **REITTERERová, Vlasta – SPURNÝ, Lubomír**, *Alois Hába. Mezi tradicí a inovací*. Praha: KLP, 2014.

- **RISINGER, Karel**, *Nauka o hudební tektonice 20. století. 1. díl.* 1. vyd. Praha: AMU, 1998.
- **RISINGER, Karel**, *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie* (*Otakar Šín, Alois Hába, Karel Janeček*). Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- **ROEDL, Bohumír**, *Cítoliby.* Louny: Digon, 2003.
- **SOFOKLÉS**, *Tragédie.* Praha: Nakladatelství Svoboda, 1975.
- ***Skladatelé o hudební poetice 20. století.*** Praha: Československý spisovatel, 1960.
- **STRAVINSKIJ, Igor**, *Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha: Supraphon, 1967.
- **TASSIE, Gregor**, *Kiril Kondrashin. His Life in Music*. Lanam, Maryland: Scarecrow Press, 2009.
- **HURNÍK, Ilja (ed.)** *Pondělníci*, Praha: Karolinum, 2002.
- **VYSLOUŽIL, Jiří**, *Alois Hába. Život a dílo*. 1. vyd. Praha: Panton, 1974.
- **ZILLIG, W.** *Variace na novou hudbu*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1971.

Básně a básnické sbírky

- **APOLLINAIRE, Guillaume**, *Pásmo.* Překlad Karel Čapek. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963.
- **BIEBL, Konstantin**, *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1979.
- **BIEBL, Konstantin**, *Modré stíny pod zlatými stromy*. Praha: Československý spisovatel, 1988.
- **HALAS, František**, *A co?* Brno: Krajské nakladatelství, 1957.
- **HORA, Josef**, *Prsty bílého hvězdáře. Výbor z lyriky.* Praha: Československý spisovatel, 1985.
- **Jan houslista in: HORA, Josef**, *Kniha domova.* Dílo Josefa Hory, svazek IV., Praha: František Borový, 1946.
- **NEZVAL, Vítězslav**, *Manon Lescaut, hra o sedmi obrazech podle románu Abbé Prévosta*. Praha: Melantrich, 1946.
- **NEZVAL, Vítězslav**, *Menší růžová zahrada.* Praha: [Jan Fromek], 1926.
- **PUJMANOVÁ, Marie**, *Radost i žal*. 3. vyd. Praha: Svoboda, 1945.
- **PUŠKIN, Alexandr Sergejevič**, *V bouři zrál můj hlas*. Praha: Mladá fronta, 1975.
- **PUŠKIN, Alexandr Sergejevič**, *Vyšel jsem dřív než hvězda ranní.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.
- **QUASIMODO, Salvatore**, *Život není sen*. Výbor z básnického díla 1920–1958, Praha: Mladá fronta, 1960.
- **URBÁNKOVÁ, Jarmila**, *Zpívající pták*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

Rozhlasové pořady

- **ŠESTÁK, Zdeněk,** *Duchovní hudba*, dvě části pravidelného pořadu Českého rozhlasu věnované duchovní tvorbě Zdeňka Šestáka. redaktor: Vladimíra Lukařová, Praha: ČRo, Natočeno: 1999, premiéra 1999.
- **ŠESTÁK, Zdeněk,** *Duchovní hudba*, sedm částí pravidelného pořadu Českého rozhlasu věnovaných duchovní tvorbě citolibských mistrů 18. století. redaktor: Vladimíra Lukařová, Praha: ČRo, Natočeno: 2000–2001, premiéra na přelomu let 2001-2002.
- **VOLEK, Tomislav,** Instrumentální koncerty Zdeňka Šestáka. In: *Rondo*, ČRo Vltava, 5. 3. 2017.
- **VOLEK, Tomislav,** Sborové skladby Zdeňka Šestáka. In: *Rondo*, ČRo Vltava, 26. 2. 2017.
- **VOLEK, Tomislav,** Symfonie Zdeňka Šestáka. In: *Rondo*, ČRo Vltava, 12. 3. 2017.

Další použité články a studie

- Agenti tajné policie – znovu živý problém, *MF Dnes*, 4. dubna 2003, s. 6.
- **[HANUŠ, Jan]** Vystoupení Jana Hanuše na ustavujícím sjezdu Asociace hudebních umělců a vědců 6. února 1990. In: *HR* 43 (1990), č. 5, s. 195; viz též další stránky věnované sjezdu, s. 193–203.
- **HÁBA, Alois,** *Jak dál?* (příspěvek k anketě). *Rytmus*, 1943, č. 9, s. 33–35.
- **HAVLÍK, Jaromír,** Pražský manifest po šedesáti letech. In: *Živá hudba 2008*. Praha: AMU, 2008, s. 51.
- **HOLÝ, Jiří:** Epika Horova Jana houslisty. *Literární měsíčník* 15 (1986), č. 9, s. 89–92.
- **HORÁČEK, Michal – BENIAK, Luboš,** OSA nostra. In: *Mladý svět* 1989, č. 40, s. 16–18.
- **VÁŇA, L. – KONÍČEK, Františe**k, Pocta národnímu umělci Emilu Hlobilovi. *Hudba z Respiria*, scénář, Československá televize, říjen 1986; SOkA Louny, fond Zdeněk Šesták, Zdeněk Šesták, články o něm.
- **JANEČEK, Karel,** O významu imaginárních tónů v harmonii. *Hudební výchova* 13 (1932), č. 1, s. 2–3.
- **JANEČEK, Karel,** Základní harmonické problémy a jejich řešení. *Musikologie* 4 (1955), s. 87–129.
- **JENIŠTA, Alexandr,** *Umělecké reflexe tragédie v Babím Jaru*. Diplomová práce, Praha: FF UK, Ústav slavistických a východoevropských studií, 2006.
- **KLUSÁK, Jan,** Několik poznámek. *HR* 43 (1990), č. 45, s. 154.
- **SLAVICKÝ, Milan,** Od Svazu k Asociaci…. In: *Hudební rozhledy* 43 (1990), č. 4, s. 153.
- **TOMAS, Jindřich,** Archivář Bořivoj Lůžek. In: *155 let archivnictví v českých zemích*, Publikace Moravského zemského archivu v Brně, Nová řada, sv. 4, Brno 1995.

- **VOLEK, Tomislav,** Profesor Josef Hutter – oběť dvou totalitních režimů. In: *Hudební věda* 31 (1994), č. 4, s. 363–373.
- **Zprávy SČSKU.** *HR* 42 (1989), č. 10, s. 481.

Slovníky a internetové zdroje

- *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Dostupné na: musicologica.cz/slovnik.
- *Databáze děl českých soudobých skladatelů.* Dostupné na: musicbase.cz.
- **ELSIE, Robert,** *Historical Dictionary of Albania*. Lanham – Toronto – Plymouth: The Scarecrow Press, 2010.
- farnostlouny.com/index.php?id=69.
- idnes.cz/usti/zpravy/zamek-postoloprty-citoliby-baroknimu-statek-kystra-soud-podminka-kulturni-pamatka-devastace.A190813_495123_usti-zpravy_pakr?.
- **MARTÍNKOVÁ, Alena (red.)** a kolektiv autorů, *Čeští skladatelé současnosti*. Praha: Panton, 1985.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan Publishers Limited, 2001–.
- novinky.cz/krimi/clanek/ital-je-u-soudu-kvuli-chatrajicim-zamkum-na-lounsku-40258935.
- Oficiální stránky *Nadačního fondu Karla Blažeje Kopřivy*. Dostupné na: citoliby.wz.cz.
- **SCHILLING, Gustav,** *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. 4. díl, 2. vyd., Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1840, s. 203, dostupné z: https://archive.org/stream/encyclopdieder04byuschi#page/202/mode/2up.
- **VAVŘÍNEK, Karel,** *Almanach českých šlechtických a rytířských rodů* č. 2013, Praha: Martin, Zdeněk Vavřínek 2010.
- zatecky.denik.cz/zpravy_region/postoloprty_citoliby_zamek_policie_20170609.html.

Zdroje vyobrazení

Fotografie pocházejí z archivu Zdeňka Šestáka nebo z autorova archivu, kromě následujících snímků.

strana	
434 dole	Wikimedia Commons / Gortyna
438 nahoře	SOkA Louny
438 uprostřed	SOkA Louny
439	SOkA Louny
440	SOkA Louny
441 nahoře	Archiv Jany Klimtové
441 uprostřed níže	Nadační fond Viktora Kalabise a Zuzany Růžičkové
442–445	SOkA Louny
448–451	SOkA Louny
452 dole	SOkA Louny
453	SOkA Louny
454–456 nahoře	SOkA Louny
457–460 nahoře	SOkA Louny

Na obálce	Portrét Zdeňka Šestáka nad partiturou *II. symfonie* z roku 1970, foto Josef Váša

JMENNÝ REJSTŘÍK

A

- **Ančerl, Karel** 346
- **Apollinaire, Guillaume** 139, 140, 141, 142, 194
- **Auric, Georges** 36, 207
- **Axman, Emil** 40, 41

B

- **Bach, Johann Sebastian** 124, 147, 152, 284, 400, 401, 402
- **Bárta, Aleš** 288
- **Bárta, Jaroslav** 154
- **Bartók, Béla** 35, 36, 40, 84, 85, 87, 178
- **Bartovský, Václav** 351
- **Barvík, Miroslav** 57
- **Basner, Veniamin** 76
- **Beethoven, Ludwig van** 27, 115, 156, 344
- **Bendl, Karel** 29
- **Bendové** (rod) 102
- **Beneš, Edvard** 39
- **Berg, Alban** 35, 92
- **Berkovec, Jiří** 95, 241, 284, 347, 351
- **Biebl, Konstantin** 140, 183, 184, 185, 188, 189, 194
- **Bienertová** 56
- **Bláha, Ivo** 241, 347, 414
- **Blažek, Jaroslav** 23
- **Böhme, Rainer** 238
- **Bonuš, František** 63
- **Bor, Vladimír** 294
- **Borgazzi, Fabio** 341–342
- **Bořkovec, Pavel** 35, 44
- **Boštík, Václav** 351
- **Boudová, Helena** 154
- **Boudová, Věra** 153, 154
- **Braun, Matyáš Bernard** 19, 25, 41, 98, 149, 150, 249, 434
- **Brixi, František Xaver** 103
- **Britten, Benjamin** 225
- **Buonarroti, Michelangelo** 140
- **Budíková, Marie** 129
- **Burghauser, Jarmil** 347, 351, 356, 463
- **Burian, Emil František** 49, 194

C

- **Camus, Albert** 398
- **Candra, Zdeněk** 133
- **Clarke, Jeremiah** 124
- **Craft, Robert** 65

Č

- **Čada, Pavel** 22, 439
- **Čapek, Karel** 141
- **Čarek, Jan** 64, 145
- **Černík, Zbyněk** 356
- **Černohorský, Bohuslav Matěj** 24, 284
- **Černý, František** 356
- **Černý, Václav** 37, 39
- **Červenka, Jan** 62
- **Čoček, Alois** 101, 239

D

- Dagmar, královna viz **Markéta, česká princezna**

- **David, Karel** 24, 28, 29
- **Debef, Josef** 94, 98, 359
- **Debussy, Claude** 37, 47
- **Derbák, Andrej** 153
- **Destinnová, Ema** 56
- **Dlabač, Bohumír Jan** 38
- **Dobiáš, Václav** 124, 346, 348, 349
- **Dobrodinský, Jan Maria** 44, 58, 73, 302
- **Doležil, Metod** 33
- **Dotřel, Bohumil** 33
- **Doubrava, Jaroslav** 346, 349
- **Douša, Eduard** 349
- **Drejsl, Radim** 37
- **Dubček, Alexander** 101, 122
- **Dunajevskij, Isaak** 47
- **Dvořáček, Jiří** 349, 352
- **Dvořák, Antonín** 27, 29, 98, 102, 151, 301, 327

E

- **Eben, Petr** 125, 127, 151
- **Engelová, Waltraud** 93
- **Englich, Emil** 415
- **Erben, Karel Jaromír** 350
- **Ešpaj, Andrej** 76

F

- **Fadrhons, Jan** 48, 49, 62
- **Feld, Jindřich** 33, 36, 37, 40, 92, 240, 344, 347, 348, 351, 441
- **Fibich, Zdeněk** 27, 47
- **Filla, Emil** 161
- **Fischer, Jan F.** 240, 344, 345, 346, 347, 350, 356, 463
- **Fišer, Luboš** 92
- **Florian, Miroslav** 75, 145
- **Flosman, Oldřich** 206
- **Folke, Eva** 49, 347
- **Folke, Vlastimil** 49, 122, 347
- **Foerster, Josef Bohuslav** 25, 28, 29, 45
- **Förchgott-Tovačovský, Arnošt** 29
- **Fragner, Jaroslav** 71
- **Franco, Francisco** 73
- **František Josef I.** 20
- **Frynta, Emanuel** 263

G

- **Gallina, Jan Adam** 97, 286, 358
- **Gallus, Jacobus** 152
- sv. Gaudentius viz **sv. Radim**
- **Gorkij, Maxim** 209
- **Gross, František** 56

H

- **Haase, Miloš** 417
- **Hába, Alois** 57, 165, 177, 178, 179, 244, 346
- **Hába, Karel** 351
- **Hájková, Milada** 23
- **Halas, František** 118, 120
- **Hálek, Vítězslav** 350
- **Händel, Georg Friedrich** 284
- **Hanf, Karel** 346
- **Hanuš, Jan** 208, 241, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 463
- **Hartman, Alois Václav** 20
- **Hartman, Emil Josef** 20–21
- **Hartman, Josef** 21, 435
- **Hartman, Karel** 20, 21
- **Hartmann, Franz** 20
- **Hartmann, Gottfried** 20
- **Hartmann, Leopold** 20
- **Hartmanová, Emilie** 21, 435
- **Hartmanová, Josefa** (skladatelova babička) 21, 22, 30, 435
- **Hartmanová z Hartenthalů, Marie** (skladatelova prababička) 20
- Hartmanová, Marie Anna viz **Šestáková, Marie Anna**

- **Havel, Václav** 208, 310
- **Havelka, Svatopluk** 58
- **Havlík, Jaromír** 92
- **Haydn, Joseph** 27, 124, 147, 153, 284
- **Hebda, Zdeněk** 235
- **Hérakleitos** 198, 273, 385, 388
- **Herzog, Eduard** 241, 346, 348, 351
- **Hindemith, Paul** 34, 35
- **Hiršal, Josef** 351
- **Hlaváč, Miroslav** 240, 347, 351
- **Hlaváček, Josef** 149
- **Hlobil, Emil** 33, 34, 35, 89, 120, 121
- **Hofman, František** 445
- **Holan, Vladimír** 141
- **Holoubek, Tomáš** 24, 370
- **Holzknecht, Václav** 33, 58, 76, 327, 346, 463
- **Honegger, Arthur** 34, 35, 36, 124, 147, 156, 165, 253, 261
- **Hora, Josef** 139, 262, 301, 302, 305, 390
- **Horník, Ondřej** 41
- **Hradecký, Emil** 346
- **Hrnčíř, Josef** 28, 356
- **Hubička** 77
- **Hůlová, Magdalena** 464
- **Hurník, Ilja** 30, 127, 347, 350, 351, 463
- **Husák, Gustáv** 122, 208
- **Hutter, Josef** 37, 38, 39, 40, 96, 240, 356

CH

- **Chaloupecký, Jindřich** 39
- **Charvát, Miroslav** 151, 241
- **Chaun, František** 23
- **Chrennikov, Tichon** 76
- **Chruščov, Nikita** 77, 78, 350

I

- **Ištvan, Miloslav** 92

J

- **Janáček, Leoš** 29, 124, 151, 153, 243, 269, 301
- **Janda, Pavel** 310
- **Janoušek, Jan Josef** 99, 286, 358
- **Jaroch, Jiří** 101, 240
- **Jelen, Josef** 373, 374
- **Jeremiáš, Otakar** 346, 463
- **Jirák, Karel Boleslav** 23
- **Jevtušenko, Jevgenij** 78
- **Jiránek, Jaroslav** 350
- **Jirásek, Ivo** 206, 344, 347, 349
- **Jirko, Ivan** 49
- **Jiří z Poděbrad** 81
- **John, Jiří** 351
- **Josef II.** 20
- **Juliš, Emil** 348
- **Junk, František** 23
- **Junk, Rudolf** 23, 24
- **Jursík, Pavol** 152

K

- **Kabalevskij, Dmitrij** 76
- **Kabeláč, Miloslav** 92, 261, 262, 274, 349, 351
- **Kalabis, Viktor** 33, 36, 37, 40, 92, 125, 206, 240, 347, 352, 356, 441
- **Kalista, Zdeněk** 37, 39, 141
- **Kapr, Jan** 92, 346, 349
- **Karel I.** 20
- **Karel, Vlastislav** 341, 459
- **Klein, Gideon** 57
- **Klusák, Jan** 92, 350, 351
- **Kodály, Zoltán** 127
- **Kohout, Pavel** 73, 239, 258
- **Kohout, Pravoslav** 415
- **Kolařík, František** 30
- **Kolařík, Václav** 27
- **Kolář, Jiří** 351
- **Komenský, Jan Amos** 274

- Konrád, Karel 145
- Konůpek, Josef 141
- Kopelent, Marek 92, 344
- Kopřiva, Jan Jáchym 42, 286, 358
- Kopřiva, Karel Blažej 20, 38, 40, 42, 94, 95, 97, 98, 99, 147, 150, 153, 285, 286, 287, 357, 358, 359, 442, 443, 444
- Kopřiva, Václav Jan 42, 94, 97, 286, 357, 358, 444
- Kopta, Petr 141
- Korte, Daniel 415
- Korte, Oldřich F. 347, 350, 351, 353, 354, 461
- Kosková, Helena 356
- Kovárna, František 37, 39
- Kovaříček, František 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 126, 240, 347, 441
- Kozák, Jan Blahoslav 37
- Kozderka, Vladislav 369
- Král, Josef 37, 39
- Kramář, František 47
- Krantja, Mustafa 33, 43, 348
- Krejčí, Iša 120, 161, 346, 463
- Krejčí, Karel 351
- Krejčí, Miroslav 33, 34, 44
- Kroft, Jaroslav 215, 225
- Kroupa, Adolf 141
- Křenek, Ernst 34
- Křička, Jaroslav 49, 124
- Křížkovský, Pavel 29
- Kubáň, Josef 101
- Kubáňová, Taťána 76
- Kubelík, Rafael 347
- Kubr, František 56
- Kučera, Karel 151
- Kühn, Pavel 351
- Kuna, Milan 57, 138
- Kundera, Milan 141, 243
- Kvapil, Jaroslav 49
- Kvěch, Otomar 352

L

- Laichter, Jan 33
- Langer, Milan 239, 414
- Lasso, Orlando di 47
- Ledeč, Jan 96, 164, 327
- Ledečová, Dagmar 327
- Levin, Alexander 147
- Linek, Jiří Ignác 102
- Linhart, Kamil 23, 348
- Lokaj, Jakub 94, 97, 286, 357, 358
- Lucký, Štěpán 208, 241, 344, 345, 346, 347, 348, 356, 463
- Lůžek, Bořivoj 23, 123, 242, 348

M

- Mahler, Gustav 36, 156, 396
- Mach, Vlasta 30
- Mácha, Karel Hynek 139–140, 373, 374, 390
- Mácha, Otmar 129, 205, 206, 240, 351, 415
- Malý, Lubomír 220
- Malý, Milan 95
- Mánes, Josef 350
- Markéta, česká princezna 327
- Markl, Jaroslav 57
- Maršíček, Vladimír 66
- Martinů, Bohuslav 35, 40, 76, 151, 157, 234, 239, 301, 303
- Matěj, Josef 57
- Matoušek, Lukáš 351
- Matys, Rudolf 351
- Maxant, Jan Nepomuk Vojtěch 358, 359
- Medek, Ivan 241, 347, 414, 463
- Mirvald, Vladislav 23, 241, 348, 460
- Mirzoyan, Edvard 76
- Mlejnek, Karel 125, 128, 138, 251, 266, 351
- Mocker, Josef 20
- Moravec, Karel 50

- **Mozart, Wolfgang Amadeus** 47, 147, 151, 209 249, 284
- **Mukařovský, Jan** 37
- **Musorgskij, Modest Petrovič** 151, 241
- **Mužík, František** 39
- **Mysliveček, Josef** 94

N

- **Najmanová, Julie** (roz. Langerová) 239, 345, 464
- **Navrátil, Jiří** 23, 28, 348, 414
- **Navrátil, Miroslav** 28
- **Nechvátal, František** 49
- **Nejedlý, Zdeněk** 39, 57, 351
- **Nejedlý, Oldřich** 24
- **Nejedlý, Viktor** 449
- **Němeček, Jan** 39, 40
- **Neumann, Věroslav** 125, 144, 240
- **Nezval, Vítězslav** 183, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 253
- **Nohejl, Jaromír** 310
- **Novák, Antonín** 294, 302
- **Novák, Jan** 349
- **Novák, Milan** 75, 78
- **Novák, Vítězslav** 25, 34, 41
- **Novák, Vojtěch** 93, 450

O

- **Odstrčil, Karel** 351
- **Orel, Dobroslav** 25
- **Orff, Carl** 127
- **Ostrčil, Otakar** 22
- **Ostroveršenko, Bohdan** 150

P

- **Pachta, Arnošt Karel** 98, 149
- **Paclt, Jaromír** 39
- **da Palestrina, Giovanni Pierluigi** 47, 124, 152
- **Palla, Hynek** 29
- **Pandula, Dušan** 50, 122, 244, 347, 348, 445, 461
- **Patočka, Jan** 37, 38, 39, 99, 310, 316, 385
- **Patrmanová, Věra** 242, 457
- **Pelcl, František Martin** 20
- **Pelikán, Miroslav** 33
- **Petr, Zdeněk** 37, 344
- **Petráň, Josef** 39
- **Petrová, Eva** 351
- **Piccinini, Mauro** 150
- **Pilka, Jiří** 347, 414
- **Pinkas, Jiří** 95
- **Piňos, Alois** 92
- **Pivoňka, Karel** 91
- **Plánička, František** 24
- **Platón** 317
- **Podéšť, Ludvík** 258
- **Polívka, Vladimír** 345
- **Popov, Valerij** 91
- **Poulenc, Francis** 36, 364
- **Praus, Arnošt** 29
- **Praveček, Jindřich** 58
- **Prévost, Antoine François** 194
- **Přemysl Otakar I.** 327
- **Prokofjev, Sergej** 35, 36
- **Puchmajer, Antonín Jaroslav** 287, 301
- **Pujmanová, Marie** 66
- **Purkyně, Jan Evangelista** 350
- **Puškin, Alexandr Sergejevič** 263, 265, 266

Q

- **Quasimodo, Salvatore** 72, 73, 82

R

- **sv. Radim** 374
- **Raichl, Miroslav** 144
- **Reiner, Karel** 56, 57, 460
- **Reiner, Václav Vavřinec** 98, 242

- **Riedlbauch, Václav** 243, 349, 357, 414, 415, 462
- **Rinne, Bernd** 244
- **Risinger, Karel** 179
- **Roedl, Bohumír** 19, 348
- **Ropek, Jiří** 43, 49
- **Roubíček, Vít** 416
- **Russell-Jones, Colin** 242, 243, 457
- **Růžičková, Zuzana** 288
- **Ryba, Jakub Jan** 39, 102, 103
- **Rychlík, Jan** 346, 351

Ř

- **Řídký, Jaroslav** 37

S

- **Sádlo, Miloš** 27
- **Salcman, Martin** 351
- **Saltykov-Ščedrin, Michail** 76
- **Sehling, Josef Antonín** 95
- **Seidel, Jan** 124, 349
- **Seifert, Jaroslav** 141, 243
- **Sekine, Hideo** 243, 244, 414
- **Semerák, Oldřich** 348
- **Schiller, Friedrich** 344
- **Schilling, Gustav** 38
- **Schönberg, Arnold** 84, 88
- **Schumann, Robert** 124
- **Schubert, Franz** 27
- **Sís, Vladimír** 285
- **Skála, Pavel** 270
- **Skálová, Alena** 56
- **Skrjabin, Alexandr** 77
- **Slavický, Klement** 241, 344, 345, 346, 350, 351, 463
- **Slavický, Milan** 350, 351
- **Slavíčková, Miroslava** 356
- **Slánský, Rudolf** 39, 55
- **Slavníkovci** (rod) 374
- **Sluka, Luboš** 240, 344, 345, 347, 351, 414
- **Smetana, Bedřich** 27, 29, 151, 157, 189, 301, 350, 406
- **Smicheus, František** 149
- **Sofoklés** 195, 318, 320, 321, 322
- **Sochůrková, Alžběta** 464
- **Sochůrková, Mariana** 464
- **Sochůrková, Šárka** (roz. Langerová) 239, 345, 464
- **Sókratés** 38, 316
- **Sommer, Vladimír** 28, 36, 124, 206
- **Srp, Stanislav** 49
- **Stanislav, Josef** 57
- **Stará, Marie** 239
- **Stárek, Jiří** 28, 95, 96, 122, 208, 244, 347, 352, 354, 357, 461
- **Stárková, Eva** 461
- **Sternwald, Jiří** 208, 241, 347
- **Stravinskij, Igor** 34, 35, 36, 40, 76, 83, 84, 85, 87, 120, 164, 165, 167, 233, 270, 459
- **Strnadel, Josef** 351
- **Suk, Josef** 34, 43, 98, 301, 351
- **Sychra, Antonín** 57
- **Sýkora, Zdeněk** 23, 348
- **Syrovátka, Oldřich** 145

Š

- **Šalamoun, král** 140
- **Šára, Václav** 29
- **Šárová, Emma** 29
- **Ščedrin, Rodion** 76
- **Šeda, Jaroslav** 95, 322
- **Šefl, Vladimír** 301
- **Šejna, Karel** 22
- **Šesták, Ivan** 59
- **Šesták, Jakub** 239, 345
- **Šesták, Jan** (skladatelův otec) 21, 436
- **Šesták, Jan** (skladatelův syn) 55, 56, 64, 71, 78, 79, 100, 101, 237, 239, 345, 414, 447, 451, 456
- **Šesták, Jiří** 22, 42, 44, 46, 124, 239, 415, 437, 442

- **Šesták, Karel** 21, 435, 437
- **Šesták, Matěj** 21
- **Šestáková, Kateřina** 21, 437
- **Šestáková, Marie** (skladatelova dcera) 30, 55, 56, 64, 71, 72, 78, 100, 101, 123, 153, 209, 237, 238, 239, 285, 287, 345, 357, 414, 416, 417, 447, 450, 451, 454, 456
- **Šestáková, Marie Anna** (skladatelova matka) 20, 21, 22, 237, 436, 456
- **Šestáková, Marie** (roz. Stará) 239
- **Šestáková, Marie** (roz. Žatecká, skladatelova manželka) 42, 44, 46, 55, 72, 78, 79, 100, 153, 415, 442, 446, 447, 454, 457
- **Šestáková, Václava** 46
- **Šíma, Antonín** 449
- **Šimotová, Adriena** 351
- **Šlechta, Milan** 129, 238
- **Šlik, Miroslav** 49
- **Šmíd** 39
- **Šostakovič, Dmitrij** 35, 36, 76, 78, 124, 147, 156
- **Špelina, Karel** 415
- **Šrom, Karel** 346
- **Štech, Václav Vilém** 41, 98, 99, 148, 249
- **Štěpán, Pavel** 57
- **Štrunc, Jiří** 363

T

- **Teml, Jiří** 241, 347, 352, 414, 415, 417, 462
- **Tomášová, Marie** 317
- **Tregler, Eduard** 29
- **Trenkler** 30
- **Triebensee, Josef** 382
- **Trojan, Václav** 63, 351
- **Tůma, Jaroslav** 288
- **Turnovský, Martin** 347
- **Tylšar, Bedřich** 101

U

- **Urbánková, Jarmila** 73, 74
- **Ustvolská, Galina** 76

U

- **Vacek, Karel** 47, 208
- **Vachulka, Ladislav** 33
- **Vaculík, Ludvík** 356
- **Vajnar, František** 287
- **Valdauf, Karel** 47
- **Valdemar II.** 327, 328
- **Vaniš, Václav** 240, 347
- **Veber, Petr** 272
- **Vejšický** 33
- **Vent, Jan** 76, 95, 97, 99, 286, 287, 358, 382
- **Veselá, Jaroslava** 124
- **Veselý, Jiří** 94, 124, 241, 348, 414, 416, 454
- **Vladislav, Jan** 351
- **Vočadlo, Otakar** 39
- **Vogl, Jaroslav** 22
- **sv. Vojtěch** 374, 376
- **Volek, Tomislav** 103, 414
- **Vosyka, Václav** 25
- **Vostřák, Zbyněk** 92, 349
- **Vrána, František** 129, 158, 215, 241
- **Vrchlický, Jaroslav** 27
- **Vycpálek, Ladislav** 351
- **Vysloužil, Jiří** 177, 179

W

- **Wagner, Richard** 27, 124
- **Weber, Carl Maria von** 47
- **Wenzig, Josef** 350
- **Weil, Jiří** 351
- **Weill, Kurt** 34
- **Weiss, Jan** 351

Z

- **Zadražil** 49
- **Zelenka, Ilja** 102
- **Zouhar, Zdeněk** 94, 95, 241, 347

Ž

- Žatecká, Marie viz **Šestáková, Marie**
- Žatecká, Václava viz **Šestáková, Václava**
- **Žatecký, Rudolf** 44, 46
- **Ždanov, Andrej Alexandrovič** 57
- **Židlický** 71
- **Žídek, Ivo** 194

Viktor Bezdíček

HLEDÁNÍ SVĚTLA

Portrét skladatele Zdeňka Šestáka

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU
Rukopis lektorovala Vlasta Reittererová
Redakce Petr Koronthály
Rejstřík sestavila Miroslava Košťálová
Grafická úprava a sazba Jana Vahalíková
Praha 2022, 2026

ISBN 978-80-7331-796-6 (iPDF)
www.namu.cz
www.amu.cz