

JAROSLAV SMOLKA

ČESKÁ KANTÁTA V OBDOBÍ MEZI DVĚMA VÁLKAMI (1918 — 1939)

Kapitoly z kandidátské dizertační práce

Čtyřsetpadesátistránková práce o české kantátě v období mezi dvěma válkami vznikala v letech 1958—1960. Stala se prvním pracovním krokem a metodickou oporou pro vznik souhrnnějšího spisu Česká kantáta a oratorium (1960—63), zachycujícího více než stoletý vývoj velkých vokálně symfonických žánrů v české hudbě. V takovém širším a syntetičtějším pohledu bylo ovšem nutno vybrat z původní speciálnější práce jen podstatné problémy a většina výchozího textu tak zůstala nadále v rukopise nevyužita.

Z tohoto původního textu, který jsem roku 1964 obhájil jako kandidátskou dizertační práci na filosofické fakultě Karlovy university v Praze, vybírám pro publikaci v tomto sborníku tři kapitoly. První dvě přináší esteticke a historické zobecnění látky, kterou jsem si tu vybral ke zpracování. Jmenují se „O žánru a formě“ a „O námětu a obsahu“. Po nich následovaly v původním textu další tři obsáhlé kapitoly, přinášející pojednání o kantátové tvorbě jednotlivých autorů a rozборы významnějších skladeb. Publikovat tuto rozlehlou část se vymyká možností sborníku; z ní také bylo nejpodstatněji čerpáno pro definitivní zobecňující text, určený k samostatnému knižnímu vydání. Pro přehled zde uvádím alespoň seznam kantát z vytčeného období a nejdůležitější literatury o nich.

Po těchto dvou kapitolách tu publikuji ještě poslední část práce, věnovanou vývoji kantátové tvorby ve světové hudbě vytčeného období. Uvádím ji samostatnou předmluvou.

I. O žánru a formě

V užívání termínu „kantáta“ panuje mezi skladateli i v odborné literatuře značná nejednotnost. Příčinou tohoto stavu je skutečnost, že toto slovo mělo odlišný význam v různých obdobích vývoje hudebního umění a že se zejména v posledních stoletích jeho obsah rychle proměňoval.

Vývoj kantáty bývá odvozován podle skladeb, označovaných tímto slovem, z cyklů prostých vokálních monodických útvarů první poloviny sedmnáctého století přes složitější doprovázené skladby sborové ke světským i duchovním kantátám Johanna Sebestiana Bacha a odtud dále až ke kantátám moderním. To je však jen jedna stránka tohoto procesu; ve skutečnosti tu jde vůbec o vývoj

vyšších forem koncertní nedramatické vokálně instrumentální hudby, ovlivňovaný vývojem žánrů hudby instrumentální i dramatické a přizpůsobující se současnému stavu děl ostatních vokálních žánrů. Kantátami jsou pak zvány vždy nejvyšší stupně tohoto vývojového procesu. Zatím co se význam termínu „kantáta“ přesune na vyšší a složitější útvar, vyvíjí se dřívější nižší forma samostatně dál, ztrácejíc postupně označení „kantáta“ a vžívajíc se pod jménem novým. Tak se setkáváme v celém dalším vývojovém procesu po původní monodické sólové kantátě s cykly sólových doprovázených vokálních skladeb, které jsou dále označovány jako cykly doprovázených písní. Právě tak dnešní obdobu Bachových sólových kantát bychom dnes nazývali spíše cykly písní s průvodem orchestru. České „kantáty“ z doby národního obrození, které skládali Josef Vorel, Alois Jelen, František Škroup a další skladatelé¹⁾ bychom dnes označili jako prosté sbory bez průvodu se slavnostním obsahem; na samém pomezí žánru kantáty v dnešním slova smyslu stojí i jedno z prvních českých klasických kantátových děl, Smetanova „Česká píseň“, která je ve všech svých vývojových stadiích s výjimkou definitivní orchestrální verse spíše cyklickou sborovou skladbou s průvodem, než kantátou.

Při poměrně rychlém vývoji tohoto žánru se často stává, že se označení „kantáta“ i v novější době užívá pro vývojové typy nižší. Proto se v této práci budeme zabývat jen těmi díly, které představují nejvyšší stupeň vývoje vokálně instrumentální hudby kantátového charakteru bez ohledu na to, jsou-li v titulu označena jako kantáty či nikoliv. Naproti tomu vyloučíme skladby, označené jako kantáty, ale svou povahou náležející do jiné oblasti vokální hudby.

Přesný význam pojmu „kantáta“ v moderním slova smyslu není vymezen ani v české hudebně teoretické literatuře. Tento stav je způsoben zejména tím, že v popředí zájmu obou autorů, kteří se problematikou forem v moderní hudbě zabývali, Karla Boleslava Jiráka²⁾ i Karla Janečka³⁾ jsou hudební formy v užším slova smyslu; hudebních žánrů a zejména žánrů hudby vokální se oba dotýkají jen ve zběžném přehledu. Tak Karel Boleslav Jirák považuje za kantátu v dnešním slova smyslu každou skladbu pro sbor (případně se sóly) s průvodem, která nespadá pod pojem duchovního oratoria. Tím zahrnuje pod pojem kantáty i doprovázené sbory, které patří do oblasti tvorby sborové a jako takové bývají nejčastěji označovány; nevidí kvalitativního rozdílu mezi doprovázenými sbory a kantátami. Neodlišuje ani kantátu jako žánr vyhraněně neužitý (koncertní) od různých vokálních útvarů hudby užitě, zejména církevní (mši, requiem, různých mešních částí apod.), které s kánonisovanými texty do značné míry kánonisují i způsob zhudebnění. Další chyby se Karel Boleslav Jirák dopustil tím, že do

¹⁾ Viz Zdeněk Nejedlý: Bedřich Smetana, I. vydání, díl II., str. 240

²⁾ Karel Boleslav Jirák: Nauka o hudebních formách, Hudební matice Umělecké besedy, V. vydání, Praha 1947; týž, heslo kantáta ve věcné části Pazdírkova hudebního slovníku naučného.

³⁾ Karel Janeček: Hudební formy, SNKLHU, Praha 1955

oblasti kantáty přenesl názvy z oblasti dramatického umění a literatury⁴⁾, kterých sice někteří skladatelé užívají, ale jež je možno vztahovat jen k literárním předlohám a námětům jednotlivých skladeb; vlastní hudební žánry netvoří. Naproti tomu správně zahrnuje Karel Boleslav Jiráka do oblasti kantát symfonie se sbory a sóly.

Rovněž Karel Janeček nečiní rozdíl mezi doprovázeným sborem a kantátou; označuje kantátu jako rozměrnější skladbu sborovou s případnými sólisty, doprovázenou orchestrem, a to zpravidla jednovětou v kombinované formě. Zanedbává zde tedy poměrně rozlehlou skupinu vícevětých kantát, jež jsou formově řešeny častěji prostě cyklicky než kombinovaně (např. ze starší doby již zmíněná „Česká píseň“ Bedřicha Smetany nebo „Amarus“ Leoše Janáčka, z období, kterým se zde zabýváme „Romance svatojirská“ Boleslava Vomáčky, „Studentské vzpomínky“ a „Moravská kantáta“ Jaroslava Křičky, „Kytice“ Bohuslava Martinů aj.) V důsledku tohoto zanedbání vychází Karlu Janečkovi jednostranně a neúplně i charakteristika oratoria jako souboru několika kantát, jež podle několika příkladů z barokní doby zobecňuje i pro moderní hudbu. Ve skutečnosti jen málokterá z hudebních čísel, z jakých se skládají oratoria (zejména v novější době, kdy se pod pojmem kantáta rozumí rozměrnější dílo, např. u Antonína Dvořáka nebo Arthura Honeggera) můžeme kvalifikovat jako kantáty; jde tu většinou jen o sólová, sborová či ensemblová čísla, jež mají v rámci celého díla pouze dějovou souvislost. Proto bývají i rozlehlejší celovečerní cyklické skladby, jejichž věty jsou šířeji prokomponovány, např. „Svatý Václav“ Josefa Bohuslava Foersterera nebo „Námořník Mikuláš“ Viléma Petrželky, označovány jako kantáty a nikoliv jako oratoria, k nimž je řadí Karel Janeček. Skutečnosti rovněž neodpovídá kontraposice, do které klade kantátu a oratorium po stránce obsahové; kantáty totiž na rozdíl od epického rázu oratoria označuje za převážně lyrické. Tím zanedbává velmi rozlehlou a významnou oblast epických a dramatických kantát, jež se od oratorií popřípadě vůbec nemusejí lišit co do námětu, ale jsou odlišně hudebně formovány. Na rozdíl od Karla Boleslava Jiráka však Karel Janeček správně odlišuje jako samostatné žánry mše a ostatní církevní skladby, jež souvisejí se svým původním užitkovým zaměřením.

Termínu „kantáta“ nebývá vždy v přesném významu a s vědomím specifčnosti tohoto žánru užíváno ani v ostatní odborné literatuře. Tak např. Vladimír Helfert ve své „České moderní hudbě“ používá označení kantáta nejen pro skladby tohoto žánru, ale i např. pro píseň z cyklu „Živote!“ Františka Píchy, které považuje jen na základě skladatelova nepřesného údaje v titulu skladby za novou formu kantátové písně, ač tu ve skutečnosti nejde o nic formově nového ani „kantátového“.⁵⁾ S podobnými omyly a nepřesnostmi se setkáme i v Helferto-

⁴⁾ „Proto k. i epicko-dramatické skladby světské, jimž by spíše příslušel název balada nebo lyrická scéna.“ K. B. Jiráka ve věcné části Pazdírkova hudebního slovníku naučného, heslo kantáta.

⁵⁾ Vladimír Helfert: Česká moderní hudba, Index, Olomouc 1936, str. 137

vých heslech v osobní části Pazdírkova hudebního slovníku naučného.⁶⁾ Vladimír Helfert používal tedy termínu kantáta vůbec pro složitější útvary doprovázené hudby bez další přesnější žánrové specifikace.

Abychom odstranili všechny tyto nepřesnosti a vyjasnili různosti v nazírání na hudební žánr, který je předmětem našeho zájmu, vymezíme nejprve pojem kantáty, platný v daném období, a budeme stručně charakterizovat všechny blízké a příbuzné oblasti a žánry vokální hudby.

Při třídění vokálních skladeb a vymezení pojmu kantáty v moderním slova smyslu se budeme řídit především těmito hledisky:

obsazením složky vokální i instrumentální;

vzájemným poměrem obou složek, zejména významem instrumentální složky v celkové výstavbě díla;

rozlehlostí skladby a jejím formovým řešením.

Obsazení v kantátovém díle není jen nevyznamnou formální záležitostí; má velký význam pro způsob horizontální a vertikální výstavby celku. To platí zejména o složení a používání vokální složky. Její jednotlivé součásti — sbor smíšený, mužský i ženský, jednotlivé sborové skupiny, sólisté všech hlasových odstínů a jejich různá seskupení, které vesměs zvukově vynikají nad proudem orchestrálního průvodu, dávají skladateli možnost výrazných kontrastů mezi jednotlivými oddíly, následujícími za sebou ve skladbě, jakož i gradací, jež mohou být zejména v kombinování jednotlivých součástí vystavěny velmi plasticky. Užívání sboru má velký význam nejen pro horizontální barevné a výrazové odstínění jednotlivých článků skladby: poskytuje také velmi různotvárné možnosti práce souzvukové a polyfonické; podobně je tomu i v různých seskupeních sólistů a v ensemblech.

Rovněž obsazení instrumentální složky je velmi důležité. Orchestrální průvod dává skladateli mnohem větší možnosti rozvoje hudebního proudu, než průvod klavírní nebo komorní; zejména zvukové a charakterizační možnosti se tu velmi množí. Výrazové různotvárnosti většího obsazení vokálního (sbor a sólisté) odpovídá zvláště v rozlehlejší skladbě různotvárný průvod, jehož nejlepší realizací je historickým vývojem prověřené obsazení symfonické, užívané ve velké většině kantát.

V této práci se budeme zabývat především těmi díly, která ve vokální složce používají sboru (smíšeného nebo mužského, popř. i dětského, výjimečně jen ženského) a sólistů a jejichž instrumentální složku tvoří symfonický orchestr. Takzvané sólové kantáty, určené pro jeden hlas s průvodem orchestru (např. „Chvalozpěv ženě“ Jaroslava Křičky, „Tiché usmíření“ Osvalda Chlubny aj.) do této práce pojímat nebudeme, protože svým ustrojením patří jednoznačně do oblasti doprovázeného sólového zpěvu. Od prvních desetiletí našeho století, kdy vznikly velké a formově velmi vyspělé písně Vítězslava Nováka a jeho žáků

⁶⁾ Např. u mužského sboru s průvodcem klavíru Osvalda Chlubny „Hymnus cyrilometodějský“.

(zejména Ladislav Vycpálka), v nichž se přesunuje i tematické dění a stavebný rozvoj do klavírního nebo orchestrálního průvodu, není ani v délce skladeb ani v jejich struktuře rozdíl mezi tzv. sólovými kantátami a vyspělými písněmi. Právě tak nebudeme do této práce zahrnovat tzv. kantáty komorní, určené pro malý soubor několika sólových pěvců a komorní obsazení nástrojové, jako je „Zápisník zmizelého“ a „Říkadla“ Leoše Janáčka, „Poluška“ Františka Míty Hradila, „Sierra Ventana“ Jindřicha Hyblera, „Milá sedmi loupežníků“ Oty Zítka, „Hledání ztracené hudby“ Josefa Stanislava, které patří do oblasti komorní hudby a tvoří tak zvláštní skupinu; jsou zpravidla utvářeny zcela jinak než symfonické kantáty se sborem.

Naproti tomu u symfonických kantát přibývají v obsazení i některé jiné složky, podporující součást vokální i instrumentální. Ve vokální složce to bývá kromě různých sborových skupin dále sólová recitace nebo recitační sbor, v instrumentální jiné nástrojové skupiny, jako je dechový orchestr, jazzový orchestr apod. nebo sólové nástroje, např. klavír. Pěvecký sbor (popř. i sóloví zpěváci) a symfonický orchestr však tvoří vždy základní součásti, na nichž spočívá rozvoj celých kantátových děl.

Pro rozvoj kantát v české moderní hudbě, zejména od prvních desetiletí našeho století, je charakteristické, jak v nich roste dramaturgická a obsahová úloha orchestru. To je patrné zejména na Novákově „Bouři“, nejvýznamnějším velkém vokálně instrumentálním díle tohoto období, které se stalo buď přímo nebo nepřímým vzorem mnoha dalších významných kantátových skladeb. Dochází tu k syntéze instrumentální hudby programní a vokální hudby. Sbor a ostatní vokální složky přednášejí základní obsahové myšlenky, dané literární předlohou, nastupují na obsahově nejvýznamnějších, uzlových místech skladby; orchestr pak rozvádí a dokresluje tyto myšlenky prostřednictvím samostatné symfonické stavby a tematické práce v rozlehlých mezihrách. Tímto zesymfoničtřením, přibráním některých základních rysů programní instrumentální hudby, dospěla kantáta do stadia, kdy se stala velkým syntetickým vokálně instrumentálním útvarům. Nadále vznikají díla, v nichž nabývá podíl složek vokální a instrumentální nejrůznějšího poměru (od převahy vokální složky, jejíž zpěv orchestr jen současně dokresluje a doplňuje úvodem a mezihrami, jako je tomu např. v „Máji“ Josefa Bohuslava Foerstra, „Moravské kantátě“ Jaroslava Křičky aj., až k dílům, v nichž vokální složka jen doplňuje kompaktní orchestrální proud, např. v Sukově „Epilogu“ a Novákově „Podzimní symfonii“); orchestr zde však vždy hraje samostatnou obsahovou úlohu. V tomto vývojovém stadiu se zmenšuje rozdíl mezi symfonií či jiným symfonickým žánrem se sborem a sóly a kantátou. Proto se v této práci budeme zabývat i díly tohoto druhu. Stranou ovšem ponecháme symfonie a ostatní symfonické skladby s pouhým sólovým zpěvem, kde jde o kombinaci tvorby písňové a symfonické a v nichž hraje zpěv obyčejně spíše jen náznakovou roli. Kantátový charakter nemají ani díla, kde je užito sboru jen jako zvukové barvy beze slov (jako např. v Sukově „Zrání“).

Text, vyjadřující nebo napovídající obsah skladby, který zpěváci zpívají, je tu samozřejmým předpokladem.

Při třídění vokálních skladeb na kantáty a ostatní žánry hraje důležitou úlohu konečně i formové řešení díla. Mezi kantáty nebudem počítat skladby, komponované v malé písňové formě, byť by splňovaly podmínky plného vokálního i symfonického obsazení a samostatné úkoly orchestru (např. symfonické pochody se zpívanými trii, jako je Jeremiášův pochod „Jen dál!“). Skladby tohoto typu patří jednoznačně do oblasti tvorby písňové. Toto rozlišení bylo v období mezi dvěma válkami, o kterém tato práce pojednává, jasné. V pozdější době, zejména po roce 1948 v souvislosti s preferováním žánru kantáty v usnesení Ústředního výboru VKS(b) o otázkách sovětské hudby, se u nás objevila celá řada skladeb písňového typu s velkým obsazením, které byly označovány jako kantáty, popř. „malé kantáty“, „lidové kantáty“ apod. I když se tyto nové termíny i do jisté míry vžily, musíme jasně rozlišovat mezi velkými vokálně instrumentálními díly, kterým přísluší označení kantáta, a těmito drobnými písňovými celky. „Malá kantáta“ či „lidová kantáta“ je tedy podobně jako „komorní kantáta“ samostatnou oblastí, kterou pod pojem kantáty v užším slova smyslu nebudeme zahrnovat.

Nejjednodušší formou, v jaké bývají kantáty komponovány, je velká třídílná (popř. i dvoudílná) písňová. Každý díl tu bývá rozpracován do takové šíře, že tvoří samostatný rozlehlý hudební obraz — není tedy pouze souhrnem několika period, jako např. u pochodu nebo jiných písňových žánrů, ale je širším obsahově a gradačně soudržným celkem. U několikavětých kantát mohou představovat takové samostatné díly jednotlivé věty.

Po shrnutí těchto poznatků a omezení můžeme tedy charakterisovat kantátu u nás v období mezi dvěma válkami, ponecháme-li stranou tzv. komorní kantátu, jako neuzitou (koncertní) skladbou pro pěvecký sbor s případnou účastí sólistů a jiných složek (recitace, různých instrumentálních skupin apod.) a symfonický orchestr, komponovanou na básnický nebo prozaický text, v níž má orchestr samostatnou obsahovou (nejen doprovodnou) funkci a jež je utvářena v některé vyšší (složitější, než třídílné malé písňové), kombinované nebo cyklické hudební formě.

Když jsme si přesně vymezili pojem žánru kantáty, charakterizujme si nyní příbuzné hudební žánry a zjistíme, kterými základními rysy se do kantáty liší a které jsou jim naopak společné.

Nejúžeji souvisí kantáta se žánry hudby vokální, zejména s tvorbou sborovou a písňovou. Ve své nejjednodušší podobě — jako formově nerozvitá sborová kantáta — je ve výstavbě vokální složky totožná s rozvitější skladbou sborovou; rozdíl je pouze ve složce orchestrální, jež v kantátě nabývá samostatné dramaturgické úlohy, kdežto ve sborové skladbě má charakter převážně doprovodný. V této oblasti je velmi nesnadné vésti hranici mezi žánrem doprovázené skladby sborové a kantátou. Musíme tu zhodnotit úlohu orchestru v celkové

výstavbě komposice a dále formové řešení a rozlehlost skladby. Má-li orchestr pouze doprovodnou funkci a skladba je formována v malé písňové formě, můžeme ji jednoznačně považovat za doprovázenou skladbu sborovou. Přináší-li orchestr i vlastní tematický materiál, charakteristickou hudbu apod. či jinak skladebný celek významným způsobem obohacuje a obsahově dotváří, je-li skladba formována složitěji a rozrůstá se do větších rozměrů, jde o sborovou kantátu.

Při úvaze o tom, ve kterém případě jde o pouhý doprovod a kde začíná již samostatná úloha orchestru, lze uplatnit různá hlediska a dojít u některých děl ke sporným závěrům. V takovém případě je nám ukazatelem vlastní označení skladatelovo, jaký žánr komponoval. Tak např. ve skladbě Iši Krejčího „Zpěv zástupů“ nabývají po stavebné stránce orchestrální linie ve fugované výstavbě hudebního proudu celého díla samostatné úlohy; co do obsahu však orchestr není veden samostatně, neboť mu není svěřen žádný rozlehlejší čistě instrumentální úsek, ani nepřináší v doprovodu vokální složky nějaké kontrastní či obsahově výrazněji dokreslující prvky. Skladatel však vyloučil možnost dvojího výkladu jednoznačně tím, že skladbu v titulu označil jako „sbor s průvodem orchestru“. Z této blízké příbuznosti je patrné, že mezi oběma žánry není ostře vymezené hranice; přechod od rozvitého doprovázeného sboru ke sborové kantátě je plynulý, přičemž se kantáta oproti sboru jeví jako vyšší útvar.

Tato blízká příbuznost mezi doprovázeným sborem a sborovou kantátou však není jediným styčným bodem mezi drobnějšími žánry vokální hudby a kantátami. Poměr sboru či písňe k rozvitější kantátě lze vyjádřit též jako poměr části k celku. Sborové i písňové útvary jsou velmi důležitými součástmi — základními stavebními články — takřka všech kantátových děl. Kantáta je syntetickým útvarem, který slučuje celou řadu výrazových i formových prvků; nejdůležitějším z nich je právě sbor, který se uplatňuje nejčastěji prostřednictvím samostatných sborových episod. Jejich výstavba ve sborové složce po formové stránce obvykle odpovídá výstavbě samostatných sborových skladeb. S podobnou analogií se setkáváme i mezi tvorbou písňovou a sólovými zpěvy v kantátách. V této souvislosti se nám tedy kantáta jeví jako syntetický, pevně skloubený soubor řady drobnějších útvarů, odpovídajících svou podobou drobnějším vokálním žánrům (sborům a písňím); v kantátě nejsou však volně řazeny vedle sebe, nýbrž syntetizovány a různými způsoby (dějově, tematicky, gradačně, kontrastně, doprovodem aj.) navzájem vázány v jednotný celek. K volnějšímu řazení sborových a popř. písňových útvarů dochází v méně rozsáhlých kantátách, komponovaných cyklicky; i zde však bývají alespoň některé věty tematicky nebo jinak navzájem vázány.

Jako příklady kantát, v jejichž stavbě je výrazněji užito postupného řazení písňových a sborových celků, můžeme uvést z jednovětých skladeb „Sladkou baladu dětskou“ Rudolfa Karla, „Blahoslavený ten člověk . . .“ Ladislava Vycpálka, „Pokušení na poušti“ Jaroslava Kříčky, všech pět kantát Emila Axmana

aj., z cyklických, v nichž jeden sborový útvar představuje celou větu, „Studentské vzpomínky“ a „Moravskou kantátu“ Jaroslava Kříčky, „Romanci svatojirskou“ Boleslava Vomáčky a „Den“ Víta Nejedlého, ze složitějších cyklických, v nichž každá věta představuje soubor několika sborových a písňových útvarů, „Strážce majáku“ Boleslava Vomáčky, „Námořníka Mikuláše“ Viléma Petřelky, „Kytici“ Bohuslava Martinů aj.

Vedle kantáty existuje v hudební literatuře ještě jeden vokální žánr, jehož stavba zpravidla sestává z postupného řazení sborových a písňových (ariosních), popř. ensamblových celků — oratorium. Na rozdíl od kantáty však nejsou v oratoriu tyto útvary hudebně (stavebně) syntetisovány a stojí zpravidla samy o sobě jako uzavřená hudební čísla; jejich vzájemný poměr a vazba ve skladbě je určována převážně stavbou a postupem literární předlohy. Hudebně stavebné zřetele jsou tu uplatňovány pouze v rámci jednotlivých čísel.

Oratorium je rovněž námětově mnohem více omezeno než kantáta. Jeho předlohou bývá epický příběh, nejčastěji biblický nebo historický. Nebývá zpravidla zhudebněním básnické předlohy, dříve samostatně vytvořené, jako u většiny kantát, nýbrž je komponováno na zvláštní libreto, napsané pro účely zhudebnění. Uplatňují se tu již některé rysy dramatického zpracování, jako je důsledné přidělování přímých řečí určitým sólistům, představujícím jednající postavy, dějová úloha sboru, který vyjadřuje myšlenky či jednání kolektivních dramatických postav (lidu, vojska apod.); základ literární předlohy i hudebního ztvárnění však bývá nikoliv dramatický, nýbrž epický. Proto tu často vystupuje zvláštní postava vypravěče, který přednáší v recitativních episodách epické části děje; úlohu vypravěče přejímá v hudebně bohatších útvarech často i sbor. Postava vypravěče a vůbec epické komentování děje v oratoriu však není nezbytnou podmínkou; v některých dílech (např. ve „Svaté Ludmile“ Antonína Dvořáka) se vyprávěcí text omezuje na několik sborových čísel, zatímco převážná většina díla se rozvíjí jako přímé znazornění prožitku děje. Takováto díla mohou být prováděna i scénicky a bývají označována též jako oratorní opery.

Oratorium prošlo v historickém vývoji, zejména v novější době, mnohem menšími proměnami než kantáta. Jeho klasickou podobu, kterou po starých italských mistrech ustálil zejména Georg Friedrich Händel a jiní barokní skladatelé, zachovávají jak představitelé klasicismu (Josef Haydn), tak romantikové (Felix Mendelssohn-Bartholdy), novoromantikové a představitelé národních škol (Franz Liszt, Antonín Dvořák) i skladatelé moderní (Igor Stravinskij, Arthur Honegger, u nás Jaroslav Jeremiáš aj.)⁷⁾ Přesto však ve všech obdobích nacházíme některé odchylky. Poměrně v menším počtu děl dochází k odchylkám hudebně stavebným. Děje se tak zejména v těch skladbách, ve kterých narostly jednotlivé díly do větších rozměrů a složitějšího formového řešení, takže tu oratorium představuje nikoliv soubor většího množství hudebních čísel, ale

⁷⁾ Bližší údaje o vývoji oratoria viz F. M. Böhme: *Das Oratorium*; A. Schering: *Geschichte des Oratoriums*; O. Warnemann: *Geschichte des Oratoriums*.

soubor několika kantát v tom smyslu, v jakém charakterisuje oratorium Karel Janeček.⁸⁾ Původní řešení, kdy se oratorium skládá z drobnějších čísel písňového charakteru, je však častější a udržuje se i v oratoriích moderních skladatelů, kteří jinak směřují k monumentálním formám (např. v „Králi Davidovi“ a „Svaté Janě z Arcu“ Arthura Honeggera, v „Písni o lesích“ Dmitrije Šostakoviče, „Alexandru Něvském“ a „Na stráži míru“ Sergeje Prokofjeva). Na rozdíl od velké epické či dramatické kantáty, kterou si po hudebně stavebné stránce můžeme představit jako jednolitý kvádr, jeví se oratorium jako monumentální mozaika, jíž dává jednotný smysl převážně literární předloha.

Mnohem více odchylek od běžné podoby oratoria nacházíme ve složce námětové. Již v minulých stoletích byly oratorní formou zhudebňovány i lyricko-reflexivní texty, např. středověká sekvence „Stabat mater“, kterou u nás jako oratorium zpracoval např. Antonín Dvořák (vedle toho byl však tentýž text zhudebňován i kantátově, např. Josefem Bohuslavem Foerstem a Emilem Axmanem). V poslední době vznikají i oratoria s obsahem oslavným. Sem můžeme zařadit zejména výše zmíněná díla mistrů sovětské hudby Sergeje Prokofjeva a Dmitrije Šostakoviče.

Pro českou oratorní tvorbu je charakteristické, že nečerpala své náměty převážně v biblických příbězích, jako většina oratorií světových, nýbrž v českých národních dějinách; vlastenecké zaměření tu převládá nad náboženským. Tato tradice se počíná již v minulém století „Svatou Ludmilou“ Antonína Dvořáka a pokračuje přes oratoria Karla Moora a Josefa Nešvery o sv. Václavu, Piskáčkova „Svatého Vojtěcha“ aj. až k oratoriím Jaroslava Jeremiáše a Rudolfa Vohanky o Janu Husovi. V období, o kterém pojednává tato práce, ustoupil zájem skladatelů o kompozici oratorií silně do pozadí za pozornost k hudebně svébytnějším a obsahově semknutějším moderním symfonickým kantátám.

Výstavba některých kantát přejímá i charakteristické rysy hudby dramatické, zejména opery. Děje se tak ponejvíce u dramatických kantát, v nichž je děj, podobně jako v opeře, přímo předváděn a nikoliv pouze vyprávěn. Hudba dramatické kantáty je tady při syntetickém charakteru hudebního proudu v kantátě mnohem blíže moderní operní hudbě, než na jednotlivá čísla rozdrobené a dějově statické hudbě oratorní. Stejně jako v moderní opeře tu dochází k souvislému prokomponování zpěvů do jednotného dramatického pásma. Základní rysy, které jsou kantátě a opeře společné, spočívají zejména v užívání příznačných motivů a v psychologické a situační charakteristice jednajících postav, prováděné jak ve zpěvu, tak i v orchestru. Tyto rysy často přecházejí i do ostatních

⁸⁾ Viz výše. To se týká zejména starších období, kde kantáta byla útvarem mnohem jednodušším a stručnějším než dnes. Dnes takové soubory, které obsahují několik rozvitějších kantátových celků, považujeme za velké cyklické kantáty a nikoliv za oratoria, neboť jejich podoba je od běžných oratorií velmi odlišná. V našem období bylo jako oratorium označeno pouze jediné takové dílo: „Lví srdce“ Jaroslava Kvapila. Podle analogie s ostatními cyklickými skladbami zařadíme i toto dílo mezi kantáty.

druhů kantát, zejména do kantáty epicko-dramatické a epické. Rozdíly naproti tomu spočívají v tom, že kantáta abstrahuje od scénické názornosti. Záleží tu proto více na scelení díla a jeho jednotlivých obrazů a někdy též na konkrétní hudební charakteristice situace.

Zvláštní skupinou, blízkou po ústrojně stránce kantátě, jsou různé vokální žánry hudby církevní, z nichž některé bývají komponovány pro totéž obsazení, jako kantáty. Po této stránce jsou kantátě nejbližší mše, requiem a popř. jednotlivé mešní části. Tyto skladby vznikaly původně jako ilustrace a součást mešního obřadu; teprve později se z těchto obřadních mší vyvinuly i mše koncertní — volná fantasijní zhudebnění mešního textu — jež nejsou určeny pro provozování při bohoslužbě, ale pro samostatnou hudební produkci. Dochází tu sice k určitým změnám (např. je tu prokomponován celý mešní text, kdežto ve mši obřadní jsou vypuštěny ty jeho části, jež přednáší kněz), ale základní rozvrh kompozice, její obsah a do jisté míry i formové řešení jsou vázány zvyklostí a obřadním kánonem.

Kompozice mší a vůbec církevní hudby u nás v období, kterým se v této práci zabýváme, ustoupila v souvislosti s celkovým odklonem společnosti od náboženské víry, všeobecným pokrokem v nazírání na život a odporem ke katolické církvi, v níž byla v poválečných letech spatřována opora starého rakousko-uherského státního zřízení, u velké většiny skladatelů do pozadí. Z významných skladatelů psal vyhraněně církevní kompozice pro obřadní účely jen Josef Bohuslav Foerster. „Glagolská mše“ Leoše Janáčka, svou koncepcí v celé světové mešní literatuře ojedinělá, souvisí více se skladatelovým cítěním slovanským,⁹⁾ takže tu již nejde o kompozici církevní; je naopak sui generis Janáčkovou polemikou s církevním textem. Z jiných sekundárních podnětů vznikla i např. „Valašská jitřní mše“ Jaroslava Křičky¹⁰⁾ a některá další díla. I tomuto oboru, podobně jako oratoriím, věnovali čeští skladatelé ve dvacátých a třicátých letech malou pozornost. Lákaly je mnohem více soudobé ideové problémy, které bylo možno výrazně a svobodně vyjádřit na poli tvorby kantátové.

V souvislosti s pronikavým zesymfoničtěním kantátové tvorby v našem století nabývají v ní významu i některé vlivy symfonické tvorby. Zejména v kantátách — symfoniích a jiných symfonicko-vokálních kombinacích to jsou formy instrumentální hudby, které sem výrazným způsobem pronikají a ovlivňují výstavbu skladeb. Bude o nich soustavně pojednáno dále v souvislosti s formovým řešením kantátových děl. Dalším významným prostředkem, který do kantáty přešel ze symfonické hudby, je tematická práce se samostatnými instrumentálními tématy, jež nabývá v kantátách zcela zvláštního významu a uplatnění. Rovněž tento jev bude dále probrán soustavně.

⁹⁾ Viz L. Kundera: Janáčková Glagolská mše, Tempo VII, 186n a Janáčkův interview v Literárním světě 1., 8. března 1928.

¹⁰⁾ Viz Jiří Dostál: Jaroslav Křička, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1944, str. 117 n.

Tuto stručnou charakteristiku příbuzných a okolních hudebních žánrů můžeme uzavřít jejich rozdělením podle vztahu ke kantátě do dvou skupin. První z nich zahrnuje žánry kantátě tvarově nejbližší: oratorium a žánry hudby církevní. Stojí s kantátou vedle sebe, aniž by se navzájem výrazněji ovlivňovaly a vrůstaly do sebe. V období dvacátých a třicátých let u nás kantáta jako životnější a chopnější odrážet současnou životní a ideovou problematiku oba zmíněné žánry postupně vytlačuje. Druhou skupinu tvoří žánry odlehlejší: drobnější vokální skladby, opera a žánry hudby symfonické. Kantáta si z nich vybírá různé stavebné a dramaturgické prvky a podněty a syntetizuje je v nové stavebně jednotné celky, schopné výrazného ideového působení.

Když jsme si vymezili pojem kantáty a její rozdíly od blízkých hudebních žánrů, všimněme si jednotlivých druhů kantát. Při hudební i obsahové různotvárnosti, která se v rámci tohoto žánru vyskytuje, můžeme dělit kantáty podle mnoha hledisek, např. podle obsazení, podle hudebního formování, podle obsahu literární předlohy a způsobu jeho hudebního zpracování.

Vyjděme v této úvaze od nejdůležitější složky hudebního díla, do jeho obsahu. Ten je dán v kantátě dvěma základními a neodlučitelnými prvky: obsahem literární předlohy a způsobem jejího přetvoření v hudební obraz. Literární předloha je tu východiskem, které určuje obsah skladby jen ve všeobecných rysech; vlastní konkrétní smysl a působivost, vyzdvižení nejvýznamnějších myšlenek a popřípadě potlačení jiných, jejich emocionální zživotnění a míra vzájemných vztahů je dána až vlastní hudební realizací skladby. Mezi obsahem literární předlohy a způsobem jejího zhudebnění je tedy velmi úzká dialektická jednota, která vyžaduje při hodnocení konkrétních děl mít na zřeteli vždy obě zmíněné složky. Této jednoty musíme dbát i při druhovém dělení uvnitř žánru kantáty.

Podle charakteru literární předlohy a způsobu jejího hudebního zpracování rozeznáváme čtyři základní druhy kantát: dramatickou, epickou, reflexivní (lyrickou) a oslavnou. To jsou základní typy, které představují jisté vyhraněné způsoby přístupu k hudebnímu zpracování určitých druhů literárních předloh. Nejsou to však schemata, do kterých by bylo možno jednoznačně zařadit všechny kantáty. Řada konkrétních děl představuje i určité mezitypy, které stojí na rozhraní dvou určitých typů základních; nejdůležitější z nich je v literatuře často užívaná epicko-dramatická. Pro její častý výskyt a uměleckou i ideovou závažnost řady skladeb, komponovaných tímto způsobem, o ní bude pojednáno samostatně. V některých skladbách je uplatněno i několik různých základních typů vedle sebe: např. „Kantáta o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka je epicko-dramatická kantáta s reflexivním závěrem. Přes tyto skutečnosti má však vymezení základních typů pro utřídění látky a vytyčení hlavních dramaturgických hledisek velký význam.

O tomto vnitřním druhovém členění kantát a charakteristice jednotlivých druhů nebylo v české odborné literatuře dosud soustavně pojednáno. V označování skladeb různých kantátových druhů docházelo proto k omylům, které se

dostaly i přímo do titulů některých děl. Tak např. Vomáčkův „Strážce majáku“ je titulován jako „dramatická kantáta“ a Petrželkovo dílo, komponované na tentýž text, „Námořník Mikuláš“, jako „symfonické drama“, ač se ve skutečnosti v obou případech jedná o epicko-dramatické kantáty.

Prvním základním druhem je dramatická kantáta. Její literární předlohu tvoří konkrétní příběh, ve kterém jsou nositeli dějového rozvoje pouze jednající postavy. Stejně jako v dramatickém díle je tu celý text rozdělen mezi přímé řeči jednajících postav, a to jak individuálních, tak kolektivních. Na rozdíl od dramatu zde nabývají většího významu vystoupení kolektivních dramatických postav, představovaných sborem; přímé řeči individuálních postav jsou tu svěřeny zpravidla pěvcům — sólistům. Podobně, jako v opeře, přednáší jeden pěvec vždy všechny přímé řeči jedné individuální postavy; jinak se ve skladbě nauplatňuje. Na rozdíl od dramatu a opery však dramatická kantáta abstrahuje od scénického dění a hereckého projevu. Její literární předloha proto musí v přímých řečech jednajících postav navozovat i situaci a prostředí, které v jevištním díle napovídá scéna a herecká akce. K vysvětlení doby a místa příběhu, situace apod. se někdy užívá psaného programu, který bývá uváděn v čele skladby nebo jejích jednotlivých částí; někdy bývají i v průběhu díla nad osnovou partitury uváděny vysvětlující dějové poznámky, podobné návodům k hereckým akcím apod. v partiturách operních. Mají zde však jen vysvětlující úlohu; zvukový tvar díla neovlivňují.

Na rozdíl od scénických děl umožňuje abstrakce od jevištního dění v dramatické kantátě porušovat jednotu místa i v rámci menších úseků díla, takže děj může být až filmově proměnlivý, jako je tomu např. v „Bouři“ Svatopluka Čecha, komponované Františkem Neumannem a Vítězslavem Novákem.

Pro tyto zvláštnosti nebývají dramatické kantáty zpravidla komponovány na přejaté texty, které byly dříve napsány k jinému účelu (např. básně), ale na libreta, vytvořená nebo alespoň přizpůsobená pro účel zhudebnění (podobně jako opery a oratoria).

V dramatické kantátě dochází k podobnému způsobu hudebního formování, jako v opeře. Hudební proud je vytvářen souřadným sledem různých drobnějších útvarů — zhudebnění přímých řečí dramatických postav a jejich skupin —, jejichž rozvrh a sled je určován stavbou literární předlohy. Dochází tu k uplatnění základních útvarů operní hudby — árií, recitativů, sborů, ensemblů apod., i k jejich syntéze v jednotný hudební proud, která je charakteristická pro poslední vývojová stadia operního žánru. Moderní dramatická kantáta tak zcela navazuje na výsledky vývojového procesu operní hudby. Probíhá v celistvě komponovaném hudebním proudu, ve kterém mizí antagonistické výrazové kontrasty mezi recitativními a ariózními útvary; nutné kontrastní rozlišení mezi jednotlivými částmi skladby pak spočívá v proporcionálním rozdělení skladby mezi sólisty, sbor a různá seskupení, jakož i v obsahovém, výrazovém a tempovém odlišení jednotlivých článků, ze kterých se skládá hudební proud. Upřesnění

proporcí mezi recitativními a ariózními útvary a způsoby stavby hudebního obrazu jsou již spíše otázkami slohovými, než žánrovými; v konkrétních dílech se setkáváme s různými individuálními případy jejich uplatnění.

I v dramatických kantátách však existují způsoby hudebně stavebného soustředění skladebného celku. První z nich je rovněž jedním z nejvýznamnějších stavebných principů operní hudby — používání příznačných motivů a vůbec charakteristické hudby. U skladeb, které se rozvíjejí volně podle spádu literární předlohy a nejsou vázány sjednocujícím hudebně formovým úsilím, jsou různé způsoby charakteristické hudby — od prostého příznačného motivu v orchestru přes různé žánrové charakteristiky prostředí až k charakteristické vokální melodice a příznačným způsobům zpěvního projevu — velmi důležitým prostředkem sdílnosti skladby a posluchačovy orientace v hudebním proudu; mají tu i prvořadý význam obsahový.

Druhým způsobem stavebného soustředění skladebného celku v dramatických kantátách jsou určité náznaky pevných instrumentálních forem, k jejichž uplatnění dává příležitost stavba literární předlohy. Je to např. rámcování velkých uzavřených skladebných úseků hudbou, která je na počátku exponována a v závěru reprizována, takže tu vzniká náznak třídílné formy s velmi rozšířeným středním dílem. S tímto případem se setkáváme např. ve druhé části „Svatého Václava“ Josefa Bohuslava Foerstra, kde je scéna Václavova boje s Radslavem na počátku a na konci rámcována sborovou modlitbou „Gospodi pomiluj ny“; celý obraz je tak hudebně sjednocen a uzavřen.

Podobně, jako v moderních scénických hudebních útvarech, má i v dramatické kantátě velkou obsahovou i stavebnou úlohu symfonický proud. Právě jeho prostřednictvím je možno i dramatickou kantátu sevřít v jednotnou pevně vybudovanou hudební stavbu, jak to u nás poprvé učinil Vítězslav Novák v již zmíněné „Bouři“. Za podmínky abstrakce od scény a hereckého projevu se zvyšuje i význam orchestrálního proudu pro dokreslení a konkretizaci prostředí a situace. Pozornost k dějovým a situačním jednotlivostem v doprovodném symfonickém proudu skladby však často není příznivá rozvoji celkové jednotné stavebné linie díla. Sladění těchto dvou tvůrčích aspektů a jejich uvedení v harmonickou jednotu je jedním z největších skladatelských problémů v tomto druhu kantáty.

Dramatická kantáta ve své čisté podobě je v české hudbě druhem velmi vzácným. Ze starší české hudby se s ní setkáme např. ve skladbě Karla Bendla „Švanda dudák“ a později v již uvedené „Bouři“ Vítězslava Nováka. V období, o kterém tato práce pojednává, vznikla pouze jediná důsledně dramaticky zpracovaná kantáta: „Svatý Václav“ Josefa Bohuslava Foerstra, který ve třech dílech (větách) rozvíjí a uzavírá jednotný dramatický příběh; teprve závěrečná coda skladby vypadá z celkového dramatického zaměření. Principy dramatického kantátového zpracování jsou však uplatněny v řadě skladeb epicko-dramatických.



Epicko-dramatická kantáta je přechodným typem mezi dramatickou a epickou, která bude v tomto třídění jednotlivých druhů kantát následovat. Její literární předloha zachycuje rovněž určitý dějový příběh; nevyjadřuje jej však pouze dramaticky. Dramatické řešení — přímý prožitek, prostředkovaný v literární předloze nejčastěji přímou řečí jednajících postav, se střídá s epickými částmi textu, v nichž jsou úseky děje vyprávěny a komentovány. Dochází tu k dalšímu stupni abstrakce: abstrahuje se nejen od scénického dění a hereckého projevu, ale částečně i od přímého prožitku děje. Dějové pásmo se tu vyvíjí jako epický celek, do jehož průběhu se pro oživení promítají dramatické (přímo prožívané) epizody. I zde sólisté zpravidla představují určité jednající postavy a každý z nich vyzpívává jen přímou řeč jedné osoby. K sólistům, kteří mají takovou dramatickou funkci, v některých skladbách přistupují i sólisté — vypravovatelé, kteří přednášejí epické části textu. Sbor bývá obvykle hlavním nositelem epické součásti literární předlohy; vedle tohoto hlavního určení však bývá uplatňován i jinak. Nejčastěji nastupuje ke zdůraznění některých myšlenek, které ve svých přímých řečech přednášejí sólisté (např. v kantátě Boleslava Vomáčky „Strážce majáku“, komponované na slova Jiřího Wolкера, na závěr dialogu mezi Mikulášem a Evou opakuje sbor několikrát závěrečná slova přímé řeči Mikuláše „Ten, kdo nejvíc miluje, dovede sbohem dát“). Jindy nabývá sbor nebo některá jeho skupina i funkce dramatické: nahrazuje přímou řeč některé jednající postavy (např. zpěv smrti ve Vycpálkově „Kantátě o posledních věcech člověka“, který přednáší ženský sbor unisono), vstupuje do děje jako kolektivní dramatická postava, a to jak s přímou řečí, uvedenou v textu, tak popřípadě i bez udání v literární předloze jako dramaticky oživující prvek (např. mužský sbor beze slov na počátku III. dílu kantáty „Námořník Mikuláš“ Viléma Petrželky, komponované na slova „Balady o námořníku“ Jiřího Wolкера, představující písničku námořníků na palubě lodi před kapitánovou výzvou).

Epicko-dramatická kantáta dává skladateli větší možnosti svobodného hudebního formování skladebného celku, než kantáta dramatická. Hudba je tu v mnohem menší míře vázána na vyjádření dějových podrobností, než jak je tomu u zhudebnění výlučně dramatické literární předlohy; ve volbě vokálního obsazení jednotlivých skladebných úseků, zejména na epické části textu, má skladatel mnohem více volnosti, takže může svobodněji uplatnit v celkových proporcích skladby zvukové kontrasty, gradace, vyvrcholení a jiné hudebně stavebné prostředky. Epické úseky textu umožňují rozvinutí rozlehlejších sborových aj. útvarů, které se mohou stát opěrnými sloupy široké celkové hudební výstavby. Zobecnující obsahová tendence epických textů dává příležitost k rozvinutí hudebních ploch, nevázaných na vyjádření jednotlivých detailů, nýbrž vytvářejících obsahově zobecnující hudební obrazy. I zde jsou nasnadě různé detailní postřehy, prostředkované zejména dialogickými a jinými dramaticky zaměřenými epizodami; hlavním vodítkem vyjádření obsahu se tu však již stává jednotná hudební stavba.

Po stavebné stránce dává epicko-dramatická kantáta velké možnosti různotvárného řešení. Umožňuje totiž uplatnění stavebných principů jak hudby dramatické — příznačných motivů a charakteristické hudby —, tak i instrumentální — tematické práce s jejími nesčetnými modifikacemi v hierarchii hudebních forem. V konkrétních dílech dochází k nejrůznějším kombinacím a syntézám těchto dvou principů, jejichž výsledkem je množství velmi zajímavých formových a stavebných novotvarů.

Epicko-dramatické skladby tvoří velkou část české kantátové tvorby z období mezi dvěma válkami. Jsou jimi např. všechna kantátová zhudebnění balad Jiřího Wolкера — „Strážce majáku“ Boleslava Vomáčky, „Námořník Mikuláš“ Viléma Petrželky, „Balada o očích topičových“ Emila Axmana, „Balada o snu“ Miloše Sokoly atd., dále „Sladká balada dětská“ Rudolfa Karla, „Pokušení na poušti“ a „Tyrolské elegie“ Jaroslava Kříčky aj. Epicko-dramaticky jsou zaměřeny i velké části kantát, které v závěrech nabývají charakteristických vlastností jiných typů, např. v této souvislosti již zmíněná „Kantáta o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka, „Vzkříšení“ Rudolfa Karla, „Lví srdce“ Jaroslava Kvapila a další.

Epická kantáta spočívá rovněž na vylíčení konkrétního děje. Abstrahuje však zcela od jeho dramatického vyjádření v bezprostředním prožitku. Její literární předloha může být popř. totožná s předlohou kantáty epicko-dramatické; podstatný rozdíl je tu však ve způsobu zhudebnění. Rozdělení textu mezi jednotlivé složky vokálního aparátu tu není vedeno aspekty dramatickými, nýbrž jen hudebně stavebnými. Přímé řeči tu nemusí být svěřovány vždy tímž určitým hlasům, sólisté, pokud je jich ve skladbě užito, nepředstavují důsledně určité jednající postavy; jsou zapojováni do skladby na různých místech i podle potřeby výrazového a dynamického gradování a kontrastování. Literární předloha epické kantáty nemusí popřípadě vůbec obsahovat přímé řeči jednajících postav. V celkové výstavbě skladby je položen ještě větší důraz na zachycení celého prostředí příběhu a jeho základního obsahového ladění; sledování a vyjadřování konkrétních detailů tu dále ztrácí svou důležitost. Za těchto okolností v epické kantátě stoupá význam hudební výstavby skladebného celku. Velké důležitosti tu nabývá pevné formové skloubení díla, které spočívá převážně na práci s tématy; příznačných motivů je tu užíváno jen výjimkou. I v žánru epické kantáty dochází k vytváření nejrůznějších formových a stavebných novotvarů, které vznikají rozličným kombinováním vokální a orchestrální tematické práce a jejich přízpůsobováním obsahu básnické předlohy.

Epickými kantátami jsou např. „Ilonka Beniačová“ Emila Axmana, většina částí z „Kytice“ Bohuslava Martinů, „Zimní pohádka“ Jaroslava Řídkého, „Kejklíř“ Julia Kalaše, „Šumařovo dítě“ Osvalda Chlubny aj.

Druhem, zcela odlišným od předchozích tří, je kantáta reflexivní a lyrická. Nespočívá ve vyjádření a popisu určitého děje; obsahem její literární předlohy

jsou úvahy člověka nebo lyrické líčení. Oproti dějovým příběhům, jež byly předlohou výše probraných druhů, bývají reflexivní texty zpravidla zaměřeny subjektivněji a abstraktněji. Hudební proud se tu ve složce vokální i symfonické váže na drobnější jednotlivosti jen výjimečně; skladba je zaměřena především k vykreslení základní obsahové náplně a přiléhavému vyjádření, zdůraznění či odstupňování hlavních myšlenek díla. Tomu především slouží jednotná hudební výstavba skladebného celku. Skladatel tu má mnohem větší volnost v rozvržení jednotlivých ploch a zapojování různých složek vokálního aparátu podle potřeb kontrastování a gradování hudebního proudu. Celkový způsob kompozice se tu ve výstavbě rozlehlejších, více zobecňujících a od děje abstrahujících hudebních obrazů blíží instrumentální hudbě. V mnohem větší míře a častěji tu přicházejí ke slovu složitější hudební formy, jejichž prostřednictvím je možno nejlépe vyjádřit vývoj myšlenek i jejich odstupňování a zdůraznění.

Reflexivními (lyrickými) kantátami jsou např. „Podzimní symfonie“ Vítězslava Nováka, „Živí mrtvým“ Boleslava Vomáčky, „Sobotecký hřbitov“ Emila Axmana, „Píseň o čase, který umírá“ Jaroslava Kvapila aj.

Od konkrétního děje abstrahuje i oslavná kantáta, k níž počítáme rovněž kantátu agitační. Obsahem jejího textu je oslava vlasti, kraje, hnutí, myšlenky, jednotlivce atd., nebo politická agitace a revoluční bojové výzvy, sliby a odhodlání apod. Skladby tohoto druhu bývají obyčejně stručnější a pádnější, s mnohem konkrétnějšími a jednoduššími literárními předlohami. Hudební forma oslavných kantát bývá přehlednější a prostší, než u ostatních druhů; nejčastěji v nich bývá užíváno ustálených forem, jejich souřadných sledů v několika větách nebo jednodušších kombinací. Významným hudebním prostředkem je v řadě oslavných kantát žánrová charakteristika; bývá tu stylizována např. pochodová nebo polková hudba aj. V některých skladbách prostupuje tato žánrová charakteristika takřka celou skladbou a tvoří její celkový rámec. Tak je tomu např. v kantátách „Polka jede“ Otakara Zicha a „Buduj vlast, posílíš mír (Československá polka)“ Václava Dobiáše, kde je jednotícím prvkem polková hudba, nebo v „Pochodu úrody“ Josefa Stanislava, kantátě založené na hudbě pochodové.

Oslavnými kantátami jsou např. „Moravská kantáta“ Jaroslava Křičky, „Romance svatojirská“ Boleslava Vomáčky, „Česká rapsódie“ Bohuslava Martinů, „Svatební píseň“ Miroslava Krejčího, „Hymnus vzkříšení“ Zdeňka Folprechta aj., agitačními kantátami, inspirovanými revolučními myšlenkami, jsou „Pochod úrody“ Josefa Stanislava a „Den“ Víta Nejedlého. Charakteristické rysy oslavné kantáty se vyskytují i v řadě jiných skladeb: v kantátách na žalmové texty, které jsou kombinacemi reflexivně oslavnými, jako je „Blahoslavený ten člověk . . .“ Ladislava Vycpálka nebo „Žalm 126“ Bohumila Vendlera, v oslavných kantátách o odboji za první světové války aj.

Toto utřídění do několika základních druhů a jejich charakteristika ukázaly, že kantáta není jednotným žánrem, ve kterém by platily stejně zásady abstrakce

při zobrazování objektivní reality, stavby hudebního obrazu a přístupu ke ztvárnění literární předlohy.

S velkou různotvárností se rovněž setkáme, budeme-li sledovat uplatnění jednotlivých reprodukčních složek v kantátách. V moderních kantátových dílech bývá zasazována celá řada různých složek vokálního i instrumentálního aparátu, které nabývají v průběhu skladeb různých funkcí. Roztrídme si je a všimněme si způsobů, jimiž mohou být v kantátách uplatňovány.

Základní složkou vokálního aparátu v kantátách je pěvecký sbor. Zpravidla zde bývá užíváno sboru smíšeného, řidčeji pouze mužského (např. v „Máji“ Josefa Bohuslava Foerstra nebo „Tyrolských elegiích“ Jaroslava Křičky). Výlučně ženského sboru bývá pro jeho poměrně jednotvárný zvuk v kantátách jako rozlehlejších vokálních skladbách užíváno jen zřídka (např. v kantátě Josefa Plavce „Dva lidé“). Sbor může být i jedinou vokální složkou v kantátovém díle. Takové skladbě, která neužívá sólistů ani jiných dalších složek vokálního aparátu, říkáme sborová kantáta. Vedle smíšeného sboru bývá na některých místech rozlehlejších kantát užíváno i menší sborové skupiny (např. v závěru „Epilogu“ Josefa Suka) nebo zpěvu sboru dětského.

Smíšený sbor se skládá ze čtyř základních skupin — sopránů a altů, jež tvoří tzv. ženský sbor, a tenorů a basů, které tvoří mužský sbor. Každá z těchto hlasových skupin bývá v případě potřeby dále dělena, a to v krajním případě až na čtyři dílčí hlasové linie. Skladatelé zasazují na různých místech celý sbor nebo jeho jednotlivé složky podle svých obsahových, výrazových a gradačních potřeb. Nejspontánnějším a nejprostším způsobem užití pěveckého sboru je unisono — současný zpěv jedné melodické linie (ve smíšeném sboru vyznívající v oktávách) některými nebo všemi hlasovými skupinami. Takový způsob se hodí zejména ke zvláštnímu zdůraznění určité myšlenky v proudu skladby, neboť nabývá — zejména v silnějších dynamických odstínech — zvláštní pregnance a určitosti. Zvláštním případem je užití unisona v celé skladbě nebo rozlehlém skladebném úseku: zpěvní proud tak v souvislosti s příslušným hudebním výrazem nabývá masového písňového charakteru. Takového způsobu je užito např. ve třetí větě „Domažlické symfonie“ Julia Kalaše, která je zhudebněním listu Jana Žižky z Trocnova Domažlickým, a v kantátě „Den“ Víta Nejedlého. Sborové unisono v obou zmíněných skladbách vyznívá s pádností a výrazností, která stojí plně ve službě obsahu hudebního obrazu.

Často užívaným prostředkem je též prostý unisonový zpěv jednotlivých hlasových skupin, z nichž každá má své charakteristické hlasové zabarvení. Jejich střídání mívá dobrý odstíňovací a kontrastní účinek. Tohoto způsobu je užito např. v širokých liniích pátého oddílu kantáty Ladislava Vycpálka „Blahoslavený ten člověk . . .“.

Ve vícehlasém vyznění bývá sboru užíváno homofonicky nebo polyfonicky. Pro široký barevný i výrazový rejstřík pěveckého sboru je možno užívat sborové homofonie i na velmi dlouhých skladebných úsecích a vyjádřit jejím prostřed-

nictvím nejružnější obsahové nuance a jejich odstupňování, kontrasty i narůstání. Sborová homofonie je výrazovým prostředkem tak nosným, že se v některých skladbách stává takřka jediným způsobem uplatnění sboru. Tak je tomu např. v kantátách Emila Axmana, kde se unisonové a polyfonické partie vyskytují jen velmi zřídka.

Individuality jednotlivých hlasových skupin ustupují ve sborové homofonii do pozadí a slévají se do spojeného jednotného účinku. Výsledný zvukový tvar svým podílem ovlivňují všechny hlasy; jeden z nich je však hlasem řídícím a jeho melodická kvalita vystupuje do popředí více, než linie ostatních skupin. Homofonický sborový zpěv tak zpravidla tvoří melodicko-harmonický proud, ve kterém je harmonicky podporována a doplňována hlavní melodická linie.

Méně časté je statictější recitativní užití sborové homofonie, ve kterém do značné míry ztrácí význam vedoucí melodická linie, aby ještě více vystoupilo do popředí rytmisované slovo, hudebně zvýrazněné převážně souzvukově. Takových sborových recitativů je výrazně použito např. v kantátě Viléma Petrželky „Námořník Mikuláš“.

Ve sborové polyfonii jsou naopak do značné míry zachovány melodické individuality jednotlivých hlasů. Polyfonie je zejména na místech, kde je jí užito v protikladu k epizodám homofonickým, kontrastním prvkem kinetickým, který žene proud skladby vpřed. (Viz např. počátek „Sladké balady dětské“ Rudolfa Karla, kde po sobě v krátkosti následují obě faktury). Velmi častým způsobem rozvíjení polyfonické sborové věty je fugová, fugatová, kánonická a jiná imitací práce, která má velký význam pro myšlenkové soustředění celku. Často bývá užívána i netematicky založená polyfonie, ve které se jednotlivé hlasy rozvíjejí volně. Polyfonický proud dává rovněž možnost současného znění dvou témat, takže se může stát i nositelem lapidárního vyjádření myšlenkových protikladů a střetnutí či naopak zase syntheses a souladů.

Obsahová funkce sboru v kantátách bývá převážně vyprávěcí; jen v dramatických a někdy též epicko-dramatických kantátách má sbor funkci dramatickou: vyjadřuje zde přímé řeči kolektivních jednajících postav. Zvláštním způsobem užití sboru v kantátách je zpěv beze slov, který má buď úlohu zvukově barevnou (doplňuje linie orchestru a tvoří náladové pozadí, např. ve vrcholné ploše kantáty Josefa Plavce „Dva lidé“), nebo symbolickou (např. ženský sbor beze slov v „Epilogu“ Josefa Suka, symbolisující píseň matek). Jen výjimkou bývá sboru užíváno ke zvukomalbám (např. štěkání psa v „Tyrolských elegiích“ Jaroslava Křičky) nebo jiným zvláštním účelům.

Nejsamostatněji se sbor v kantátách uplatňuje prostřednictvím uzavřených zpěvů, které jsou základními články nebo částmi celých skladeb. Bývá však užíván i při jiných příležitostech: v epicko-dramatických kantátách vyzpívává epické spojky, uvozující přímé řeči jednotlivých jednajících postav — zpěvy sólistů (viz např. spojky mužského sboru mezi zpěvy sólového barytonu — kapitána v pátém dílu „Strážce majáku“ Boleslava Vomáčky), připojuje se na některých

místech ke zpěvům sólistů nebo v nich pokračuje, aby zvláště podtrhl některé jejich myšlenky (viz např. střední díl „Sladké balady dětské“ Rudolfa Karla), v epických a reflexivních kantátách se popř. volně dělí o jednotlivé části textu se sólisty nebo sponsoriálním způsobem odpovídá na sólové předzpěvy (viz např. místo „Obilíčko moje“ z poslední části „Kytice“ Bohuslava Martinů) aj. Sbor bývá velmi důležitou složkou rovněž v ensemblových scénách, kde se spojuje se sólisty k vrcholnému účinku vokální složky (viz např. závěr „Strážce majáku“ Boleslava Vomáčky).

Vzájemný vztah sboru a orchestru bývá na různých místech kantát různě odstupňován. Sborový zpěv bez průvodu bývá velmi účinným kontrastním prostředkem vedle míst doprovázených nebo čistě orchestrálních. Skladatelé jej užívají na místech, která chtějí nápadně odlišit od ostatního proudu skladby. Příkladem takového užití sboru bez průvodu je místo ve střední části „Zimní pohádky“ Jaroslava Řídkého, zachycující chlapcovo vidění neobvyklé záře pod keřem u lesního potoka. Tento sbor následuje po vyvrcholení mohutné gradace, na které se významnou měrou podílel i orchestr a která zpodobňovala reálný děj — chlapcovu jízdu k lesu. Sborem bez průvodu je tu výrazně odlišen počátek pohádkově fantasií části děje.

Nejprostším způsobem souznění sboru a orchestru je zdvojení sborových linií orchestrálními hlasy. Výlučné užívání tohoto způsobu je charakteristické pro starší skladebnou fakturu; v období, které je středem našeho zájmu v této práci, se s ním setkáváme jen velmi zřídka a na krátkých úsecích.

Pro novější kantátovou tvorbu je charakteristické, že je sborový proud orchestrem při vzájemném souznění obohacován; toto obohacení ovšem nevylučuje současné zdvojení sborového proudu nebo jeho dílčích hlasových linií v některé orchestrální složce. Toto obohacení bývá různého druhu a může dostoupit několika stupňů odlišnosti od hudby, zpívané sborem.

Nejnižší stupeň odlišnosti orchestrálního proudu od sborového zpěvu představuje odlišná sazba, rytmus a stylisace orchestrálního proudu při zachování stejných harmonických postupů a popřípadě i melodických obrysů v krajních hlasech.

Druhým stupněm odlišnosti je obohacení harmonické: orchestr přináší vedle harmonických výslednic, které zaznívají ve sboru, ještě další tóny, souzvukově obohacující hudební obraz: např. prodlevu, zaostření nebo zahuštění akordů, které ve sboru vyznívají v čisté podobě apod. Příkladem takového harmonického obohacení je basová prodleva v doprovodu počátku závěrečného sboru z Novákovy „Bouře“.

Třetím stupněm odlišnosti je obohacení polyfonické: orchestrální proud přináší ještě další melodické linie nebo souzvukové proudy, které ve sborovém zpěvu nejsou obsaženy. Sem patří jak volné polyfonické obohacování sborových zpěvů novými melodiemi v průvodu, tak řada kontrapunktických forem, uplatňovaných ve sborových součástech kantát, např. basové ostinato, zaznívající

v orchestru pod volně se rozvíjejícím zpěvním proudem ve sboru žebráků z prvního dílu „Svatého Václava“ Josefa Bohuslava Foerstra, ciaocony ve středním dílu kantáty Boleslava Vomáčky „Živí mrtvým“, jejíž ostinatní thema zaznívá rovněž v orchestru, zatímco ve sboru se rozvíjí thematicky nezávislý zpěvní proud, nebo sbor z první věty „Podzimní symfonie“ Vítězslava Nováka, kde se za tematicky volného průběhu vokální melodiky odehrává v orchestru provedení fugy o čtyřech subjektech. Naproti tomu opačně jsou řešeny například vokální fugy v „Kantátě o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka, kde sbor přináší tematicky vázané celky, které jsou v orchestru obohacovány dalšími volně rozvíjenými melodickými liniemi.

Nejvyšším stupněm odlišnosti sborového a orchestrálního proudu je harmonická a polyfonická kontrastnost, která se slévá v kombinační proud, souzvukově prudce vyostřený. S tímto prostředkem se setkáváme na vrcholných místech skladeb, kde je prostředkem nejvyššího vzepjetí a stupňování hudebního výrazu. Příkladem takového srazu je závěr kantáty Otakara Jeremiáše „Tvůrci Fausta“, kde sbor současně s orchestrálním G-dur žesťové skupiny zpívá trojzvuk cis-moll, zahuštěný ještě velkou sextou ais.

Vedle sboru smíšeného bývá v některých kantátách zasazován i dětský sbor. Jeho rozsah je přibližně totožný s rozsahem ženského sboru; má však jasnější a naturálnější hlasovou barvu. Nebývají na něj kladeny obzvláštní intonační ani jiné muzikální nároky. Bývá zasazován v kratších skladebných úsecích, aby přednášel zpravidla určité melodicky výrazné linie. Tak např. v první větě „Romance svatojirské“ Boleslava Vomáčky zpívá dětský sbor prostý diatonický popěvek o sluncem zalité jarní krajině, v závěru „Svatého Václava“ Josefa Bohuslava Foerstra přednáší citát melodie svatováclavského chorálu, v „Kytici“ Bohuslava Martinů je dětskému sboru svěřena celá část „Koleda“; i ta je však založena na několikrát obměněném prostém popěvku říkankového charakteru a není reprodukcí náročná.

Druhou nejvýznamnější vokální složkou v kantátách jsou sóloví pěvci. Bývá jich zde užíván různý počet: od jednoho až do více než deseti. V epických, reflexivních a oslavných kantátách bývá sólistů zpravidla méně (obvykle jeden nebo dva), v dramatických a epicko-dramatických, kde každou jednající postavu představuje jiný pěvec, jich vystupuje více.

Úloha sólového zpěvu ve skladbě je mnohem jednoznačnější, než jak tomu bylo u sboru. Sólový pěvec vždy přináší melodickou linii, která bývá buď ariózněji rozvíjena, nebo se blíží prostšímu vyznění recitativnímu; vždy však jasně vyniká jako hlavní linie nad orchestrálním i sborovým proudem.

V dramatických a epicko-dramatických kantátách představují jednotliví sólisté určité jednající postavy. Toto rozdělení nebývá jen vnějším opatřením, které má pomáhat posluchačově orientaci ve skladbě. Každá jednající postava tu bývá vybavena svým zvláštním zpěvním projevem, jehož prostřednictvím skladatel konkretizuje a vytváří její zvláštní osobitý charakter. Sólové pěvecké party

jsou v kantátách hlavními nositeli psychologické kresby. Tak např. v kantátě Boleslava Vomáčky „Strážce majáku“ se svým melodickým a vůbec intonačním založením navzájem liší optimisticky a mužně založené zpěvy Mikulášovy od smutně vyznívajících zpěvů Eviných, tragicky příhořklých melodií číšnice Dolores, intonovaných v rytmu tanga, a odhodlaně vyzývavého zpěvu kapitánova. Tyto charakteristické individuality jsou pozměňovány podle dané dějové situace (je rozdíl např. mezi zpěvem Mikuláše domlouvajícího své ženě, toužícího, opilého a zrazeného), ale ve všech podobách zřetelně souvisejí a jsou pak zachovávány rovněž v epizodách dvojzpěvových (velmi výrazně např. ve dvojzpěvu Mikuláše a Evy v první větě) a v závěrečném ensemblu. Schopnost přesvědčivě individualizovat zpěvní projev jednajících postav je jedním z nejvýznamnějších projevů skladatelského umění.

Příznaky takovéto individualizace postav bývají pak někdy vytvářeny i v kantátách epických a reflexivních. Tak např. v kantátě Emila Axmana „Sobotecký hřbitov“, jejímž obsahem je úvaha nad osudy lidí, pochovaných na venkovském hřbitůvku, je vyprávění o veselé babičce svěřeno sólovému sopránovi, který přináší některé charakteristické názvy na způsob babiččiny přímé řeči; verše o ostatních lidech jsou zde podobným způsobem svěřeny dalším sólistům. Individualizované sólové zpěvy v epických, reflexivních a oslavných kantátách jsou však spíše výjimkou; projevy sólových pěvců tu bývají naopak objektivisovány, tj. nazírány spíše ze stanoviska vypravovatele, než prožívajícího jedince. V tomto případě se skladatelova pozornost při zhudebnění přesouvá od subjektu vyprávějího k obsahu vyprávěných skutečností.

Zvláštním případem je zvukově barevné nebo symbolické využití sólového hlasu, zpívajícího beze slov na vokál; bývá jej používáno jen zřídka. Setkáváme se s ním např. v „Epilogu“ Josefa Suka, kde podporován ženským sborem, znázorňuje sólový soprán píseň matek.

I v kantátách — stejně jako v operách — bývají někdy sóloví pěvci sdružováni ke zpěvu dvojzpěvů, trojzpěvů, kvartet a podobně. Děje se tak však mnohem méně často; tyto epizody bývají stručnější a nezadržují zpravidla dějový nebo myšlenkový spád skladby (viz např. sólový čtyřzpěv ve druhé větě „Kytice“ Bohuslava Martinů). Často však bývá spojen sólový zpěv se sborem, a to ve vyznění současném i postupném. V kombinaci sólového a sborového zpěvu hraje sólo zpravidla vedoucí úlohu; sborové hlasy tu podtrhují a zvýrazňují obsahové i hudební myšlenky, které přednáší sólista. Příkladem takového spojení sólového a sborového zpěvu je střední díl „Sladké balady dětské“ Rudolfa Karla.

Vedle vokálních složek zpívajících (pěveckého sboru a sólistů) bývají někdy v kantátách zapojováni i vokalisté nezpívající — sólová recitace, popřípadě recitační sbor. Zapojením recitace se dostává do díla nehudební prvek, který se nápadně odlišuje od všech ostatních výrazových složek. Recitace bývá v kantátách užívána zejména ze dvou důvodů: jednak je prostředkem proti zpěvu výrazně kontrastním, který abstrahuje od konkrétní vokální melodiky — je tedy

možno na jeho pozadí rozvíjet samostatné hudební děje, aniž by byla přerušena kontinuita literární předlohy (tak je použito sólové recitace například v „Máji“ Josefa Bohuslava Foerstra ve scéně před popravou; situace je tu hudebně vykreslena zatěžkaným instrumentálním smutečným pochodem, což působí v protikladu k předchozímu přírodokresebnému sboru mnohem účinněji a kontrastněji, než jakékoliv vyjádření zpěvní); za druhé bývají recitaci svěřovány méně důležité úseky literární předlohy, které skladatel nechce hudebně detailněji vykreslovat a jež jsou důležité jen pro udržení dějové kontinuity. S pomocí recitace je možno tato místa rychleji a emocionálně neutrálněji přejít. I zde má kontrast oproti okolnímu vyjádření zpěvnímu svůj velký výrazový význam. (Tak je použito recitace například před závěrem „Svatého Václava“ Josefa Bohuslava Foerstra a v „Námořníku Mikuláši“ Viléma Petrželky.)

Výrazově nejvolnějším užitím recitace je prostý předpis slov nad notovou osnovou. Recitátorovi se zde nechává na vůli, jak zazní mluvené slovo po stránce rytmické, agogické, dynamické atd. Tohoto způsobu bývá užíváno zpravidla ve skladebných úryvcích volnějšího tempa, kde rytmické kontury mluveného slova nemohou rušit rytmus hudební; je totožný s recitací melodramatickou. Setkáváme se s ním např. v obou zmíněných kantátách Josefa Bohuslava Foerstra.

V rychlejších a rytmicky výrazných skladbách bývá recitace rytmicky upřesněna, aby nenarušovala spád hudebního proudu. To má rovněž velký význam pro užití recitačního sboru, kde velmi záleží na rytmicky jednotném přednesu. Tohoto způsobu je užito např. ve čtvrté a šesté větě kantáty Víta Nejedlého „Den“.

Skladatel Vilém Petrželka se pokusil ve své kantátě „Námořník Mikuláš“ naopak o agogické a intonační upřesnění recitace. Předpisuje si recitátora baritonového hlasového zabarvení, pro kterého vyznačuje v notové osnově vlnovkami směry intonačních výkyvů a tím současně i důrazy a silové poklesy. Tento způsob „recitační notace“ zůstal však v Petrželkově skladbě v kantátové literatuře ojedinělý.

Recitační úseky bývají v kantátách odlišeny od ostatních článků skladby i povahou orchestrálního proudu, který je provází. Bývá tu uplatněna hudba prostší faktury, která umožňuje plnou srozumitelnost mluveného slova. Jde-li o odrecitování méně důležitých částí literární předlohy, bývá i myšlenkově méně závažná; i orchestrální proud tu musí podpořit kontrast mezi úsekem zpívaným a recitovaným. Skladatel, který takové odlišení neprovede, se vydává v nebezpečí oslabení účinku a vyvolání dojmu neorganického celku, jako je tomu v kantátě Josefa Černíka „O nenarozeném dítěti“, komponované na slova Jiřího Wolкера. Jiným případem je ovšem současné spojení zpěvu a recitace ve slavnostních závěrech kantát, jež naopak působí přesvědčivým dojmem vrcholné zvukové kumulace, jako je tomu v kantátě Víta Nejedlého „Den“ nebo z pozdější tvorby ve „Stalingradu“ Václava Dobiáše.

Recitace je v kantátách pouze složkou doplňující; hlavními součástmi vokálního aparátu jsou tu vždy pěvecký sbor a sólisté — zpěváci.

Orchestr má v kantátách velmi významnou obsahovou i stavebnou úlohu. S výjimkou sborových úseků bez průvodu, které nebývají v kantátách příliš rozsáhlé, probíhá orchestrální proud celou skladbou. Tvoří souvislé pásmo, na jehož pozadí se rozvíjejí jednotlivé vokální úseky; má tedy velký význam zejména pro hudební a výrazové sjednocení celé skladby.

Nejvýrazněji se orchestr uplatňuje v samostatných úsecích, ve kterých nedoprovází žádnou z vokálních složek: v úvodech a v mezihrách. Úkolem orchestrálního úvodu kantáty je hudební charakteristika prostředí skladby a příprava hlavních nebo počátečních obsahových myšlenek. Bývá založen thematicky i netematicky. V thematických úvodech může být exponován buď jen orchestrální thematický materiál, který se dále bude rozvíjet pouze ve složce instrumentální (viz např. počátek „Sladké balady dětské“ Rudolfa Karla), nebo hudební myšlenky, které dále v průběhu skladby bude přednášet i sbor nebo sólisté (viz např. orchestrální úvod „Kantáta o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka). U některých několikvětých kantát (např. ve „Studentských vzpomínkách“ a „Moravské kantátě“ Jaroslava Kříčky) tvoří orchestrální úvody samostatné věty, které jsou vystavěny jako potpourri ze základních myšlenek všech dalších vět. Úkolem tematicky založených úvodů je zpravidla vyjádřit celkovou náladu díla nebo určité jeho základní části. Netematické úvody naopak obvykle jen kreslí náladu nebo prostředí počátku. Tak například orchestrální úvod „Svatého Václava“ Josefa Bohuslava Foerstra přináší kresbu jarního rána s tónomalbou ptačího zpěvu, která je jen vnějším rámcem počáteční scény; pro celkové ladění díla nemá tato nálada podstatnějšího významu.

Úlohou orchestrálních mezihřer je spojovat jednotlivé vokální součásti skladby a tvořit obsahové přechody mezi nimi. Ve skladbách, které jsou komponovány v určitých myšlenkově soustředných hudebních formách, bývají orchestrální mezihry důležitými nositeli tematické práce. Tak například v kantátě Ladislava Vycpálka „Blahoslavený ten člověk . . .“ jsou orchestrální mezihry mezi jednotlivými vokálními oddíly provedeny jako variace na téma orchestrálního úvodu; každá z nich je však zaměřena k vyústění do určitého vokálního oddílu a předjímá jeho obsah. Orchestrální mezihry mívají někdy i zcela samostatnou obsahovou úlohu. Tak v „Kantátě o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka orchestrální mezihry vykreslují dějové podrobnosti, které nejsou ve vokálních oddílech vůbec vysloveny: v orchestrálním přechodu mezi prvním a druhým dílem skladby je variační proměnou tématu naznačeno, že nastala smrt člověka; scherzo středního dílu líčí zvukomalbou xylofonu za vzrušeného průvodu celého orchestru, jak smrt člověka nemilosrdně dobíjí; v poslední mezihře naznačuje stále do výše stoupající houslové sólo představu, jak odletá duše do nebe.

O úloze orchestru při provázení zpěvu bylo již pojednáno v souvislosti se slož-

kami vokálního aparátu; i zde má orchestr velké možnosti obsahového dotváření a obohacování hudebního obrazu. Výrazně se tu uplatňují zejména velké kresebné schopnosti orchestrálního proudu. Příkladem takového dokreslení a obsahového doplnění zpěvu orchestrálním proudem je počátek třetí věty kantáty Boleslava Vomáčky „Strážce majáku“. Verše o přístavní krčmě v Marseilli zhudebňuje skladatel ve sboru prostým třídobým popěvkem, který jen v náznaku svým hudebním tvarem charakterizuje prostředí; orchestr, který tento zpěv uvádí, provází a vyplňuje spojky mezi jednotlivými slokami, jeho melodii rozvádí v barvitý obraz hlučného veselí v krčmě s charakteristickými zvuky hospodského šramlu apod. Jiným takovým příkladem je obraz svatby v kantátě Emila Axmana „Ilonka Boniačová“, kde orchestrální proud, provázející sbor, stylizací lidově zabarvené taneční hudby vykresluje barvitě prostředí děje.

Vedle symfonického orchestru bývají někdy v kantátách používány i některé další instrumentální skupiny: jazzový orchestr, sbor trubačů a další, jejichž úkolem je ještě názornější provedení žánrové charakteristiky, než jakého je schopen symfonický orchestr. Užívání těchto složek však s sebou nese nebezpečí přesunutí těžiška působení hudebního obrazu z vnitřního obsahu (psychologické kresby apod.) na vnější účín. Rozdíl mezi výše zmíněnou scénou v přístavní krčmě z Wolkerovy „Balady o námořníku“, jak ji zachytil Boleslav Vomáčka ve „Strážci majáku“ prostřednictvím symfonické stylizace a Vilém Petrželka v „Námořníku Mikuláši“ s použitím naturálního jazzového orchestru ukazuje, jak užití cizorodé instrumentální skupiny působí v celku díla obsahově odstředivě a rušivě. V zapojení těchto skupin můžeme spatřovat určitou obdobu podobné praxe v operách, kde vystupují jako součást děje na scéně nebo za scénou (např. taneční hudba v „Preciézkách“ Otakara Zicha, dechovka v „Honově království“ Otakara Ostrčila aj).

V kantátě, která abstrahuje od scénické názornosti, působí však tento prostředek mnohem neorganičtěji, neboť tu již nemá své dramaturgické opodstatnění. Užití jiných instrumentálních skupin v kantátách bývá jen zpestřující zvláštností; hlavním nositelem instrumentálního dění je tu symfonický orchestr.

Výrazové prostředky vokální a instrumentální hudby jsou různé povahy. V kantátě, kde dochází k syntéze obou těchto složek, proto velmi záleží na jejich vzájemném poměru a sladění. Melodika vokální složky je do značné míry omezena tvarem literární předlohy, kterou zhudebňuje. Vychází z básnického nebo prozaického slova a musí být v souladu nejen s jeho obsahem, ale i s jeho formou. I za těchto podmínek zbývá skladateli mnoho možností různého uzpůsobení vokální hudební věty; forma a obsah literární předlohy jsou však pro něj závazné. Melodické linii, která vyrostla za zhudebnění určitého textu, tak byl dán zcela přesný obsahový význam, který ji a její jednotlivé části provází celou skladbou popřípadě i tam, kde není spojena s textem. Melodika vokálního původu má tedy svůj pojmově přesný a detailně určený obsahový význam.

Ostatní melodika, exponovaná a rozváděná jen v instrumentální složce, není

schopna zachycovat pojmově přesně a detailně určitý obsah; přesto může být velmi významnou nejen stavebnou, ale i obsahovou složkou kantáty. Má ve skladbě buď určitou úlohu charakterizační (jako tónomalba, žánrová charakteristika apod.), nebo je její obsahový význam pouze všeobecný — navazuje jen na určitou dílčí souvislost — nebo je konečně vůbec symbolická a nabývá svého obsahového smyslu pouze v souvislosti s celým kontextem skladby s pomocí literárního programu.

Charakterizační úloha hudby instrumentálního původu v kantátách spočívá v užití různých zvukomaleb, tónomaleb a žánrových charakteristik. Zvukomalba a tónomalba jsou pouze prostředky zpestřujícími a okamžitě působícími, které obsahově konkretizují určité místo, ale stavebný a myšlenkově soustředný význam nemívají. Jejich přemíra naopak s sebou může nést nebezpečí myšlenkového rozptýlení, které oslabuje jednotné ideové působení díla, jak je tomu např. v „Tyrolských elegiích“ Jaroslava Křičky.

Mnohem cennějším charakterizačním prostředkem, jehož prostřednictvím je možno stavebně sjednotit celé rozlehlejší skladebné úseky, je žánrová charakteristika. Patří sem různé taneční scény, pochodové stylizace aj. Žánrová charakteristika ovšem není jen prostředkem hudby instrumentální; bývá uplatňována i ve spojení s textem ve vokální složce. Tak např. závěrečná pochodová scéna z kantáty Miloše Sokoly „Balada o snu“, komponovaná na slova stejnojmenné básně Jiřího Wolкера, je nesena zpěvní melodií, která je základním tematickým tvarem celého hudebního obrazu. V kantátách se však se žánrovou charakteristikou setkáme často i v ryze symfonické podobě, ve které je nositelem obsahu pouze hudební proud instrumentálního původu. Bývá uplatňována jak v symfonických mezihrách (např. vítězná pochodová hudba v „Intrádě“, uvádějící a uzavírající část „Milá nad rodinu“ v „Kytici“ Bohuslava Martinů, nebo tance v kantátě Julia Kalaše „Kejklíč“), tak i jako všeobecné pozadí, charakterizující prostředí, nad kterým pak sbor, sólový zpěv nebo recitace vykresluje svou konkrétně a detailně obsahovou melodií určitý děj (např. ve svatební scéně v „Ilonce Beniačové“ Emila Axmana, kde je sbor, líčící konkrétní děj, provázen hudbou tanečního charakteru, nebo v již zmíněné melodramatické scéně v „Máji“ Josefa Bohuslava Foerstra, kde orchestrální proud přináší stylizaci smutečního pochodu).

Hudba instrumentálního původu má pouze všeobecný obsahový význam i tam, kde navazuje na určitou obsahovou souvislost, ve které je v průběhu skladby uplatňována. Příkladem takovéto hudební myšlenky je např. tzv. „motiv proroků“, který vyvrcholuje monumentální fugu ve třetím oddílu „Epilogu“ Josefa Suka. Tento motiv patří do okruhu heroicko-patetických fanfárových intonací, které byly vývojovým procesem evropské hudební mluvy minulých století prověřeny jako projevy jásavého, vítězného a optimistického obsahu; jeho užití v celém kontextu skladby toto jeho obsahové zaměření po-

tvrzuje a dále konkretizuje. Jeho další obsahové upřesnění v hudebním proudu však už dáno není.

Obsahově nejabstraktnějším druhem hudby instrumentálního původu jsou melodie a témata, jejichž význam ve skladbě je určen pouze symbolicky (literárním předpisem a použitím v určitém obsahovém kontextu) a jež neobsahují ve svém hudebním tvaru žádnou souvislost nebo postřeh, který by je přímo zvukově obsahově konkretizoval. Sem patří například tzv. „motiv lidstva“ a „motiv smrti“ z „Epilogu“ Josefa Suka, „motiv duše“ z „Kantáty o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka aj.

Zvláštním případem takových symbolických témat jsou citáty z jiných děl — hudební tvary, které nabyly jistého obsahového významu v dříve vzniklých skladbách téhož nebo dokonce jiného skladatele a jež potom slouží k vyjádření stejného obsahu i v díle druhém. S takovým způsobem obsahové konkretizace se setkáváme například v „Podzimní symfonii“ Vítězslava Nováka, v „Epilogu“ Josefa Suka, v „Soboteckém hřbitově“ Emila Axmana a v dalších dílech. Tohoto způsobu může být užito i s tématy, jejichž původ je vokální, jako je tomu u zpracování lidové písně „Lásko, bože, lásko“ v „Bouři“ Vítězslava Nováka. Symbolické téma instrumentálního původu naopak může po případné variační proměně přejít do vokální složky a nabýt tam ve spojení s textem nové obsahové konkretizace, jako je tomu v poslední větě „Podzimní symfonie“ Vítězslava Nováka. Hlavní téma jeho druhého smyčcového kvartetu D-dur, jehož užití má ve třetí větě „Podzimní symfonie“ obsahový význam vzpomínky na mužná léta skladatelova života, se stává s malou melodickou obměnou úvodní a hlavní myšlenkou sborové plochy, začínající slovy „Jak zdá se dávno“ a vyjadřující dále skladatelovy vzpomínky přímo v textem dané konkrétní podobě.

Všechny zmíněné druhy hudby instrumentálního původu, používané v kantátách, jsou obsahově méně určité, než textem detailně obsahově konkretizovaná hudba vokálního původu. Mají však ve skladbách i velký obsahový význam, protože jednak hudební proud přímo zvukově (výhradně hudebními prostředky, nejen textem) konkretizují a oživují — zvukomalba, tónomalba a žánrová charakteristika —, jednak jsou nositeli obecnějších myšlenek, které nejsou vázány na rychle se měnící a někdy málo významné textové detaily a mohou se proto stát stavebními oporami celých děl.

V jednotlivých skladbách bývají hudební myšlenky vokálního a instrumentálního původu využívány a kombinovány různým způsobem. Ve stručnějších a stavebně jednodušších kantátách skladatelé zpravidla vystačí se zpracováním hudby vokálního původu, kterou orchestr rozvádí, doprovází a popřípadě doplňuje zvukomalebně a tónomalebně. Tak je tomu např. v první větě „Romance svatojirské“ Boleslava Vomáčky, kde orchestr v charakteristické rytmizaci doprovodu šestiosminové vokální melodie kreslí zvuky koňského cvalu.

Vokální melodika může být základem všech hlavních hudebních myšlenek i v rozlehlém díle, kde nabývá orchestr velké samostatnosti; vokální melodie

pak nezůstávají ve své původní podobě, ale jsou proměňovány v procesu rozvoje skladby tvarově i obsahově. Hudba vokálního původu tu pak přechází do orchestru, kde bývá dále rozváděna prostředky symfonické hudby; podržuje si však svou až pojmově přesnou obsažnost. Takovýmto způsobem je z témat vokálního původu vystavěna např. druhá věta „Podzimní symfonie“ Vítězslava Nováka a celá kantáta-symfonie Rudolfa Karla „Vzkříšení“.

V rozlehlejších kantátách bývá však častěji rozvíjen i vlastní orchestrální tematický materiál, který nabývá ve stavbě skladeb značné důležitosti. V symfonickém proudu však dochází ke střídání, střetávání a kombinování hudebních myšlenek obojího druhu, jehož výsledkem je svérázné hudební formování kantátových děl. Ve velkých symfonicko-vokálních kombinacích, jakými je „Bouře“ Vítězslava Nováka a „Epilog“ Josefa Suka, v „Námořníku Mikuláši“ Viléma Petrželky a v dalších rozlehlých dílech dochází k tomu, že se oporami stavby celého díla stávají obecnější témata instrumentálního původu, tvořící celkový myšlenkový rámec skladby. Na jejich pozadí se teprve rozvíjejí jednotlivé vokální oddíly se svou vlastní vokální melodikou.

Základní tematický a vůbec hudebně myšlenkový materiál bývá tedy v kantátách původu vokálního i instrumentálního; v jednotlivých skladbách dochází k nejrozmanitějším způsobům přístupu k využívání jednotlivých složek vokálního a instrumentálního aparátu i k vytváření rozličných typů vokální a obsahově konkretizované instrumentální hudby, jež jsou předpokladem rozvoje žánrově i obsahově bohaté tvorby.

Velmi různotvárný obraz poskytuje i rozbor hudebně formální stránky kantát. Kantáta není jednotnou hudební formou, nýbrž pouze žánrem, neboť v souhrnu kantátové tvorby v moderní hudbě nenalezneme jediný podstatný formový rys, který by charakterizoval všechny skladby nebo alespoň převážnou většinu z nich; uplatňují se tu nejrůznější způsoby formování hudebního celku.

Velmi důležitým předpokladem formového uzpůsobení kantátového díla je již forma a obsah jeho literární předlohy. Text přináší určité uspořádání myšlenek, souvislosti a kontrasty, obsahové gradace a vrcholy, které skladatele do jisté míry omezují a vedou při vytváření hudební formy skladby. Hudba kantáty se však pasívně nepodřizuje své literární předloze; skladatelé naopak na základě předpokladů a možností, které literární předloha dává, vytvářejí svébytnou hudební formu díla, jejímž prostřednictvím je možno zesílit, zvýraznit nebo ideově i emocionálně přehodnotit a dotvořit její obsah. Hudební forma se tedy ve vztahu k formě literární předlohy chová aktivně; tato aktivita má své velmi významné důsledky obsahové. Důkazem toho je i skutečnost, že při několikerém kantátovém zhudebnění téhož textu se zpravidla setkáváme s různými způsoby hudebního formování a v důsledku toho též s rozličným řešením obsahovým.

Smyslem hudebního zpracování určité literární předlohy v kantátě jako obsahově svébytné skladbě není jen dokreslovat a podbarvovat obsah a náladu textu, jako je tomu často např. u scénických a doprovodných hudeb, u některých

melodramů apod., ale především hudebními prostředky přehodnotit a dotvořit její obsah. Hudební forma jako soustava určitého uspořádání hudebních myšlenek ve skladbě má v tomto přetvářecím procesu prvořadý význam. Jejím prostřednictvím je možno skladbu myšlenkově soustředit, mnohem pádněji a emocionálně účinněji vyzvednout a zdůraznit hlavní myšlenky, prostřednictvím tematické práce vnitřně sepnout určité souvislosti nebo naopak kontrastem hudebních témat a obrazů vyjádřit a zdůraznit myšlenkové protiklady. Hudební forma má tedy ve skladbě především myšlenkově soustřednou úlohu.

Vývojový proces hudebních forem prověřil zejména v žánrech hudby instrumentální nejučinnější způsoby myšlenkového soustředění rozlehlejších skladebných celků. Tyto osvědčené způsoby výstavby hudebních skladeb není však snadné v kantátách aplikovat, neboť skladatelé tu musejí dbát na formu a obsah literární předlohy — tyto dvě složky se musejí v dobrých skladbách vyvíjet v naprostém souladu. Za těchto podmínek se v kantátové tvorbě naskýtají dva základní možné principy hudebního formování: **princip souřadný**, ve kterém dochází k následování různých myšlenkově navzájem nesouvisejících hudebních obrazů — hudba tu prostě sleduje stále nově se rozvíjející obrazy literární předlohy —, a **princip soustředný**, ve kterém dochází ke vzájemné vnitřní myšlenkové vazbě hudebního proudu. Souřadný princip v podstatě rezignuje na hudebně myšlenkové scelení díla, zakládá stavbu skladebného celku pouze na výrazových kontrastech a jednotě jednotlivých skladebných částí. Je-li ho ve skladbě užito důsledně, musí být vyvážen přehledným rozvrhem skladebného celku, výrazností hudebních myšlenek a popř. i ucelenou gradační linií, jako je tomu například v kantátě Josefa Bohuslava Foerstra „Máj“. Soustředný princip naopak skýtá velké možnosti myšlenkového scelení a sjednocení hudebního díla; zejména v rozlehlejších skladbách je mnohem cennější, než princip souřadný. Dochází zde k bohatému využívání a aplikaci nejrůznějších forem instrumentální hudby. Ty však, jak již bylo řečeno, nemohou být mechanicky přejímány; v souvislosti s formou a obsahem literární předlohy tu dochází k přizpůsobování a kombinování vžitých hudebních forem, jejichž výsledkem jsou často osobité formové novotvary. Je to obdobný proces, jaký prodělává například sonátová forma v symfonické básni v souvislosti s jejím přizpůsobováním literárnímu programu; v kantátě je však program textem literární předlohy, v průběhu díla přímo přednášeným, mnohem přesněji fixován, takže se tu forma musí vyvíjet v mnohem těsnějším souladu s programem. Přiléhavé hudební vyjádření literární předlohy, které by současně vyhovovalo podmínkám pevně vyvážené soustředné hudební formy, je v kantátové tvorbě jedním z nejdůležitějších kritérií skladatelského umění.

V kantátách mohou být uplatněny tři různé stupně myšlenkového soustředění skladebného celku. První spočívá v užití týchž hudebních myšlenek, zpravidla kratších, na různých místech skladby, kde k tomu dává příležitost literární předloha: příznačných motivů a charakteristické hudby. Tento způsob se může

vyskytovat i ve zcela souřadně formovaném skladebném celku. Obsahově sice upřesňuje a zdůrazňuje některé myšlenkové souvislosti díla, ale vlastní myšlenkově soustřednou a hudebně svébytnou formu ještě netvoří. Tyto souvislosti bývají vyjádřeny především v orchestru; zpěvních linií se obvykle netýkají.

Druhým stupněm je uplatnění výrazné reprízy celého rozlehlejšího úseku skladby, zpravidla reprizování úvodní hudby v závěru, za souřadného průběhu ostatní hudby ve střední části skladby. Tak je vytvořeno určité pevnější myšlenkové sepětí skladebného celku, které je u méně rozlehlého díla základem velké třídílné formy; ve skladbách, v jejichž střední části se rozvíjí více různých hudebních ploch, je repríza alespoň jednotícím prvkem, který celou skladbu hudebně svírá.

Třetí stupeň hudebného soustředění kantáty představuje ještě pevnější myšlenkové sepětí skladebného celku, než jakým je velká třídílná forma s reprízou úvodního dílu v závěru. K tomuto sepětí dochází aplikací některé složitější hudební formy, např. sonátové, fugy, variací, ronda a dalších, nebo různých formových kombinací. Velmi důležitým formovým činitelem v těchto skladbách bývá orchestr, který se stává hlavním nositelem tematické práce a uplatňuje se i v rozlehlejších samostatných mezihrách.

Základními články stavby kantáty jsou jednotlivé hudební plochy. Jednu takovou plochu představuje zpravidla jeden zpěv sboru či sólisty, ensemble, orchestrální mezihra, recitační úsek nebo pod. Zachycuje zpravidla takový úsek textu, který tvoří určitý myšlenkový celek. Jednotlivé články, aby byly skutečně pevně sklobenými stavebními jednotkami, bývají zpravidla jednotně hudebně formovány nebo jinak sjednoceny. Jsou komponovány v nejrůznějších formách, jejichž základem je jediná hlavní hudební myšlenka, která nebývá stavěna v rámci téhož úseku do protikladu s myšlenkou jinou. Nejčastěji to je malá nebo velká dvoudílná či třídílná forma (zejména v útvarech sborových a sólových), jindy passacaglia (například ve sboru, tvořícím střední díl kantáty Boleslava Vomáčky „Živí mrtvým“ nebo v orchestrálním úvodu třetí věty „Svatého Václava“ Josefa Bohuslava Foerstra), fuga (například řada sborových zpěvů a orchestrálních mezihér v „Kantátě o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka) a další. Není-li základní článek takto pevně formován prostřednictvím některé vžitě hudební formy a vyvíjí se volně, je sjednocen alespoň výrazově, například ostinátně rytmizovaným průvodem apod.

V některých dílech je spojeno několik takových základních článků ve vyšší stavebnou jednotku, která představuje určitou podstatnou část díla. Vzájemné uspořádání a vztahy těchto článků a částí pak vytvářejí formu celého díla. Rozsah a počet základních článků, jakož i jejich význam ve skladbě závisí na povaze literární předlohy a na skladatelově stavebné koncepci. V drobnějších skladbách mohou základní články současně představovat podstatné části jako nejvyšší stavebné jednotky skladebného celku. V rozsáhlejších skladbách naopak celkové proporce díla určují podstatné části jako souhrny několika základních článků.

Každý takový souhrn několika článků, který jsme si pojmenovali jako podstatnou část, bývá vnitřně spojen opět buď soustředně pomocí pevné myšlenkové a formové jednoty (např. jako velká třídílná forma, v níž je třetí článek reprízou článku úvodního), nebo pouze souřadně tak, že se v něm jednotlivé články váží pouze vzájemnými kontrasty výrazovými, tempovými, vokálního obsazení apod.

Kantáty bývají komponovány jako skladby několikavěté i jednověté. V několikavětých skladbách tvoří podstatné části skladebného celku jednotlivé věty; v jednovětých jsou naproti tomu podstatné části spojeny v souvisle prokomponované pásmo.

Proberme si nejprve hudební formy, uplatněné v kantátách několikavětých. Forma je tu pro rozbor přehlednější, neboť je v nich každá podstatná část osamostatněna. Hudební formou i zde myslíme formu díla jako celku; každá jeho věta je ovšem dále vnitřně formována jako u symfonie nebo jiných cyklických skladeb. Myšlenková vazba celku je tu však těsnější, pokud je dílo komponováno na jednotný text, rozdělený do několika částí; takovéto řešení je uplatněno ve velké většině několikavětých kantát. Proto tu bývá kladen větší důraz na myšlenkové soustředění celku, zatímco u cyklických forem instrumentálních bývá takové soustředění víceméně zvláštností. Pouze u rozlehlých celovečerních děl, jako je například „Lví srdce“ Jaroslava Kvapila, nebo u skladeb, v nichž je každá věta komponována na zcela odlišný, myšlenkově samostatný text (např. „Kytice“ Bohuslava Martinů), můžeme považovat každou větu za samostatnou formovou jednotku a posuzovat ji odděleně od ostatních částí.

Nejjednodušším případem výstavby několikavěté kantáty je souřadné spojení řady vět, které navzájem hudebně nesouvisejí. Každá věta je tu uzavřeným hudebním celkem, který je pouze vnitřně formován soustředně. Jednotlivé věty mohou být komponovány v různých formách. Nejčastěji se tu setkáváme s malou či velkou dvoudílnou i třídílnou, ale i s formami kontrapunktickými a jinými. Příkladem takové několikavěté kantáty, v níž nedochází k myšlenkovým souvislostem mezi jednotlivými větami, je „Romance svatojirská“ Boleslava Vo máčky. Skládá se ze tří vět, které stojí navzájem v markantních výrazových kontrastech: první věta — obraz Jiřího, jedoucího na koni jarní krajinou — je hybné Allegro; druhá — modlitba k svatému Jiří — vážné Lento religioso, třetí — oslava síly a statečnosti — slavnostní hudba pochodového tempa. První a druhá věta jsou komponovány ve velké třídílné formě s reprízami úvodních dílů v dílech závěrečných, třetí věta je řešena jako fuga o dvou subjektech se stálými protivětami. Jinou takto formovanou kantátou je čtyřvětá Jaroslava Křičky „Studentské vzpomínky“.

I v několikavětých kantátách se setkáme s prvním stupněm myšlenkového soustředění díla, které spočívá v užití charakteristické hudby na různých místech skladby podle dějové souvislosti, aniž by tím bylo tvořeno výrazné formové sepětí celku. Takovou skladbou jsou například „Tyrolské elegie“ Jaroslava Křičky, jejichž tři věty jsou komponovány jako souřadná pásma myšlenkově

nesouvisejících sólových a sborových základních článků; jen na místech hrdinova přímého oslovení měsíčku, ke kterému dojde v průběhu skladby několikrát, se ozve v průběhu skladby vždy stejná hudební myšlenka, která tak nabývá tematického charakteru a je určitým myšlenkovým pojítkem proudu skladby; jednotnou formu díla však netvoří.

Dalším stupněm myšlenkového soustředění několikavěté kantáty je uplatnění reprízy určitého významného skladebného úseku v rámci celé skladby. Zpravidla jde o reprízu úvodní hudby v závěru, čímž je celé dílo alespoň v krajních částech myšlenkově spjato a hudba počátku a závěru nabývá ve skladbě hlavního tematického významu. Příkladem takového formálního rozvrhu je šestivětá „Moravská kantáta“ Jaroslava Křičky, jejímž obsahem je oslava jednotlivých moravských krajů. Každému kraji je tu věnována jedna ze čtyř vnitřních vět; skladba se počíná „Prologem“ a končí „Epilogem“, větami, které vyrůstají z téže základní oslavné hudební myšlenky, zatímco zmíněné vnitřní věty se rozvíjejí tematicky nezávisle (souřadně) a jsou vázány jen vzájemnými kontrasty. Všechny věty jsou tu komponovány ve velké třídílné formě.

Nositelem takového myšlenkového sepětí úvodní a závěrečné věty může být i pouhý orchestr, jak je tomu v posledním a definitivním zpracování „České písně“ Bedřicha Smetany z roku 1878. Orchestr zde v úvodu k první větě přináší hudbu, která se pak stane hlavní myšlenkou závěrečné věty čtvrté, kde ji přednáší i sbor.

Dalším stupněm vnitřního stavebného sepětí několikavěté kantáty je uplatnění ještě jiných myšlenkových souvislostí, než je prostá repríza úvodní hudby v závěru. Příkladem takového stavebného sepětí je forma kantáty „Strážce majáku“ Boleslava Vomáčky. Je to pětivětá skladba, v níž se každá věta dále skládá z několika sborových, sólových nebo ensemblových obrazů (základních článků). Jeden z těchto článků, myšlenkově nejzávažnější, nejdelsí nebo v průběhu věty reprízovaný, vtiskuje celé větě vždy svůj základní charakter. V celkové výstavbě skladby se pak objevuje dvojí tematické sepětí: pátá věta vyrůstá z téhož tematického základu, jako věta první, čtvrtá z téhož jako druhá. Dochází zde tedy k uplatnění dvou volných repríz, a to tak, že stavba celé skladby je provedena zrcadlově vzhledem ke střední (třetí) části díla. Toto pevné hudebně stavebné sepětí skladby je provedeno v plném souladu s obsahem díla: jednotný tematický základ krajních částí vyjadřuje pohyb věčně se vlnícího moře, který je jednotícím pozadím celého příběhu, druhá hlavní myšlenka, uplatněná ve druhé a čtvrté větě, charakterizuje vždy Mikulášovu cestu. Kromě tohoto myšlenkového soustředění je ve skladbě ještě užito charakteristické hudby, která již neovlivňuje celkové stavebné sepětí díla.

Nejvyšším stupněm vnitřního formového sepětí několikavěté kantáty je takové řešení stavby, kdy je celá skladba komponována v jedné myšlenkově kompaktní formě nebo formové kombinaci a je jen pro přehlednost, z důvodu výrazového kontrastu nebo pro výraznější obsahové členění rozdělena do několika vět. Při-

kladem takového maximálně soustředného formového řešení je „Vzkříšení“ Rudolfa Karla. Dílo, rozvržené do tří vět, je komponováno jako sonátová forma s vloženými variacemi. První věta představuje sonátovou expozici, v níž jsou uvedena tři základní témata, a část provedení. Druhá věta je řešena jako variace na hudební myšlenku, odvozenou ze třetího sonátového tématu; ve třetí větě pak pokračuje provedení, repríza a coda původní sonátové formy. V tak komplikovaném formovém řešení skladby nabývá značné formotvorné úlohy i orchestr, který je hlavním nositelem stavby; tematický základ, obsahově upřesňující hudební proud, je však v tomto případě původu vokálního.

Většinu české kantátové tvorby z období mezi dvěma válkami tvoří skladby jednověté. Jednovětá stavba nejlépe odpovídá hudebnímu vyjádření básnické předlohy, která je stavebně i myšlenkově jednolitým celkem; na jejím základě je možno rovněž nejlépe skladbu formově a myšlenkově soustředit. I stavba jednovětého rozlehlejšího kantátového celku se skládá z několika podstatných částí, jež jsou však souvislým prokomponováním spojeny v jednolitý proud.

Důsledně souřadné stavebné řešení jednověté kantáty, ve kterém nedochází k tematickým návratům a hudebně myšlenkovému sepětí celku, je v české tvorbě daného období poměrně vzácné. Setkáváme se s ním, jak už bylo poznamenáno, např. v kantátě Josefa Bohuslava Foerstra „Máj“, komponované na slova třetího zpěvu stejnojmenné básně Karla Hynka Máchy. Souřadně zde po sobě následuje několik hudebních ploch, naplňovaných stále novými myšlenkami. „Máj“ je však kantátou poměrně krátkou, ve které je myšlenkové scelení nahrazeno jednolitým výrazovým stupňováním; mohutný gradační proud, vyvrcholený v závěru emocionálně nejpůsobivější hudbou, tu celou kantátu stavebně zceluje, takže nedochází k rozpadání skladby na jednotlivé články. K podobnému volnému myšlenkovému vývoji dochází i v kantátě Otakara Jeremiáše „Tvůrci Fausta“, kde je rovněž nositelem skladebné soudržnosti pevná gradační linie hudebního proudu.

Častěji se vyskytuje souřadné formování kantát, které je vnitřně spojeno opakováním příznačných motivů a charakteristické hudby nebo jiných epizodických myšlenek, jež nespínají skladbu do té míry, aby tvořily jednotnou hudební formu. Tohoto způsobu je užito například v epické kantátě Emila Axmana „Ilonka Beniačová“, která sestává ze sledu řady různých sborových a sólových episod, myšlenkově navzájem nesouvisejících. Proud skladby je však alespoň v orchestrálním průvodu sjednocen tématem hlavní postavy — Ilonky —, taneční hudbou, provázející nejdůležitější scény svatby a charakteristickou hudbou, zachycující scény milostné.

S jiným takovým sjednocujícím hudebním prvkem, který prochází různými místy jinak souřadného a formově rozptýleného celku, se setkáváme v „České rapsódii“ Bohuslava Martinů. Je jím citát počátku melodie svatováclavského chorálu, který je výrazně uplatněn zejména v počátku a v závěru skladby.

Nejprostším způsobem hudebně formového sevření jednověté kantáty je

uplatnění reprízy úvodní nebo jiné výrazné hudby v závěru — zpravidla celé podstatné části nebo alespoň základního článku. Tak je komponován např. „Žalm XXIII.“ Karla Boleslava Jiráka: skládá se ze čtyř za sebou následujících podstatných částí, z nichž čtvrtá je reprízou části první.

V některých kantátách přináší text závěru tak pronikavou obsahovou proměnu proti počátku skladby, že není možno úvod prostě reprízovat; tehdy dochází alespoň k uplatnění reprízy výrazově a obsahově proměněné, která však skladbu přesto tematicky svírá. K takovému řešení dochází v kantátě Boleslava Vomáčky „Živí mrtvým“, která sestává ze tří odlišných ploch: úvodní tiché promluvy k zesnulým, střední výrazně gradované passacaglie a závěrečného smutečného pochodu. V proudu poslední plochy tu dochází k reprízování plochy úvodní, jež však vyznívá v proměněné intonační podobě.

U rozsáhlejších děl, sevřených závěrečným návratem úvodní hudby, ve kterých se střední (netematická) část skladby rozvíjí do velké šíře, se někdy setkáváme s episodickým využíváním hlavního tematického materiálu i v průběhu střední části, čímž je skladba ještě více myšlenkově zpevněna, než při pouhém reprízovém zarámování skladebného celku, jinak se vyvíjejícím souřadně. Příkladem takového stavebného řešení je kantáta Jaroslava Řídkého „Zimní pohádka“, která je na počátku a na konci zarámována hudbou, líčící klid a krásu české krajiny za slunného zimního dne. Téma, které je základem tohoto hudebního obrazu, se objeví ještě několikrát v průběhu střední části skladby, podávající vlastní epický děj, a to vždy v souvislosti s lyrickými myšlenkami textu, které jsou úvodní myšlenky obsahově nejbližší.

K podobnému zarámování skladby může dojít i na základě reprízování dvou hudebních ploch. Tak je řešena například forma „Sladké balady dětské“ Rudolfa Karla. Na jejím počátku jsou exponovány dvě sborové plochy vzájemně kontrastního výrazu, po nichž následuje široce rozpracovaný střední díl skladby. V závěrečném dílu, který myšlenkově navazuje na začátek, dochází nejprve k repríze druhého a teprve nakonec prvního sboru úvodního. Tak je i zde vybudována hudební forma zrcadlově vzhledem ke střednímu dílu skladby.

V řadě jednovětých kantát se setkáváme se snahou po ještě důslednějším a těsnějším formovém soustředění, než jakého lze dosáhnout při prostém reprízování hlavních hudebních ploch. Dochází zde k aplikování a kombinování různých vžitých forem instrumentální hudby, které v procesu přizpůsobování obsahu a stavbě literární předlohy nabývají zajímavých novotvarových rysů a podob.

Velmi zajímavé je např. uvedení variačního principu do kantát. K jeho nejprostšímu uplatnění dochází v kantátách, jejichž literární předloha několikrát po sobě popisuje průběh určitých podobných dějů. Skladatel ve snaze vyjádřit myšlenkovou podobnost a současně i obsahovou gradaci, prokomponovává takové místo jako variační obměny téhož tematického základu. K takovému zpracování dochází např. v kantátě Jaroslava Kříčky „Pokušení na poušti“, kde hlavní stať textu vypráví o trojí rozmluvě ďábla s Ježíšem. Tři z hlavních

témat skladby — orchestrální téma Ježíšovy vroucí prosby, vokálně vyjádřené svody ďáblovy a odpovědi Ježíšovy — jsou při druhém a třetím pokušení rozváděna jako variační proměny týchž melodických tvarů základních. Takovýto variační náběh je však ve skladbě obklopen řadou článků, nezaložených tematicky, takže zde o variacích jako uzavřeném kompozičním celku nemůžeme ještě mluvit.

S jiným takovým dílčím uplatněním variačního principu se setkáváme v kantátě Ladislava Vycpálka „Blahoslavený ten člověk . . .“. Nositelem variačních obměn je zde pouze orchestr. Dílo je složeno ze sedmi vokálních podstatných částí — čtyř sborů a tří sólových zpěvů —, které jsou s výjimkou návratu úvodního tématu v závěru myšlenkově navzájem nezávislé. Všechny tyto části jsou mezi sebou spojeny orchestrálními mezihrami, které vycházejí z téhož tematického základu: jsou variačními obměnami hudby orchestrálního úvodu.

K uplatnění variační formy v její dokonalé podobě dochází v kantátě Anatola Provazníka „Cantantibus organis“. I zde se vyvíjí forma v těsném souladu s obsahem. Text 150. žalmu, který je literární předlohou díla, vypráví o chvále Hospodina zpěvem a různými hudebními nástroji. Skladatel jednotlivé části textu rozděluje do sólových a sborových episod, prokládaných samostatnými orchestrálními mezihrami, v nichž jsou vždy výrazně uplatněny ty nástroje, o kterých se v daném úseku textu mluví. Všechny tyto základní články jsou variacemi na úvodní téma chorálního charakteru. Celému dílu je tak dána při výrazové různotvárnosti pevná obsahová jednotna.

Sonátová forma se v jednovětvých kantátách daného období nevyskytuje. Setkáme se s ní pouze v cyklických kantátových symfoniích, o kterých bude pojednáno dále.

Nejvyšším stupněm myšlenkového a formového scelení skladby je takové kombinační sepětí skladebného celku, které obsahuje současně základní rysy několika různých ustálených forem. Setkáváme se s ním například v „Kantátě o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka. V celkových obrysech skladby je uplatněno základní třídílné členění; každý ze tří dílů se dále rozpadá na řadu výrazově navzájem kontrastních článků. Mezi těmito základními články je však i velmi úzký tematický vztah. Hlavní z nich, jež jsou oporami hudební stavby, spočívají na melodiích, které jsou variačními obměnami hlavního (úvodního) tématu skladby; nadto je většina těchto článků komponována ve formě fugy. Toto fugové zpracování je tak důsledné, že se v souvislosti s monotematickým založením celá skladba jeví jako monumentální variační fuga s episodami a závěrem, v níž je pro přehledné vnímání celku provedeno i základní kontrastní členění třídílné. Těmito prostředky je dosaženo maximálního myšlenkového a formového soustředění skladebného celku jednovětvé kantáty.

S jiným takovým kombinačním sepětím skladebného celku, které obsahuje současně rysy pětídílné kompozice s volnou reprízou úvodní hudby v závěru a vloženou fugou na hlavní témata i rysy monumentální sonátové formy, se

setkáváme v „Epilogu“ Josefa Suka.¹⁾ Zde se však již jedná o převážně symfonickou programní skladbu, ve které se užívá sboru a sólistů jen na několika místech, takže o formě tohoto díla nelze jednoznačně mluvit jako o formě kantáty.

S formovou výstavbou kantát souvisí i uplatňování některých charakteristických rysů jiných žánrů, které se někdy vyskytují v kantátě jako syntetickém hudebním útvaru.

O vztahu kantáty k žánrům hudby vokální a o uplatňování některých rysů hudby operní jsme pojednali již dříve ve stati o příbuzných žánrech a o dramatické kantátě. V některých kantátách se setkáme i s příbuzností žánru programnímu — symfonické básni. Hudební proud vokální složky tu nevyrostá z pozornosti k jednotlivým detailním myšlenkám, obsaženým v textu, nýbrž sleduje v souladu s výstavbou orchestrálního proudu zobecněnější postižení základních myšlenek obsahu. K takovému řešení dochází u reflexivních kantát, jejichž textová předloha je naplněna do té míry řetězci různých drobnokreseb, vedlejších myšlenek a metafor, že by hudební postihování jednotlivostí bylo na závadu přehlednosti a srozumitelnosti celé kompozice. Takovým dílem je například „Mládí“ Boleslava Vomáčky na slova Antonína Sovy z let 1914—1916, které je v titulu přímo označeno jako „symfonická báseň pro orchestr a sbor“. Podobným způsobem je komponována kantáta Jaroslava Kvapila „Píseň o čase, který umírá“, která však podobné žánrové označení ve svém titulu nemá.

Jiným způsobem souvisí kantáta se symfonickou básní v dílech, která jsou v podstatě komponována jako programní symfonické skladby, v nichž přistupuje na obsahově nejdůležitějších místech sbor, aby konkretizoval a zdůraznil jejich základní myšlenky. V těchto skladbách dochází vlastně ke dvojímu způsobu kompozice, ke dvěma různým stupňům abstrakce a stylizace hudebního obrazu. Pravidla, platná pro výstavbu kantát, se tu uplatňují jen v částech skladby, ve kterých je použito vokální složky; pro ostatní části platí zásady výstavby programní symfonické hudby. Takovou symfonicko-kantátovou kombinací je například již zmíněný „Epilog“ Josefa Suka.

Zvláštním případem souvislosti symfonické básně a kantáty je „Lví srdce“ Jaroslava Kvapila. Skladatel zde jako střední větu rozměrné třívěté skladby zasazuje samostatnou symfonickou báseň, která je obsahově včleněna do jednotného děje celého díla; teprve v závěru této věty přistupuje k orchestru sbor. V celkovém rozvrhu kompozice, nesené převážně vypjatým výrazem, má tato střední věta — symfonická báseň — velmi významnou kontrastní úlohu.

Významnou a početnou skupinu skladeb tvoří symfonie se sborem a popřípadě se sóly, které jsou jiným typem symfonicko-kantátových kombinací. Nositelem hudební formy tu bývá převážně symfonická složka. Jsou to vždy rozměrnější

¹⁾ Podrobnější výklad různých možností chápání formy „Epilogu“ Josefa Suka, který je podán na základě informací samého skladatele, viz J. M. Květ: Epilog, vrcholné dílo Josefa Suka, Tempo XIII, 97, prosinec 1933.

cyklické skladby, jejichž jednotlivé věty jsou řazeny podle zásad kontrastní výstavby a z nichž je zpravidla alespoň jedna věta komponována v sonátové formě. Vokální složka zde, podobně jako v kantátě — symfonické básni, může mít dvojí různou úlohu. První možností je její episodické uplatnění, kdy sbor a sólisté nastupují jen ke zdůraznění a konkretizaci určitých významných myšlenek. Tehdy obyčejně vokální složka není ani nositelem tematické práce; ta probíhá v orchestru a vytváří samostatný symfonický proud skladby. Příkladem takového užití sboru je první věta „Podzimní symfonie“ Vítězslava Nováka, která je mohutnou formovou kombinací, sdružující v sobě současně základní znaky velké třídílné formy, sonátové formy a fugy se čtyřmi subjekty. Tematický rozvoj tu probíhá výlučně v orchestru; ve druhé části provedení nastupuje sbor, jehož melodika se rozvíjí nezávisle na základním tematickém materiálu skladby. Provádění témat v průběhu této vokální epizody v orchestru pokračuje.

Druhou možností uplatnění vokální složky v symfonické větě je její organické včlenění do výstavby skladby. Vokální složka tu bývá nositelem hlavních témat; zpěv sboru a sólistů tu s výjimkou čistě orchestrálních úseků prostupuje celou větou a významně spolupůsobí při vytváření jejího obsahu i formy. Takovéto řešení zapojení vokální složky do symfonického celku je mnohem bližší kantátovému způsobu kompozice, než řešení předchozí. Příkladem takového uplatnění vokální složky v symfonii je druhá věta „Podzimní symfonie“ Vítězslava Nováka, kde hudební proud spočívá na tematické práci s melodiemi čtyř písní na lidová slova, zpracovanými nejprve v orchestru a pak ve sboru, a celá již zmíněná symfonie Rudolfa Karla „Vzkříšení“.

Vokální složka může být zapojena buď ve všech částech symfonie, jako je tomu například v „Podzimní symfonii“ Vítězslava Nováka, „Vzkříšení“ Rudolfa Karla a „Ejhle člověk!“ Františka Píchy, nebo jen v některých z nich, jako je tomu v symfonii c-moll „Domažlické“ Julia Kalaše. Symfonie s vokální účastí ve všech větách jsou svou podobou kantátě bližší.

Obsah symfonií se sbory a sóly bývá reflexivní nebo oslavný. Taková jeho povaha je v plné shodě se zobecňujícím způsobem hudebního zobrazení, typickým pro žánr symfonie. Vokální věty a úseky symfonií se sbory a sóly bývají proto nejbližší reflexivním a oslavným kantátám.

Charakteristika žánrů a forem české kantátové tvorby v období mezi dvěma válkami, která byla obsahem této kapitoly, jasně ukázala, že hudební útvar kantáty byl v české hudbě ve zmíněném období na velmi vysokém stupni rozvoje a diferenciaci vyjadřovacích schopností. Dospěl k němu nejen navázáním na předchozí vývoj, ale i těsným spojením se závažným aktuálním obsahem, těsně souvisejícím se současnou sociální situací českého národa. O tom, jakým způsobem došlo v české kantátové tvorbě k jeho uplatnění, pojednává námětový a obsahový rozbor v následující kapitole.

II. O námětu a obsahu

Období buržoazní Československé republiky, kterým se v této práci zabýváme, bylo časem velkých ideových rozporů a protikladů. Je to doba vrcholného stadia kapitalistického společenského řádu v naší zemi, charakterizovaná ostrým a nesmiřitelným třídním bojem mezi vládnoucí buržoazií a vykořisťovanou dělnickou třídou. Tento boj, který se s plnou intenzitou projevil hned v počátečních zápasech o charakter republiky a trval pak po celou její dobu, vtiskl příznačnou tvář velké části z tehdejší významné umělecké tvorby.

Ve všech uměleckých oborech toho času se setkáváme s výraznými snahami o kritiku tehdejšího společenského zřízení a o aktivní podporu boje dělnické třídy, jež stojí v protikladu k oficiální umělecké tvorbě, nesené ideologií třídy vládnoucí. K tomuto sociálnímu zaměření pak přistupuje v druhé polovině třicátých let v souvislosti s aktivací a sjednocením všech lidových a demokratických sil k boji proti fašismu i silná tendence vlastenecká, která se dostává do popředí zájmu mnoha umělců.

Tyto základní ideové linie však nejsou ve zmíněném období ani zdaleka jednoznačné. Nacházíme v nich řadu odrůd a různých zaměření, ve kterých se pohled na novou sociální skutečnost kříží s přežitky minulých ideových tendencí, s různými osobními sklony a názory. Kritika tehdejšího společenského zřízení není v této době ještě u všech umělců vedena s revolučního stanoviska; zatímco velká část nejvýznamnějších představitelů české literatury v období mezi dvěma válkami nachází cestu do řad Komunistické strany Československa a revolučně zaměřenými díly aktivně podporuje její politiku, mezi hudebními skladateli je jen málo tvůrců, kteří se již v období mezi dvěma válkami dopracovali k důsledně revolučnímu postoji i dialekticko-materialistickému světovému názoru a uplatňovali jej ve své tvorbě. Některé skladatele vede k sociální kritice jen soucit s utlačovanými a vykořisťovanými, světový názor mnohých je ještě ovlivňován náboženskými přežitky. Bigotní víra, spojená s kultem katolického náboženství, je v tomto období vlastní již jen několika málo umělcům a neovlivňuje příliš výrazně celkový profil tehdejší české hudby. Tvorba některých významných skladatelů je však přesto poznamenána idealistickým světovým názorem, který je v nejednom případě příčinou otupování revolučního ostří sociálně kriticky zaměřených děl. V tomto období se komplikuje i pojetí vlastenectví v české hudbě. Kdežto do roku 1918 bylo především výrazem boje za sebeurčení a státní osamostatnění národa a hrálo proto převážně pokrokovou úlohu, nabývá v období mezi dvěma válkami dvou různých forem. Vedle pokrokového demokratického vlastenectví se nyní setkáváme i s buržoazním nacionalismem, který sloužil jako zbraň proti proletářskému internacionalismu Komunistické strany Československa, byl nástrojem k zastírání současných sociálních protikladů a k idealizování současného životního stavu českého národa.

K přesnému zjištění a zhodnocení všech těchto ideových tendencí a jejich

společenského významu je třeba důkladné analýzy tvorby jednotlivých skladatelů a různých žánrů. Námětová a obsahová analýza české kantátové tvorby z období mezi dvěma válkami, která bude následovat v této kapitole, je podstatným příspěvkem k takovému celkovému hodnocení. V období mezi dvěma válkami totiž velmi vzrostl význam žánrů vokální hudby, ve kterých je hudební obraz těsně spojen s textem a nabývá proto zcela konkrétního, pojmově přesného obsahu. V této souvislosti dochází ve zmíněné době k novému velkému rozkvětu české kantátové tvorby. Do kantát jako do velkých syntetických útvarů ukládají skladatelé své nejzávažnější myšlenky, jejich prostřednictvím nejhluběji projevují svůj světový názor a vyjadřují poměr k sociální skutečnosti své doby.

Než přistoupíme ke konkrétnímu námětovému a obsahovému rozboru kantátové tvorby z období mezi dvěma válkami, objasňeme si ještě obecně poměr mezi námětem a obsahem v kantátě.

Ideový záměr skladatele, vytvářejícího kantátu, se počíná zpravidla volbou literární předlohy. Její výběr a případná úprava — vybrání určitých partií z rozlehlejšího literárního celku, vypuštění některých míst, sloučení několika různých textů v jeden celek a podobně — jsou řízeny svobodnou vůlí skladatele a znamenají tedy vyjádření jeho poměru k ideové náplni nebo alespoň určitým myšlenkám literárního díla. Básnický nebo prozaický text, který přednášejí vokalisté a jenž určuje vnitřní dějovou či jinou myšlenkovou posloupnost skladby, je však jen všeobecným vyjádřením skladatelova ideového záměru. Postihuje pouze námět skladby, nikoliv ještě její obsah. Zhudebnění určitého textu v kantátě je v menší či větší míře jeho aktivním emocionálním a ideovým dotvořením nebo přetvořením; skladatelova práce tu znamená vždy určité umělecké přehodnocení díla spisovatelova. Vlastní obsah kantáty závisí teprve na skladatelově ideové koncepci, kterou vtělí do konkrétního zvukového tvaru kompozice.

Skladatelův obsahový záměr se nemusí vždy zcela krýt se záměrem básnickým. V kantátové literatuře se setkáváme s několika různými způsoby přístupu ke zhudebňovanému textu, představujícími různé typy uplatňování skladatelovy ideové koncepce.

Nejprostším případem poměru mezi ideovým založením kantáty a jejího textu je skladatelovo ztotožnění s myšlenkovou koncepcí spisovatele. Hudebník tu vychází z týchž ideových pozic jako literát; klade v hudebním zpracování na jednotlivé myšlenky stejný důraz a odstupňovává je v témž poměru, v jakém se k sobě mají v básnické předloze. Užívá tu ovšem specifických hudebních vyjadřovacích prostředků, jimiž vytváří zvláštní a nový hudební obsah; jeho prostřednictvím může zvýšit a zvýraznit účinnost základních myšlenek textu. V základních obrysech a proporcích ideové koncepce se však shoduje se zaměřením literární předlohy. K takovému ztotožnění dochází zpravidla ve zhudebnění současných nebo vznikem časově nepříliš odlehých textů, kdy hudební tvůrce promlouvá k téže společnosti, pro kterou tvořil i autor literárního díla.

Skladatel však výběrem určitého textu nemusí sledovat tentýž ideový záměr

jako literát. Druhou možností poměru mezi obsahem textové předlohy a hudebního obrazu v kantátě je případ, kdy se skladatel zaměřuje jen na jednu nebo několik určitých myšlenek literárního díla, v původním znění třeba i podružných, které vyzdvihne a zdůrazní, takže dílo nabude v souvislosti s novými významovými proporcemi i nového ideového účinku. Příkladem takového přístupu k básnické předloze je kantáta národního umělce Josefa Bohuslava Foerstra „Máj“, komponovaná na slova třetího zpěvu stejnojmenné básně Karla Hynka Máchy. Skladatel tu v obraze, líčícím protiklad rozkvétající jarní přírody a úděsného osudu člověka, odsouzeného k smrti, potlačuje stažením do podružné melodramatické epizody líčení vnějšího děje; koncentrací hudebního výrazu a vyvrcholením gradací linie celého díla naproti tomu zdůrazňuje myšlenku lásky k rodné zemi a vytváří tak ze skladby naléhavé vlastenecké vyznání. V roce vzniku skladby — 1936 —, kdy byla naše země v nebezpečí fašistického útoku a ztráty národní samostatnosti, působil tento nový obsah díla se zvláštní naléhavostí a aktuálností.

Třetím způsobem skladatelova přístupu k textu je jeho úplné obsahové přehodnocení. Skladatel si vybírá text jako určitou záminku nebo jako prostředek alegorie, zatímco mu jde o postižení zcela jiného obsahu, než jaký sledoval spisovatel. Důležitou úlohu tu hrají různé myšlenkové a historické souvislosti, skladatelův poměr ke společenské situaci doby, ve které je dílo tvořeno, apod. K takovému tvůrčímu záměru si skladatelé vybírali obyčejně dávné klasické, biblické nebo jiné texty, jejichž všeobecně zaměřený a podaný obsah bylo možno v daných historických souvislostech srozumitelně alegoricky interpretovat. Příkladem takového obsahového přehodnocení je kantáta národního umělce Otakara Jeremiáše „Tvůrci Fausta“, komponovaná na slova básně Johanna Wolfganga Goetha „Mohamedův zpěv“. Skladatel její metaforické verše, koncipované obecně jako oslava velkého lidového hnutí, prostřednictvím strmé hudební gradace, vrcholící v úderném masovém pochodu bojovné intonace, přehodnotil v básnivou apoteózu současného revolučního hnutí. Jiným takovým příkladem je „Stabat mater“ Emila Axmana z roku 1938, které, ač komponováno na středověký náboženský text o Kristově matce, oplakávající smrt svého syna, vyjadřuje skladatelovy obavy o osud zrazené a před smrtelným nebezpečím se zachvívající vlasti. Slavným příkladem takového obsahového přehodnocení ze světové hudební literatury dvacátých let našeho století je kantáta Zoltána Kodályho „Psalmus Hungaricus“, komponovaná na žalmový text, přinášející však obsah národní a v době vzniku díla aktuální.

Při hodnocení skladatelovy ideové koncepce je třeba si uvědomit, že obsahové kvality díla jsou závislé nejen na záměru skladatele, ale rovněž na jeho tvůrčí potenci, invenci a uměleckém mistrovství. Skladatel-mistr dokáže často překlenout i nedostatky slabé literární předlohy a vytvořit na její text významné a obsažné hudební dílo, jak tomu bylo ve starších obdobích např. v některých skladbách Antonína Dvořáka a v čase, který je středem našeho zájmu, v případě

„Svatého Václava“ Josefa Bohuslava Foerstra, „Ilonky Beniačové“ Emila Axmana, „Romance svatojirské“ Boleslava Vomáčky aj.; naproti tomu méně významný skladatel může nevýrazným nebo nevhodným hudebním zpracováním oslabit ideový účín i vynikajícího básnického textu.

Proto chceme-li zhodnotit význam jednotlivých děl v rámci celého komplexu kantátové tvorby ve zvoleném období, nesmíme ulpít jen na povrchním hodnocení námětu, ale musíme přihlédnout k celkovému obsahu každého díla a rovněž k jeho historickému významu v dané vývojové epoše; teprve srovnáním těchto skutečností se můžeme dobrat hodnoty a společenského významu jednotlivých děl i české kantátové tvorby daného období jako celku.

Při této analýze nebudeme probírat české kantáty z vytčeného období podle jednotlivých generačních vrstev a skladatelských osobností; tímto způsobem jsou řazeny další kapitoly této práce, ve kterých je soustavně pojednáno o všech tvůrcích a dílech. Na tomto místě budeme postupovat podle jednotlivých námětových oblastí a obsahových souvislostí, zachycených v českých kantátách z období mezi dvěma válkami, a budeme si všimnout rozdílného pojetí a obsahového řešení totožné nebo obdobné problematiky u jednotlivých skladatelů a v jednotlivých dílech. Takové srovnání nám nejpřehledněji ukáže obsahový profil české kantátové tvorby z období mezi dvěma válkami, ideové tendence, které se do ní promítly, i jejich různé individuální řešení v jednotlivých dílech. V tomto přehledu se budeme několika dily zabývat popřípadě i na dvou nebo více různých místech; bude tomu tak u všech skladeb, které jsou obsahově víceznačné a souvisejí s několika námětovými či obsahovými oblastmi.

První velkou skupinou kantát z období mezi dvěma válkami jsou **skladby s historickými náměty a texty**. Začneme-li od skladeb s nejstaršími literárními předlohami, pojednáme nejprve o dílech komponovaných na biblické texty. Ve skupině skladeb s historickými náměty zaujímají poněkud zvláštní postavení. V tomto období se totiž takřka nesetkáme se skladbami, v nichž by bylo biblických textů užíváno jako historických námětů v užším slova smyslu. Skladatelé si z bible většinou nevybírají epické příběhy historické povahy, s jakými se setkáváme v biblických oratoriích Georga Friedricha Händela, Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, Arthura Honeggera a dalších; používají převážně pasáží reflexivních. Tento stav je způsoben zejména skutečností, že náboženství ztrácí v období mezi dvěma válkami svůj univerzální společenský význam; bible je nyní stále více chápána nikoliv jako církevní kniha, která je souhrnem závazných náboženských dogmat, nýbrž jako kulturní památka, která zachycuje moudrost dávných věků a jejíž obecné myšlenky lze metaforickým či alegorickým způsobem vztahovat i k problémům současným. Proto je ve zmíněném období biblických textů užíváno převážně v alegorickém a symbolickém významu.

Takového symbolického biblického příměru užívá z představitelů starší skladatelské generační vrstvy Josef Suk ve svém „Epilogu“. Na počátek tohoto

rozlehlého díla klade biblický citát — otázku o prožitcích člověka v okamžiku smrti: „Až se mi dostane jíti přes údolí stínu smrti, nebudu se báti zlého?“ Ideovým vývojem, procházejícím celým dílem, se pak v závěru dostává k přesvědčivé odpovědi na tuto otázku, jež se svým obsahem výrazně odlišuje od biblického znění a jeho ideového významu. Není totiž vyznáním víry v Boha, nýbrž vyslovením důvěry v lidskou lásku a její oslavou. Skladatel tak zcela proměňuje náboženský smysl biblického citátu.

Ke svérázné ideové koncepci, která je vzdálena pouhému zhudebnění vybraných míst z bible, dospěl i František Pícha ve své symfonii „Ejhle člověk!“. Stručné biblické citáty mu zde slouží vedle výňatků z řady jiných literárních děl a několika vlastních myšlenek k sestavení samostatné myšlenkové kostry skladby. Původní idealistický filosofický smysl biblických veršů je zde však zachován.

V některých českých kantátách ze zmíněného období mají biblické texty význam alegorický. Tak v „Žalmu 126.“ Bohumila Vendlera je užito biblického vyprávění o porobeném národu, vzrůstu jeho sebevědomí, boji proti útlaku a konečnému osvobození jako obrazu boje českého národa a našeho státního osamostatnění. V podobné obsahové souvislosti užil biblických textů i Bohuslav Martinů ve své „České rapsódii“; dva úvodní sbory, komponované na slova žalmů a přednášené v chorální intonaci, tu představují modlitby ujařmeného českého národa za osvobození.

Ve dvou dalších kantátách má biblický text význam metaforický. Datem vzniku (1922) je první z nich „Pokušení na poušti“ Jaroslava Kříčky, zhudebnující biblické vyprávění o třech pokušeních, kterými ďábel sváděl Krista ke hříchu; skladatel zamýšlel zhudebnění tohoto příběhu jako metaforu boje dobra se zlem, pevného lidského charakteru se svody a nástrahami. V hudebním zpracování se mu však nepodařilo vyjádřit tuto zobecňující obsahovou tendenci; ve skladbě převládá — zejména v líčení ďábových svodů — charakteristika vnějších okolností příběhu nad uměleckým vystižením a vyzdvižením jeho etického jádra. Mnohem významnějším a umělecky zralejším dílem, komponovaným v daném období na biblická slova, je kantáta Ladislava Vycpálka „Blahoslavený ten člověk...“. Skladatel si její text sestavil z řady biblických úryvků, jejichž obsahem je chvála člověka a jeho charakterových a etických ctností. Humanistická obsahová tendence, vyjádřená výběrem textu, je výrazně podtržena i hudebním zpracováním. Dílo vyznívá v prostém a ušlechtilém hudebním výrazu bez patetických akcentů a líčení vnějškových podrobností; vše je zaměřeno k vyjádření základní myšlenkové podstaty skladby: k oslavě lidské morálky a důstojnosti. Toto humanistické pojetí obsahu nejen přesvědčivě vyniká nad náboženskými myšlenkami textu, ale mělo v době vzniku díla — roku 1933 — i hluboký aktuální význam: skladatel tu přesvědčivě ukázal na etické klady ryzího lidského charakteru právě v době, kdy v sousedním Německu uchvátili s pomocí lží, teroru, bezpráví a diskriminací moc fašisté.

Náboženské založení biblického textu je hudebním zpracováním do jisté míry

přetvořeno a obsahově přehodnoceno i ve variacích pro sbor, sóla, varhany a orchestr „Cantantibus organis“ Anatola Provozníka. Obsahem textového podkladu díla, 150. žalmu, je výzva k oslavě Hospodina hudbou — zpěvem bubny, varhanami a ostatními nástroji. Skladatel si tento text rozdělil do několika oddílů, z nichž každý vypráví o jiném hudebním nástroji a je slovním podkladem variace, v níž je zmíněný nástroj nebo skupina nejvýrazněji uplatněna. Tak se ve skladatelově zpracování těžisko obsahu skladby přesunulo na chválu hudebního umění a krás zvuku jednotlivých nástrojů; původní myšlenka náboženské oslavy tu byla potlačena do pozadí.

Oproti těmto skladbám, ve kterých byl původní náboženský smysl hudebně zpracován nebo alespoň skladatelovým záměrem přetvořen k vyjádření jiného obsahu, stojí jen několik málo kantát, ve kterých vyjadřuje biblický text pouze původní nábožensky laděný obsah. Je to žalm „Žalm XXIII.“ Karla Boleslava Jiráka, zhudebnění poetického kralického překladu žalmového textu „Hospodin je můj pastýř“, který má v české hudbě od časů Dvořákových „Biblických písní“ svou slavnou tradici, a dále několik skladeb umělecky i ideově méně významných.

S podobným případem obsahového přehodnocení a aktualizace, jaké jsme poznali u řady českých kantát na biblické texty, se setkáváme i u zpracování jiných tradičních náboženských textů, především ve vynikající Glagolské mši Leoše Janáčka, kde se mešní text stává prostředníkem zobrazení jiného obsahu: oslavy rodné země, její přírody a slavných kulturních tradic našeho lidu, a v Axmanově zhudebnění středověké sekvence Stabat mater. Historická situace roku 1938, kdy toto dílo vznikalo, se odrazila v celém jeho obsahovém založení. Utrpení Kristovy matky, stojící pod křížem vlastního syna, se skladateli stalo personifikací tragického osudu vlasti; v důsledku této obsahové proměny vzniklo výrazově sevřené a spádné dílo, které se svou zvláštní hudební dikcí výrazně liší od všech předchozích zhudebnění tohoto textu.

Se zpracováním cizích starověkých námětů se setkáváme mezi českými kantátami z vytčeného období jen ve dvou skladbách: ve „Svatební písní“ Miroslava Krejčího a „Legendě Tritonově“ Oldřicha Hilmery. Žádná z těchto kantát nemá hlubší ideový ani hudební význam.

Jiné dávnověké kultury se obsahem své básnické předlohy týká jen jediné dílo — zhudebnění Goethovy básně „Mohamedův zpěv“ v překladu Otakara Fischera, jehož skladatelem je národní umělec Otakar Jeremiáš. Je to zároveň jediná česká kantáta z daného období, komponovaná na slova představitele světové klasické literatury. Kantáta Otakara Jeremiáše „Tvůrci Fausta“ vznikla roku 1932 u příležitosti stého výročí smrti básníka Johanna Wolfganga Goetha. Textový podklad této skladby je velkou básnickou metaforou, přirovnáním vzniku moře ze slévání pramenů, bystřin, řek a veletoků k růstu velkého lidového hnutí z nadšení a práce jednotlivců, obcí a celých národů oslavující šíření učení Mohamedova. Skladatel ve svém zhudebnění tuto základní myšlenku zobecnil; nepojal ji jako apotézu mohamedánství, nýbrž jako symbolickou oslavu velkého

a vítězného lidového osvobozenického hnutí. Nesetkáme se tu s žádnými názvy na orientální kolorit nebo s jinými momenty, jež by děj díla místně nebo časově jakkoliv konkretizovaly; celé dílo plyne v jediné mohutné gradaci, hudebními prostředky výrazně vyjadřující právě jen obecný základ obsahu básně. Této obsahové tendenci podřídil skladatel i titul díla. Nepřejal název Goethovy básně, připomínající Mohameda, ale vyjádřil přímo názvem skladby její dedikaci památce Johanna Wolfganga Goetha jako vynikajícího pokrokového básníka.

Mytické období našich národních dějin zůstalo v české kantátové tvorbě zmíněného období takřka nedotčeno. Působila tu jistě především ideová i umělecká velikost Smetanovy opery „Libuše“, vedle které by bylo nesnadno postavit hudební skladbu s obdobným námětem, jež by mohla výrazněji ideově a umělecky obohatit české umění. Jediná skladba s námětem z tohoto období českých dějin, „Libušino nastolení“ Rudolfa Zamřzly, vznikla jako zcela příležitostná a vnějšková záležitost, jež nemá kladného ideového ani uměleckého významu.

Z nejstaršího historického období českých dějin se v daném období v hudbě nejméně projevila tematika svatováclavská. Stalo se tak jednak v souvislosti se zdůrazňováním českých národních tradic v období kolem státního osamostatnění v říjnu 1918, jednak u příležitosti tisícího výročí zavraždění knížete Václava roku 1929. Svatováclavská tematika byla s oblibou zhudebňována i proto, že se k ní pojí jedna z nejstarších a melodicky nejnepřehlednějších českých hudebních pomátek — lidová duchovní píseň „Svatý Václave“. — S citáty její melodie se setkáme takřka ve všech skladbách s tímto námětem.

Častý výskyt skladeb se svatováclavskou tematikou v období mezi dvěma válkami souvisí velmi těsně s oficiálním protěžováním svatováclavské tradice vládnoucími kruhy předmnichovské buržoazní republiky, které mělo ve svých společenských důsledcích vyhraněně politický ráz. Oslavování svatého Václava, který byl vydáván za „knížete míru a pokoje“, mělo pomoci stabilizovat stávající společenské zřízení a potlačit povědomí revolučních husitských tradic, žijící v masách našeho lidu. Reakční církevní kruhy pak zneužívaly svatováclavské tradice k šíření náboženské propagace. Hudební skladby se svatováclavskou tematikou jsou proto jako celek součástí oficiální reakční buržoazní ideologie. I v tomto rámci v nich však lze rozlišovat různé — pokrokovější nebo reakčnější — zaměření, zdůraznění ideové orientace demokratické a vlastenecké nebo na druhé straně náboženské.

Z vlasteneckého nadšení roku 1918 vznikla již zmíněná „Česká rapsódie“ Bohuslava Martinů, kantáta, v níž skladatel použil svatováclavské melodie v původním tvaru jako hlavního tématu. Je výrazně uplatněno v orchestrálním úvodu i ve slavnostním sborovém závěru a tvoří tak ideový rámeček celé skladby. Svatováclavská tradice je tu aktualizována, je jí užito jako vlasteneckého symbolu, který má připomínat slávu a moc českého státu v dávné minulosti; nedochází zde k žádnému pokusu o určitou historickou interpretaci svatováclavského

problému. Mohutné vyznění chorální melodie v závěru skladby je stylizováno s takřka improvizací bezprostředností a prostotou, navozující představu hymnického zpěvu zástupu při lidovém shromáždění; je z něj jasně patrné, že skladatel dílo vytvořil jako svou okamžitou reakci na události roku 1918.

Nejvýznamnějším dílem, které vzniklo u příležitosti svatováclavského milenia roku 1929, je třídílná dramatická kantáta Josefa Bohuslava Foerstra „Svatý Václav“. Foerster, který si ke zhudebnění vybral a upravil části z libreta Antónína Klášterského, zachytil ve svém díle tři výjevy z Václavova života: jeho rozhodnutí postavit se do čela české země, vítězný boj knížete s odpůrcem Radslavem a Václavovu smrt ve Staré Boleslavi. Václavovy činy jsou zde motivovány především pohnutkami vlasteneckými. Václav se ujímá vlády a podporuje křesťanství v Čechách proto, aby němečtí křižáci nevpadli do Čech pod záminkou šíření křesťanství a nepodrobili si tak českou zemi; vlastenecky je motivováno i Václavovo střetnutí s Radslavem. I když je tato koncepce závislá na zkrácené interpretaci svatováclavské problematiky, jakou podávala buržoazní historiografie — její marxistické zhodnocení tehdy ještě neexistovalo — byla ve své době relativně pokroková: zdůraznila vlasteneckou tendenci příběhu a zcela potlačila prvky germanofilské a náboženské. Toto vlastenecké zaměření spočívá nejen v dějové motivaci použitého libreta v té formě, do jaké si je skladatel uzpůsobil, ale rovněž v hudebním utváření díla. Skladatel tu vytvořil hudbu výrazně českou, navazující na tradici velkých národních vokálních děl s historickými náměty a účinně nesoucí dramatickou linii celého díla i dokreslující detaily.

Ideově i umělecky málo významná je naproti tomu „Oslavná kantáta k mileniu svatého Václava“ Norberta Kubáta. Je to velmi tradičně až eklekticky vytvářená skladba, která je zaměřena k oslavě svatováclavského výročí především z hlediska náboženského.

S touto poměrně značnou produkcí kantát s náměty svatováclavskými dosti ostře kontrastuje nedostatek děl s náměty z historického období tak významného, jako je husitské revoluční hnutí. V české hudbě XIX. století měly náměty z husitského revolučního hnutí své velmi čestné místo nejen v mohutné symfonické koncepci Smetanovy „Mé vlasti“, v „Libuši“ a ve sboru „Tři jezdci“, v Dvořákově „Husitské“, v Šeborově opeře „Nevěsta husitská“ a v jiných skladbách, ale i v kantátové tvorbě, reprezentované zejména dvojím zhudebněním textu A. V. Šmilovského „Pohřeb na Kaňku“, jež vytvořili Leopold Eugen Měchura a Josef Klička, v dalším období pak díly Jaroslava Jeremiáše a Rudolfa Vohanky, vytvořenými u příležitosti 500. výročí upálení mistra Jana Husa r. 1915. V období mezi dvěma válkami naproti tomu vzniklo jen jediné dílo kantátové povahy, ve kterém se setkáme s tematikou husitského revolučního hnutí. Je to symfonie c-moll „Domažlická“ pro orchestr a mužský sbor Julia Kalaše, jejímž námětem je oslava Domažlicka a jeho slavné minulosti. Třetí větu této skladby tvoří zhudebnění listu Jana Žižky z Trocnova Domažlickým, vyzývajícího k ostražitosti proti vpádu křižáků a zdůrazňujícího, že boj husitů je

nejen záležitostí náboženskou, ale i zápasem za spravedlivé uspořádání života v zemi. Úderné a spádné zhudebnění tohoto textu, který za průvodu orchestru přednáší mužský sbor unisono, zdůrazňuje hrdinský patos a bojovnost Žižkova textu. Toto základní myšlenkové ladění je pak ještě vystupňováno v následující orchestrální větě a vyvrcholeno v symfonicko-vokální části závěrečné, jejímž obsahem je výzva k obraně rodné země v letech současných. Tak je tu připomínka slavné husitské minulosti národa postavena do přímé souvislosti s aktuální myšlenkou obrany vlasti.

Zmíněné tři skladby s tematikou svatováclavskou a jedna, jejímž obsahem je oslava husitské minulosti naší vlasti, jsou jedinými českými kantátami z vytčeného času s náměty ze staršího období národních dějin. Další historické etapy nejsou — s výjimkou málo významné skladby Rudolfa Vohanky „Bílá Hora“, jež není výraznější hodnotou ideovou ani uměleckou — v české kantátové tvorbě tohoto času zachyceny vůbec.

Významnějším způsobem je pozornost skladatelů upřena až k literatuře XIX. století, která je pocítována již jako bezprostředně předcházející tradice s živým vztahem k současnosti.

Řadu českých hudebníků všech generací vzrušovalo dílo prvního velkého českého moderního básníka Karla Hynka Máchy. V období mezi dvěma válkami vznikly tři české kantáty na text jeho „Máje“. Tato tři díla jsou příkladem trojího různého ideového přístupu k Máchově básni a jejího ideového přehodnocení.

Jiří Julius Fiala, který napsal svou kantátu „Máj“ jako mladý jedenatřicetiletý skladatel roku 1923, se inspiroval lyrickým bohatstvím Máchovy poezie, jeho skvělým líčením přírodních krás a milostných citů. Vybral si první zpěv Máchova „Máje“, jehož verše zachytil v širokém proudu tradičně laděné lyrické hudby. Hudba a zpěv tu má spíše charakter a význam náladového a situačního dokreslení vnějšího rámce básně; skladatel tu nevytvořil vlastní výraznější ideovou koncepci.

Další dvě díla na slova „Máje“ vznikla u příležitosti stého výročí smrti Karla Hynka Máchy roku 1936. Plzeňský skladatel Josef Bartovský zhudebnil v kantátě „Máchův Máj“ ve zkráceném znění všechny čtyři zpěvy básně. Rovněž jeho pojetí postrádá samostatné ideové koncepce; hudba je tu nadto tak málo výrazná a obsažná, že svým emocionálním působením zůstává daleko za účinkem básnického textu. Skladatel zachycuje převážně jen romantickou atmosféru Máchova díla, zatímco její vlastenecký a humanistický obsah zůstává zhudebněním nepostižen.

Významné kantátové zpracování Máchova „Máje“, které uměleckou hodnotou odpovídá velikosti své literární předlohy a jež současně přináší její výrazné aktuální pojetí, vytvořil národní umělec Josef Bohuslav Foerster v již zmíněné kantátě „Máj“, komponované na část třetího zpěvu básně. Výrazně česky vynívající melodikou a hudebně stavebnými prostředky se mu zde podařilo pře-

hodnotit Máchovo dílo ve vřelé vyznání lásky k rodné vlasti a vytvořit tak nejcennější kantátové dílo na text „Máje“.

Kromě tohoto trojího zhudebnění „Máje“ vznikla ve vytčeném období ještě jedna kantáta na slova Karla Hynka Máchy — „Dítě“ tehdy sedmnáctiletého Emila Němečka z roku 1921.

Z vlasteneckého zanícení a úcty k obětavému boji za práva českého národa v polovině minulého století vznikla kantáta Jaroslava Křičky „Tyrolské elegie“, komponovaná na slova stejnojmenné básně Karla Havlíčka Borovského. Skladatel v ní chtěl vytvořit dílo, ve kterém by hudebními prostředky podtrhl účinnost Havlíčkovy dravé satiry a dokreslil ji specifickými prostředky hudebního humoru. Jaroslav Křičkovi se tu podařilo zachytit nejednu vtípnou jednotlivost; ve snaze po vykreslení humorných postřehů se však zaměřil příliš jednostranně na drobnokresbu, takže nedokázal vystihnout vlastní myšlenkovou podstatu Havlíčkovy básně a celou skladbu přesvědčivě syntetizovat k jednotnému ideovému působení. Hudba tu ani zdaleka nedosahuje výraznosti, účinnosti a obsaženosti literární předlohy, spíše Havlíčkovy verše ztrivializovala, než aby podtrhla jejich mravní velikost a společenský smysl.

Svou zálibu v satirických verších Karla Havlíčka Borovského uplatnil Jaroslav Křička ještě jednou, když komponoval kantátu „Král Lávra“. Kantátová podoba tohoto díla se dodnes nezachovala; jeho přepracované znění, které je koncipováno jako baletní opera, však ukazuje, že ani zde skladatel nevytvořil skladbu umělecky či ideově hlubší.

V minulosti velmi často zhudebňované verše Karla Jaromíra Erbena nyní již nelákají české skladatele téměř vůbec. Jeho slavná „Kytice“ zůstává v kantátách zcela netknuta; z ostatních Erbenových básní si vybírá jen mladý Rudolf Kubín báseň „První májová noc“, v minulém století rovněž velmi oblíbenou a dvakrát zhudebňovanou v kantátové podobě, jako literární předlohu ke své stejnojmenné kantátové prvotině.

V české kantátové tvorbě z období mezi dvěma válkami se jen epizodicky setkáváme s postižením sociálně kritických hodnot české poezie druhé poloviny XIX. století. Stalo se tak ve skladbě Osvalda Chlubny „Šumařovo dítě“, komponované v letech 1921—22 na slova stejnojmenné balady Svatopluka Čecha. Mladý skladatel se zde uchýlil k látce, kterou zpracoval roku 1913 jeho učitel Leoš Janáček ve formě symfonické básně. Tato kantáta je studijním dílem, ve kterém si Osvald Chlubna ověřil především své schopnosti instrumentační a harmonizační. Setkáme se tu s nejedním pozoruhodným detailem; k výraznějšímu celkovému uchopení a ideovému domyšlení Čechovy básně, jaké ve svém symfonickém díle na tentýž námět s geniální lapidárností vytvořil Leoš Janáček, zde však skladatel nedospěl.

Verše ostatních českých básníků z druhé poloviny XIX. století byly v české kantátové tvorbě z vytčeného období zachyceny jen poskrovnu. Na slova ještě nedávno předtím tolik oblíbené a často zhudebňované poezie Jaroslava Vrchlic-

kého byla v této době komponována jen část jediné kantáty („České rapsódie“ Bohuslava Martinů, o níž bude ještě pojednáno dále v jiné souvislosti), úplně nepovšimnuty zůstaly hodnoty poezie Jana Nerudy a ostatních významných básníků té doby; jejich verše našly odezvu jen v tvorbě písňové a sborové.

Jen o málo bohatší obraz nacházíme v oblasti kantátové tvorby na slova poezie z období přelomu století. Ve srovnání s časem před první světovou válkou věnují čeští skladatelé poměrně malou pozornost symbolické a mystické poezii konce XIX. století a počátku XX. století. Verše Antonína Sovy tu doznaly svého odrazu jen v umělecky nevýznamných skladbách Jindřicha Hyblera, Otakara Březinu zhudebnili v kantátách jen 2 skladatelé: Emil Axman, jehož „Moje matka“ vznikla roku 1926, a Josef Plavec, který komponoval skladby „Pozdravujeme jaro!“ a „Neděle svatodušní“ jako své mladistvé kantátové prvotiny. Ideově významné je z nich zejména dílo Axmanovo. Je oslavou chudé venkovské matky, která celý svůj život a všechnu práci věnovala obživě a výchově dětí; skladatel ve svém zhudebnění vyzdvihl sociální zaměření básně a její truchlivý, rezignovaný závěr nahradil konečným vyzněním přesvědčivě katarzickým. Rovněž verše německého symbolisty Richarda Dehmela, v letech před první světovou válkou u nás často zhudebněvané (zejména v písňové tvorbě Vítězslava Nováka, Ladislava Vycpálka, Václava Štěpána aj.), doznaly v období mezi dvěma válkami v české hudbě jen jediného kantátového zpracování ve skladbě Josefa Plavce „Dva lidé“.

Českou kantátovou tvorbou nedotčeny zůstávají ve vytčeném období i bojovné verše Petra Bezruče, dílo mladého Stanislava Kostky Neumanna a všechna ostatní předválečná bojová básnická tvorba. Jen jediného kantátového zhudebnění se dostalo poezii Fráni Šrámka v kantátě Emila Axmana „Sobotecký hřbitov“, o které bude pojednáno dále; vůbec tu však nebyla dotčena Šrámkova poezie anarchistická a antimilitaristická.¹⁾

Tato poměrně malá pozornost k sociálně kritickým hodnotám, vytvořeným v těsně předválečném období, však neznamenala, že by sociální a revoluční problémy, které hýbaly životem doby, byly v pozadí zájmu českých skladatelů. Básnická tvorba blízké minulosti zůstala stranou právě proto, že si pokrokoví skladatelé nejčastěji vybírali **aktuální sociální náměty**, které vznikly v jejich době a zobrazovaly život i sociální rozpor současnosti.

V poměru k současné poezii je nejlépe patrné, jak se třídní a společenská diferenciace našeho národa ve dvacátých a třicátých letech projevila i v oblasti hudebního umění. V kantátové tvorbě tohoto času jsou zřetelně patrné dva ideové proudy, které stojí ve vzájemném protikladu. Na jedné straně tehdy vznikala kantátová díla, komponovaná na slova sociálně kritických a revolučně zaměřených básní, mezi jejichž autory stáli i první naši komunisticky oriento-

¹⁾ Řadu velmi významných zhudebnění těchto básní, zejména Bezručových a Šrámkových, však máme z této doby v tvorbě sborové.

vaní skladatelé, na druhé straně pak skladby, nesené oficiální buržoazní nacionalistickou ideologií a oslavující současné společenské zřízení v naší zemi.

Pro pokrokovou, sociálně kriticky zaměřenou českou kantátovou tvorbu z období mezi dvěma válkami je velmi významné zejména básnické dílo Jiřího Wolкера. Na slova jeho nejslavnějších balad vznikla tehdy řada rozsáhlých kantát. Skladatelé si z tvorby Jiřího Wolкера vybírali různé problémy — ne všichni sledovali ústřední sociálně bojovou linii jeho poezie, ne všichni pojímali i Wolkerovy sociálně zaměřené verše revolučně; přesto však zhudebnění básní Jiřího Wolкера jako celek působilo v této době progresivně, protože jeho dílo bylo tehdy jednoznačně považováno za součást nové proletářské kultury a jako takové bylo čteno a milováno širokými vrstvami pracujících lidí. I při ideových nedostatcích, které mají některé kantáty na slova Jiřího Wolкера, znamenají tyto skladby velmi významný přínos do tehdejší české hudby.

Zhudebnění Wolkerových balad představují zcela novou námětovou oblast v české kantátové tvorbě. Hlavními jednajícími postavami těchto epicko-dramatických nebo epických kantát se stávají současní pracující lidé, dělníci a námořníci, kteří se pohybují ve svém pracovním prostředí; je tu zachycen nový svět průmyslu a strojů i psychologie moderního pracujícího člověka. To má pronikavý vliv i na hudební řeč těchto skladeb, jež v úsilí o zobrazení takového prostředí přináší ne jeden nový postřeh a vyjadřovací prvek. Hluboká národnost a melodická šíře Wolkerových básní, opírající se o nejlepší tradice české poezie, však současně vedla ke zhudebnění zpěvnému a vyhraněně česky intonovanému. Právě tímto rysem se pronikavě liší nejzdařilejší kantáty, komponované na slova Jiřího Wolкера — zejména „Balada o očích topičových“ Emila Axmana, „Strážce majáku“ Boleslava Vomáčky a „Balada o snu“ Miloše Sokoly — od současně vznikajících motorických symfonických skladeb honeggerovského typu („Half-time“ Bohuslava Martinů, „Start“ Pavla Bořkovce, „Weekend“ Emila Hlobila aj.), jež mnohem výrazněji obohatily hudební řeč zobrazením současné techniky, shonu moderního života a nadšení z nových vynálezů, nepoložily však důraz na zachycení citů a psychologie moderního pracujícího člověka.

Vedle kantát na slova Jiřího Wolкера se setkáváme s námětem oslavy moderní techniky i v kantátě Stanislava Goldbacha „Posluchač rádia“, komponované na text Rudolfa Těsnohlídka; jejím obsahem je zachycení radosti a vzrušení z poslechu rozhlasového vysílání a rádiového spojení s celým světem. Hudební zpracování Těsnohlídkovy básně je však nevýrazné a nepředstavuje pozoruhodnější uměleckou ani ideovou hodnotu.

Za života Jiřího Wolкера (zemřel 1924) vznikla jen jediná kantáta na jeho slova — „Balada o očích topičových“ Františka Míti Hradila z roku 1923, zhudebnění jedné z nejlepších a nejznámějších básnických balad, ve které je vztah člověka a jeho práce v moderním světě techniky a elektřiny vykreslen velmi působivě. Tato skladba se do dnešní doby nezachovala, takže její ideový ani hudební přínos české kantátové tvorbě nemůžeme posoudit.

Tutéž Wolkerovu báseň zhudebnil roku 1928 v kantátě „Balada o očích topičových“ Emil Axman. Skladatele zaujala na básnické předloze díla především její etická podstata: oslava obětavosti dělníka, který v těžké práci ztratí zrak, aby se tisícům jiných dostalo světla a tepla. Emil Axman je tu veden především myšlenkou soucitu s trpícím dělníkem; nerozpoznává příčiny Antonínova neštěstí, které spočívají v nespravedlivosti kapitalistického společenského řádu a nebojuje proto proti nim: je veden jen mlhavou představou tragického osudu. Tento názor na obsah básně ovlivňuje celou stavebnou i ideovou koncepci skladby. Jedním ze základních témat tu Emil Axman činí tragicky vyznívající téma osudu, laděné spíše bolestně a odevzdaně, než bojovně. Jeho výrazné uplatňování a rozvádění na místech nejvyššího dramatického spádu básně působí spíše dojmem bezvýchodnosti a skepse, než aby tu bylo podtrženo ladění sociálně kritické, které je vlastním významovým podtextem Wolkerových veršů. Toto poněkud rezignující vyznění vtiskuje přes účinný dramatický spád hudby a katarzický závěr skladby základní charakter celému dílu a snižuje jeho sociální význam.

Druhou významnou básní Jiřího Wolkerera, která byla v období mezi dvěma válkami zhudebněna jako kantáta, je „Balada o námořníku“. V těsné časové blízkosti vznikla u nás dvě rozlehlá kantátová díla na její slova: v letech 1928—29 „Námořník Mikuláš“ Viléma Petrželky a v rozmezí let 1931—33 „Strážce majáku“ Boleslava Vomáčky. Obsah této Wolkerovy balady je poněkud odlišný od ostatních vrcholných básnickových děl. Jejím námětem není současný sociální boj ani rozpory moderního kapitalistického světa; jde tu o obecný lidský problém věrnosti a zrady a o etickou hloubku jeho konečného řešení: vina člověka je vykoupěna obětavou prací pro lidstvo. Největším problémem kantátového zhudebnění tohoto poměrně rozsáhlého textu bylo vystižení základních ideových linií básně při barvitěm zachycení prostředí (moře, přístavní krčmy a podobně) a budování pevného stavebního plánu, který by celé dílo hudebně sjednotil a dal přesvědčivě vyniknout hlavním myšlenkám básnické předlohy.

Vilém Petrželka založil svou kantátu „Námořník Mikuláš“ jako mohutnou stavbu, v níž položil velký důraz na zachycení vnějšího prostředí příběhu. V rozlehlých orchestrálních pasážích vykreslil moře a Mikulášovu plavbu, pro vystižení atmosféry přístavní krčmy používá dokonce naturálního jazzového orchestru. Úlohu této vnější kresby však skladatel přecenil; pro vystižení vlastní psychologické podstaty příběhu nedovedl již najít prostředky tak výrazné a přesvědčivé, aby se staly páteří a hlavní linií díla. Použití nesourodých hudebních prostředků k vnější kresbě pak způsobilo i stavebné rozdrobení a stylový rozpad skladby. Skladateli se tu nepodařilo najít přesvědčivé stavebné ani ideové pojítko, jako např. Vítězslavu Novákovi v „Bouři“, jež byla zřejmě vzorem ke stavebné koncepci tohoto Petrželkova díla.

Boleslav Vomáčka svou kantátu založil mnohem prostěji. Ideově vyšel ze základních etických myšlenek Wolkerova díla, hudebně pak ze zpěvnosti a prostoty

Wolkerova verše. Vnější kresbě přídělil mnohem menší úlohu; nevyniká tu orchestr, ale vokální složka, jež je hlavním nositelem hudebního i ideového rozvoje. Skladateli se podařilo vytvořit dílo, ve kterém prostá a zpěvně rozvitá melodika odpovídá charakteru Wolkerových veršů a jež v koncisejším hudebním formování dává s prostotou takřka lidovou přesvědčivě vyniknout etickým závěrům celého příběhu.

Ve dvou kantátových skladbách byla zachycena konečně i jedna z ideově nejjasnějších a nejrevolučnějších básní Jiřího Wolkera — „Balada o snu“. Její první kantátové zpracování, jehož autorem je méně významný brněnský skladatel Stanislav Goldbach, zůstává svou ideovou hodnotou daleko za literární předlohou. Málo výrazná a stylově nevyhraněná hudba tu provází Wolkerovy verše bez zdatnějšího akcentování podstatných myšlenek básně; v závěru, který je vyvrcholením revoluční tendence Wolkerova díla, nastává hudební zlom tak výrazný, že narušuje ideovou působivost Wolkerových veršů a mění jejich význam.

Sympatickým ideovým přínosem se naproti tomu stala kantáta „Balada o snu“, absolventská práce mladého tehdy brněnského skladatele Miloše Sokoly z roku 1938. Skladateli se podařilo hudebními prostředky vystihnout mladistvou bezprostřednost Wolkerovy básně; setkáváme se tu sice i s cizími hudebními vlivy a určitou stavebnou nehotovostí, celkové řešení skladby však prokazuje Sokolovo nesporné nadání a smysl pro vystižení ideové podstaty díla. Zejména závěr skladby, řešený jako úderný masový pochod bojovně patetické intonace, je velmi účinným emocionálním umocněním Wolkerových revolučních veršů.

Kantáta Josefa Černíka „Balada o nenarozeném dítěti“ není výraznějším ideovým ani hudebním přínosem; Wolkerovy verše jsou tu provázeny nepřiléhavým eklekticky laděným hudebním proudem, který je velmi vzdálen psychologické hloubce a sociálně kritickému ostrí básnické předlohy.

Zmíněných sedm kantát představuje jen malou část české hudební tvorby z období mezi dvěma válkami na slova Jiřího Wolkera. Básnickovy verše byly mnohokrát zhudebněny rovněž jako melodramy, písně a sbory; zejména mužské sbory Boleslava Vomáčky „Balada o očích topičových“ a „Balada o snu“, jež se rozrůstají do velké šíře a stavebné koncepce, u sborů bez průvodu předtím s výjimkou tvorby národního umělce Otakara Jeremiáše nebývalé, představují ve své době ideové a umělecké vrcholy mezi skladbami na slova Jiřího Wolkera.

S podobnou situací se setkáváme i u ostatních sociálně revolučních námětů. Revolučně zaměřená hudební tvorba, která vznikala zejména v souvislosti s činností skladatelů v dělnických souborech, se rozvíjela především na půdě žánrů písně, sboru a dramatického pásma. Dálo se tak často už proto, že sehnání velkého symfonického aparátu, potřebného k provedení kantáty, by narazilo na značné praktické potíže, jež by mohly znemožnit provedení skladby a tím i její působení na posluchače. Na druhé straně však ideová velikost a závažnost myšlenek, vyjadřovaných zejména ve sborových skladbách, vede často k formování,

kteřé se blíží až tvaru kantátovému. Tak např. smíšený sbor s průvodem orchestru „Zpěv zástupů“ Iši Krejčího na slova Josefa Hory, jehož obsahem je výzva k revolučnímu sjednocení dělnické třídy, stojí svým hudebním řešením na samé hranici mezi doprovázeným sborem a sborovou kantátou. Do velké šíře, obdobné monumentalitě Vomáčkových sborů na slova Jiřího Wolкера, se rozrůstá i cyklus mužských sborů „Před novým dnem“ národního umělce Otakara Jeremiáše, jehož obsahem jsou výjevy ze života dělnické třídy a oslava revoluce. Skladeb, které by syntetizovaly revoluční myšlenky v koncertní kantátovou formu, však vzniklo v období mezi dvěma válkami málo.

První z nich, vytvořená roku 1935, kdy byly navázány diplomatické styky mezi Československou republikou a Sovětským svazem, je kantáta Josefa Stanislava „Pochod úrody“ na slova Vladimíra Majakovského. Je to první česká kantáta se sovětskou tematikou. Jejím obsahem je oslava vítězné cesty sovětské vesnice ke kolchoznímu zřízení a boj sovětských kolchozníků za zvýšení zemědělské výroby. Hudebním základem této skladby jsou pochodové intonace typu masových písní, jimiž skladatel přiléhavě podtrhuje agitační verše Vladimíra Majakovského. Jednoduchým formovým řešením, výraznou melodikou a prostou sazbou zde skladatel dosahuje bezprostřední působivosti a snadné srozumitelnosti hlavních myšlenek skladby; hlubší význam, který by přesahoval původní agitační určení díla, však „Pochod úrody“ Josefa Stanislava nemá. Po této stránce je mnohem zdařilejším a účinnějším dílem Stanislavův mužský sbor s průvodem harmoniky, trubky a malého bubnu „Granada“ z roku 1936, který přispěl k oslavě současného boje španělského lidu za svobodu a demokracii.

Revolučními myšlenkami z českého prostředí je naplněna kantáta Víta Nejedlého „Den“, komponovaná roku 1935 na slova Jana Nohy. Je to šestivětá skladba, jejímž obsahem jsou výjevy z denního života pracujícího člověka a hlavní problémy boje dělnické třídy — otázky míru a války, stávkového boje a socialistické revoluce. Hlavní význam a přínos tohoto díla spočívá v ideových kvalitách Nohova textu. Skladatel byl při tvorbě této kantáty omezován ohledy na možnosti amatérského provedení. Tím byla postižena velmi citelně zejména vokální složka, v níž převládá prostá recitace nad zpěvem; orchestrální úvod je tu spíše jen dokreslující zvukovou kulisu, jež pouze na několika místech přispívá k obsahovému a výrazovému soustředění skladby. Hudební obraz tu není nositelem a prostředníkem výraznější ideové koncepce; básnický text zůstává emocionálně silnější.

Ke kantátám Josefa Stanislava a Víta Nejedlého jako skladatelů uvědoměle komunisticky orientovaným můžeme připojit ještě dílo pražského německého pokrokového skladatele Erwina Schulhoffa „Manifest komunistické strany“, komponované roku 1931 na slova originálního textu Karla Marxe a Bedřicha Engelse. Je to vůbec první kantáta s komunistickým obsahem, komponovaná na našem území.

Další významnou skupinu tvoří sociálně kriticky orientované kantáty,

jejichž skladatelé nedospěli k revolučnímu východisku jako řešení současných sociálních rozporů a nespravedlnosti. Na rozdíl od agitačně zaměřených skladeb komunisticky revolučně orientovaných skladatelů, určených nejen dělnickému posluchači, ale i amatérskému interpretovi z řad dělnické třídy a proto tvořených se záměrnou jednoduchostí, jsou to vesměs koncertní díla zkušených skladatelů, určená k provozování profesionálními orchestry a velmi vyspělými vokálními soubory. Setkáváme se tu proto s mnohem vyšší mírou stylizace i skladatelského mistrovství; jednoznačné ideové jasnosti ve smyslu socialistické perspektivy budoucího vývoje lidské společnosti však nedosahuje žádná z nich. K takové syntéze vrcholného skladatelského mistrovství a nejpokrokovějšího ideového zaměření v české kantátové tvorbě období mezi dvěma válkami nedošlo.

Nicméně i skladby, zaměřené jen sociálně kriticky a pronikající právě svými uměleckými kvalitami do mnoha domácích a některé z nich i zahraničních koncertních sálů a rozhlasu, sehrály v celkovém profilu českého umění z období mezi dvěma válkami vyhraněně pokrokovou úlohu: jejich obsah byl svědectvím o sociálních rozporech a nespravedlnosti kapitalistického společenského zřízení a stál v protikladu k oficiální tvorbě, nesené tendencí idealizace a glorifikace současného životního stavu českého národa.

Ze sociálně kritického popudu vychází jedna z umělecky nejvýznamnějších českých kantát z období mezi dvěma válkami — „Kantáta o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka, jež vznikla v letech 1920—22. Skladatel v ní chtěl pranýřovat chamtivost a bezohlednou honbu za penězi, kterou viděl kolem sebe bujet v době vzniku díla — charakteristickou to vlastnost české buržoazie v období poválečné konjunktury —, a poukázat na skutečnost, že peníze a hmotné blaho nejsou nejčinnějším bohatstvím, jakého může člověk v životě dosáhnout. K vyjádření této myšlenky si vybral rozlehlou moravskou lidovou baladu o umírajícím člověku a jeho přátelích, kteří přicházejí, aby se podělili a nakonec pohádali o jeho majetek. V souhlase s myšlenkovým zaměřením lidového textu nechává skladatel toto dílo vyznít v oslavu morálních a duševních hodnot člověka, jež v závěrečných slokách, převzatých z jiné moravské lidové písně, umocňuje v mohutný hymnický hudební vrchol. V celkovém vyznění díla je položen hlavní důraz na oslavu pevného a čistého lidského charakteru a etických předností člověka; rovněž původní sociálně kritický moment, i když blíže třídně ani jinak nespecifikovaný a podaný jako kritika záporné lidské charakterové vlastnosti vůbec, však vyznívá s plnou účinností.

S výrazným sociálním zaměřením, které však nedospívá k třídnímu chápání a revolučním perspektivám, se setkáváme i v kantátách Emila Axmana. O dvou z nich — o „Mojí matce“ na slova Otakara Březiny, jež je oslavou obětavé práce chudé venkovské ženy, a o „Baladě o očích topičových“ na slova Jiřího Wolкера — jsme se zmínili již v jiné souvislosti. Podobné ideové zaměření má i Axmanova „Ilonka Beniačová“, komponovaná roku 1930 na slova J. V. Rosůlka. Hlavní

obsahovou myšlenkou této epické kantáty je vzpoura chudého děvčete, jež se vdává bez lásky za bohatého šlechtice, a jeho útěk k milovanému chlapci, za který platí ztrátou své lásky, duševní rovnováhou a nakonec i zdravým rozumem. Skladatel zde sice s vkusem a citem zkušeného umělce ulomil ne jeden hrot křiklavosti a násilnosti literární předlohy, výraznější společenskou perspektivu však svým zpracováním tohoto příběhu nevytvořil. Postavil se k němu — podobně jako k Wolkerově „Baladě o očích topičových“ — z pozice pouhého soucitu s trpícím člověkem a nechal skladbu vyznít výsledným dojmem tragického smutku a bezvýchodnosti.

Sociálně zaměřeným dílem byla rovněž dnes ztracená kantáta Jaroslava Kříčky „Zlodějka Jenny“. I zde byl skladatel veden především soucitem s údělem trpícího člověka a k výraznějšímu společenskému výhledu nedospěl. Skladba je uzavřena katharsí, která je však jen nábožensky zabarvenou oslavou ubohé zlodějky a jejího posmrtného ospravedlnění.

Svou společenskou funkci a ideovým významem stojí v příkrém protikladu ke skladbám s revoluční a sociálně kritickou tendencí skupina kantát, orientovaných **nacionalisticky**. Jsou to zejména díla, jejichž obsahem je oslava boje za národní osvobození a státní osamostatnění. Žádná z nich neobsahuje kritický postoj ke společenské situaci, za jaké byla Československá republika vytvořena, a k jejímu dalšímu rozvoji; jejich základní ideovou devizou je stanovisko, odpovídající zájmům české buržoazie: roku 1918 bylo u nás s definitivní platností vše vybojováno, současná republika je ideálním životním stavem národa. Ve všech těchto skladbách byly zamlčeny současné společenské rozpory uvnitř národa a třídní charakter tehdejší buržoazní republiky; byl tu i pokřiven pohled na vznik samostatného státu. Pokud se v těchto skladbách pojednává přímo o událostech první světové války a roku 1918, je zde osvobození líčeno jako výhradní zásluha zahraničních legií; podíl domácího odboje, dělnického hnutí a mohutný příklad a vliv Velké říjnové socialistické revoluce v Rusku zde byl vesměs zmlčen. Naproti tomu význam zahraničních legií byl ve skladbách s legionářskou tematikou, komponovaných na texty Rudolfa Medka a Josefa Kopty, přeceněn a přímo zfalšován.

Všechny tyto skladby byly aktivní součástí oficiální buržoazní ideologie a jako takovým se jim dostávalo ze strany státu všemožné podpory a masového rozšíření. Příkladem takového postoje je monumentální provedení „Vzkříšení“ Rudolfa Karla v Průmyslovém paláci v Praze u příležitosti desátého výročí republiky roku 1928, kterého se zúčastnilo tisíc zpěváků ze spojených pražských pěveckých sborů, nejlepší sólisté a orchestr Národního divadla, nebo podobně monumentální provedení Folprechtova „Hymnu vzkříšení“ v Bratislavě.

I mezi nacionalisticky zaměřenými skladbami, oslavujícími osvobození národa a státní osamostatnění roku 1918, jsou však různé ideové odstíny. Vlastní fakt vymanění českého národa ze závislosti na habsburské monarchii a vzniku samostatného státu byl ovšem činem jednoznačně pokrokovým a hodným oslavy;

nacionalistická a reakční podstata zmíněných skladeb spočívá až ve způsobu podání a hodnocení těchto historických skutečností, které je v jednotlivých skladbách různé. V této souvislosti je zajímavé, že kantáty, které vznikly časově blíže k událostem roku 1918, jsou mnohem méně nesený oficiálním postojem a snahou o zkreslení historických skutečností, než skladby z pozdějších let buržoazní republiky. V ideovém zaměření skladeb z pozdějších let se postupně obráželo zveličování legend o vzniku republiky, úloze legií a dalších, které měly být ideologickou podporou stabilizace tehdejšího společenského zřízení v naší zemi.

První skladba, jejíž obsahem je oslava státního osamostatnění, vznikla ještě pod bezprostředním vlivem událostí roku 1918. Je to již zmíněná „Česká rapsodie“ Bohuslava Martinů, která byla již v lednu 1919 s velkým úspěchem u obecnosti dvakrát provedena. Je v ní zachyceno ještě prvotní nadšení z osvobození, které je prosto jakéhokoliv hodnocení současných událostí. Ve zhudebnění tří různorodých textů — žalmových úryvků, básně Jaroslava Vrchlického „Čechy“ a prokomponování svatováclavského chorálu — vyjádřil skladatel touhu českého lidu po svobodě, boj a díky za konečné osvobození. Tato skladba, vytvořená s prvotní spontánní naivností, nepřinesla výraznější hudební či ideové hodnoty ani problematiku; zachytila jen slavnostní náladu prvních měsíců po říjnu 1918, ve které se jí dostalo také plné rezonance publika.

Prvotní nadšení z osvobození, ze kterého vznikla „Česká rapsodie“ Bohuslava Martinů, našlo svou odezvu i u jiných skladatelů. Kritičtější tvůrci, kteří nechali své prvotní skladebné záměry zrát déle, od kompozice podobných skladeb však záhy upustili. Takovým případem byl plán kantáty „Vůdce“, kterou chtěl záhy po říjnu 1918 komponovat Ladislav Vycpálek. Měla to být skladba, jež by ve zhudebnění biblických textů a básní současníků zobrazila těžký život národa v porobě, touhu po osvobození, odboj v letech války a jež by vyvrcholila oslavou prvního presidenta Československé republiky; když však skladatel poznal společenské rozpory uvnitř nového státu a když bylo stále více zřejmo, že prodlužování a zdůrazňování oslav osvobození je zneužíváno vládnoucí buržoazií k zastírání těchto společenských rozporů, upustil od plánu na vytvoření takové kantáty a nerealizoval jej.

Se snahou o oslavu boje za národní osvobození prostřednictvím biblické metafory, se kterou jsme se setkali v „České rapsódii“ Bohuslava Martinů a v plánu kantáty „Vůdce“ Ladislava Vycpálka, se pak setkáváme ještě jednou roku 1928 u příležitosti desátého výročí republiky v kantátě Bohumila Vendlera „Žalm 126“, o kterém jsme se zmínili již v souvislosti se skladbami na biblické náměty. Téhož roku však byla provedena i první skladba, která je již přímou oslavou boje zahraničních legií a osamostatnění republiky, komponovanou zcela na současný text. Tímto dílem je symfonie Rudolfa Karla „Vzkříšení“, komponovaná na slova Rudolfa Medka a Josefa Kopty. Dějovou kostrou tohoto třívětého díla je obvyklé schema, se kterým jsme se setkali zatím u všech zmíněných skladeb této skupiny: touha porobeného národa, boj za osvobození a konečná

oslava vítězství. Skladatel tu s pomocí důmyslné tématické a variační práce vytváří dramaticky účinný celek, ve kterém jsou oslavné partie vyváženy místy vzrušenými a lyrickými, takže skladba netrpí nedostatkem kontrastu. Jen závěrečná coda se rozrůstá do rozměrů a mohutnosti, ve které se skladatel neubrání jisté rozvleklosti²⁾. Díky závažným kontrastním epizodám se skladateli podařilo vytvořit řadu kladných obrazů touhy lidu po svobodě, mateřské lásky, vzpomínek vzdálených vojáků na vlast a dalších; celkové vyznění díla, ovlivněné zejména závěrečnou oslavnou částí, je však neseno v duchu oficiální buržoazní ideologie: je tu přeceněna úloha zahraničních legií a idealizován současný životní stav českého národa. Skladatel, který si byl vědom nebezpečí přílišné oficiálnosti tohoto díla, vyloučil z textu veškeré konkrétní zmínky o historických událostech a osobnostech, takže zmíněný děj podává jen obecně; tato skutečnost však nic nemění na celkovém ideovém zaměření skladby.

Roku 1931 bylo dokončeno druhé rozlehlé dílo s legionářskou tematikou — „Lví srdce“ Jaroslava Kvapila. Výrazová nadnesenost a vnějšková monumentálnost, zdůrazňující buržoazně nacionalistické obsahové prvky a tendenčně zkreslující pohled na úlohu legií a vznik republiky, tu vystupuje v textu i v hudební koncepci mnohem nápadněji, než v Karlově „Vzkříšení“. Text nejen opěvává určité události z legionářských bojů a tím — na rozdíl od obecně zaměřeného díla Karlova — přímo oslavuje činnost reakčních ruských legií, ale uvádí i historické paralely, jež mají směřovat pokrokové národní tradice s legendami o osvobozovacím boji legionářů za nové blanické rytíře a pokračovatele jánošíkovské lidové tradice. Hudba Kvapilova „Lvího srdce“ je pak založena převážně na pateticko-oslavném výrazu, který přispívá k pompéznosti a vnější dekorativnosti skladby a vydatně podporuje její základní obsahové ladění.

Nejoficiálněji a nejbombastičtěji je pak laděna poslední monumentální skladba, oslavující zahraniční legie a vznik republiky — „Kantáta na paměť roku 1918“ Jana Zelinky, komponovaná v letech 1934—35 na slova Josefa Kopty. Setkáváme se tu nejen s podobnými tendenčně zkreslujícími historickými paralelami, jako ve „Lvím srdci“ Jaroslava Kvapila, hudebními prostředky nadto nápadně zdůrazněnými, ale i s přímým falšováním domácích událostí roku 1918, jakým je například líčení loajální manifestace kladenských horníků, jež je v přímém rozporu s historickou skutečností. Reakční charakter celé skladby je pak podtržen i v závěru, kde je obvyklá nacionalistická tendence smíšena ještě s ideami náboženskými. Skladatelova snaha po vnější dekorativnosti a neustálém slavnostním ladění hudebního proudu tu vede až k bezkonfliktnosti a nevyhraněnosti gradacních proporcí, jež zejména ze závěrečné věty činí i po stránce hudebně stavebné hodnotu krajně problematickou.

V období mezi dvěma válkami byly vytvořeny i dvě české skladby, jejichž

²⁾ Tuto skutečnost konstatuje i Otakar Šourek (Rudolf Karel, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1947, str. 89 n), který se jinak k dílu jako celku i jeho ideové náplni staví kladně.

obsahem je oslava národního osvobození Slovenska. První z nich je kantáta „Hymnus vzkříšení“ Zdeňka Folprechta z roku 1929, komponovaná na slovenský text Martina Rázuse. Textovým podkladem díla jsou všeobecně symbolicky laděné verše o útisku, boji a vítězství, zhudebněné s výrazem slavnostního patosu; sociální rozpory současného Slovenska a jeho nevýhodné postavení vykořisťované země v rámci buržoazní republiky tu nebyly dotčeny stejně, jako analogické skutečnosti v podobně laděných skladbách s českými texty. Podobné obsahové zaměření, ale mnohem menší uměleckou hodnotu má skladba Bohuslava Taraby „Slovensku“ z roku 1935.

Všechny tyto kantáty, jejichž obsahem je nacionalisticky vyznívající oslava boje za osvobození národa a státního osamostatnění, se — s výjimkou jediného „Vzkříšení“ Rudolfa Karla, jež přináší řadu hudebně silných míst a osobitou stavebnou koncepci, poněkud narušenou jen v závěru — vyznačují přepatetizovanou a do velké slavnostní šíře rozvedenou hudbou, která je umělecky nepovyšuje nad hodnotu pouhých vnějškově dekorativních skladeb. Žádná z nich silnou uměleckou koncepcí nepřekonala ideové vady svého textu a nevrátila se výrazněji do vývojového proudu české hudby; pro dnešek i pro budoucí časy jsou to vesměs skladby nejen námětově, ale i umělecky neživé a neoživitelné.

Od těchto nacionalisticky zaměřených skladeb se velmi ostře liší kantátová tvorba z období mezi dvěma válkami, jež navazuje na zdravou českou a moravskou lidovou tvořivost a jež je nesena v duchu tradičního **pokrokového vlastnictví**. Patří sem zejména skladby na lidová slova, jež náležely již v minulých obdobích mezi nejpřednější hodnoty české vokální hudby. Tvorba Pavla Křížkovského, Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka a Vítězslava Nováka našla v tomto ohledu své cenné a dále se vyvíjející pokračování.

Lidová inspirace se velmi výrazně projevila v syntetickém symfonicko-vokálním díle Vítězslava Nováka — v „Podzimní symfonii“ z let 1931—34. Lidové prvky, které se výrazně projevily v textu i v hudebním ustrojení skladby, představují v tomto subjektivně a autobiograficky zaměřeném díle skladatelovo vyznání lásky k lidu a jeho vnitřní souznění s lidovým kolektivem; jsou výrazem skladatelova pevného vkořenění v rodné půdě a potvrzení jeho dosavadní národní a lidové orientace. Lidová poezie v tomto díle dostává i nový smysl, jenž svým významem a celkovým vyzněním přesahuje a prohlubuje původní obsah, jaký měli na mysli lidoví autoři: několik písní je tu spojeno ve vyšší celek, jehož souhrn vytváří nový obsah.

S takovým obsahovým přehodnocením lidové poezie se setkáváme i v již zmíněné „Kantátě o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka, kde se lidové texty stávají i prostředníkem vyjádření aktuálních myšlenek sociálně kritických a etických.

Jiným způsobem než Vítězslav Novák a Ladislav Vycpálek pracuje s lidovými texty ve své „Kytici“ z roku 1937 Bohuslav Martinů. Obsah lidových básní je mu základem a východiskem; nechce vytvářet vlastní novou myšlenkovou kon-

cepci s použitím lidových prvků, ale svými svéráznými hudebními prostředky nově podává a emocionálně prohlubuje původní lidové výtvořky. Tak vytváří cyklické dílo, sestávající z vokálně a symfonicky stylizovaných ohlasů lidových písňových a instrumentálních útvarů (halekačka, dětský popěvek, balada, selanka aj.), jejichž obsahem jsou výjevy z lidového života a jež i při užití moderní skladebné techniky zachovávají prostotu a bezprostřednost původních lidových skladeb. I Bohuslav Martinů, podobně jako Vítězslav Novák, tímto svým dílem a jinými lidově inspirovanými skladbami, jež vznikly v časové blízkosti „Kytice“, dal najevo svou lásku k rodnému lidu a své národní cítění.

Všechny tyto lidově inspirované skladby měly však rovněž ještě další pozitivní význam. V době zvýšeného tempa industrializace a bezohledného pronikání kapitalistických výrobních vztahů na český a moravský venkov, které znamenalo potlačení a postupné zanikání tradičního folklóru, připomínaly a křísily tyto skladby zanikající hodnoty lidové tvořivosti a staly se společně s umělými úpravami lidových písní a skladbami jiných žánrů na slova lidové poezie jejich zachovateli ve vědomí lidí. Tuto funkci plnily v daném období i skladby, které stojí na rozhraní mezi kantátami a stylizovanými směsmi lidových písní, jež často vznikaly pro rozhlasovou potřebu nebo i pro koncertní provádění. Jsou to díla Rudolfa Kubína „O přírodě a lásce“, Vlastimila Musila „Píseň valašských hor“ a „Valašská romance“, Vojtěcha Kopeckého „Slovácká svatba“ a Jiřího Eliáše „Hodonská balada“. Žádná z těchto skladeb nepřerostla svým významem momentální potřebu, pro kterou vznikla a nestala se trvalejší hodnotou české hudby. Trvalejšími a významnějšími přínosy se staly některé podobné skladby, jež už do oblasti kantátové tvorby nepatří: směsi lidových písní pro sóla, sbor a orchestr, z nichž např. díla Otakara Jeremiáše, Václava Trojana, Zdeňka Folprechta a některých dalších skladatelů jsou dodnes živá a oblíbená.

Významným pozitivním ideovým přínosem byly v období mezi dvěma válkami vedle skladeb na lidové texty i další kantáty, jejichž obsahem nebo jednou z hlavních myšlenek je láska k rodné zemi, k českému lidu a přírodě a které navazují na umělecké projevy tradičního českého vlastenectví. Jsou to vesměs skladby, v nichž jsou tyto základní ideje textu hluboce spjaty s hudbou, vyrůstající z nejlepších tradic české národní hudby minulých období. Takovým dílem je nejvyzrálejší kantáta Emila Axmana „Sobotický hřbitov“, komponovaná v letech 1932–33 na slova Fráni Šrámka, ve které skladatel hluboce umocnil básnickou myšlenku souznění s rodným krajem, jeho lidmi a tradicemi. Kantáta Jaroslava Řídkého „Zimní pohádka“ neobsahuje přímo vlastenecké myšlenky; je však tak přesvědčivě národním a poetickým obrazem české přírody, že se organicky vřazuje do skupiny národně a lidově inspirovaných skladeb, jejichž kladný ideový význam spočívá v pravdivém tlumočení vlasteneckých citů a lásky k rodné zemi.

Životnost a oprávněnost těchto lidově vlastenecky orientovaných skladeb a naproti tomu odtažitost a neživotnost oficiálních kantát s nacionalistickou ten-

denci se jasně projevila v posledních letech předmnichovské republiky a v tragickém období kolem Mnichova, kdy byla naše země ohrožena nebezpečím fašistického útoku a války. V této situaci definitivně ustává tvorba kantát s tematikou boje legií, oslav 28. října a podobně; do popředí zájmu českých skladatelů naproti tomu vystupuje láska k rodné zemi, její přírodě, lidu a hrdinským dějinám, na kterou organicky navazují i ideje obrany vlasti a boje za její nezávislost a svobodu. Tyto myšlenky zazněly ojedinele ještě v době hlubokého míru v již zmíněné „Domažlické symfonii“ Julia Kalaše; v kritickém období konce třicátých let pak prostupují celou řadou dalších děl. S vlasteneckou koncepcí, spočívající ve vroucím vyznání lásky k rodné zemi, se setkáváme v již zmíněné kantátě „Máj“ národního umělce Josefa Bohuslava Foerstra z roku 1936; výzva k obraně a příslib věrnosti rodné zemi se stává i vyvrcholením lidově laděné a vlastenecky zaměřené „Moravské kantáty“ Jaroslava Křičky, dokončené roku 1936. Aktuální vlastenecké zaměření vyvolalo roku 1938 i vznik kantáty Miroslava Krejčího „Českému lidu“ a působilo na koncepci současně vznikajícího „Stabat mater“ Emila Axmana. V tomto dramatickém závěrečném období buržoazní republiky se začínají rodit i některá významná vlastenecky a bojově laděná díla, jejichž ideová koncepce a umělecká realizace dozrává až v letech okupace a jež se spolu s řadou jiných děl stanou pádnými protesty proti fašistickému násilí: „České requiem“ Ladislava Vycpálka a kantáta Josefa Plavce „My, národ československý“.

Vedle uvedeného množství kantát, jejichž obsahem je soudobá společenská problematika nebo které s ní souvisejí alespoň některými svými stránkami, vytvořili čeští skladatelé v období mezi dvěma válkami několik **filosoficky zaměřených skladeb**, jejichž obsahem jsou otázky poměru lidského života a smrti. Takřka všechny byly inspirovány subjektivními zážitky skladatelů a svým základním filosofickým zaměřením jsou odrazem jejich světového názoru. Všechna tato díla jsou nesena základním výsledným laděním optimistickým: skladatelé v nich překonáváním bolestí a obav ze zániku dospívají k usmířeným a zjasněným závěrům. Přesto je však lze podle základní filosofické orientace, v jejímž duchu byly tvořeny a kterou dále hlásají a zobecňují, navzájem velmi zřetelně ideově odlišit.

Relativně nejpokrokovější jsou v rámci tohoto námětového zaměření skladby „Epilog“ Josefa Suka a „Živí mrtvým“ Boleslava Vomáčky. Jsou to totiž první velké české vokální skladby, týkající se otázek života a smrti, jež nejsou nazírány z hlediska starého náboženského světového názoru. Vomáčkova skladba je zcela civilním a nepatetickým zamyšlením nad problémem lidské smrti, které vede přes pochopení nutnosti zániku všeho dožívajícího až k chvále života a zdůraznění jeho ceny; setkáváme se tu poprvé v české kantátové tvorbě se zcela neidealistickým dialektickým pohledem na věčný koloběh života a smrti. V Sukově „Epilogu“ je základní nenáboženské řešení problému obavy ze smrti, o kterém jsme se již zmínili dříve, komplikováno ještě idealistickým světovým názorem. Sukova

koncepte totiž počítá s posmrtným životem: obecným myšlenkovým rámcem díla je morální příprava člověka na okamžik smrti. Základní humanistické ladění, kterým je celé dílo prodchnuto a které vede i k závěrečnému vyznání víry v lidskou lásku a sebevědomí člověka, je však hodnotou tak kladnou a výrazně podanou, že ve výsledném účinku skladebného celku přerůstá původní idealistické zaměření.

Rovněž o „Kantátě o posledních věcech člověka“ Ladislava Vycpálka, jejímž ústředním problémem je otázka poměru života a smrti, jsme se již zmínili v jiných souvislostech. Skladatel zde v souhlase s lidovou textovou předlohou dospívá k idealistickému řešení, jež předpokládá boha jako nejvyššího strážce lidské spravedlnosti, jenž odměňuje dobré a trestá zlé. Náboženské východisko tu však není účelem ani cílem. Je jen pozadím, na kterém skladatel emocionálně velmi působivě promítá velmi silnou etickou tendenci, jež je zejména ve spojení se sociálně kritickým zaměřením díla nesporně kladnou ideovou hodnotou.

Kantáta Rudolfa Karla „Sladká balada dětská“ je velmi působivým vyjádřením mateřské bolesti nad ztrátou dítěte a usmíření s touto tvrdou životní skutečností; k matčinu citovému obratu a jejímu vnitřnímu vyrovnání tu však dochází jen na náboženském pozadí bez účasti hlubšího duševního zápasu. Rudolf Karel tu projevil plně své psychologické a povahokresebné mistrovství; k výraznější nové a obecněji společensky platné ideové koncepci zde však nedospěl.

Bylo-li v právě uvedených skladbách Josefa Suka, Ladislava Vycpálka a Rudolfa Karla idealistické východisko jen průvodním pozadím, na kterém se rozvíjely jiné, vesměs kladné obsahové myšlenky, je naopak v symfonii Františka Píchy „Ejhle, člověk!“ idealisticky zaměřená úvaha o smyslu lidského života a problému smrti hlavní ideovou náplní. Od svých otřesných dojmů z první světové války tu skladatel dospívá k úvahám o původu, hybných silách a nezničitelnosti vesmírného dění a života, jež nakonec vyústí ve vyznání víry v boha jako řídicí sílu vesmíru. Radostné a optimistické ladění závěru tohoto díla se na rozdíl od Sukova „Epilogu“ nebo Vycpálkovy „Kantáty o posledních věcech člověka“ neopírá o lidské sebevědomí a z něj vyplývající etickou jistotu, ale jen o pasivní víru ve vyšší moc; na ideové frontě české filosoficky zaměřené kantátové tvorby z období mezi dvěma válkami stojí symfonie Františka Píchy „Ejhle, člověk!“ na nejpravějším místě jako skladba bez výraznějšího progresivního významu. Idealistická filosofická koncepce tu nadto nevedla ani k novátorskému řešení hudebnímu, s jakým se setkáváme zejména ve zmíněných dílech Josefa Suka a Ladislava Vycpálka.

Zmíněné čtyři základní obsahové okruhy — skladby s historickými, současnými sociálními, vlasteneckými nebo nacionalistickými a filosofickými náměty — představují hlavní ideovou náplň české kantátové tvorby z období mezi dvěma válkami. Žádná z několika ostatních kantát, které nespádají do těchto ideových okruhů, nepředstavuje výraznější ideovou ani uměleckou hodnotu. Z tvorby významnějších skladatelů jsou to příležitostná kantáta Jaroslava Kříčky „Stu-

dentské vzpomínky“, Boleslava Vomáčky „Romance svatojirská“, Viléma Petrželky „Modlitba k slunci“, Jaroslava Kvapila „Píseň o čase, který umírá“ a Julia Kalaše „Kejklíř“. S výjimkou kantáty Jaroslava Kvapila, která je komponována na ideově málo výrazný překlad francouzské básně, a Julia Kalaše, jejíž textovou předlohou je méně významná báseň Otakara Fischera, jsou to vesměs skladby komponované na slova málo významných literátů — osobních přátel nebo známých těchto skladatelů; žádná z nich nepředstavuje důležitější hodnotu ani v profilech tvorby svých autorů.

Tento námětový a obsahový rozbor ukázal, že česká kantátová tvorba z období mezi dvěma válkami jako celek plně odráží základní ideové tendence, které byly v daném období součástí třídního a národního boje v buržoazní Československé republice. Z kantát s různými ideovými zaměřeními, která jsme tu postupně probrali, se jeví jako relativně nejpokrokověji orientovaná tvorba se současnými sociálními a civilními náměty. Nenacházíme tu ani jediného reakčního, protilidového nebo protidemokratického díla, jež by propagovalo stabilizaci současného společenského řádu a v němž by byla falšována tehdejší sociální skutečnost ve smyslu zastírání třídních protikladů. Všichni skladatelé tu podávají kritiku vládnoucího společenského řádu nebo některých jeho charakteristických projevů; více či méně pokrokové zaměření jednotlivých děl se projevuje až v jejich nazírání na řešení daných sociálních antagonismů. Jako nejpokrokovější součást této tvorby vznikají ve vytčeném období první české kantáty s komunistickou revoluční tendencí.

Ideově mnohem diferencovanější obraz nacházíme v oblasti tvorby orientované národně. V ostrém protikladu tu stojí na jedné straně nacionalistické skladby s tematikou legionářských bojů a vzniku Československé republiky, na druhé straně pokroková vlastenecká díla, vyjadřující lásku k rodné zemi a nesená tradiční pokrokovou vlasteneckou tendencí. Vítězství a životnost pokrokové vlastenecké tvorby se jasně projevily v posledních letech předmnichovské republiky, kdy se tato tvorba aktivně zapojila do boje demokratických sil národa proti hrozícímu fašistickému nebezpečí; oficiálně tendenční nacionalistická tvorba naproti tomu v této době ustala.

Nejméně vyhraněná ve smyslu pokrokového materialistického světového názoru pak zůstala česká kantátová tvorba s filosofickými náměty. V období mezi dvěma válkami sice již nevznikaly významnější nábožensky tendenční skladby, které by byly nositeli reakční církevní ideologie; převládalo tu však ještě zcela bezkonfesijní idealistické zaměření. Relativně pokrokové ideové tendence tu nacházíme jen v některých etických postulátech a rezultátech; vědecké materialistické nazírání do české filosoficky zaměřené kantátové tvorby v období mezi dvěma válkami ještě neproniklo.

Období buržoazní Československé republiky bylo v oblasti české kantátové tvorby etapou nejen velmi cennou ve smyslu kvantitativním, ale vývojově důležitou i po stránce kvalitativní. Prověřuje se tu poprvé schopnost velkých vokálně

instrumentálních skladeb odrážet a zachycovat moderními uměleckými prostředky současné sociální dění, dochází tu k tak těsnému a konkrétnímu sepětí hudební tvorby se současným bojem a životem národa, jakého u nás snad s jedinou výjimkou tvorby Leoše Janáčka nebylo od doby klasiků české národní hudby Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka. Tento bouřlivý vývoj kantáty v období mezi dvěma válkami se stal i jedním z hlavních předpokladů skutečnosti, že v následujícím období okupace a v první poválečné etapě budování socialismu v naší zemi vznikla právě v oblasti tohoto žánru četná další velmi významná a životná díla.

Chronologický přehled českých kantát z období mezi dvěma válkami

(Jednotlivé skladby jsou uvedeny k roku, ve kterém byly započaty; data dokončení jsou uvedena v závorkách za tituly. Díla, u kterých není naznačeno datum dokončení, byla dokončena v témže roce, kdy byla započata.)

- 1916 Rudolf Zamrzla: I. symfonie c moll „Mors et vita“
(dokončena 1919)
- 1918 Bohuslav Martinů: Česká rapsódie
- 1919 Karel Boleslav Jirák: Žalm XXIII
- 1920 Josef Suk: Epilog
(dokončen 1929)
Ladislav Vycpálek: Kantáta o posledních věcech člověka
(dokončena 1922)
Boleslav Vomáčka: Romance svatojirská
(dokončena 1942)
Osvald Chlubna: Šumařovo dítě
(dokončeno 1921)
- 1921 Jaroslav Křička: Pokušení na poušti
(dokončeno 1922)
Vilém Petrželka: Modlitba k slunci
Emil Němeček: Dítě
- 1922 Rudolf Vohanka: Bílá Hora
- 1923 Rudolf Zamrzla: Libušino nastolení
Jaroslav Kvapil: Píseň o čase, který umírá
Jindřich Ferenc: Smrt Kozinova
Jiří Julius Fiala: Máj
František Míta Hradil: Balada o očích topičových
Jiří Eliáš: Hodonská balada
- 1924 Rudolf Karel: Vzkříšení
(dokončeno 1927)
Oldřich Hilmera: Legenda Tritonova

- 1926 Leoš Janáček: Glagolská mše
 Emil Axman: Moje matka
 Miroslav Krejčí: Svatební píseň
 František Pícha: Ejhle, člověk!
 (dokončeno 1929)
 Josef Plavec: Pozdravujeme jaro!
- 1927 Jaroslav Křička: Zlodějka Jenny
 (dokončeno 1928)
 Boleslav Vomáčka: Živí mrtvým
 (dokončeno 1928)
 Jindřich Ferenc: Sirotek
 (přepracováno 1931)
 Záboj Bláha—Mikeš: Tulácké srdce
 (dokončeno 1929)
 Julius Kalaš: Symfonie c moll „Domažlická“
 (dokočena 1928)
- 1928 Josef Bohuslav Foerster: Svatý Václav
 Bohumil Vendl: Žalm 126
 Rudolf Karel: Sladká balada dětská
 (dokončeno 1929)
 Emil Axman: Balada o očích topičových
 Vilém Petrželka: Námořník Mikuláš
 (dokončeno 1929)
 Jaroslav Kvapil: Lví srdce
 (dokončeno 1931)
 Otakar Hřímálý: Ballades des cloches
 Josef Plavec: Neděle svatodušní
 Rudolf Kubín: První májová noc
 Jindřich Hybler: Zpěv země
 Stanislav Goldbach: Posluchač radia
- 1929 Norbert Kubát: Oslavná kantáta k mileniu sv. Václava
 Emil Axman: Ilonka Beniačová
 (dokončeno 1930)
 Jindřich Ferenc: Stabat mater
 Otakar Hřímálý: Žalm
 Zdeněk Folprecht: Hymnus vzkříšení
- 1930 Jaroslav Křička: Tyrolské elegie
 (dokončeno 1931)
 Vojtěch Kopecký: Slovácká svatba
- 1931 Vítězslav Novák: Podzimní symfonie
 (dokončeno 1934)

- Boleslav Vomáčka: Strážce majáku
(dokončeno 1933)
- Josef Plavec: Dva lidé
- Pavel Haas: Introdukce a žalm 29
- 1932 Ladislav Vycpálek: Blahoslavený ten člověk
(dokončeno 1933)
- Emil Axman: Sobotecký hřbitov
(dokončeno 1933)
- Otakar Jeremiáš: Tvůrci Fausta
- Emil Václav Müller: Prego sub la verda standardo
- Stanislav Goldbach: Balada o snu
(dokončeno 1933)
- Stanislav Mach: Probuzení
- 1933 Josef Černík: Balada o nenarozeném dítěti
(dokončeno 1935)
- Jindřich Ferenc: Romance štědrovečerní
- Julius Kalaš: Kejklíč
(dokončeno 1934)
- 1934 Jaroslav Křička: Studentské vzpomínky
- Jan Zelinka: Kantáta na paměť roku 1918
(dokončeno 1935)
- Vít Nejedlý: Den
(dokončeno 1935)
- Bohuslav Taraba: Slovensku
(dokončeno 1935)
- 1935 Jaroslav Křička: Moravská kantáta
(dokončeno 1936)
- Anatol Provazník: Cantantibus organis
- Josef Stanislav: Pochod úrody
- Jaroslav Řídký: Zimní pohádka
(dokončeno 1936)
- 1936 Josef Bohuslav Foerster: Máj
- Jaroslav Křička: Král Lávra
(dokončeno 1937)
- Josef Bartovský: Máchův Máj
- Rudolf Kubín: O přírodě a lásce
U studánky
Jáma Pokrok
- 1937 Anatol Provazník: Žalm 116
- Bohuslav Martinů: Kytice
- (asi) Vlastimil Musil: Valašská romance
Píseň valašských hor

- 1938 Emil Axman: Stabat mater
 Miroslav Krejčí: Českému lidu
 Josef Plavec: My, národ československý
 (dokončeno 1943)
 Miloš Sokola: Balada o snu
 František Suchý: Svobodni
 Kantáty, u nichž nebyly zjištěny časové údaje o vzniku:
 Otakar Hřímálý: Hlad
 Jindřich Hybler: Jitřní zpěv před osvobozením
 Emil Hába: Máj

**Rejstřík a bibliografie českých kantát z období mezi dvěma válkami
 s údaji o nejdůležitějších pramenech a literatuře**

(Bibl. údaje o rukopisech uvádím jen tehdy, jsou-li uloženy jinde,
 než v majetku autora)

Axman Emil

- Moje matka* (Otakar Březina) 1926
 Rkp. v majetku paní Marie Axmanové
 František Pala: Axmanovy kantáty, Tempo VIII, 133n
Balada o očích topičových (Jiří Wolker) 1928
 Rkp. v majetku paní Marie Axmanové
 František Pala: Axmanovy kantáty, Tempo VIII, 133n
 Skladatelovy poznámky v rkp. partituře
Ilonka Beniačová (J. V. Rosůlek) 1929—30
 Rkp. v majetku paní Marie Axmanové
 Skladatelovy poznámky v rkp. partituře
Sobotecký hřbitov (Fráňa Šrámek) 1932—33
 Klav. výtah — Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1934
 Skladatelovy poznámky v tisku klavírního výtahu
Stabat mater (středověká sekvence) 1938
 Klav. výtah — Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1946
 Skladatelovy poznámky v tisku klavírního výtahu

Bartovský Josef

- Máchiw Máj* (Karel Hynek Mácha) 1936

Bláha-Mikeš Zábaj

- Tulácké srdce* 1927—29

Černík Josef

- Balada o nenarozeném dítěti* (Jiří Wolker) 1933—35

Eliáš Jiří

- Hodonská balada* (lidová poezie) 1923

- Ferenc Jindřich
Smrt Kozinova 1923
Sirotek 1927, přeprac. 1931
Stabat mater (středověká sekvence) 1929
Romance štědrovečerní (Jan Neruda) 1933
 Sborová partitura POČ, Praha 1935
- Fiala Jiří Julius
Máj (Karel Hynek Mácha) 1923
 Rkp. Archiv pěv. sboru Hlahol, Praha
- Foerster Josef Bohuslav
Svatý Václav (Antonín Klášterský) 1928
 Klav. výtah — Foerstrova společnost, Praha 1928
 Libreto — I. vyd. Foerstrova společnost, Praha 1929
 — II. vyd. tamtéž 1940
 František Pala: Foerstrova kantáta „Svatý Václav“, Tempo IX, 3n
Máj (Karel Hynek Mácha) 1936
 Klav. výtah — Foerstrova společnost — Melantrich, Praha 1939
 Josef Plavec ve sborníku Josef Bohuslav Foerster, Praha 1949
- Folprecht Zdeněk
Hymnus vzkříšení (Martin Rázus) 1929
 Rkp. uložen v hudebním archivu Českého hudebního fondu v Praze
 Mirko Očadlík v Klíči II, 200
 Boleslav Vomáčka v Tempu XI, 340
- Goldbach Stanislav
Posluchač radia (Rudolf Těsnohlídek) 1928
 Rkp. uložen v notovém archivu Čs. rozhlasu v Brně, sign. A-36 0-39
 Karel Vetterl: Moravští skladatelé v rozhlase, Tempo X, 8n
Balada o snu (Jiří Wolker) 1932—33
 Rkp. uložen v archivu Filharmonického sboru Beseda brněnská
 v Brně, sign. 1887
- Hába Emil
Máj (Karel Hynek Mácha)
- Haas Pavel
Introdukce a žalm 29 (bible) 1931
- Hilmera Oldřich
Legenda Tritonova (Jaroslav Vrchlický) 1924
- Hradil František Míťa
Balada o očích topičových (Jiří Wolker) 1923
 Rkp. ztracen

- Hřimalý Otakar
Hlad
Ballades des cloches 1928
Žalm 1929
- Hybler Jindřich
Žitřní zpěv před osvobozením (Antonín Sova)
Zpěv země (Viktor Dyk, Antonín Sova) 1928
- Chlubna Osvald
Šumařovo dítě (Svatopluk Čech) 1920—21
 Rkp. Hud. archiv Filharmonického spolku Beseda brněnská,
 sign. 991
 Vladimír Helfert — Hudební rozhledy (brněnské) I, 99
- Janáček Leoš
Glagolská mše 1926
 Klav. výtah i part. Universal Edition, Vídeň 1928, 1930
 L. Kundera, Tempo VII, 186n
 J. Šeda: Leoš Janáček, SHV, Praha 1961, str. 168n,
 další uvádí B. Štědroň: Dílo Leoše Janáčka, Praha 1959
- Jeremiáš Otakar
Tvůrci Fausta (Johann Wolfgang Goethe) 1932
 Rkp. Notový archiv Československého rozhlasu Praha, sign. 0 791
 Mirko Očadlík: Klíč III, 120n
 Josef Plavec: O. Jeremiáš, Hud. matice Umělecké besedy,
 Praha 1943, str. 51n a 87
- Jirák Karel Boleslav
Žalm XXIII (Bible Kralická) 1919
 Opis partitury: Notový archiv Čs. rozhlasu Praha, sign. 0 2444
 Mirko Očadlík: K. B. Jirák, Hudební matice Umělecké besedy,
 Praha 1941, str. 32 a 60
- Kalaš Julius
Symfonie c moll „Domažlická“ (Jan Žižka z Trocnova) 1927—28
Kejklíř (Otakar Fischer) 1933—34
- Karel Rudolf
Vzkříšení (Rudolf Medek a Josef Kopta) 1924—27
 Klavírní výtah — Foerstrova společnost, Praha 1927
 Richard Veselý, Tempo VII, 314 a 351
 Otakar Šourek: Rudolf Karel, Hudební matice Umělecké besedy,
 Praha 1947, 88n
Sladká balada dětská (Rudolf Medek) 1928—29
 Klavírní výtah — Edition Sádlo, Praha 1932

- Otakar Šourek: Rudolf Karel, Hudební matice Umělecké besedy,
 Praha 1947, 97n
 Mirko Očadlík, Klíč I, 215
- Kopecký Vojtěch
Slovácká svatba (lidová poezie) 1930
- Krejčí Miroslav
Svatební píseň (Sapfo) 1926
 Rkp. klav. výtah — Archiv pěv. sboru Hlahol, Praha
Českému lidu (Jaromír Hořejš) 1938
 Rkp. partitura ztracena
- Křička Jaroslav
Pokoušení na poušti (Bible Kralická) 1921—22
 Klav. výtah — Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1925
 Skladatelův výklad — Listy Hud. matice II, 36
 Jiří Dostál: Jaroslav Křička, Hud. matice Umělecké besedy,
 Praha 1944, str. 113
Zlodějka Jenny (Petr Křička) 1927—28
 Rkp. partitura ztracena
 Jiří Dostál: Jaroslav Křička, Hud. matice Umělecké besedy,
 Praha 1944, str. 113
Tyrolské elegie (Karel Havlíček Borovský) 1930—31
 Opis partitury — Hudební archiv Českého hud. fondu, Praha
 Skladatelův výklad — Tempo XI, 207
 Jiří Dostál: Jaroslav Křička, Hud. matice Umělecké besedy,
 Praha 1944, str. 113n
 Boleslav Vomáčka, Tempo XI, 298
 Mirko Očadlík, Klíč II, 166
Studentské vzpomínky (Jan Svítal - Kárník) 1934
 Opis partitury — Hudební archiv Českého hud. fondu, Praha
 Jiří Dostál: Jaroslav Křička, Hud. matice Umělecké besedy,
 Praha 1944, str. 115n
Moravská kantáta (Jan Svítal-Kárník) 1935—36
 Klavírní výtah — Orbis, Praha 1951
 Jiří Dostál: Jaroslav Křička, Hud. matice Umělecké besedy,
 Praha 1944, str. 116
Král Lávra (Karel Havlíček Borovský) 1936—37
 Rkp. partitura kantátové verze nezvěstná
 Jiří Dostál: Jaroslav Křička, Hud. matice Umělecké besedy,
 Praha 1944, str. 134
- Kubát Norbert
Oslavná kantáta k milému svatého Václava 1929
 Sborové hlasy vydal skladatel vlastním nákladem

- Kubín Rudolf
- První májová noc* (Karel Jaromír Erben) 1928
- O přírodě a lásce* (lidová poezie) 1936
- Rkp. partitura — Notový archiv Čs. rozhlasu Praha, sign. 0 1121
- U studánky* 1936
- Jáma Pokrok* 1936
- Kvapil Jaroslav
- Píseň o čase, který umírá* (A. Suarès) 1923
- Rkp. partitura — Hud. archiv Filh. sboru Beseda brněnská, Brno, sign. 1074
- Vladimír Helfert: Hudební rozhledy (brněnské) I, 99
- Ludvík Kundera: Jaroslav Kvapil, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1944, str. 101
- Lví srdce* (Rudolf Medek) 1928—31
- Rkp. partitura — Hud. archiv Filh. sboru Beseda brněnská, Brno, sign. 1200
- Skladatelův výklad: Česká hudba XXXV, 137n
- Ludvík Kundera, Tempo XI, 134n
- Boleslav Vomáčka, Tempo XII, 103
- Mirko Očadlík, Klíč II, 66
- Ludvík Kundera: Jaroslav Kvapil, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1944, str. 102
- Mach Stanislav
- Probuzení* (Antonín Pochop) 1932
- Martinů Bohuslav
- Česká rapsódie* (bible, Jaroslav Vrchlický, píseň „Svatý Václave“) 1918
- Sborová partitura — archiv pěveckého sboru Hlahol, Praha
- Zdeněk Nejedlý, Smetana IX, 60
- Ota Zitek, Hudební revue XII, 199
- Ladislav Vycpálek, Lumír XLVII, 93
- Kytice* (lidová poezie) 1937
- Partituru vydal roku 1957 Český hudební fond v Praze
- Müller Emil Václav
- Prégo sub la verda standardo* (L. L. Zammenhof) 1932
- Musil Vlastimil
- Valašská romance* (lidová poezie) asi 1937
- Partitura uložena v notovém archivu Čs. rozhlasu v Praze
- Píseň valašských hor* (lidová poezie) asi 1937
- Nejedlý Vít
- Den* (Jan Noha) 1934—35
- Rkp. partitura uložena v archivu Svazu československých skladatelů v Praze

- Němeček Emil
Dítě (Karel Hynek Mácha) 1921
- Novák Vítězslav
Podzimní symfonie (Vítězslav Novák, lid. poezie a Jaromír Borecký) 1931—34
 Velká partitura — Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1937
 Skladatelův výklad: Tempo XIV, 65
 Václav Štěpán, Tempo XIV, 66
- Petrželka Vilém
Modlitba k slunci (Josef Chaloupka) 1921
 Leoš Firkušný: Vilém Petrželka, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1946, str. 51n
Námořník Mikuláš (Jiří Wolker) 1928—29
 Klavírní výtah — Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1934
 Ludvík Kundera, Tempo X, 56
 Leoš Firkušný: Vilém Petrželka, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1946, str. 68n
 Mirko Očadlík, Klíč III, 91n
- Pícha František
Ejhle člověk! (úryvky z různých textů) 1926—29
- Plavec Josef
Pozdravujeme ůaro! (Otakar Březina) 1926
Neděle svatodušní (Otakar Březina) 1928
Dva lidé (Richard Dehmel) 1931
My, národ československý (různé texty) 1938—43
 Autorův výklad: Umělec I, 162n
- Provazník Anatol
Cantentibus organis (bible) 1935
 Partitura — Universal Edition, Vídeň 1936
Žalm 116 (bible) 1937
 Klavírní výtah — Universal Edition, Vídeň 1937
- Řídký Jaroslav
Zimní pohádka (Petr Křička) 1935—36
- Schulhoff Ervín
Komunistický manifest (K. Marx, B. Engels) 1931
 Klav. výtah Panton, Praha 1961
 Vlastimil Musil ve sborníku Ervín Schulhoff, Knižnice Hudebních rozhledů, Praha 1958
- Sokola Miloš
Balada o snu (Jiří Wolker) 1938

- Stanislav Josef
Pochod úrody (Vladimír Majakovskij) 1935
 Partitura uložena v hud. archivu Českého hud. fondu v Praze
- Suchý František
Svobodni (R. Bojka) 1938
- Suk Josef
Epilog (bible, Ladislav Vycpálek) 1920—29
 Velká partitura — Hud. matice Umělecké besedy, Praha 1939
 J. M. Květ, Tempo XIII, 97
 Otakar Šourek, Tempo XVIII, 35n a 120n
 Jiří Berkovec: Josef Suk, SNKLHU, Praha 1957
- Taraba Bohuslav
Slovensku (lidová poezie a hymna „Nad Tatrou sa blýská“) 1934—35
 Partitura uložena v hud. archivu Českého hud. fondu v Praze
- Vendler Bohumil
Žalm 126 (bible) 1928
 Partitura uložena v hud. archivu Českého hud. fondu v Praze
- Vohanka Rudolf
Bílá Hora 1922
- Vomáčka Boleslav
Romance svatojirská (Stanislav Hanuš) 1920—42
 Klavírní výtah — Hud. matice umělecké besedy, Praha 1944
 Hubert Doležil: Boleslav Vomáčka, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1941, str. 82
Živí mrtvým (Stanislav Hanuš) 1927—28
 Klavírní výtah — Hud. matice Umělecké besedy, Praha 1935
 Skladatelův výklad: Tempo VIII, 144n
 Hubert Doležil: Boleslav Vomáčka, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1941, str. 83n
Strážce majáku (Jiří Wolker) 1931—33
 Klavírní výtah — Hud. matice Umělecké besedy, Praha 1934
 Skladatelův výklad: Tempo XIII, 277
 Hubert Doležil, Tempo XIII, 273
 Hubert Doležil: Boleslav Vomáčka, Hud. matice Umělecké besedy, Praha 1941, str. 85n
- Vycpálek Ladislav
Kantáta o posledních věcech člověka (lidová poezie) 1920—22
 Partitura: Hud. matice Umělecké besedy, Praha 1927
 Klavírní výtah: I. vydání — tamtéž 1922
 II. vydání — tamtéž 1930
 III. vydání — SNKLHU, Praha 1956

- Skladatelův výklad: Listy Hudební matice II, 35n
 Zdeněk Nejedlý: Smetana XII, 138n a 148
 Josef Bartoš, Smetana XV, 51
 Jaroslav Smolka, Hudební rozhledy X, 93n a 140n
 Jaroslav Smolka: Ladislav Vycpálek, SNKLHU, Praha 1960
Blahoslavený ten člověk . . . (Bible Kralická) 1932—33
 Partitura: Hud. matice Umělecké besedy, Praha 1950
 Klavírní výtah: tamtéž, 1933
 Skladatelův výklad: Tempo XIII, 209
 František Pala, Tempo XIII, příloha k č. 2
 Jaroslav Smolka: Ladislav Vycpálek, SNKLHU, Praha 1960
- Zamrzla Rudolf**
I. symfonie c moll „Mors et vita“ 1916—19
Libušino nastolení (Ema Destinová) 1923
- Zelinka Jan**
Kantáta na paměť roku 1918 (Josef Kopta) 1934—35