

JAROSLAV SMOLKA

## KANTÁTA VE SVĚTOVÉ HUDBĚ V OBDOBÍ MEZI DVĚMA VÁLKAMI (1918 – 1939)

Tato studie vznikla na sklonku roku 1961 jako poslední kapitola mé kandidátské disertační práce „Česká kantáta v období mezi dvěma válkami“. Tvořila širší rámec podrobného vyličení dění na poli tohoto žánru v naší národní hudební kultuře. Velmi pracně shledané informace kapitoly o světovém vývoji kantáty ve dvacátých a třicátých letech našeho století nebylo možno ve výše zmíněné definitivní práci využít, protože v syntetické monografii o tomto žánru v profilu celé naší národní hudební kultury posledních sta let nebylo na soustavné sledování světového vývoje místo. Publikuji proto její text zde samostatně s vědomím, že je mnohem spíše jen snesením a utříděním materiálu, než podstatnějším příspěvkem k hodnocení složitého vývoje světové hudby let 1918–39. Neměl jsem ani zdaleka možnosti a předpoklady k tomu, aby se tento text mohl stát vyčerpávající a řádně dokumentovanou studií. O valné většině skladeb není u nás k dispozici více zpráv, než často velmi neúplné údaje slovníkového charakteru, přímé poznání a prozkoumání pramenů, totiž vlastních kantátových děl, je na našem území možné jen u několika málo z celkového počtu uvedených skladeb. Text tohoto článku, který na mnoha místech vznikl jen jako rekonstrukce zpráv literatury slovníkového či všeobecně informativního charakteru, si klade za úkol podat jen hrubé rysy světové kantátové tvorby v daném období a blíže si všimnout u nás dostupných a známých děl, jež tvoří integrální články páteře jejího vývoje. Sleduji tu žánr v plném jeho rozsahu, to znamená díla, jež vycházejí z tradiční orientace i taková, jež představují nové přínosy a růst k dalším vývojovým perspektivám. Hlavní pozornost však věnuji oné pokrokové linii, jež vede umělecký rozvoj na poli tohoto žánru vpřed. Z nich také vycházím při charakteristice situace v jednotlivých národních kulturách.

Pro přehlednost jsem zvolil postup po tvorbě autorů jednotlivých národů, v rámci národních kultur podle věku od starších k mladším. Především z nich na prvním místě probírám tvůrce zakladatelského významu pro moderní hudbu 20. století, Igora Stravinského, jehož vyspělé skladby kantátového charakteru mají do značné míry internacionální povahu.

V období mezi dvěma válkami dospěla kantáta a vůbec velké vokálně instrumentální žánry k velmi významnému rozvoji. Kantátová díla vznikla v této době

ve všech pokročilejších národních kulturách. Kvantitativně v tomto žánru i v letech 1918—1939 převládají ve světě díla stylově i ideově utvářená ještě tradičně, vyrůstající z odkazu hudby minulého století. Velmi významnou součástí této tvorby jsou však skladby, které jsou slohově a v některých případech dokonce již i ideově utvářeny nově, pokrokově. V prvních letech výbojů poválečné moderní hudby vzniklo velmi málo kantát s novým slohovým zaměřením. K experimentům volili skladatelé nejčastěji žánry komorní hudby, orchestrální skladby a často i drobnější útvary scénické, především balety a různé kombinace hudebně činoherní. Teprve později, když došlo k upevnění nových slohových výbojů a často i k jejich asimilaci s některými tradičními prvky, přistoupili nejvýznamnější skladatelé-novátoři k vytváření syntetických hudebních žánrů. Tehdy se dostaly na pořad dne znovu opět symfonie, jejichž tvorba v prvních letech po první světové válce nápadně poklesla, a společně s nimi, což u mnoha skladatelů často ještě přispívalo ke snadnějšímu porozumění a obsahové konkretizaci nových slohových postupů, rovněž kantáty. Proto je valná většina významných novátorských kantát až z konce dvacátých a z třicátých let, kdy se nový styl předních bojovníků za nové obzory evropské hudby již stabilizoval.

Jen pozvolna se rozvíjela v souvislosti s dramatickým rozvojem světové společenské situace i nová námětovost a obsahovost světové kantátové tvorby. Výjimku tu činí jen kantáta sovětská, jež je od samých počátků spjata se stálým a uvědomělým bojem za novou, socialistickou obsahovost. I na poli kantátové tvorby z této doby je jasně patrné, jakou již tehdy představovala kultura mladého Sovětského svazu kvalitativně odlišnou hodnotu. V celém ostatním, tehdy ještě kapitalistickém světě, se i jen v prostém a v podstatě schematickém pohledu na náměty, které si skladatelé vybírali ke zhudebnění v kantátách, jeví plně rozpornost tehdejšího světa. Jen pozvolna se tu začínají přibližně od počátku třicátých let objevovat nové náměty se soudobým demokratickým a lidově bojovým zaměřením či taková zpracování námětů historických, jež mají vyhraněný metaforicky aktualizovaný pokrokový význam (typu např. Honeggerovy *Jany z Arcu na hranici*).

Skladatel, jehož tvorba má podstatný význam pro zrod nových stylových perspektiv západoevropské hudby období mezi dvěma válkami, Igor Feodorovič Stravinskij (nar. 1882), zasáhl velmi významnou měrou i do oblasti kantáty a ostatních vokálně instrumentálních žánrů. Jeho první skladby tohoto druhu, nerozsáhlé sice, ale v nejednom detailu už charakteristické pro budoucího mistra, vznikly již před první světovou válkou, ještě za skladatelova pobytu v Rusku. Jsou to příležitostná kantáta **Smuteční zpěv nad smrtí Rimského-Korsakova** op. 5 pro sbor a orchestr z roku 1908 a pro vyzrálou tvorbu Stravinského ještě netypická kantáta **Le roi des étoiles** (Hvězdný král) pro mužský sbor a orchestr na slova K. Balmonta z roku 1911. Tato skladba na symbolický text apokalyptického obsahu plyne ve velmi pomalém tempu a má výrazné náznaky na Skrjabinovu a Schönbergovu harmonii (z raného období), jež svědčí

o stylové nevyzrálosti skladby. V celkovém profilu tvorby skladatele má tato skladba malý význam.

Celých patnáct let, jež následovala po vzniku tohoto díla a do nichž padají úspěchy nejvýznamnějších a nejslavnějších baletních a ostatních kompozic Igora Stravinského, přinášejících jeho nejpronikavější výboje, se vyvíjela skladatelova tvorba bez pozornosti k velkým vokálně symfonickým žánrům. Jejich obsazení se přiblížil jen v baletní kompozici se zpěvem **Svatba**, jež nese podtitul „ruské taneční scény“, pro sóla, sbor, čtyři klavíry a bicí nástroje. Toto dílo koncipoval od konce první světové války až do roku 1928.

Teprve v letech 1926 — 27 přistoupil Igor Stravinskij k práci na prvním velkém vokálně instrumentálním koncertním díle syntetického charakteru, jemuž hned napoprvé dovedl dát rysy klasické velikosti a uměřenosti. Je to, jak titul uvádí, opera-oratorium **Oedipus Rex** (Kráľ Oedipus) o dvou jednáních. Igor Stravinskij je komponoval na latinský překlad libreta Jeana Cocteaua, jež do starověkého jazyka převedl J. Daniéla. Libretista tu volně zpracoval námět stejnojmenné Sofoklovy tragédie. Skladateli tanul na mysli ideál antického dramatu, který zachoval i ve stavbě díla: klade důraz na nehybný antický sbor, jehož zpěv se rozvíjí ve velkolepě vystavěných hudebních slokách. Celý děj se rozvíjí jako jediný obraz o neproměnné scéně, jíž rovněž odpovídá monolitní hudební stavba celého díla. Právě pro tuto charakteristickou vlastnost se dílo vžilo především jako oratorium, zatímco jeho dramatické provozování je mnohem vzácnější. Tento převážně koncertní, nedivadelní charakter díla však neznamená, že by tu nebylo skutečného dramatického vnitřního napětí. Skladatel tu při tom všem používá velmi živých hudebních prostředků; oné velikosti a stylové jednoty, jež na nás působí dojmem neméně klasickým, než třeba oratoria Händlova, dosahuje novými, soudobými hudebními prostředky. Nejedna z jednotlivých novátor-ských technických postupů, např. slavné trubkové fanfáry, postupující v těsné poloze obrátů kvartových akordů či kvintakordů sekundově zahuštěných, velmi výrazně působily na rozvoj dalšího hudebního vyjadřování v nejrůznějších hudebních žánrech. Celkové zaměření skladby, zejména její klasická velikost a uměřenost, podstatně přispělo k rozvoji nového, moderně monumentalizujícího klasického kantátového stylu. Právě na tuto stránku díla dovedli skutečně tvořivě navázat nejvýznamnější tvůrčové kantát a oratorií následujících let: především Arthur Honegger ve své Janě z Arcu na hranici a Sergej Prokofjev v Alexandru Něvském. Jejich skutečně tvořivý přínos spočívá v tom, že aplikovali tuto stavebnou velikost (jež ovšem spočívá u obou zmíněných mistrů rovněž v navazování na monumentální koncepce svých vlastních předchozích skladeb) na díla s národními historickými náměty a že ji dovedli oživit již skutečně konkrétním národním obsahem monumentálních hudebních obrazů. V této podnětnosti, na kterou mohla navázat vynikající díla s již aktuálně vyznívajícím národními historickými náměty, spočívá hlavní vývojový význam oratoria Igora Stravinského **Oedipus Rex**. Mistrovské je tu ovšem i vlastní skladatelovo tlumočení

a umělecké přehodnocení původního Sofoklova námětu, jehož myšlenky všelidské platnosti tu Stravinskij přehodnocuje se skutečně mimořádnou emocionální hloubkou. Skladatel tu velmi originálně řeší i epicko-dramatickou stavbu díla a současně problém srozumitelnosti slova při použití velkého symfonického a vokálního aparátu. Vlastní dramaticky se rozvíjející proud skladby, který je propracován tak důsledně, že je skutečně dílo možno provozovat jako operu, je ještě epicky komentován hlasatelem, umístěným při koncertním provozování spolu se sólisty před orchestrem, při divadelním provedení v orchestru, mimo dramaticky se rozvíjející scénu.

Vynikajícím velkým vokálně instrumentálním dílem Igora Stravinského je rovněž **Žalmová symfonie** pro smíšený sbor a orchestr z roku 1930. Skladatel tu zhudebnil vybrané verše z Žalmů XXVIII, XXXIX a CL. Podobně jako u nás Leošovi Janáčkovvi v Glagolské mši, nejsou rovněž Igoru Stravinskému v tomto díle náboženské texty obvyklou předlohou pro zhudebnění, ale spíše episodickým prostředníkem ideových prvků pro vybudování monumentální svébytné umělecké stavby. Podobně jako u Janáčka tu nenajdeme nic z obvyklých postupů tradiční evropské církevní hudby. Skladatel vytváří ve třech větvích tohoto díla dramaticky vystupňované a hluboce konfliktní hudební obrazy, jejichž melodický materiál má svůj prapůvod — a to je opět rys, obdobný se zmíněným dílem Janáčkovým — spíše v oblasti dávné slovanské historie. Úvodní věta díla je hluboce konfliktní a dramaticky vypjatá, druhá je výrazně obohacena novátorským řešením tradiční fugové práce, třetí je konečně rozvedena do mohutného slavnostního obrazu, v němž je právě ruský původ skladatelova hudebního myšlení nejzřetelnější. V základním obsahovém ladění je však mezi Janáčkovou Glagolskou mší a Žalmovou symfonií Igora Stravinského zásadní rozdíl. Kdežto Leoš Janáček se svým dílem k náboženským myšlenkám staví diskusně, ba vysloveně protikladně a činí je především metaforickým podkladem pro vyjádření zcela odlišných světských myšlenek, zůstává Igor Stravinskij v podstatě na ideové bázi žalmových veršů, jež si zvolil jako textový podklad díla. Stavba celé skladby se rozvíjí především na podkladě symfonickém, sbor tu vystupuje jen s vyzpíváním základních myšlenek textu a jako barevné obohacení hudebního proudu. Velmi zajímavé je, že si tu skladatel předpisuje nikoliv běžný smíšený sbor, ale obsazení, z jakého se smíšený sbor skládal za středověku — chlapecké a mužské hlasy s vyloučením ženské složky. Při určité syrovosti celého zvukového řešení díla je nahrazení barvitějších a zakulacených i zase řezavě pronikavých ténbrů ženského sboru jasnými, barevně monolitnějšími a méně pronikavými chlapeckými hlasy obsahově plně funkční. Tomu odpovídá v partituře Žalmové symfonie i podstatný zásah do složení orchestru: nepoužívá vůbec houslí a viol, čímž nechává jednak ve vyšších polohách plněji vystupovat syrověji a obnaženěji znějící dřeva a žestě, ve smyčcích pak dosahuje zvláštního efektu temnějším, zastřenějším zabarvením sboru violoncell a kontrabasů. Žalmová symfonie patří podobně jako Oedipus Rex ke stavebně i výrazově

nejzcelenějším, nejmonolitnějším dílům Igora Stravinského; na rozdíl od oratoria *Oedipus Rex* měla pronikavý vliv spíše na další rozvoj světového symfonismu než kantátové tvorby.

V západní Evropě došlo k nejbouřlivějšímu a nejplodnějšímu rozvoji moderní kantátové tvorby v období mezi dvěma válkami ve **Francii**. Hudební kultura této země měla v oblasti tohoto žánru velmi významné tradice jak v období bezprostředně předcházejícím, tak již v minulém století. Většina významných skladatelů komponovala kantáty již v mládí, neboť právě skladbou tohoto žánru bylo podmínkou soutěžit o tzv. Římskou cenu, jejíž získání poskytovalo mladým skladatelům možnost dlouhodobého tvůrčího a studijního pobytu v Itálii. Římská cena byla skutečně mnohokrát udělena skladatelům, kteří ve svém dalším vývoji do rozvoje tohoto žánru zasáhli velmi podstatně — od časů Hectora Berlioze až třeba k Henry Dutilleuxovi, jemuž byla Římská cena udělena roku 1938. Významná kantátová díla vytvořili rovněž mnozí ze skladatelů, jejichž tvorba představuje nejvýznamnější vývojové mezníky francouzské hudby z konce minulého a začátku našeho století.

Tak již nestor francouzské hudby začátku XX. století Camille Saint-Saëns (1835—1921) vytvářel od roku 1863 celou řadu kantát a oratorií; poslední z nich, **Hymne à la Paix** pro smíšený sbor a orchestr z roku 1919 vznikla až na prahu období, jemuž zde věnujeme pozornost. Skladatel zde tradičními hudebními prostředky vyjádřil aktuální tehdy myšlenku — oslavil v ní mír, který byl pro francouzský lid po čtyřletých válečných útrapách radostnou úlevou.

Druhý z nejstarších představitelů tradiční linie francouzské hudby Vincent d'Indy (1851—1931), vytvořil své kantáty a oratoria již v předchozím období; po roce 1918 zasáhl do vokální hudby jen sborovými skladbami.

Zakladatel francouzské moderní hudby Claude Debussy (1862—1918) se období, jež jsme si tu vymezili, už nedožil. I v jeho tvorbě však nalezneme řadu kantát, mezi nimiž je vedle čtyř skladeb z mládí i vlastenecká skladba **Ode à la France** pro sóla, sbor a orchestr na slova Louise Laloye, jejíž kompozici se zabýval skladatel ve válečných letech 1916—17. Dílo, jež zůstalo v náčrtu, doplnil, instrumentoval a připravil k tiskovému vydání Marius-François Gaillard.

Ze skladatelů, kteří více či méně vycházeli z podnětů impresionistické hudby Clauda Debussyho, zasáhl do kantátového oboru nejpodstatněji Albert Roussel (1869—1937), především svou třídílnou skladbou z předchozího období **Évocations** pro sóla, sbor a orchestr na slova M. D. Calvocoressiho, již vytvořil v letech 1910—12. Podobně jako Rousselova baletní opera *Padmávâti* bylo toto dílo vyvoláno a inspirováno skladatelovými zážitky z cesty do Indie; skladatel tu používá i melodických prvků a postupů indické lidové hudby, jež tu zpracovává impresionistickou kompoziční technikou. Vedle tohoto vynikajícího díla má menší význam jediná kantáta, kterou Roussel vytvořil v období mezi dvěma válkami, **Žalm LXXX** pro tenor, sbor a orchestr z roku 1928, který skladatel komponoval v anglickém jazyce.

Poněkud eklektičtěji zaměřený skladatel Florent Schmitt (1870—1957), navazující na Massenet, Faurého, Chabriera a do jisté míry i Debussyho, vytvořil po třech kantátách z let 1904—14 ve 30. letech **Fête de la lumière** pro soprán, sbor a orchestr (1937) a **L'Arbre entre tous** pro sbor a orchestr (1939).

Z ostatních starších impresionisticky orientovaných skladatelů do našeho žánru okrajově zasáhl pouze Jean Jules Aimable Roger-Ducasse (1873—1954), který vytvořil roku 1938 symfonickou báseň se ženským sborem **Ulysse et les Sirènes**.

Toto doznívání impresionistických a ostatních dokonce starších slohových tendencí, které se v tvorbě starších skladatelů vyskytuje i v období mezi dvěma válkami, však není podstatným, novátorským přínosem do francouzské hudební kultury tohoto času. Ten vytvořili mladší skladatelé, odvážní bojovníci za nové stylové i obsahové obzory francouzské hudby, kteří se podstatnou měrou zasloužili i o pokrok celé světové hudební kultury.

Stejně jako v oblasti symfonické tvorby a mnoha ostatních dalších hudebních žánrů je nejvýznamnějším tvůrcem moderního francouzského poimpresionistického oratoria a kantáty Arthur Honegger (1892—1955). Slučuje skutečně osobitým a klasicisujícím způsobem nové zvukové přínosy Stravinského, své vlastní i ostatních progressivních tvůrců tohoto času s typickými francouzskými národními rysy hudebního jazyka. Byl čelným představitelem tzv. Pařížské Šestky, od jejichž snah a proklamací se však velmi záhy výrazně odlišil: celým svým vývojem velmi výrazně směřoval ke klasické monumentálnosti a obsahové závažnosti. Tento charakteristický rys Honeggerovy tvůrčí povahy se projevil nejdříve právě v oblasti velkých vokálních žánrů.

Po mladistvé kantátě **Cantique de Pâques** pro sóla, sbor a orchestr z r. 1918 vytvořil ve dvacátých a třicátých letech řadu vynikajících oratorií, jež byla převážně původně komponována pro scénické účely jako oratorní opery; jejich hudební stavba, spočívající na důsledném prokomponování, a převaha sborových úseků kantátově oratorního charakteru je však předurčují k provozování na koncertním pódiu, kde nejčastěji ožívají.

Hned první z nich, **Le roi David** (Král David), v podtitulu označené jako „dramatický žalm“, pro sóla, recitaci, sbor a orchestr na slova René Moraxe je vynikajícím dílem přímo klasické povahy. Ve formovém členění skladebného celku tu Honegger navazuje na tradiční oratorní formu. Dělí je na řadu uzavřených čísel, jež jsou navzájem jen volně vázána dějovou osnovou. Každé z nich je i určitou námětovou jednotkou; námět většiny z nich těží z etického myšlenkového obsahu žalmů. Skladatelovo hudební ztvárnění celého díla, všech čísel skladby, je však již zcela nové, objevné a netradiční. Skladatel tu rozehrává celou širokou paletu hudebních obrazů, mezi nimiž najdeme vedle sporadických názvuků neoklasického, či spíše neobarokizujícího ladění charakteristickou skladatelovu širokodedchou lyriku i obrazy srážně vystupňovaného dramatického vzruchu. Celá partitura díla doslova dýše bohatou novátorskou barvitostí harmonickou, instrumentační i vokální, výraznou a často i složitou rytmikou. Skladatel

tu přímo plýtvá vynikajícími a stylově novými, bohatě obsažnými melodickými nápady, jež nesou mohutnou gradační klenbu všech čísel i celého díla. Typicky zrale honeggerovský je i sám závěr díla, široce zpěvné Aleluja, jež je zbudováno na diatonické pevně tesané melodii, předjímající svým intonačním založením přesvědčivé, vrcholné katarze tak významných pozdějších skladatelových děl, jako je II. smyčcový kvartet, II. a III. symfonie a další skladby.

Oratorní opera **Judith** pro sóla, recitaci, sbor a orchestr na slova René Moraxe z roku 1926 je pojata ještě mnohem dramatičtěji, než *Le roi David*. Dramaticky jednotnější a soudržnější v libretu zpracovaný biblický příběh je tu rozčleněn do tří aktů, v jejichž rámci skladatel hudebně pracuje s maximální tematickou ekonomii a soustředěností. Každý akt je hudebně pevně skloubeným celkem, kterému dává jednotný orchestrální proud určitou náladu, na jehož podkladě se rozvíjí bohatě diferencovaná a deklamačně vzorně utvářená výrazná vokální melodika. Právě v tomto díle, ještě mnohem zřetelněji než v předchozím *Le roi David*, se rodí ona charakteristická, dramaticky bohatá Honeggerova vokální melodika, vyrůstající z typických živých intonací francouzského jazyka, již skladatel tak skvěle uplatnil ve svém vrcholném oratoriu *Jana z Arcu na hranici*. Na tomto základě vytváří Arthur Honegger v *Judith* skvěle náladově soustředěný, orientálním ovzduším dýchající první obraz a dramaticky přesvědčivě vystupňovaný obraz druhý, líčící setkání Holoferna s *Judith* a vlastní vraždu. Oba tyto obrazy jsou vybudovány spíše jako operní akty; teprve třetí díl skladby, oslava *Juditina* osvoboditelského činu, zbudovaný převážně na rozlehlých sborových plochách, je hudebně utvářen kantátovým způsobem.

Tři další Honeggerova velká vokálně instrumentální díla nedošla tak širokého a významného světového uplatnění. Je to **Cantique des cantiques**, kantáta pro sbor a orchestr z roku 1926, scénické oratorium **Cris du monde** z let 1930—31, komponované na libreto René Bizeta a kantáta pro sóla, sbor a orchestr **La Danse des morts** na slova Paula Claudela z roku 1936.

Ideovým i uměleckým vrcholem Honeggerovy vokálně instrumentální tvorby je scénické oratorium **Jeanne d'Arc au bûcher** (*Jana z Arcu na hranici*) pro sóla, recitaci, sbor a orchestr, komponované na libreto Paula Claudela v letech 1934—35. Je to nejkryštalitější, dramaticky nejsoustředěnější a nejhlouběji zpracované oratorium Arthura Honeggera. Všechno melodické, stavebné a deklamační novátorství, ke kterému se skladatel dopracoval ve svých předchozích dílech na biblické náměty, tu v umocněné podobě uplatňuje při zpracování významného námětu z francouzské národní historie. V historické situaci, ve které dílo vzniklo a bylo poprvé provedeno, v době ohrožení Francie německým a italským fašismem a soustřeďování lidových a demokratických sil země k záchraně národní samostatnosti, dostalo i přímo progresivní společenský význam. Hluboce humanisticky vyjádřenou vlasteneckou myšlenkou se tato skladba vřazuje mezi nejvýznamnější pokroková umělecká díla tohoto času; ze světové kantátové a

oratorní tvorby, vzniklé v této epoše, je jí kongeniální jen Alexandr Něvskij Sergeje Prokofjeva.

Skladatel zde pracuje s vyjadřovacími prostředky ještě soustředěněji, než v Judith. Na rozdíl od předchozích děl zde má velmi významný podíl na rozvoji dramatického celku mluvené slovo; sama titulní postava, Jana z Arcu, je obsazena činoherní herečkou. Její projevy, zaznívající často velmi působivě i bez orchestrálního průvodu, rozdělují proud skladby na řadu samostatných hudebních oddílů. Básnický bohatý francouzský text tu skladatele inspiroval k vytvoření širokodeché, národně konkrétní melodiky, již skladatel rozvádí se suverénním stavebným mistrovstvím do obsažných a působivě gradovaných hudebních obrazů. Charakteristickým rysem díla, který proniká všechny jeho části, je i geniální výrazové oproštění, jež tu ještě výrazněji než v předchozích skladbách svádí všechny složky hudebního výrazu k jednotnému, soustředěnému a hluboce emocioálnímu účinku.

Jana z Arcu na hranici je nejen vrcholným oratoriem Arthura Honeggera. (Následoval po ní už jen **Nicolas de Flue a Cantata de Noël**). Dosáhnuv zde klasické dokonalosti, zaměřil své syntetizační umělecké úsilí do oblasti instrumentální hudby a z ní především symfonie. Práce v oblasti hudby kantátové a oratorní, v níž uplatnil tyto syntetizační stylové i ideové snahy mnohem dříve, než v instrumentální tvorbě, k tomu byla přímo nedocenitelnou průpravou.

Z druhů Arthura Honeggera z Pařížské Šestky se vokální tvorbě nejsoustavněji věnoval Darius Milhaud (nar. 1892). Vytvořil celou řadu písní, sborů i drobnějších komorních kantát; rozměrů a obsazení velkých symfonických kantát dosáhly v období mezi dvěma válkami jen tři jeho skladby. První z nich, **Žalm CXXXVI** pro baryton, sbor a orchestr z roku 1918 komponoval skladatel na francouzský text, který přebásnil Paul Claudel. Rovněž druhá kantáta, komponovaná již v době plné skladatelovy zralosti, roku 1928, vyrůstá z duchovního námětu. Je to **Cantate pour louer de Seigneur** pro sóla, sbor a orchestr, komponovaná na biblický text. Třetí dílo, kantáta **La Mort d'un tyran** je komponována na text Lampridiův, který do francouzského jazyka převeďl Diderot. Na rozdíl od oratorií a kantát Arthura Honeggera nejsou tyto skladby Milhaudovy špičkovými, nejdůležitějšími díly skladatele. K nejvýznamnějším tvůrčím činům skladatel dospěl v oblasti jiných žánrů.

Nejmladší člen Pařížské Šestky, Francis Poulenc (nar. 1899), zasáhl v daném období do kantátového oboru jen jedním dílem, zato však dobově i stylově velmi charakteristickým. Je to znamenitě vypointovaná a vtipná kantáta pro sbor a orchestr **Sécheresses**, komponovaná na surrealistický text Edwarda Jarmese a zajímavým způsobem se hudebně vyrovnávající s textovou předlohou, v kantátové tvorbě málo obvyklou. Francis Poulenc dílo vytvořil roku 1937.

Louis Durey (nar. 1888), který roku 1921 formálně vystoupil z Pařížské Šestky a záhy poté odešel na francouzský jih, napsal v tomto svém působišti kantátu **Éloges** pro sóla, sbor a orchestr; dílo nebylo publikováno.



Z ostatních francouzských skladatelů Honeggerovy generace vynikli jako skladatelé kantát ještě Jacques Ibert (nar. 1890), vynalézavý melodik s vyvinutým smyslem pro nástrojovou barvitost, který dostal roku 1919 Římskou cenu za kantátu **La Poète et la Fée** a v pozdějších letech napsal **Chant de folie** pro dva soprány, dva alty, sbor a orchestr, a následovník Ravelův a Rousselův Alexis Roland-Manuel (nar. 1891), který krátce po Arthuru Honeggerovi, roku 1937, napsal rozlehlé oratorium **Jeanne d'Arc**.

V období mezi dvěma válkami napsali ve Francii kantáty dále ještě Jean Rivier (nar. 1896), jehož **Žalm LVI** pro soprán, sbor a orchestr z roku 1937 vyrůstá z navázání na tradice starší francouzské hudby, Henry Barraud (nar. 1900), žák Dukasův a Schmittův, autor kantáty **Le Feu** pro sbor a orchestr z roku 1937, žák d'Indyho Henri Tomasi (nar. 1901), který napsal roku 1935 kantátu **Ajax** pro sbor a orchestr, a Jean Langlais (nar. 1907), skladatel kantáty **La Voix du vent** pro soprán, sbor a orchestr z roku 1934.

Z nejmladších skladatelů vynikli na konci našeho období ve Francii jako autoři oratorií a kantát Henry Dutilleux (nar. 1916), kterému byla roku 1938 udělena Římská cena za kantátu **L'Anneau du roi**, a Jean Francaix (nar. 1912), velmi nadaný žák Nadi Boulangerové, který dospěl k živému a ryze francouzskému neoklasicisticky laděnému hudebnímu vyjadřování. Roku 1939 vytvořil rozlehlé oratorium **L'Apocalypse de Saint Jean** pro čtyři sólisty, sbor a dva orchestry, z nichž vedle symfonického orchestru je druhý sestaven z nástrojů, v symfonickém orchestru neobvyklých, jako jsou 4 saxofony, sarrusophon, harmonium, akordeon, mandolina, kytara, cornet à piston, xylofon apod. Podobně jako Honeggerova *Jana z Arcu na hranici*, mělo toto dílo v době bezprostředního fašistického ohrožení Francie svůj jasný metaforický význam, který byl při premiéře díla, jež byla roku 1942 v Paříži za řízení Munchova, zřetelně pocíťován. Dílo je pozoruhodné i po ryze hudební stránce: vyniká širokodechou stavbou, prostotou a vznešeností, jakou je možno srovnat jen s díly Honeggerovými či Žalmovou symfonií Igora Stravinského.

Rovněž německá a rakouská hudební kultura má pro rozvoj západoevropské poválečné kantáty a oratoria nesmírný význam. K velikému rozvoji tohoto žánru došlo rovněž již v předchozím období: monumentální vokálně symfonické koncepce Mahlerových symfonií se sborem a Schönbergových Gurrelieder představují vrcholy, jakým v tomto oboru světová hudební kultura do této doby vůbec dospěla. Představitelé této předchozí generace, ve dvacátých a třicátých letech nejstarší tvořící skladatelé, nezasáhli v našem období již do rozvoje německé kantátové tvorby nijak podstatně.

Richard Strauss (1864—1949), jehož nejvýznamnější tvořivé období spadá do let před první světovou válkou a který byl převážně skladatelem symfonickým a operním, napsal mezi dvěma válkami jen tři málo významná díla, jež stojí na pomezí žánru kantáty. Je to cyklus mužských sborů s orchestrem **Die Tageszeiten** na slova Josepha von Eichendorffa z roku 1928, **Austria** pro mužský sbor s orchestrem na text Antona Wildganse z roku 1929 a **Olympische Hymne** pro smíšený sbor s orchestrem z roku 1936 na slova Roberta Lubahna.

Hans Pfitzner (1869—1949), který v nejednom ohledu navázal na wagne-

rovskou linii německé hudby a zejména pak na nejreakčnější stránky Wagnerovy ideologie a estetiky, napsal roku 1921 skladbu **Von deutscher Seele** na slova Josepha von Eichendorffa, jež je v podtitulu označena jako romantická kantáta pro čtyři sólové hlasy, sbor, orchestr a varhany. Tato skladba je vedle opery Palestrina nejvýznamnějším dílem skladatele. Je to kantátově prokomponovaný cyklus písňových útvarů, ve kterých skladatel vyjadřuje své nacionalistické a idealistické filosofické zaměření.

Ještě tradičněji je ve své tvorbě orientován pražský německý skladatel Gerhard von Keussler (1874–1949), autor vnějškově okázalých, epicky založených oratorií na biblické náměty. Po svém nejvýznamnějším díle **Jesus aus Nazareth** z roku 1917 napsal v období mezi dvěma válkami oratoria **Die Mutter** (1919), **Zebaoth** (1924) a **In jungen Tagen** (1928).

Z navázání na sloh Gustava Mahlera vyrůstá tvorba Felixe Weingartnera (1863–1942), který vynikl především jako dirigent. V období mezi dvěma válkami napsal kantátu **Auferstehung** pro sbor a orchestr a **Symfonii č. 7 c moll** pro sóla, sbor a orchestr.

Ze starší tradice, především z Schuberta a Brucknera, vycházeli rakouští skladatelé Franz Schmidt (1874–1939), autor oratoria **Das Buch mit sieben Siegeln** z let 1935–37, a Otto Siegel (nar. 1878), jenž vytvořil kantáty **Das große Halleluja** pro sbor a orchestr na slova Mathiase Claudia (1930), **Eines menschen Lied** pro sbor a orchestr (1931) a **Klingendes Jahr** pro soprán, sbor, smyčcový orchestr a klavír (1933).

Rovněž v Německu a Rakousku se o pokrok v oblasti kantátové a oratorní tvorby zasloužili především skladatelé, kteří cílevědomě směřovali k vytýčení nových stylových i obsahových obzorů hudebního umění. Sem patří především skupina průbojných rakouských skladatelů, jejichž vůdčím představitelem a učitelem byl Arnold Schönberg (1874–1951), jedna z nejpřednějších tvůrčích osobností první poloviny našeho století. Již ve svém prvním tvořivém období, v letech 1900–01, vytvořil přímo s mistrovskou jistotou rozlehlou kantátu **Gurrelieder** pro sóla, sbor a orchestr na slova Jense Petera Jacobsena, v níž velmi osobitým a samostatným způsobem rozvil tvořivé podněty hudby Wagnerovy a Straussovy. Rovněž ve svém druhém, atonálním tvořivém období se Arnold Schönberg zabýval kompozicí velkého vokálně symfonického díla — oratoria **Die Jakobsleiter** na vlastní text. Pracoval na něm řadu let v rozmezí 1913–1922, nakonec je však nedokončil. V období let 1923–1933, kdy objevil a tvořivě uplatnil dvanáctitónovou kompoziční techniku, do kantátového žánru nezasáhl. Teprve v době svého pobytu v exilu v Americe, kde se vrátil ke tradičnějším způsobům hudební skladby, vytvořil kantátu **Kol nidre** pro recitaci, smíšený sbor a orchestr na slova staré hebrejské modlitby. Dílo dokončil roku 1938. Je to skladba tonální, dramaticky silně působivá, spočívající však plně na kompozičních postupech starší proveniencí.

Žáci a následovníci Arnolda Schönberga komponovali v období mezi dvěma válkami kantáty spíše jen výjimkou. Nejvýznamnější z nich, Alban Berg (1885–1935) kantáty vůbec nekomponoval; skladba **Víno** z roku 1920 na tři Baudlairovy básně v německém překladu Stefana George, jež u nás někdy bývá označována jako kantáta, je ve skutečnosti koncertní árií pro soprán s orchestrem.

Anton Webern (1883—1945) napsal roku 1935 kantátu **Das Augenlicht** pro sbor a orchestr, jejíž text vytvořil Hildegard Jone. Je to velmi efektní skladba, založená na působivých dramatických akcentech a kontrastech; skladatelovo vyjadřování je tu stručné a má všechny znaky zralé Webernovy tvorby. Později, v letech 1940 a 1943, se skladatel věnoval tomuto žánru ještě dvakrát. Na slova téhož básníka napsal podobné skladby, jež nazval prostě **I. kantáta** a **II. kantáta**.

Další žák Schönbergův, hudební vědec a skladatel Egon Wellesz (nar. 1885), v jehož tvorbě je však již mnohem pestřejší směsice různých jiných prvků a slohových tendencí, než u dvou výše jmenovaných nejvýznamnějších Schönbergových žáků, napsal roku 1932 kantátu **Mitte des Lebens** pro soprán, sbor a orchestr.

Z ostatních rakouských moderně orientovaných skladatelů zasáhl podstatněji do žánru kantáty Ernst Toch (nar. 1887), který po rozlehlé symfonii pro sólo, sbor, orchestr a varhany **An mein Vaterland** napsal roku 1930 kantátu **Das Wasser** pro sóla, vypravěče, sbor a malý orchestr a roku 1938 **Kantátu o hořkých bylinách** pro sóla, vypravěče, sbor a orchestr.

Podstatněji přispěli k rozvoji žánrů kantáty a oratoria v období mezi dvěma válkami mladí tehdy němečtí skladatelé, kteří hledali pokrok soudobého hudebního vyjadřování v návratu k některým tvořivým zásadám předromantických epoch a spojovali je s novými melodickými a harmonickými výboji. Nejvýznamnějším z nich je Paul Hindemith (nar. 1895), významný novátor, který velmi podstatně přispěl zejména k rozvoji moderní komorní, symfonické, koncertantní a operní hudby. I jeho dvě kantáty z období mezi dvěma válkami jsou však díly významnými. První z nich, **Lehrstück** na slova Bertolda Brechta z roku 1929, je velmi zajímavým pokusem o spojení žánru kantáty se scénickými a vůbec vizuálními efekty. Vedle dvou sólistů, recitátora, sboru a orchestru tu totiž předpisuje ještě druhý orchestr v pozadí a dále akce tanečníků, clownů apod. Hudba této kantáty je smyslově velmi názorná a bezprostřední, setkáváme se tu i se žánrovými charakteristikami a názvuky na soudobou taneční hudbu apod. v onom charakteristickém vtípném stylovém přehodnocení, jaké je proslulé např. ze známé Hindemithovy klavírní Suity 1922 a ostatních skladeb z tohoto období. Druhá Hindemithova skladba tohoto druhu, **Das Unaufhörliche** z roku 1931 je oratorium pro sólové hlasy, sbor, dětský sbor a orchestr na slova Gottfrieda Benny. Tato skladba společně s instrumentálními díly, jež vznikala v její bezprostřední časové blízkosti, představuje skladatelovo směřování k syntetičtějšímu hudebnímu vyjadřování, v němž spojuje přínosy svých předchozích výbojů s některými rysy předchozí evropské symfonické hudby a jež pak v dalších letech vedlo k vytvoření tak vynikajících děl soudobé hudby, jako je opera Malíř Mathis, violoncellový koncert a další díla.

Technicky velmi zručným a světově proslulým kantátovým skladatelem je Carl Orff (nar. 1895), který vynikl hned svým prvním dílem tohoto oboru, rozlehlou kantátou **Carmina burana** z let 1935—36. Dílo, jež je možno provozovat rovněž scénicky, komponoval skladatel na světské latinské, staroněmecké

a starofrancouzské texty ze 13. století, opěvující přírodu, radovánky tohoto světa, zejména pití a konečně lásku. Těmto třem námětovým okruhům věnoval jednotlivě věty skladby, jež se dále rozpadají na řadu čísel podobně jako v oratoriu či starší opeře. Skladatel tu velmi efektně navazuje na některé postupy starší hudby od středověké chorální melodiky až po německou lidovou hudbu minulého století. I když skladba místy vyznívá poněkud eklekticky, jsou tyto prvky spojeny ve velmi účinný celek; vyniká jak barvitou instrumentací a harmonií, tak pečlivě vyváženými proporcemi a vtipnými pointami, jež se na žádném místě skladby neminou účinkem. Skladatel toto dílo zahrnul do rozlehlejšího cyklu skladeb *Trionfi*, jehož další díly vznikly později.

Ojediněle do našeho žánru zasáhl Orffovi stylově blízký německý skladatel Werner Egk (nar. 1901), který se věnoval především operní a baletní kompozici. Jeho hudební výraz se často blíží výbojům Stravinského a dramatickému citění i orchestraci Richarda Strausse; často se opírá o lidovou melodiku a postupy starší hudby předromantických období. Tyto prvky jeho stylu se projevují v oratoriu **Furchtlosigkeit und Wohlwollen**, jež vzniklo roku 1930.

Velmi významnou skupinu německých skladatelů, tehdy vesměs ještě velmi mladých, tvoří autoři, kteří se již ve dvacátých letech stali uvědomělými bojovníky za socialismus a kteří se zapojili do práce v německém revolučním dělnickém hnutí. Komponovali nejčastěji písně a scénické hudby, především pro pokrokové divadlo Bertolda Brechta, se kterým byla řada z nich (Eisler, Dessau, Weill) ve velmi blízkém kontaktu. Stylově vyrůstali z výbojů soudobé hudby, především ze Schönberga a Hindemitha, v souvislosti s funkčním zaměřením své hudby a se snahou po její co nejširší srozumitelnosti však jen málokdy překračovali rámec rozšířené tonality; jejich díla bývají žánrově velmi konkrétní, intonačně spjata s písňovou tvorbou. V kantátách a oratoriích vyjadřovali obvykle ty náměty a ideje, jež přesahovaly svým významem, závažností či literárním zpracováním možnosti písňové tvorby.

Hanns Eisler (nar. 1898) se věnoval politickým a protifašistickým námětům ve své tvorbě takřka výhradně. Již velmi záhy vyjádřil svůj odpor k první světové válce mladistvým oratoriem **Gegen den Krieg**, jež komponoval na texty Li Tai Po. Další tři kantátová díla komponoval na texty Bertolda Brechta, s nímž jej spojil po nástupu fašistů v Německu stejný osud — musel emigrovat. Jsou to **Die Massnahme**, **Kantate auf den Tod Lenins** z roku 1937 a **Deutsche Sinfonie** pro sóla, sbor a orchestr z let 1936—37.

Další dva Brechtovi spolupracovníci v oboru scénické hudební kompozice se kantátové tvorby dotkli jen výjimečně. Paul Dessau (nar. 1894) napsal v letech 1930—31 **Chormusik** pro sbor a bicí nástroje, Kurt Weill (nar. 1900), operní skladatel, který se pokrokovým společenským myšlenkám přiblížil jen ve své poměrně kratší vývojové epizodě, napsal svou kantátu **Der Lindberghflug** pro tři sólové hlasy, sbor a orchestr na slova Bertholda Brechta roku 1928, v čase práce na své nejproslulejší skladbě — Třígrošové opeře, spolu s Hindemithem.

Z dalších pokrokových německých skladatelů se věnoval kompozici kantát Ottmar Gerster (nar. 1897), který napsal roku 1929 **Das Lied vom Arbeitsmann**, roku 1930 **Rote Revue**, o dva roky později **Wir!**, **Soldatenlied** pro mužský sbor a orchestr na slova J. W. Goetha a **Der geheimsvolle Trompeter** na slavnou báseň Walta Whitmana. Roku 1937 napsal kantátu **Hymnus an die Sonne** pro soprán, mužský sbor a orchestr na slova Andersenova. Spolupracovník Hannse Eislera a dirigent dělnických sborů Leo Spies (nar. 1899) napsal roku 1932 první německou kantátu se sovětskou tematikou **Turksib** na slova J. R. Bechera. Eislerův, Buttingův a Hindemithův žák Ernst Hermann Meyer (nar. 1905) napsal roku 1933 kantátu **Die Felswand** na slova C. F. Meyera. Protifašisticky zaměřený skladatel Manfred Gurlitt (nar. 1890) vytvořil kantátu **Drei politische Reden** pro baryton, mužský sbor a orchestr na slova Saint-Justova, Robespierrova a Dantonova.

Kantáty komponovali v období mezi dvěma válkami v Německu dále méně významní skladatelé Otto Reinhold (nar. 1899), který napsal roku 1934 **Der Weg** pro sóla, sbor a malý orchestr, následovník Pfitznerův Hermann Reutter (nar. 1900), autor oratoria **Der große Kalender** pro soprán, baryton, sbor, dětský sbor a orchestr na slova L. Andersena z roku 1933, nacionalistické kantáty **Gesang der Deutschen** pro soprán, baryton, sbor a orchestr na text Hölderlinův a **Chorphantasie** pro soprán, baryton, sbor a orchestr na slova J. W. Goetha, Wilhelm Maler (nar. 1902), jenž vyrůstal z tvůrčího zaměření Maxe Regera a Ferrucia Busoniho; napsal skladbu **Cantata** pro baryton, sbor a orchestr na slova Stefana George z roku 1930 a oratorium **Der ewige Strom** z roku 1932, Alfred Böckmann (nar. 1905), autor skladby **Symfonische Kantate** z roku 1930, a filosoficky zaměřený skladatel, komponující ve 20. a 30. letech v duchu Regerovy hudby (později serialista a dodekafonista) Wolfgang Fortner (nar. 1907), který napsal kantáty **Grenzen der Menschheit** z roku 1931, **Feierkantate** z roku 1937 a **Nuptiae Catulli** pro tenor, malý sbor a komorní orchestr z téhož roku, v Rakousku pak Karl Schiske (nar. 1916), autor kantáty **Reitjagd** (1938). Malý význam má německá vysloveně tradiční kantátová tvorba, ideově vyrůstající z náboženské oblasti, jejímiž autory byli zejména Arnim Knab (nar. 1881) a Kurt Thomas (nar. 1904).

Do žánrů kantáty a oratoria zasáhli rovněž někteří skladatelé německé národnosti, kteří vyrostli jako příslušníci německých menšin z ostatních evropských zemí. Z Němců pobaltského původu jsou to Kurt von Wohlfurt (nar. 1880), původem z Litvy, žák Regerův, který napsal **Hymne an die Nacht** pro mezzosoprán, sbor a orchestr na text Novalisův, **Hymnus** pro soprán, sbor, varhany a orchestr na slova Klopstockova a **Vánoční oratorium**, a odvážný novátor, průkopník atonality Boris Blacher (nar. 1903), autor scénických oratorií **Romeo a Julie** podle Shakespeara a **Der Großinquisitor** podle Dostojevského. Německý skladatel ruského původu Vladimír Vogel (nar. 1896), žák Busoniho, ovlivněný Skrjabinem a mladým Schönbergem, napsal roku 1930 oratorium **Wagaus Untergang durch die Eitelkeit** pro sóla, sbor a pět saxofonů a v letech 1937—38 I. díl oratoria **Thyl Claes** pro soprán, 2 recitátory, recitační sbor a orchestr podle Charlese de Costera, jehož II. díl pak vytvořil až v letech 1944—45.

Do této skupiny patří i němečtí skladatelé, kteří žili a tvořili ve 20. a 30. letech na našem území a byli tak v těsném styku s českou hudební kulturou. Pokrokové části naší hudební kultury se z nich jak osobně, tak i svými společenskými tendencemi a tvůrčím zaměřením nejvíce přiblížil Erwin Schulhoff (nar. 1894),

který se po krajních modernistických výbojích dvacátých let dostal na začátku let třicátých přímo do řad našich komunisticky angažovaných skladatelů. Nejvýraznějším tvůrčím svědectvím této skladatelovy ideové orientace je jeho kantáta **Manifest komunistické strany** pro soprán, alt, tenor, bas sólo, dětský sbor, smíšený dvojsbor a dechovou hudbu z roku 1931, komponovaná na slova výňatků z autentického textu Karla Marxe a Bedřicha Engelse. Revoluční tendenčnost této skladby podtrhuje skladatel využíváním bojových a slavnostních pochodových intonací;<sup>1)</sup> k syntetickému zobecnění velikých myšlenek literární předlohy, kterou si vybral, k vytvoření kongeniální hudby zde však nedospěl. Z ostatních autorů kantát dosáhl širšího mezinárodního významu Hans Krása (nar. 1895) ušlechtilé muzikální, mahlerovsky laděnou kantátou **Die Erde ist des Herrn** pro sólo, sbor a orchestr na žalmové texty.

Ostatní, jako Hugo Wagner (nar. 1873), autor kantáty **Arbeit** (1924), Franz Ludwig (nar. 1889), žák Regerův, který napsal oratorium **Das Lampertuspiel**, Walter Kaufmann (nar. 1907), skladatel kantáty **Galizische Bäume** (1932), Hans Feiertag (nar. 1913) autor kantáty **Gebet** na slova Waltera von der Vogelweide (1934) a další měli spíše jen lokální význam a do celkového dění podstatněji nezasáhli.

Velmi významným přínosem do dění v oblasti našeho žánru v období mezi dvěma válkami je nová a mladá kantátová tvorba **sovětských** skladatelů. Stejně jako na západě, vznikla v SSSR valná většina významných kantátových a oratorních děl až koncem dvacátých let a v průběhu let třicátých. Příčiny tohoto stavu byly v Sovětském svazu však složitější, než v západoevropských kapitalistických zemích. V Rusku vyrůstala tehdy hudební kultura nového typu, ve středu jejíchž snah bylo především úsilí o novou obsahovost hudby, o zobrazení revolučních událostí, nových idejí a cílů sovětské epochy. Dvacátá léta byla časem kvasu a bojů za tuto novou orientaci, ve kterém ještě nebyla zralá situace pro vznik velkých syntetických děl, jež by pravdivě a emocionálně silně zobrazila tyto nové ideje. Tehdy se tomuto žánru nevěnovali skladatelé, kteří směřovali k následování tehdejších nových výbojů západoevropské hudby, soustředění v ASM (Asociacija sovremennoj muzyki); byli zaměřeni především ke komorní hudbě, drobnějším žánrům programní symfonické hudby a různým jevištním žánrům; vytvořili tehdy poměrně velmi málo symfonií a žádné kantáty. Na druhé straně nedospěli k takovým dílům ani skladatelé, soustředění v RAPMu (Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov), kteří se opírali o hesla nové revoluční ideovosti, pozitivní výsledky jejich práce však spočívaly převážně jen v tvorbě masových písní a ostatních drobných žánrů užitkové hudby. O vytvoření prvních kantátových a oratorních děl s novou sovětskou tematikou se pokusili nejstarší

---

<sup>1)</sup> Premiéra skladby na koncertě České filharmonie v březnu 1962 v Praze se konala v symfonické instrumentaci Svatopluka Havelky; původní Schulhoffova partitura se za okupace přechodně ztratila a byla nalezena až r. 1962.

sovětští skladatelé, kteří tu pracovali v podstatě staršími kompozičními prostředky. Tohoto druhu je skladba staršího ruského skladatele, po revoluci ředitele moskevské konservatoře Michaila Michailoviče Ippolitova - Ivanova (1859—1935) **Hymnus práce** pro sbor a orchestr, který vytvořil ve dvacátých letech po svých dřívějších slavnostních kantátách na paměť Puškina, Gogola a Žukovského, a dílo Michaila Fabianoviče Gněsina (1883—1957), který ve své tvorbě rovněž vycházel ze starší tradice Rimského-Korsakova a Ljadova, **1905—1917**, symfonický památník pro sóla, sbor a orchestr na Jeseninovy básně z roku 1925. Tato díla nedošla širšího společenského ocenění a uplatnění v sovětském hudebním životě. Prvním velkým vokálně symfonickým dílem se sovětskou tematikou, jež dosáhlo v SSSR úspěchu jako kvalitativně nová umělecká hodnota, je kolektivní práce, kterou vytvořili mladí skladatelé, usilující o syntézu snah o novou ideovost a programovost tvorby se soudobým hudebním jazykem a profesionální skladatelskou vyspělostí, studenti moskevské konservatoře, soustředění v PROKOLLu (Proizvodstvennyj kollektiv). Roku 1927 u příležitosti 10. výročí Velké Říjnové revoluce vytvořili oratorium **Cesta Října** (Puť Oktjabrja). Námětem díla je vyprávění o revoluci roku 1905, o Velké Říjnové revoluci roku 1917, o občanské válce a o socialistické výstavbě Sovětského svazu. Ve skladbě se do značné míry projevilo nebezpečí, vyplývající ze skutečnosti, že ji tvořilo několik autorů. Jednotliví skladatelé byli nesterpně nadaní, byly tu rozdíly v hodnotě jednotlivých částí, dílo se neobešlo i bez ideových a uměleckých chyb. Přesto zde však vyrůstaly prvky nového, revolučního umění. Autorem nejlepších částí, rozlehlých sborových čísel „Na desáté verstě od hlavního města“ o revoluci roku 1905 a „Ulice se bouří“, obrazu revoluční demonstrace v únoru 1917, byl Alexandr Alexandrovič Daviděnko (1899—1934), předčasně zesnulý skladatel, účastník občanské války. Dalšími autory díla byli Marian Viktorovič Koval (nar. 1907), Viktor Aronovič Bělyj (nar. 1904), Boris Semjonovič Šechtěr (nar. 1900) a Nikolaj Karpovič Čemberdži (nar. 1903).

Byli to mladí sovětští skladatelé, kteří vytvořili i další velká symfonicko-vokální díla s novými revolučními náměty. Tomuto žánru věnoval již ve třicátých letech mnoho tvořivého úsilí Dmitrij Borisovič Kabalevskij (nar. 1904), žák S. N. Vasilenka a N. J. Mjaskovského, který po svém mladistvém kantátovém díle **Poema o zápase** pro sbor a orchestr z roku 1930 vytvořil řadu rozlehlých a závažných vokálních symfonií. Roku 1932 vznikla jeho **I. symfonie** pro sbor a orchestr **Proletáři, spojte se!** na slova Viktora Guseva, roku 1933 **III. symfonie** pro sbor a orchestr **Památce Lenina** na text Asjejevův a roku 1939 **IV. symfonie** pro sbor a orchestr **Ščors**. Autorem velkého vokálně symfonického díla s revolučním námětem je rovněž Vissarion Jakovlevič Šebalin (nar. 1902), žák N. J. Mjaskovského. V letech 1932—34 napsal **III. symfonii C-dur „Lenin“** pro sóla, vypravěče, sbor a orchestr na slova slavné poemy Vladimíra Majakovského. Dílo, původně velmi rozlehlé, bylo rozděleno do čtyř

vět: po úvodní orchestrální introdukci následuje druhá věta „Rok 1905 a světová válka“, třetí „Říjnová revoluce“ a závěrečná „Leninova smrt a závěť“. Skladatel symfonii podstatněji přepracoval a zkrátil. Provedení Šebalinovy symfonie Lenin v posledních letech, po nalezení přechodně ztraceného celého materiálu tohoto díla, se ukázalo, že bylo spíše jen hledáním nových cest a hudebního zobrazení nového námětu, než definitivním výsledkem syntetického charakteru a hodnoty.

Do skupiny těchto děl patří i dvě mladistvá symfonická díla Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče (nar. 1906), o které bylo v Sovětském svazu svedeno mnoho kritických diskusí a jež posléze sám autor označil jako skladby slabé a pochybené, **II. symfonie Posvjaščenije Oktjabrju** (Věnovaná Říjnu) pro sbor a orchestr z roku 1927 a **III. symfonie Pervomajskaja** (Prvomájová) z roku 1931. Sovětská hudební kritika jim vytýkala, že jsou díly hluboce rozpornými, ve kterých nejsou ve vzájemném souladu pokrokové náměty z nedávného a soudobého života sovětského lidu s koncepcí skladatelovy hudby, jež byla označena jako chladně lineárně grafická, bezduchá, záměrně abstraktní hra s témbry, jednoznačně zatlačující záblesky živého, jasného a emocionálního obsahu. Nedávné provedení III. symfonie Prvomájové u nás ukázalo, že jde skutečně jen o dílo hledání nového hudebního jazyka pro vyjádření soudobého námětu, jehož výsledky nejsou ještě zdaleka tak zdařilé a přesvědčivé, jako v dalších velkých symfonických a kantátových partiturách Dmitrije Šostakoviče.

K velkému rozvoji kantátové a oratorní tvorby v Sovětském svazu ve třicátých letech velmi podstatně přispělo sjednocení všech významných sovětských skladatelů do nově vytvořeného Svazu sovětských skladatelů, jež provázelo vyjasnění řady nejzákladnějších estetických a ideologických stanovisek. To byly objektivní předpoklady vytvoření děl, v nichž došlo k syntetizaci nových intonací písní a ostatních žánrů užití hudby s moderními vyjadřovacími prostředky symfonické hudby a k zobrazení velkých soudobých revolučních myšlenek. V této době se rovněž vrátil ze zahraničí do Sovětského svazu mistr, který zasáhl do vývoje sovětské kantáty a oratoria podstatnou měrou, Sergej Sergejevič Prokofjev (1891—1953). V kompozici vokálně symfonických skladeb nebyl tehdy již nováčkem. O kompozici našeho žánru se poprvé pokusil již dávno předtím, ještě za svého pobytu v předrevolučním Rusku, v létě a na podzim revolučního roku 1917. Napsal tehdy kantátu **Semero ich** (Sedm je jich), kterou v podtitulu označil jako „chaldejské zaklínání pro tenor sólo, sbor a orchestr“.<sup>3)</sup> Skladatel ve své autobiografii píše, <sup>4)</sup> že toto dílo vzniklo jako ohlas revolučních událostí roku 1917 v jeho podvědomí. Nemaje s revolučními událostmi přímý kontakt — léto toho roku prožil nejprve v okolí Petrohradu, kde na díle začal pracovat, později odejel za svou matkou do kavkazských lázní; zde jej také zastihly první zmatené

<sup>3)</sup> Skladatel později odmítal, aby dílo bylo označováno jako kantáta; nese však všechny typické znaky tohoto žánru.

<sup>4)</sup> Prokofjev. Cesta k hudbě socialistického života. Přeložil, doplnil a poznámkami opatřil Ivan Vojtěch. Státní hudební vydavatelství, Praha 1961, str. 33—34.



a skreslené zprávy o revoluci a vzniku sovětského státu — chtěl ve znamení jejich převratného významu vytvořit něco velkého, kosmického. Jak sám poznamenává, jeho „směřování učinilo prazvláštní obrat: zamířilo k starodávným námětům“. Skladatelovu obrazotvornost ohromila skutečnost, že myšlenky a city dávných časů přežily celá tisíciletí. Jako text díla si vybral staré chaldejské zaklínání, vyryté klínovým písmem na stěny akkadského chrámu, jež rozluštil německý orientalista Hugo Winkler a básník Balmont veršem převedl do ruštiny.

Sergej Prokofjev popisuje v autobiografii zvláštní postup práce, který si stanovil při vzniku této jednověté kantáty. Napsal ji ve třech etapách. V první si vytvořil bez klavíru celkový skelet díla, určil přesně deklamaci, stanovil tektonické linie, gradace a poklesy, úryvky melodií a orchestrálního zvuku, to vše až na jednotlivé takty přesně. Ve druhé pak naplnil tuto kostru hudbou, ve třetí vytvořil definitivní partituru. Původní chaldejský text, opěvající sedm duchů, kteří vládou celému vesmíru, doplnil skladatel svými vlastními verši; pojímá v nich tyto duchy jako personifikaci ničivých sil, jež vrhají lidstvo do válek a rozbrojů. Hudba této kantáty navazuje na styl a vyjadřovací prostředky nejodvážnějších Prokofjevových výbojů předrevoluční epochy, především na Skytskou suitu, s níž v nejednom ohledu těsně souvisí i obsahově. Velmi výraznou hudbu, plnou expresionistických efektů a příkrých kontrastů, jakou použil předtím ve Skytské suitě a jejíž vlastní stylový počátek je nutno hledat ve Svěcení jara Igora Stravinského, zde Sergej Prokofjev svérázně obohatil novými vokálními prostředky. Patří k nim nejen rytmicky a intonačně velmi exponovaná melodika, ale i sborový šepot, sugestivně navozující náladu mystického příšeří, jež odpovídá textu příslušné části skladby, sborové glissando a další. Toto dílo je vlastně první poimpresionistickou kantátou na světě, v níž je využito nových expresionistických prostředků a stylových podnětů, ze kterých se rozvíjí tvorba Stravinského, Honeggera, Bartóka a dalších předních skladatelů 20. let. V době, kdy Sergej Prokofjev vytvořil toto dílo, setkáváme se u zmíněných autorů s rozvíjením nového slohového zaměření jen ve scénických žánrech, zejména baletech, symfonické a komorní hudbě; jejich první kantáty, často rovněž na starověké historické náměty, vznikají až mnohem později. Tento novátorský přínos díla byl také plně oceněn, když bylo provedeno roku 1924 ve Francii.

Prvním velkým vokálně instrumentálním dílem, jež Sergej Prokofjev vytvořil po návratu do své sovětské vlasti, je **Kantata k 20-letíju Oktjabrja** (Kantáta k 20. výročí Října) z let 1936—37. Ideový záměr této skladby byl skutečně monumentální a na výši nového umělce sovětské epochy. Je sice do jisté míry zatížen kultem Stalinovy osobnosti, který je patrný v posledních větách díla; to je však rys, který najdeme v mnoha sovětských uměleckých dílech z této epochy a zde, v ideovém plánu tohoto Prokofjevova díla, nevystupuje do popředí nijak zvlášť nápadně. Skladatel tuto kantátu komponoval na úryvky z dokumentů a projevů Karla Marxe, Vladimíra Iljiče Lenina a Josefa Vissarionoviče Stalina. Texty sestavil pro plán kantáty v chronologickém pořadí jejich vzniku od úryvku

z Komunistického manifestu až po materiály, jež souvisely s vyhlášením nové Ústavy SSSR z roku 1936. Prokofjev zde tedy volil text na podobném základě, jako např. u nás Erwín Schulhoff ve svém Komunistickém manifestu (který byl tehdy mezi sovětskými skladateli znám, protože se o něm za Schulhoffovy návštěvy v SSSR na půdě Svazu sovětských skladatelů diskutovalo), zpracoval jej však ještě mnohem monumentálnějším způsobem. Skladatel tu volil skutečně mimořádně veliký interpretační aparát; k provedení je třeba ne méně než 500 lidí. Účinkují tu dva sbory — profesionální a amatérský sbor lidové tvořivosti — a čtyři orchestry: symfonický, dechový, bicí a orchestr harmonikářů. Kantáta k 20. výročí Října sestává z deseti vět:

I. — Orchestrální úvod, jehož programem je úvodní věta z Komunistického manifestu Karla Marxe a Bedřicha Engelse „Evropou obchází strašidlo — strašidlo komunismu“;

II. — Sbor „Filosofové“ na text z Tézí o Feuerbachovi Karla Marxe;

III. — Orchestrální mezihra;

IV. — Sbor „My jdeme v těsném svazku“ na úryvky z knihy V. I. Lenina Co dělat;

V. — Orchestrální mezihra;

VI. — Sbor „Revoluce“;

VII. — „Vítězství“, symfonická věta se sborem na text úryvků z různých prací V. I. Lenina;

VIII. — Sbor „Stalinova přísaha“ na slova ze Stalinovy řeči nad hrobem V. I. Lenina;

IX. — Programní „Symfonie“ pro symfonický orchestr a orchestr harmonikářů s námětem socialistické výstavby;

X. — Sbor, věnovaný nové, socialistické Ústavě SSSR.

Sovětská odborná kritika toto Prokofjevovo dílo odmítla jako nedokonalý pokus o umělecké vyjádření tak velkých myšlenek. Bylo mu vytýkáno, že nedovedl dostatečně poetizovat strohou, básnicky neupravenou řeč historických dokumentů a že se tu zřekl vedoucí úlohy melodie. Nejcennější prý jsou z tohoto díla orchestrální věty. Je zajímavé, že téma ze VII. věty této kantáty přejal skladatel později do „Ódy na konec války“ pro symfonický orchestr z roku 1945. Kantáta k 20. výročí Října nebyla dosud nikdy provedena ani vydána tiskem.

Roku 1937 vytvořil Sergej Prokofjev ještě jedno drobnější vokální instrumentální dílo, suitu pro sólisty, sbor a orchestr **Pěsni našich dnůj** (Písně našich dnů). Komponoval je na slova nových lidových písní se sovětskou tematikou, jež byly sbírány na popud Maxima Gorkého a uveřejněny v Pravdě, a na verše sovětských básníků se soudobým obsahem. Suita sestává z orchestrálního úvodu a osmi vět písňového charakteru, v nichž skladatel plně navázal na intonační bohatství ruského folklóru i nové sovětské písňové tvorby.

V letech 1938—39 vzniklo vrcholné kantátové dílo Sergeje Prokofjeva **Alexandr Něvskij**. Skladatel je v původní verzi nekoncepce jako koncertní vokálně instrumentální celek; psal je jako filmovou hudbu v těsné spolupráci s filmovým režisérem S. M. Ejzenštejnem. Ejzenštejnův filmový scénář byl původním vodítkem k výstavbě jednotlivých částí díla a jejich koncepci. Nesvazoval však skladatele zcela: oba umělci tu pracovali jako rovný s rovným, v nejdůležitějších plochách filmu, jako je např. Bitva na ledě, se nechal Ejzenštejn vést dramatickou fantazií Prokofjevovou a stříhově upravoval obraz filmu podle hotové hudby, popř. dotáčel i nové záběry. Prokofjev tu rovněž prosadil svůj umělecký názor v otázce základního intonačního ladění historických scén. Ejzenštejn totiž požadoval, aby tu skladatel použil melodií hudebních památek ze XIII. století, kdy se děj filmu odehrává. Sergej Prokofjev k tomuto účelu prostudoval katolickou hudbu i ruské zpěvy z této doby, ale zjistil, že hudební citění se od té doby podstatně změnilo. Použil proto pro oba výrazové světy — pro teutonské křižáky i pro ruský lid — vlastních hudebních obrazů, jež odpovídají představám naší doby o tom, jak vypadaly dané dějové situace. V této svrchované hudební aktualizaci daného námětu spočívá významná část uměleckého mistrovství Alexandra Něvského. Avšak aktuálně působila nejen hudba tohoto filmu. Připomínka německého vpádu a oslava statečného boje a vítězství ruského lidu měla v době zvýšeného ohrožení Sovětského svazu hitlerovským Německem i svůj velký společensky aktuální význam, který jak Ejzenštejnův film s hudbou Sergeje Prokofjeva, tak i pak vlastní Prokofjevova kantáta podtrhovaly ve svrchované pozitivním vlasteneckém smyslu.

Přepřepování filmové hudby v kantátu v roce 1939 představovalo pro skladatele značnou práci. Podrobil revizi nejen instrumentaci, jež musila být pro koncertní sál mnohem bohatší, ale i samo hudební stavebné ustrojení některých částí. Zatímco orchestrální úvod „Rus pod mongolským jhem“ a vokální věty „Píseň o Alexandru Něvském“, „Povstaňte ruští lidé“ a „Mrtvé pole“ zůstaly v podstatě beze změny, podrobil skladatel dvě nejvýznamnější věty, jež do značné míry spočívají na rozvoji symfonického hudebního proudu — „Bitvu na ledě“ a „Vjezd Alexandra Něvského do Pskova“ důkladnému přepřepování. Takřka úplně novou podobu dostala III. věta „Křižáci ve Pskově“.

Celé dílo je velmi logicky a pevně vystavěným celkem, v němž je každá věta svébytným a uzavřeným hudebním obrazem; skloubeny navzájem však tvoří vyšší vnitřně soudržnou jednotu, plnou dramatického napětí. Skladatel zde při vši monumentálnosti dospěl v nejdůležitějších obrazech ruského lidu, jeho boje za osvobození a vítězství k přímo klasické výrazové prostotě, ke zpěvnosti a obsažnosti hudebních obrazů. Toto dílo je skutečně vrcholně syntetickým symfonicko-vokálním celkem: zásadně vychází z vokálního způsobu výstavby hudební věty, je však prokládáno tak rozlehlými a podstatnými úryvky symfonické programní hudby, že se stává vlastně rozlehlou kantátou s vloženými symfonickými básněmi. I v tomto rozlehlém celku skladatel hluboce realisticky pracuje s tématy

a celými intonacemi — v symfonických mezihrách rozpracovává hudbu, jež spojením s textem ve vokální složce i celkovým intonačním založením dostala svůj jasný a posluchači přímo názorně srozumitelný obsah; skladatel jej realistickou symfonickou prací dále rozvádí, prohlubuje a přivádí do nových, přímo dějově názorných konfliktů, zápasů a řešení.

Úvodní věta „Rus pod mongolským jhem“ je orchestrální obraz pusté, neustálými boji zbídačené země se spálenými vesnicemi a poli, zarostlými travou; skladatel tu užívá názvuků na orientální hudbu, jež spojeny s táhlými melodiemi, jež se střídají s místy plnými rytmického vzruchu a s temnými orchestrálními barvami, působí velmi sugestivně a výstižně.

Druhá věta, „Píseň o Alexandru Něvském“, je živá, ruskými lidovými lyrickými a hrdinskými intonacemi naplněná hudba, jež v dalším rozvoji kantáty nabývá významu hlavního tématu Ruska.

Třetí věta, „Křižáci ve Pskově“, působí k předchozí příkrým kontrastem.

V tvrdém výrazu, ve zpěvní složce vycházejícím z Prokofjevovy osobité stylizace quasi chorálové intonace, vyjadřuje katolickou neúprošnost a dogmatismus. Plně je tu vyjádřen tvrdý, až nelidský charakter německého militarismu.

Čtvrtá věta „Povstaňte, ruští lidé“ je sborová scéna ruského lidového charakteru. Skladatel se tu opírá o lidovou písňovou tradici a o klasickou ruskou operu. Celý hudební obraz tu vyznívá s bojovou bezprostředností a agitační výrazností, jež je zdůrazněna výrazným pochodovým rytmem a naléhavou, průraznou instrumentací. Velmi účinný je i lyricky intonovaný střední díl věty, navozující rovněž vlastenecké emoce.

Pátá věta „Bitva na ledě“ je centrálním, uzlovým obrazem celého díla. Skladatel tu provádí hudební líčení celé bitvy, jež je dramaticky velmi soustředěné a názorné. Pracuje tu především prostředky symfonické tematické práce; témata jsou tu odvozena z charakteristických vokálních melodií ostatních vět díla. Celá věta má velmi širokodechou dramatickou stavbu, jež postupuje v narůstající gradaci až k vrcholnému střetnutí a působivému líčení přírodní katastrofy. Skladatel tu mistrovsky pracuje nejen s tématy, ale plně rozehrává i své umění instrumentační, polyfonické a harmonické. Vynikající ukázkou realistického skladatelského mistrovství je i coda věty, v níž skladatel s novou emocionální silou pracuje s pomalým tématem ze středního dílu čtvrté věty. Tematická souvislost této samostatné symfonické básně uvnitř kantáty s ostatními vokálními větami činí její hudbu bezprostředně, takřka pojmově sdělnou.

Šestá věta kantáty, „Mrtvé pole“, je hluboce citový, melodicky plně vykrytalizovaný sólový zpěv ariosního typu. Vyrůstá z klasické tradice ruské hudby, již rozvíjí v nově, soudobě cítěný umělecký obraz.

Závěrečná sedmá věta „Vjezd Alexandra Něvského do Pskova“ je mohutným obrazem vítězství, jež skladatel tematicky zbudoval ze spojení všech pozitivních, bojových a vítězných ruských témat z celého díla. Ve skutečně sevřenou formovou jednotu tu spojil vokální a symfonickou výstavbu hudebního obrazu. Rovněž

tato věta je skvělou ukázkou Prokofjevovy kontrapunktické a tektonické práce, se kterou tu skladatel vytvořil skutečně přesvědčivé slavnostní a vítězné vyvrcholení celého díla.

Roku 1939 napsal Sergej Prokofjev stručnější kantátu **Zdravica** pro smíšený sbor a orchestr na lidové texty. Vznikla z podnětu hudebního oddělení Vsesvazového rozhlasu jako tvůrčí objednávka na oslavnou skladbu k šedesátým narozeninám J. V. Stalina. Ač tato skladba vyšla z podnětu akce, jež souvisela s kultem Stalinovy osobnosti, nenechal se tu skladatel strhnout k nějakému přepjatému, nezdravému patosu; vyšel především z lidového zaměření textu a jeho optimistických, budovatelských myšlenek a vytvořil tak dílo zdravé a myšlenkově bohaté.

Skladatel dílo komponoval na soudobou lidovou poezii různých národů SSSR, na texty ruských, ukrajinských, běloruských, kumyjských, kurdských, marijských a mordovských lidových písní. Vytvořil tu různotvárné obrazy nového socialistického života národů Sovětského svazu i jejich oddanosti a lásky ke Komunistické straně.

Zdravice je jednovětá skladba, v níž jsou obrazy nového lidového života, především s náměty z kolchozní vesnice, sloučeny v dobře vystavěný jednovětý hudební obraz. Skladatel tu vychází především z melodiky písňového charakteru. Jeho hudební řeč je tu prostá a jasná, hluboce souvisí s novými sovětskými lidovými písňovými intonacemi. Hudební soudržnost celku zprostředkovává především hlavní téma refrénového charakteru, jež se několikrát v průběhu skladby vrací mezi jednotlivými epizodami a jež patří k rodu oněch krystalicky čistých, ryze osobitých Prokofjevových diatonických jasných témat typu hlavní melodie z Péti a vlka apod. Celou skladbu naplňuje zdravá, radostným optimismem prochnutá hudba, přístupná širokým vrstvám.

Další kantátové skladby vytvořil Sergej Prokofjev až později v letech Velké vlastenecké války a po válce.

Tvorba Sergeje Prokofjeva představuje v mnohém ohledu syntézu nebo alespoň velmi typické symptomy všeho podstatného, co vytvořili v oblasti žánrů kantáty a oratoria sovětská skladatelé po roce 1932. Alexandr Něvskij představuje vrcholné dílo typu veliké vokálně symfonické skladby s vlasteneckým námětem z ruských dějin, který reprezentují v sovětské hudbě třicátých let ještě dvě významná díla.

Jurij Alexandrovič Šaporin (nar. 1887), následovník velikých tradic klasické ruské hudby, především stylu skladatelů mogučejskoj kučki, dokončil roku 1938 symfonii-kantátu **Na polje Kulikovom** (Na poli Kulikově) pro sóla, sbor a orchestr na verše Alexandra Bloka, jež pro zhudebnění upravil a doplnil M. L. Lozinskij. Námětem skladby je vyprávění o slavné bitvě, již svedli Rusové pod vedením Dmitrije Donského roku 1380 proti tatarským uchvatitelům, vasalům chána Mamaje. Dílo charakterizuje epická šíře, veliké gradace a široko-dechá melodika. V souladu s vlasteneckou tendencí námětu zde skladatel šťastně

navazuje na zdravé tradice ruské hudby, na Glinku a zejména na Borodina, Musorgského a Rimského-Korsakova. Skladatel si kantátu rozdělil do devíti vět, mezi nimiž převládají lyrické, bojové a slavnostní hrdinské scény. Podobně jako Prokofjev v Alexandru Něvském, i zde pracuje Šaporin vedle vlastních vokálních partií s rozlehlými orchestrálními úseky, jež mají svou samostatnou programní platnost. Taková je rozlehlá předehra, mezihra bojového výrazu ve druhé větě, vyjadřující odhodlání ruských vojáků bojovat za osvobození rodné země aj. Skladatel v samém základě hudebních intonací odlišuje ruské vojáky, charakterizované typicky ruskou hudbou, od Tatarů, jejichž scény provází hudba, plná orientálních názvuků. Z vokálních částí skladby vynikají zejména ruské sborové scény, postupující v široké škále od lyriky přes působivé přírodní obrazy až k mohutným bojovým výjevům, ze sólových čísel heroicky laděné arioso Dmitrije Donského, jehož obsahem je výzva k boji za svobodu. Na poli Kulikově Jurije Šaporina není skladba tak novátorská ani tak strhující a působivá jako Alexandr Něvskij Sergeje Prokofjeva, přesto je však dílem velmi významným a cenným.

Autorem dalšího díla tohoto typu je Marian Viktorovič Koval (nar. 1907), o němž jsme se zde již zmínili jako o spoluautoru kolektivního oratoria **Cesta Října**. V druhé polovině třicátých let vytvořil rozlehlé celovečerní oratorium **Jemeljan Pugačov** pro sóla, sbor a orchestr, jehož námětem je velké povstání ruského venkovského lidu v 18. století. Charakteristickým rysem díla je velmi působivé dramatické řešení výstavby hudebních obrazů, jež později skladatele vedlo k tomu, aby skladbu přepracoval na historickou operu. Rovněž Marian Koval v tomto díle s historickým námětem vydatně těží z navazování na hudební řeč a intonace, jež vytvořili skladatelé novoruské školy, především Musorgskij a Borodin.

Všetchna tři vynikající vokálně instrumentální díla s historickými náměty z dějin ruského lidu, jež v předvečer Velké vlastenecké války Sovětského svazu sehrály tak významnou vlasteneckou úlohu, Alexandr Něvskij Sergeje Prokofjeva, Na poli Kulikově Jurije Šaporina a Jemeljan Pugačov Mariana Kovala, byla poprvé provedena na koncertech III. dekády sovětské hudby v Moskvě roku 1939.

Avšak nejen historické náměty byly tehdy ve středu pozornosti sovětských skladatelů kantát. Podobně jako Sergej Prokofjev ve své Kantátě ke 20. výročí Října a předtím kolektiv skladatelů — autorů Cesty Října i Kabalevskij a Šebalin, pokoušeli se další skladatelé především o zobrazení soudobých námětů a oslavu velkého budovatelského díla sovětského lidu i světového boje za socialismus.

Tohoto druhu byla již skladba Alexandra Vasiljeviče Mosolova (nar. 1900), který ve dvacátých letech vynikl jako krajní zastávce západní modernistické orientace a již roku 1925 vytvořil jako absolventskou práci kantátu **Sfinx** podle Oscara Wildea, **Kirgizská rapsódie** pro mezzosoprán, sbor a

orchestr, v níž skladatel vydatně těží z podnětů kirgizské lidové hudby a opěvává nový život této východní sovětské republiky. Skladatel dílo vytvořil roku 1933.

Alexandr Abramovič Krejn (1883—1951) napsal ve druhé polovině třicátých let rozlehlou kantátu **SSSR — udarnaja brigada mirovogo proletariata** (SSSR — úderná brigáda světového proletariátu), jež je v podtitulu označena jako symfonický dithyramb pro sbor, orchestr a recitátora. Skladatel se zde pokusil podobně jako předtím Erwin Schulhoff a Sergej Prokofjev o zhudebnění textu politického projevu. Vybral si zde úryvky z řeči J. V. Stalina „O úkolech pracovníků v hospodářství“.

Do této skupiny skladeb patří rovněž dílo dalšího spoluautora oratoria Cesta Října Viktora Aronoviče Bělého (nar. 1904) **Golodnyj pochod** (Pochod hladu) z roku 1932, jehož námětem je boj dělnické třídy za hranicemi Sovětského svazu. Tomuto námětu je věnována i skladba Alexeje Semjonoviče Životova (nar. 1904), vokálně symfonický cyklus **Západ** z druhé poloviny třicátých let.

V tomto období došlo v Sovětském svazu konečně i k velkému rozvoji oslavných kantát. Podobně jako Sergej Prokofjev, napsal i starší ruský skladatel, významný pedagog a pomocník v rozvoji hudebních kultur méně tehdy vyvinutých národů jihovýchodních oblastí Sovětského svazu Sergej Nikiforovič Vasilenko (1872—1956) slavnostní **Kantátu ke 20. výročí Říjnové revoluce**.

Několik oslavných kantát vzniklo rovněž v souvislosti se 60. narozeninami J. V. Stalina roku 1939. Právě kolem tohoto výročí byl tehdy v sovětském veřejném životě rozšířen ve velkém měřítku kult Stalinovy osobnosti. Sovětští skladatelé, ovlivnění tímto tehdejším kursem sovětské vnitřní politiky, který se výrazně projevil právě rovněž v oblasti kulturně politické a který byl později na XX. sjezdu KSSS odhalen jako hluboce nesprávný, komponovali skladby k této příležitosti. I když tento prvotní inspirační podnět, ze kterého zmíněná díla vyšla, byl kulturně politicky chybný, vzniklo zde několik skladeb, které se staly velmi významným obohacením sovětské hudební kultury. Byla to právě ta díla, jejichž autoři se nezaměřili především na osobní oslavu, ale kteří vyšli z mnohem širšího, kolektivního inspiračního zdroje oslavy nového radostného života všeho sovětského lidu. Tohoto druhu byla vedle zmíněné již Zdravice Sergeje Prokofjeva skladba mladého tehdy arménského skladatele Arama Iljiče Chačaturjana (nar. 1903) **Poema o Stalině** (Poema o Stalinovi) z roku 1938. Skladatel ji komponoval na slova lidového básníka a pěvce, arménského ašuga Mirzy Bajramova. Pojal ji jako rozlehlou symfonickou skladbu, jejíž široce melodicky rozvinutý hudební proud založil na intonacích arménských lidových písní; obohatil ji velmi barvitou harmonií, jež vychází rovněž z prvků arménské a vůbec východní hudby, a velmi působivou instrumentací. Teprve v závěru skladby přistupuje k orchestru sbor s melodicky vypjatým, v podstatě slavnostně lyricky intonovaným zpěvem písňového charakteru, jehož obsahem je především oslava nového života arménského lidu. Dílo, jež je vedle

instrumentálních koncertů, symfonií a baletů jednou z nejosobitějších skladeb Arama Chačaturjana, bylo mnohokrát s velkým úspěchem provozováno nejen v Sovětském svazu, ale i u nás a v mnoha jiných zemích.

K tomuto výročí dále napsali kantátová díla skladatelé Boris Nikolajevič Ljatošinskij (nar. 1895), ve skladbě žák Rejngola Moriceviče Gliera; do našeho žánru zasáhl již dříve kantátou **Zapovit** na slova významného ukrajinského skladatele Tarase Ševčenka, roku 1938 pak vytvořil **Slavnostní kantátu** k 60. výročí narození J. V. Stalina na slova básníka Rilského, a mladý tehdy gruzínský skladatel Vano Iljič Muradeli (nar. 1908), který ke zmíněnému výročí napsal roku 1939 kantátu **Naš vožd'** (Náš vůdce) pro sóla, sbor a orchestr.

Sovětská kantátová tvorba dospěla ve svých nejvýznamnějších dílech již v období dvacátých a třicátých let, především ve skladbách Sergeje Prokofjeva, Arama Chačaturjana, ale i u Jurije Šaporina a dalších ke skutečně vyvrážděným a vytríbeným skladbám, jež se staly oporou pro další skutečně progresivní růst tohoto žánru v SSSR v dalších obdobích — za Velké vlastenecké války a zejména pak v poválečných letech, kdy vznikla již řada vynikajících skladeb syntetického charakteru se soudobými náměty.

Z dalších slovanských hudebních kultur věnovali žánrům kantáty a oratoria nejvíce pozornosti **polští** skladatelé. Ze skladatelů starší generační vrstvy komponoval velké vokálně instrumentální skladby především nejvýznamnější polský skladatel našeho století Karol Szymanowski (1882—1937). V letech první světové války vytvořil **III. symfonii** (1915—16) pro tenor, smíšený sbor a orchestr, jejíž druhá a třetí věta je zhudebněním Písně noci básníka Jalal al-Din Rumi; skladatel zde působivě a moderně využívá orientálního hudebního koloritu. Roku 1917 napsal kantáty **Demeter** pro alt, ženský sbor a orchestr a **Agave** pro alt, smíšený sbor a orchestr na slova Zofie Szymanowské. V období mezi dvěma válkami napsal Karol Szymanowski svá tři vrcholná vokálně instrumentální díla, jež jsou velmi významnou součástí skladatelovy pozdní tvorby. Jsou to oratoria **Stabat mater** pro sóla, sbor a orchestr na polský text v překladu Czesława Jankovského z roku 1925, **Veni Creator** pro soprán, sbor a orchestr na polský text Stanisława Wyspianského z roku 1926 a **Litania** pro sóla, sbor a orchestr na slova Jerzy Lieberta, jež skladatel napsal roku 1933. Skladatel v nich vytvořil výrazově oproštěná díla moderní kompoziční sazby, jež vynikají slohovou čistotou a bohatstvím polyfonní práce.

Henryk Opieński (1870—1942) napsal v období mezi dvěma válkami kantáty **L'Enfant prodigue**, jejíž text si podle biblického výjevu upravil sám skladatel, a **Kantátu na paměť Adama Mickiewicze**. Ze starších polských skladatelů se na poli našeho žánru uplatnil ještě Ludomir Michał Rogowski (nar. 1881), který roku 1939 napsal kantátu **Veni Creator** pro sóla, sbor a orchestr na též slova Stanisława Wyspianského, která zhudebnil o třináct let dříve Karol Szymanowski.

Z mladších polských skladatelů se věnovali kantátové a oratorní kompozici skladatelé, orientovaní na novější výboje západní hudby, i tradičně zaměřeni, kteří tvořili v duchu starší domácí hudby.



Stanisław Wiechowicz (nar. 1893), skladatel, vycházející často z polských lidových inspirací, jež spojuje s francouzskou kompoziční technikou, zejména z okruhu Šestky, dokumentoval toto své zaměření výrazně hned v první kantátě **Pastorałki** pro smíšený sbor a orchestr, jež vznikla roku 1927. Podobné zaměření má i **Dzień słoviański** pro sbor, žestě a dřeva z roku 1929. Rozlehlejší skladbou je jeho **Kantata romantyczna** pro soprán, sbor a orchestr z roku 1930.

Z francouzské kompoziční techniky těžil rovněž Dukasův žák Jan Adam Maklakiewicz (nar. 1899). Roku 1925 napsal předeheru k tragédii J. Slowackého **Lilla Weneda**, koncipovanou jako samostatná kantáta pro sóla, sbor a orchestr, roku 1927 pak symfonii **Święty Boże** pro baryton, sbor a orchestr.

Piotr Perkowski (nar. 1902), žák Alberta Roussela, vytvořil roku 1932 **Oratorium** pro sóla, sbor a orchestr, 1939 pak kantátu **Fantazja pomorska**.

Do našeho žánru podstatněji zasáhl Stefan Bolesław Poradowski (nar. 1902), který napsal kantáty **Triumph** pro baryton, sbor a orchestr, **Piesń o wiośnie** pro soprán, sbor a orchetr, dále z historického námětu vycházející kantátu **Koń Światowida** pro soprán, sbor a orchestr a oratorium **Odkupienie** pro soprán, sbor a orchestr.

Tradičně zaměřený polský skladatel Tadeusz Szeligowski (nar. 1896), jehož hudební řeč vychází převážně z navázání na některé stránky polského folklóru, napsal nábožensky inspirované kantáty **Žalm XVI** pro sóla, sbor a orchestr na polské přebásnění žalmového textu, jehož autorem je Jan Kochanowski, a obdobnou skladbu **Žalm CXXXIII** z roku 1935.

Poměrně velmi nepočtená je jugoslávská kantátová tvorba z období mezi dvěma válkami. Srbský skladatel starší generační vrstvy Stevan Hristić (nar. 1885), který syntetizuje ve své tvorbě podněty jihoslovanské lidové hudby s impresionistickou kompoziční technikou, napsal oratorium **Vzkříšení** pro sóla, sbor a orchestr. Z mladších skladatelů se věnoval tvorbě kantát Lucijan Skerjanc (nar. 1900), žák Josefa Marxe a Vincenta d'Indyho, vycházející rovněž z impresionistické kompoziční techniky a ze Skrjabina; napsal kantáty **Soneti Venac** na text Presernův a **Union**.

K velmi významnému rozvoji moderní hudby rovněž v oblasti velkých symfonicko-vokálních žánrů došlo v období mezi dvěma válkami v **Maďarsku**. Průkopnickým dílem maďarské moderní kantáty je skladba Zoltána Kodályho (nar. 1882) **Psalmus Hungaricus** pro tenor, sbor, dětský sbor a orchestr. Skladatel ji napsal v létě roku 1923 pro slavnostní koncert u příležitosti 50. výročí sloučení měst Budy a Pešti v hlavní město Budapešť. Textovým podkladem díla je maďarský překlad 55. žalmu Davidova, který v XVI. století za turecké okupace pořídil národní buditel Mihály Vég z Kecskemétu. Obsahem textu je promluva o nepřátelích a prosba o pomoc v boji proti nim; Mihály Vég tu rozvedl lyrický biblický text do přímo extatické šíře, v níž se nářek nad příkořimi a útliskem mění v široký zpěv naděje a víry v lepší budoucnost. Zcela ve shodě s pojetím překladatelovým, jako nadějný zpěv utlačovaného národa, pojal toto dílo i skladatel. Jeho národní charakter zdůraznil ryze hudebními prostředky. Od začátku do konce se tu ozývá hudba, jež sice postrádá veškerého vnějšího folklorismu, ale je přesto naplněna ryze maďarskými intonacemi. Základní intonační ladění dává celému dílu hlavní téma, jehož nositelem je smíšený sbor. V původní podobě se ozve hned po orchestrální předeře; je to prostá frygicky laděná melodie, která ve sborovém unisonu bez průvodu připomene až archaickou chorální intonaci. Zvláštní rytmický vzruch a z deklamace textu vyrůstající spád melodiky jí však dává vyhraněně maďarský charakter. Z jejího variačního

obměňování pak vyrůstají všechny sborové pasáže, jež střídají rozlehlé zpěvy sólového tenoru, melodicky velmi bohaté a výrazově konkrétní. Skladba vyniká jak naprostou stylovou jednotou, s níž skladatel rozvíjí oba zmíněné tematické a intonační proudy, tak i působivě vyklenutou kompoziční linií a obsahovou gradací, jež vede od výrazu zoufalství a beznaděje až k závěrečnému vyjasnění, vyjádření vnitřní síly a jistoty. Tímto jinotajným obsahovým laděním skladatel vyjádřil tužby maďarského lidu, utiskovaného tehdy po potlačení Maďarské republiky rad horthyovskou diktaturou. Oficiální kruhy horthyovského Maďarska se sice později pokusily zneužít světového úspěchu tohoto díla k propagaci svých revanšistických cílů (vyložit ji nikoliv jako protest proti utiskování maďarského lidu vládnoucí statkářskou vládou, ale nacionalisticky jako vyjádření naděje na utvoření velkého Maďarska s jeho územními požadavky apod.); jeho lidový a demokratický základ a umělecká pravdivost jsou však tak zřejmé, že skladba přežila i pokusy o toto znásilnění a patří dodnes mezi nejvýznamnější a nekladnější díla maďarské národní hudební kultury.

Vynikající kantátové dílo napsal v období mezi dvěma válkami rovněž nejvýznamnější maďarský moderní skladatel Béla Bartók (1881—1945). Je to **Cantata profana** pro tenor a baryton sólo, dvojsbor a orchestr na slova rumunské lidové balady, kterou ke zhudebnění přeložil a doplnil skladatel. Dílo vzniklo roku 1930. Skladatel zde navazuje na svou práci v oboru upravování lidových písní a do značné míry ji tu i přímo dovršuje. Zatímco jeho předchozí úpravy lidových písní však pracovaly jen s původním lidovým melodickým materiálem (i když v obsazení dosahovaly takřka kantátových rozměrů, jako např. *Tři vesnické scény pro ženské hlasy a komorní orchestr na slovenské texty z roku 1926*), spojuje zde skladatel se zhudebněním lidového baladického textu již svou vlastní hudbu, jež sice vyrostla z přetavení lidových prvků, zakotvila však plně ve vyvrážděném Bartókově kompozičním stylu. Toto dílo vzniklo v epoše, v níž skladatel došel k syntetickému vyrovnání krajně avantgardních tendencí z dvacátých let s novou, moderně pojatou a svobodně fantazijně rozvitou lidovostí. Tyto charakteristické prvky, jež se projevují v instrumentálních dílech tohoto času (III.—V. smyčcový kvartet, I. a II. klavírní koncert, *Sonáta pro dva klavíry a bicí nástroje*, *Hudba pro smyčce, bicí nástroje a celestu*), se v plné míře projeví i v *Cantatě profaně*. Je pro ni charakteristická přímo lidově názorná, baladicky laděná melodika, dramatické napětí a moderně působivá rytmika i instrumentace; vedle Kodályova *Psalmu hungaricu*, *Kantáty o posledních věcech člověka Ladislava Vycpálka*, *Kytice Bohuslava Martinů* a mála dalších skladeb je to vzorná ukázka skutečně nového, moderního a tvořivého přístupu ke zpracování lidových inspirací z oblasti kantátové tvorby v období mezi dvěma válkami.

Méně významná je kantátová tvorba nepokrokového staršího skladatele, jenž byl oficiálním představitelem hudební kultury tehdejšího statkářského Maďarska, Ernő Dohnányiho (nar. 1877). Vyšel ze stylu Brahmsa a byl ovlivněn maďarskou lidovou hudbou obvyklejšího, méně objeveného

typu, než jaký si vyhledali jako své vzory Bartók a Kodály. Roku 1920 napsal oslavnou kantátu **Magyar Hiszelegy** (Maďarský hymnus) pro tenor, sbor a orchestr a později řadu skladeb církevních.

Z mladších maďarských skladatelů se našemu žánru věnoval nejdůsledněji žák Bartókův a Dohnányiho György Kósa (nar. 1897). Roku 1923 napsal rozlehlé oratorium **Kincses Ádám halála** (Smrt bohatého Adama) pro sóla, sbor a orchestr na slova známého maďarského muzikologa Bence Szabolcsiho a další dílo tohoto druhu **Laodameia** pro sóla, sbor a orchestr na slova Mihály Babitse, roku 1931 oratorium s biblickým námětem **Jónas** (Jonáš) pro sóla, sbor, varhany a orchestr, roku 1932 **Východní oratorium** pro sóla, sbor, smyčce, klavír, varhany a bicí nástroje, v němž uplatnil i některé prvky orientální hudby, a roku 1935 oratorium **Saul**, opět na biblický námět, pro sóla, mužský sbor a orchestr neobvyklé sestavy.

Skladatel Miklós Radnai (1892–1935) ve skladbě **Magyarok szimfóniája** (Maďarská symfonie) pro sóla, sbor a orchestr z let 1923–25 rovněž vychází z maďarské lidové melodiky a harmonie.

Moderně orientovaný žák Zoltána Kodályho István Szelényi (nar. 1904) vytvořil roku 1935 oratorium **Virata** pro sólo, sbor a orchestr na pozoruhodný literární námět Stefana Zweiga.

Zcela novou, pokrokovou tematiku přinesl do maďarské kantátové tvorby Kodályův žák, komunisticky orientovaný skladatel Ferenc Szabó (nar. 1902), který byl nucen žít v letech 1932–1945 jako politický exulant v Sovětském svazu. Na počátku svého sovětského pobytu tu napsal lyricky a tragicko-heroicky vypjatou kantátu **Lenin meghalt!** (Lenin je mrtev!), v níž působivě vyjádřil pokrokové ideje proletářského internacionalismu.

K velmi zajímavému a rušnému rozvoji kantátové tvorby došlo v období mezi dvěma válkami rovněž v zemi s nejslavnějšími vokálními tradicemi, v **Itálii**. Tvorbou kantát se zde zabývali prakticky všichni významní představitelé moderní hudby; v celosvětovém měřítku se však proslavili spíše v oblasti ostatních žánrů, jejich vokálně instrumentální tvorba měla jen lokální význam.

Vedoucí osobnost italské moderní hudby prvních desetiletí našeho století, impresionisticky a později i neoklasicisticky zaměřený Ottorino Respighi (1879–1936), který vynikl především jako skladatel symfonický a komorní, napsal na sklonku svého impresionistického období, roku 1923, kantátu **La primavera**, již označil jako lyrickou báseň pro sóla, sbor a orchestr; autorem textu je C. Zarian. O sedm let později, roku 1930, vytvořil Respighi rozlehlejší kantátu s vánoční tematikou **Lauda per la Natività del Signore** pro soprán, mezzosoprán, sbor a orchestr.

Ještě častěji se věnoval kantátové tvorbě Gian Francesco Malipiero (nar. 1882), který se záhy od impresionistických vlivů propracoval k novějším výbojům, jež spojoval často s podněty staré italské hudby a polyfonie. Tato tendence je patrná již ve skladbě na historický námět **San Francesco d'Assisi** z roku 1920, již označil jako mysterium pro baryton, sbor a orchestr. Jeho dalšími kantátami jsou **La Principessa Ulalia** pro sóla, sbor a orchestr z roku 1924, **La cena** pro sóla, sbor a orchestr z roku 1927 a **La Passione** pro sóla, sbor a orchestr z roku 1935.

Další představitel moderní italské hudby, stylově méně vyhraněný **Alfredo Casella** (1883—1947), napsal roku 1937 kantátu **Canto e ballo sardo**.

Tradiční linii italské hudby v této generační vrstvě představuje **Ildebrando Pizetti** (nar. 1880), jenž čerpá z tradic chorálové a renesanční hudby i italské lidové písně. Roku 1930 napsal živě lidově melodickou kantátu **L'ultima caccia di Sant Umberto** (Poslední hon sv. Huberta) pro sbor a orchestr, 1939 **Epithalamium** pro sóla, malý sbor a malý orchestr na slova z Catullovy básně. Kromě toho zhudebnil Pizetti jako kantáty řadu úvodů a vnitřních čísel z antických tragédií, zejména z Aischyla a Sofokla.

Rovněž **Giorgio Federico Ghedini** (nar. 1892) patří k tradiční linii italské hudby; ideově je orientován převážně nábožensky. To je patrné i v jeho vokálně-instrumentální hudbě, k níž patří kantáty **Il pianto della Madonna** pro sóla, sbory a orchestr na středověký text Jacopona da Todi (1921), **Ecce il Re forte** pro sóla, dvojsbor a orchestr (1923), **Litanie della Vergine** pro soprán sólo, sbor sopránů a orchestr (1926), oratorium **La Messa del Venerdì santo** pro sóla, sbor a orchestr (1929) a kantáta **Antigone** pro sóla, sbor a orchestr na antický námět v literárním zpracování G. Debenedettiho (1933).

Z mladších italských moderně orientovaných skladatelů vynikli jako skladatelé kantát **Vittorio Rietti** (nar. 1898), žák Respighiho, autor vitálních, často neoklasicisticky znějících skladeb; byl v čilém styku s pařížským hudebním životem, čehož výsledkem je vedle baletů pro Ďagilevovu skupinu rovněž kantáta **Ulysses** pro sóla, sbor a orchestr na slova Edwarda Jamese z roku 1939, a **Luigi Dallapiccola** (nar. 1904), který se od počátečního méně vyhraněného a tradičnějšího zaměření dostal asi roku 1933 do stylové sféry Arnolda Schönberga a Albana Berga. Jeho kantáty jsou vesměs z počátečního, ne ještě plně vyvrážděného období: **Due canzoni di Grado** pro mezzosoprán, ženský sbor a orchestr z roku 1927, **Due laudi di Fra Jacopone da Todi** pro soprán, baryton, sbor a orchestr z roku 1929, **Due liriche del Kalewala** pro tenor, baryton, sbor a komorní soubor na severský námět z roku 1930 a **La canzone del Quarnaro** pro tenor, mužský sbor a orchestr na slova Gabriely d'Annunzia z roku 1930.

V Řecku zasáhli do rozvoje kantátové tvorby v období mezi dvěma válkami dva skladatelé. **Manolis Kalomiris** (nar. 1883) napsal v letech 1918—19 I. **symfonii** pro sbor a orchestr a roku 1930 II. **symfonii** pro sbor a orchestr. **Dimitri Levidis** (1886—1951), žák Richarda Strausse, oslavil slavné starověké tradice své vlasti rozlehlým oratoriem **Iliada** pro sóla, sbor a orchestr podle Homéra.

Bulharští, rumunští ani ostatní skladatelé národů jihovýchodní Evropy nevytvořili v období mezi dvěma válkami významnější kantáty.

Z dalších evropských zemí má kvantitativní primát v kantátové tvorbě jednoznačně **Švýcarsko**. Významné a početné sborové hnutí v této zemi potřebovalo stále novou literaturu, kterou zdejší skladatelé vždy pohotově vytvářeli; nevznikly zde však hodnoty, které by světovou kantátovou tvorbu nějak podstatně obohatily. Jde vesměs o díla tradiční, jež nepřinášejí ani nové obzory stylové, ani nové společensky významné náměty.

Starší tradicionalista **Hermann Suter** (1870—1926) napsal po řadě kantát z předchozího období na začátku dvacátých let rozlehlou skladbu **Le laudi di San Francesco d'Assisi** pro sólo,

dětský sbor, smíšený sbor, varhany a orchestr, poprvé provedenou u příležitosti 100. výročí Basler Gesangvereinů.

Rovněž žák Maxe Regera Othmar Schoeck (nar. 1886) napsal řadu kantát v dřívějších letech; roku 1933 vznikla jeho **Cantata** pro baryton, sbor, žestě, klavír a bicí na Eichendorffův text.

Werner Wehrli (1892—1944), který spojoval lineární polyfonické vyjadřování s romantickou výrazností, napsal oratoria **Ein weltliches Requiem** (1928) a **Wallfahrt** (1939).

Poměrně významnější je skupina švýcarských skladatelů francouzské národnosti. Frank Martin (nar. 1890), který vynikl především jako skladatel komorní a symfonický, napsal kantáty **Dithyramby** pro sbor a orchestr na slova Pierre Martina (1918), **Musique pour les fêtes du Rhône** na text R. L. Piachauda (1927) a **Cantata sur la Naivité** (1928).

Jean Binet (nar. 1893) komponoval především na biblické a antické texty. Roku 1924 napsal dvě kantáty na žalmové verše, 1932 **Dvě ódy** pro sbor a orchestr na Horácova slova, 1935 **Cantate de Noël** pro dětský, smíšený sbor a orchestr a 1939 **La mif parmi les nuits** pro sóla, sbor a orchestr na slova Aguetova.

Roger Vuataz (nar. 1898) vytvořil ve dvacátých letech oratorium **Abraham** pro sóla, sbor, varhany a orchestr na slova F. Ghavannese a vlastní jako přepracování své původní opery **Le Mystère d'Abraham**; roku 1939 pak napsal kantátu **Le Rhône** pro tenor, sbor a orchestr.

Z dalších německy píšících skladatelů vytvořili kantáty Albert Moeschinger (nar. 1897), autor folklórně inspirované skladby **Tag unseres Volkes** pro sóla, sbor, varhany a orchestr z roku 1939, Walter Müller von Kulm (nar. 1899), který napsal v letech 1925—32 rozlehlé dílo **Klanggesang** pro sóla, sbor a orchestr na slova J. W. Goetha a roku 1936 **Großer Choral** pro sóla, sbor a orchestr, a Bernhard Reichel (nar. 1901), autor oratoria a tři kantát na biblické náměty.

Z nejmladších švýcarských skladatelů do našeho oboru zasáhl Dukasův žák, žijící přechodně v Paříži Edward Staempfli (nar. 1908) kantátou **Filles de Sion** pro sóla, sbor a orchestr na text F. J. Jouvea.

Z **holandských** skladatelů komponovali velká symfonicko-vokální díla kantátového typu ojedinele Bernard van Dieren (1884—1936), autor **Symfonie** pro pět sólových hlasů, sbor a orchestr na slova čínských básníků a kantáty **Les propous des buveurs** pro sbor a orchestr, inspirované Rabelaisovým dílem Gargantua, a žák d'Indyho Bernard van den Sigtenhorst Meyer, který se ve své kantátě **De Verzoeking van Buddha** pro sóla, ženský sbor a orchestr rovněž inspiroval orientálním námětem.

V **Belgii** napsal tradičně založený skladatel Raymond Chevrenille (nar. 1901) kantátu **Le Fléau** pro sbor a orchestr z roku 1930, jež je v podtitulu označena jako lyrická scéna.

Rovněž v **severských zemích** nevznikla v našem období příliš početná kantátová tvorba. V Dánsku se tomuto žánru soustavněji věnoval starší skladatel Carl Nielsen (1865—1931), který po řadě kantát z let 1896—1917 napsal roku 1921 skladbu **Fynsk Foraar** na slova A. Bernstena, v podtitulu označenou jako lyrická humoreska pro sóla, sbor a orchestr, roku 1922 oslavnou kantátu **Homage to Holberg** pro sóla, sbor a orchestr, komponovanou na slova H. H. Seedorfa Petersena, věnovanou památce slavného dramatika a roku 1929 **Hymne til Kunsten** pro sbor a orchestr na slova S. Michaelise; skladatel Paul von Klenau (1883—1946) vytvořil rozlehlou kantátu **Die Weise von Liebe und Tod** pro baryton, sbor a orchestr na básnický text Rilkeho.

Starší švédský skladatel Wilhelm Eugen Stenhammar (1871—1927), tvůrce řady vlastenecky vypjatých vokálních skladeb tradiční kompoziční sazby, napsal roku 1921 k 150. výročí Švédské hudební akademie symfonickou kantátu **Sågen**. Kantáty psali ve Švédsku dále Gustaf Hjalmar Heintze (1879—1946), tradičně romanticky zaměřený skladatel Oskar Lindberg (nar. 1887), autor kantát **Det ljusa landet** z roku 1935 a **Skansen Cantata**, Hilding Rosenberg (nar. 1892), autor čtyř oratorií, který romantický základ své tvorby spojuje s novějšími harmonickými výboji, a Albert Henneberg (nar. 1901), jenž vytvořil kantátu **Det ljusa landet** pro soprán, tenor, sbor a orchestr.

Ve **Finsku** byl nejpłodnějším skladatelem kantát světově proslulý symfonik Jean Sibelius (1865—1957), který po dvanácti kantátách z let 1892—1918 napsal v období mezi dvěma válkami kantáty **Jordens sång** (Píseň smrti) pro sbor a orchestr na slova Jarla Hemmera (1919), určenou k otevření university v Åbo, **Maan virsi** pro sbor a orchestr na text Eino Leino (1920) a **Píseň o Väinö** pro sbor a orchestr na slova příběhu z eposu Kalevala, ze kterého čerpal Sibelius náměty rovněž pro své symfonické básně (1926).

Řadu slavnostních a vlasteneckých kantát, většinou menšího rozsahu, napsal Sibeliusův žák Madetoja Leevi (1887—1947).

Stylově modernější orientaci přinesl do finské kantátové tvorby Ravelův žák Uono Klami (nar. 1900). Roku 1936 napsal **Žalmy** pro sóla, sbor, varhany a smyčce, 1938 kantátu **Vipusessa käynti** pro baryton, mužský sbor a orchestr na text z Kalevaly.

Velmi početná je kantátová tvorba **anglických** skladatelů. Vznikala především z repertoárové potřeby velkých anglických pěveckých festivalů a vůbec zdejšího sborového hnutí, jež má velikou tradici a skutečně široký rozsah. Valná většina britských skladatelů kantát z období mezi dvěma válkami jsou však autoři méně významní a tradičně orientovaní, ba často velmi eklektičtí. Jen několik málo z nich — a na ty v následujícím přehledu zvláště upozorníme — navázali na výboje předních skladatelů evropského kontinentu, zejména na Francouze a Stravinského.

Nejstarším anglickým tvůrcem kantát z období mezi dvěma válkami byla žena — skladatelka Ethel Smyth (1858—1944), autorka kantát **A Spring Canticle** (1926), **Sleepless Dream** (1926) a **The Prison** (1930), tradičně romanticky traktovaných skladeb pro sbor a orchestr. Jeden z nejvýznamnějších anglických skladatelů této generace, Edward Elgar (1857—1934) v období mezi dvěma válkami již kantáty nekomponoval; má však řadu kantát z předchozích let, z nichž poslední je vlastenecká skladba **The Spirit of England** z válečného roku 1916.

Obdobné válkou inspirované dílo napsal starší anglický skladatel smíšeného kontinentálního původu Frederick Delius (1862—1934), který spojoval starší romantický sloh s vlivy hudby Strausovy a Debussyho; je to **Requiem** pro sóla, sbor a orchestr na text Nietschův z let 1914—16, věnované památce vojáků, padlých ve válce. V letech 1930—32 vytvořil kantátu **Songs of Farewell** pro sbor a orchestr na slova Walta Whitmana.

Velmi plodný anglický skladatel Granville Bantock (1868—1946) vytvořil řadu kantát již v letech 1892—1914; v našem období napsal kantáty **The Song of Songs** pro sóla, sbor a orchestr na slova Knihy Šalamounovy (1922), **The Burden of Babylon**, označenou jako preludium a motet pro sbor, žestě a bicí nástroje (1927), **The Pilgrim's Progress** pro sóla, sbor a orchestr na slova Johna Bunyana (1928), **Prometheus Unbound** pro sbor a orchestr podle Shelleye (1936) a **King Solomon** pro vypravěče, sbor a orchestr na biblický námět, komponovanou ke korunovaci krále Jiřího VI. (1937).

Henry Walford Davies (1869—1941), méně významný tradicionalista, napsal kantáty s duchovním obsahem **High Heaven's King** (1926) a **Christ in the Universe** (1929).

Velmi významný skladatel, který výrazně obohatil obzory anglické hudby, Ralph Vaughan Williams (1872—1958), vytvořil před rokem 1918 čtyři kantáty a symfonii se sborem; v našem období napsal žánrově velmi zajímavou

suitu pro violu, mužský sbor a malý orchestr **Flos Campi** (1925), v níž slučuje formovací hledisko koncertantní a kantátové; sbor zde zpívá beze slov s programovým označením „Píseň Šalamounova“, dále oratorium **Sancta Civitas** pro tenor, baryton, sbor a orchestr na biblický text (1926), kantáty **Benedicite** pro soprán, sbor a orchestr na texty ze 17. století (1929), **The Hundredth Psalm** pro sbor a orchestr (1929), **In Windsor Forest** (1929–31), jež byla upravena z opery *Sir John in Love* na slova Shakespearova a řady dalších autorů, **Dona nobis pacem** pro soprán, baryton, sbor a orchestr na řadu různých textů (1936) a oslavná kantáta, komponovaná ke korunovaci krále Jiřího VI. roku 1937 **Flourish for a Coronation**, rovněž na rozličné texty.

Tradičně zaměřený welský skladatel David Vaughan Thomas (1873–1934) napsal roku 1924 kantátu **Phoebus, arise** pro sbor a orchestr na Drummondův text.

Gustav Holst (1874–1934) napsal v našem období po řadě vokálně instrumentálních skladeb z let 1897–1917 kantáty **Ode to Death** pro sbor a orchestr na báseň Walta Whitmana (1919), **I. sborovou symfonii** (First Choral Symphony) pro soprán, sbor, varhany a orchestr na text Keatsův (1923–24) a **Sborovou fantasii** (Choral Fantasia) pro soprán, sbor a orchestr neobvyklého obsazení na slova Roberta Bridgese (1930).

Fritz Hart (1874–1949), který řadu let působil v Austrálii a Honolulu, napsal kantáty **Gods** pro sbor a orchestr na báseň Walta Whitmana (1927) a **Joll's Credo** pro sbor a orchestr na slova Alfreda T. Shepparda (1930).

Tradicionalista Cyril Rootham (1875–1938) je autorem kantát **Brown Earth** pro sbor a orchestr na texty T. Moulta a C. Awarda (1921), **Ode on the Morning of Christ's Nativity** pro sóla, sbor a orchestr na slova Miltonova a Awardova (1928), **City in the West** pro sbor a orchestr (1936), **Psalm CIII.** pro sbor a orchestr (1934) a **II. symfonie** se sborovým finale (1938).

Tradičně orientovaný symfonik Havergal Brian (nar. 1876) napsal **Gotickou symfonii** pro sbor a orchestr (1919), **Symfonii č 5** se sborovým finale (1932–33) a kantátu **Prometheus Unbound** pro sólové hlasy, sbor a orchestr podle Shelleye (1937–44).

Rutland Boughton (nar. 1878) vytvořil roku 1925 kantátu **Pioneers** pro tenor, sbor a orchestr na báseň Walta Whitmana.

Významný anglický skladatel John Ireland (nar. 1879) napsal v letech 1936–37 kantátu **These things shall be** pro baryton, sbor a orchestr na slova Johna Addingtona Symondse, již věnoval svému žáku, modernímu skladateli Alanu Bushovi.

Novátorsky orientovaný skladatel Cyril Scott (nar. 1879), který vynikl rovněž jako básník a filosof, napsal kantáty **Let us now praise famous men** pro recitátora, ženský sbor a orchestr (prov. 1936) a **Mystic Ode** pro sbor a orchestr na text Arkwrighta Lundyho (1933).

K této pokrokovější linii anglické hudby patří rovněž spolupracovník Ralpa Vaughana Williamse Martin Shaw (nar. 1875), autor kantát **Sursum corda**, **The Rock** a oratoria **The Redeemer**.

John Foulds (1880–1939) vytvořil rozlehlé skladby **A World Requiem** pro sóla, smíšený a dětský sbor, orchestr a varhany, věnované památce padlých v první světové válce, a koncertní operu **Vision of Dante**.

Winchesterský skladatel George Dyson (nar. 1883) napsal na počest svého města kantátu **In Honour of the City** pro sbor a orchestr na Dunbarův text (1928) a dále skladby **The Canterbury Pilgrims** pro sbor a orchestr podle G. Chaucera (1931), **St. Paul's Voyage to Melita** pro sbor a orchestr (1933), **Nabuchadnezzar** (1935) a **Quo vadis** (1939), vycházející vesměs ze vzorů starší oratorní tvorby.

Řadu podobných kantát, převážně na antické a jiné historické texty, napsali rovněž Hubert Bath (1883–1945) a Benjamin Dale (1885–1943).

Mladší angličtí skladatelé se v mnohem hojnější míře nechávali poučit výboji evropských novátorů. Tak např. Arthur Bliss (nar. 1891) si osvojil některé stránky tvorby Ravelovy, Stravinského a Šestky; napsal kantáty **Lie strewn the white flocks**, označenou jako pastoral pro mezzosoprán, sbor, flétnu, smyčce a bicí na slova různých básníků (1928) a symfonii **Morning Heroes** pro vypravěče, sbor a orchestr na slova Homéra, Walta Whitmana, Li-Po, Wilfreda Owena a Roberta Nicholse, věnovanou padlým z první světové války (1930).

Tradicionalista Herbert Howells (nar. 1892) napsal rozlehlou kantátu **Sine nomine** pro soprán, tenor, sbor a orchestr na latinský biblický text (1922) a řadu dalších skladeb s náboženským obsahem.

Patrick Hadley (nar. 1899), rovněž tradičně zaměřený skladatel, napsal kantáty **The Trees so High** pro baryton, sbor a orchestr (1931), **La Belle Dame sans merci** pro tenor, sbor a orchestr na text Keatsův (1935) a **My Beloved Spake** pro sbor a orchestr (1938).

Gordon Jacob (nar. 1895) je autorem kantáty **Donald Cair** pro sbor a orchestr podle Waltera Scotta (1930).

Z neobarokních snah vycházející mladší anglický skladatel Lennox Berkeley (nar. 1903), žák Nadi Boulangerové, ovlivněný především Stravinským a Poulencem, napsal roku 1935 oratorium **Jonah** pro sóla, sbor a orchestr na biblický text a o dva roky později žalm **Domini est terra** pro sbor a orchestr.

Modernější stylová orientace, opírající se o britskou a irskou lidovou hudbu, je vlastní tvorbě Ernsta Johna Moerana (1894–1950), autora kantáty **Nocturne** pro baryton, sbor a orchestr na text Roberta Nicholse z roku 1934.

Edmund Rubbra (nar. 1901), žák Holstův, napsal kantáty **The Secret Hymnody** (1921) a **La Belle Dame sans merci** podle Keatse (1925).

Žák Ralpa Vaughana Williamse Robin Milford (nar. 1903) vytvořil oratoria **A Prophet in the Land** na biblický námět (1929–30), **The Pilgrim's Progress** podle Johna Bunyana (1931–32) a kantátu **Drake's Chair** pro baryton, sbor a orchestr na text Abrahama Cowleye (1935).

Skladatel Constant Lambert (1905–1951) je autorem kantát **The Rio Grande** pro sbor, klavír a orchestr na text Sacheverella Sitwella (1927) a **Summer's Last Will and Testament** pro baryton, sbor a orchestr na slova Thomase Nashe (1932–35).

Významným moderním skladatelem je William Walton (nar. 1902), žák Ferrucia Busoniho; napsal rozlehlou kantátu na biblický námět **The Belshazzar's Feast** pro baryton, sbor, orchestr a dvě dechové kapely (1929–31) a kratší oslavnou kantátu na hlavní město Anglie **In Honour of the City of London** pro sbor a orchestr na slova Williama Dunbara (1937).

Michael Tippett (nar. 1905) je autorem kantáty **A Song of Liberty** pro sbor a orchestr na slova Williama Blakea.

Z mladších skladatelů wellského původu komponovali kantáty moderně orientovaný David Wynne (nar. 1900), autor díla **The Singing Caravan** pro vypravěče, tenor, bas, sbor a orchestr (1937), a žák Ralpa Vaughana Williamse Grace Williams (nar. 1906), který napsal kantátu **Hymn of Praise** pro sbor a orchestr na vlastní překlad starobylého textu z 12. století.

Pozoruhodné kantáty vytvořili na konci období mezi dvěma válkami nejmladší z anglických skladatelů. William Wordsworth (nar. 1908) napsal roku 1939 baladickou kantátu **The Houseless Dead** pro sóla, sbor a orchestr.

Nejvýznamnější anglický skladatel naší doby Benjamin Britten (nar. 1913) vytvořil již v tomto období rozlehlou kantátu **Ballad of Heroes** pro vysoký hlas, sbor a orchestr na slova W. H. Audena a Randalla Swinglera.

V Irsku komponoval kantáty starší skladatel Charles Stanford (1852–1924). Po řadě skladeb tohoto druhu na biblické i světské texty z předchozího období napsal roku 1919 kantáty **Merlin**



and the Gleam pro baryton, sbor a orchestr na Tennysonův text a 1921 *At the Abbey Gate* pro baryton, sbor a orchestr na slova Justice Darlinga.

Velmi pestrý obraz skýtá rovněž kantátová tvorba **severoamerických** skladatelů z období mezi dvěma válkami. Jsou zde nejen velké rozdíly stylové a kvalitativní, ale i přímo národního zaměření a tvorby, nemluvě už vůbec o různorodosti ideové a inspirační. Do Spojených států odešli kdysi předkové skladatelů z nejrůznějších evropských zemí; v tvorbě mnoha amerických skladatelů se ozývají zřetelné ohlasy těchto starých hudebních kultur. Americké občanství přijali i někteří skladatelé, kteří vyrostli jinde a v USA se usadili již jako dospělí lidé (Ernest Bloch a ruští emigranti); jejich tvorba pak vyrůstá spíše z navázání na kulturu prostředí, v němž vyrostli, než na americkou. Prolínají se tu konečně v pestré směsici i různorodé vlivy vlastní americké provenience. Na rozdíl od převážně tradičních hudebních poměrů anglických zde však velmi záhy vyrostla tvorba kantát, které sice nelze významem srovnat s tvorbou, vzniklou v předních evropských zemích, ale jež přece jen výrazně navazuje na výboje poválečné moderní evropské hudby. Vedle těchto děl ovšem i zde vznikla převážná většina skladeb, laděných tradičně.

Z nejstarších amerických skladatelů vytvořili tradičně zaměřené velké symfonicko-vokální skladby Charles Stanford Skilton (1868–1941), autor oratoria **Guardian Angel** (1925), a Henry Handley (1871–1937), který napsal kantáty **Mirtill in Arcadia** pro sóla, vypravěče, sbor a orchestr (1927) a **Resurgam** pro sóla, sbor a orchestr (1922).

Skladatel švýcarsko-židovského původu Ernest Bloch (1880–1959), který spojuje moderní výraz mahlerovské provenience s prvky židovské a vůbec orientální hudby, vytvořil řadu skladeb s židovskými náměty. Vedle symfonie *Israel* z dřívějších let mezi ně patří i jeho kantáta **Sacred Service** (Avodath Hakodesh) pro baryton, sbor a orchestr na hebrejské liturgické texty z let 1930–33.

Arthur Shepherd (nar. 1880) spojoval tradiční rysy anglické hudby s americkými lidovými prvky; po několika kantátách z předchozích let napsal skladbu **Song of the Pilgrims** (1937).

Ruský emigrant Lazare Saminsky (nar. 1882), žák Ljadovův a Rimského Korsakova, který se trvale usadil v USA, napsal roku 1933 symfonii č. 5 pro sbor a orchestr **City of Solomon and Christ** a řadu žalmů pro sóla, sbor a menší instrumentální obsazení.

Edgar Varése (nar. 1885), skladatel francouzského původu, žák Vincenta d'Indyho a Alberta Roussela, jeden z nejodvážnějších novátorů v USA, vytvořil roku 1937 kantátu **Espace** pro sbor a orchestr a **symfonii se sborem** z téhož roku.

Ryze americký skladatel Frederick Jacobi (1891–1952), který se inspiroval rovněž lidovou a indiánskou hudbou, napsal roku 1925 kantátu **The Poet in the Desert** pro baryton, sbor a orchestr na slova E. S. C. Wooda.

Tradičně orientovaný skladatel Timothy Mather Spelman (nar. 1891) je autorem kantát **Litany of Middle Ages** pro soprán, mužský sbor a orchestr (1928) a **Privilegium Veneris** pro soprán, baryton, sbor a orchestr (1929).

Na starověké náboženské texty komponoval své kantáty žák Ernesta Blocha Bernard Rogers (nar. 1893). Jsou to skladby **The Raising of Lazarus** (1927) a **The Exodus** (1932).

První významný černošský symfonik, žák Varésův William Still Grant (nar. 1895) napsal kantáty **Lenox Avenue** pro rozhlasového hlasatele (vypravěče, mluvícího přes mikrofon), sbor a orchestr (1937) a **Song of a City** pro sbor a orchestr (1939).

Leo Sowerby (nar. 1895) je autorem kantát pro sbor a orchestr **The Vision of Sir Paunfal** (1926) a **Grete is the Lord** (1934).

Skladatel švédského původu Howard Hanson (nar. 1896) vytvořil symfonickou báseň se sborem **North and West** pro sbor a orchestr (1923) a kantáty **The Lament of Boewulf** pro sbor a orchestr (1925), **Heroic Elegy** pro sbor beze slov a orchestr (1927) a **Drum Tapes** pro baryton, sbor a orchestr na slova Walta Whitmana.

Moderně orientovaný kalifornský skladatel Robert Mills Delaney (nar. 1903), který v Evropě studoval u Nadi Boulangerové a Arthura Honeggera, napsal sborovou symfonii **John Brown's Song** (1931), **Blace Cycle** pro sbor a orchestr a kantáty **Night** pro sbor, smyčcový orchestr a klavír na text Williama Blakea (1934) a **My Soul, there is a Country** pro sbor a orchestr na Vaughanův text (1937).

Z mladších ruských emigrantů, kteří se stali americkými občany, jsou autory vokálně instrumentálních děl skladatelé Vladimír Dukelsky (někdy pod pseudonymem Vernon Duke) (nar. 1903), který napsal oratorium **The End of Saint Petersburg** (1937) a Nikolaj Nabokov (nar. 1903), který napsal baletní oratorium **Ode** na text Michaila Lomonosova, které provedl Ďagilev se svým souborem (1928), a oratorium **Job** na biblický námět (1932).

Skladatel kalifornského původu Charles Cushing (nar. 1905), žák Nadi Boulangerové, napsal kantáty **Carmen saeculare** pro sbor a orchestr na slova Horatiova (1935) a **Žalm XCVII** pro sbor a instrumentální skupinu (1939).

Moderně orientovaný skladatel Ross Lee Finney (nar. 1906), žák Nadi Boulangerové a Albana Berga, napsal kantátu **Pilgrim Psalms** pro sbor a orchestr (1935).

Na konci našeho období vytvořil Robert Sanders (nar. 1906) kantátu **The Mystic Trumpeter** (Tajemný trubač) na text Walta Whitmana, který záhy poté zhudebnil u nás jako kantátu Jarmil Burghauser.

Schönbergův žák Wayne Barlow (nar. 1912) napsal roku 1937 kantátu **Songs from the Silence of Amor** pro soprán, sbor a malý orchestr.

Z ostatních zemí, ovlivněných převážně anglickou kulturou a v nichž se rovněž mluví anglicky, je nutno jmenovat ještě **Austrálii**. Řadu drobnějších kantát či doprovázených sborů, komponovaných rovněž na anglické lidové a domorodé texty, je Percy Grainger (nar. 1882). Australská skladatelka Peggy Glanville-Hicks (nar. 1912), která v Evropě studovala u Nadi Boulangerové a Egona Wellesze, napsala kantáty **Song in Summer** pro sbor a orchestr na slova Johna Fletchera (1935) a **Choral Suite** pro ženský sbor, hoboje a smyčce na text Johna Donne (1937).

Ve **Španělsku** se zabýval kantátovou kompozicí v našem období pouze nejvýznamnější skladatel této země Manuel de Falla (1876—1946). Několik let před rokem 1933 se zabýval kompozicí kantáty **Atlántida** pro sbor a orchestr na Verdeguerův text; nedokončil ji však. Textu pak užil v letech 1933—34 ke kompozici sboru bez průvodu **Balada de Mallorca**, který vytvořil za svého pobytu na tomto ostrově.

V **Portugalsku** napsal demokraticky a pokrokově orientovaný skladatel Luis Freitas Branco (nar. 1890) po své mladistvé symfonii **Manfred** pro sóla, sbor, orchestr a varhany podle Byrona z roku 1905 kantátu **Noemi** pro sóla, orchestr, sbor a varhany na vlastní text, již dokončil roku 1939.

V **Mexiku** napsal skladatel míšeneckého původu Carlos Chávez (nar. 1899), který spojoval prvky mexické lidové hudby s romantickou invencí, impresionistickou kompoziční technikou i moderním konstruktivismem dvacátých a třicátých let, symfonii pro sbor a orchestr **Llamadas**, jež nese podtitul **Sinfonia proletaria** (1934). Dilo, jež má jasnou sociální tendenci, bylo určeno ke koncertu pro pracující.

Významný brazilský skladatel Heitor Villa-Lobos (nar. 1887), který zpracovává výrazné podněty lidové hudby své země technikou Debussyho a Ravela, napsal oratorium **Vidapura** pro sbor, varhany a orchestr (1918), kantáty **Hinos aos artistas** pro sbor a orchestr (1919), **Cantiga da Roda** pro ženský sbor a orchestr (1925) a čtyři třívěté suity pro sbor a orchestr **Descombrimento de Brasil** (1937).

V Asii komponovali v období mezi dvěma válkami kantáty turecký skladatel Ahmed Adnan Saygun (nar. 1907), žák d'Indyho, jež sloučil prvky turecké lidové hudby s evropskou kompoziční technikou; napsal kantátu **Manastir türküsü** (Píseň o Manastiru) pro sbor a orchestr (1933) a libanonský skladatel Wadí Sabrá (1876–1952), jež se po studiích na pařížské konservatoři pokusil o syntézu lidové hudby Středního východu s evropskou kompoziční technikou. Napsal francouzské oratorium **Le Chant de Moïse** a kantátu **Les Voix de Noël**.

Z tohoto stručného přehledu světové kantátové tvorby z období mezi dvěma válkami, který u méně důležitých skladatelů a děl musel být nutně spíše jenom titulovým výpočtem, je jasně patrné, jak je tvorba tohoto žánru početná i v celosvětovém měřítku a jak významné přínosy přímo syntetické povahy dala světové hudbě tohoto času. Právě tento žánr byl pro celou řadu předních skladatelů v období dvacátých a zejména třicátých let školou, jak spojovat moderní hudební jazyk a výraz, výsledky nejnovějších výbojů se širokou sdělností a hlubokou obsažností hudebních obrazů, jak jeho prostřednictvím vyjadřovat skutečně nejzávažnější společenské myšlenky dané doby. Již v tomto období na poli našeho žánru vznikla řada děl skutečně mistrovských, ba nejedna skladba klasické hodnoty — především Alexandr Něvskij Sergeje Prokofjeva a Jana z Arcu na hranici Arthura Honeggera. Tvorba tohoto období byla velmi významnou přípravou a kvalitativním předstupněm, od kterého vedla cesta k vytvoření řady velmi významných děl s aktuální tematikou ze čtyřicátých a padesátých let, jejichž obsahem byl boj proti fašismu a za mír i konečně za socialistickou a komunistickou budoucnost lidstva.

### Seznam literatury k poslední kapitole

Grove's Dictionary of Music and Musicians, V. Edition, London 1954

Riemann: Musiklexikon

Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Berlin 1959

- Vl. Helfert — E. Steinhard: Die Musik in der Tschechoslovakischen Republik, II. Auflage, Orbis, Praha. 1938
- Skladatelé o hudební poetice 20. století, předložil a uspořádal Ivan Vojtěch, Československý spisovatel, Praha 1960
- A. I. Šaverdjan: Vývojové cesty sovětské hudby, Orbis Praha 1951  
Sovetskije kompozitory, Moskva 1957
- L. V. Danilevič: Sovetskij simfonizm, Moskva 1952
- I. Nestěv: Prokofjev, Moskva 1957
- Prokofjev: Cesta k hudbě socialistického života, přeložil a doplnil Ivan Vojtěch, SHV, Praha 1961
- F. A. Kypta: Igor Stravinskij, Knižnice Hudebních rozhledů, Praha 1957
- Bence Szabolcsi: Béla Bartók, Knižnice Hudebních rozhledů, Praha 1958
- Gracian Černušák: Přehledný dějepis hudby II., Od klasicismu k moderně, Pazdírek, Brno 1947
- Vladimír Polívka: Hudební Amerika, Za svobodu, Praha 1949
- David Ewen: The Book of Modern Composers, A. A. Knopf, New York 1950
- Bacharach A. L.: British Music of Our Time (London 1946)
- J. M. Mařík: Anglická hudba, Knižnice Hudebních rozhledů, 1959
- Časopisecké články a profily jednotlivých skladatelů
- Analytické poznámky k tiskům klavírních výtahů a partitur jednotlivých skladeb a na obálcích gramofonových desek s jejich nahrávkami.