

Slovo a hudba v kantátě a oratoriu

Při kompozici kantáty či oratoria musí každý skladatel řešit základní problém vokální hudby — poměr slova a hudby ve výsledném zvukovém tvaru. Při zkoumání tohoto vztahu ve velkých vokálních útvarrech lze mluvit o dvou různých aspektech. Slovo a hudba se tu totiž stýkají jednak v určitých mikrorelacích — jde tu o otázky závislosti vedení melodických linií na rytmické, sématické a agogické struktuře zvukového tvaru jednotlivých úseků literární předlohy, případné tónomalebné sledování textových detailů apod. — jednak v makrorelacích: tak lze nazvat vztah mezi celkovým myšlenkovým vyzněním literární předlohy a hudební skladby, mezi formou textu a kantáty či oratoria jako hudebního díla. Z obou těchto okruhů byly u nás v minulosti zkoumány spíše otázky zmíněných mikrorelací. Ty jsou totiž společné všem kompozičním projevům vokální hudby — malým i velkým formám. Jmenuji v této souvislosti alespoň průkopnické práce Otakara Hostinského, které se z různých stran dotýkají těchto otázek, z novější doby spis Antonína Sychry „Slovo a hudba v lidové písni“, jenž vyšel roku 1948 jako pátý svazek Studií pražského lingvistického kroužku.

Na tomto místě se budu proto věnovat převážně zmíněným makrorelacím jako okruhu otázek specifických zejména pro velké vokální útvary. Okruh mikrorelací ovšem ani tady nelze zcela pominout nebo pustit ze zřetele: makrorelace textu a hudby lze pochopitelně ve vokální skladbě realizovat jen jako vyšší souhru řady určitých mikrorelací. Detailní závislosti na zvolené literární předloze nebo specifickému napětí, které vzniká z rozporu mezi zvukovou stránkou textu a zpívanou hudbou, se může vyhnout jen skladatel programní instrumentální hudby; tam není třeba daný text přímo zvukově realizovat.

Při povrchním pohledu na tuto důležitou problematiku vokální hudby by se mohlo zdát, že text je základní složkou, která v hlavních rysech určuje myšlenkové vyznění skladby. Podle takové představy skladatel prostě zhudebňuje daná slova tak, že k nim hledá vhodné melodické a rytmické vybavení; vrcholná místa podpoří stupňováním výrazu např. v harmonii, instrumentaci doprovodné složky, shodná místa textu vybaví shodnou hudbou, a vokální skladba je hotova.

V živém tvůrčím procesu — a zejména u mistrů, objevitelů nových vývojových perspektiv hudebního umění — věc vypadá jinak. Jedním z úhelných kamenů mistrovství a skutečně tvořivého přístupu ke zhudebnění textu je zejména ve velkých vokálních formách skladatelova myšlenková

aktivita, snaha nikoliv jen hudbou dokreslovat zvolený text, ale po svém a specifickými prostředky svého umění jej vykládat, odkrývat či zdůrazňovat některé jeho potenciální významy a jiné popřípadě potlačovat, ba v krajním případě i přetvářet, převracet jeho původní význam. Zvolený text tu popř. ani nemusí být hlavním tlumočitelem zvoleného obecného myšlenkového záměru; může být třeba jen záminkou, která prostředkuje vyjádření odlišného ideového obsahu.

Lze-li v oblasti mikrostruktury vokální skladby považovat zhudebnění určitého verše či věty za realizaci jedné z mnoha možností její zvukové konkretizace, která s sebou nese i určité sémantické a zvláště emocionální zpřesnění zapsané myšlenky, je možné hledat obdobný vztah i v oblasti makrostruktury vokálního díla: kantáta či oratorium je nejen tlumočením, ale i výkladem, specificky hudebně podanou interpretací zvolené textové předlohy.

Zvláště ve velkých vokálních formách často taková aktivita svébytně myšlenkově interpretace roste. Lze to doložit např. tam, kde skladatel — mistr zhudebnil týž text nejdříve jako drobnější skladbu, třeba jen jako doprovázený sbor, a teprve pak tuto kompozici přepracoval na kantátu s dramaturgicky významnou účastí orchestru. To je případ Smetanovy České písně. Ve znění skladby z roku 1868 — doprovázeném smíšeném sboru Píseň česká — se Bedřich Smetana v podstatě ztotožnil s myšlenkovou posloupností básně Jana z Hvězdy. Ve čtyřech větách tu příznačnými intonacemi charakterizoval typy českých písní, které oslavuje literární předloha. V definitivním kantátovém znění České písně z roku 1878 využil skladatel barvitosti a zvukové mohutnosti orchestrálního aparátu k nápadnému zdůraznění a samostatnému hudebnímu uplatnění vlastenecké myšlenky, do které báseň ústí, už na začátku. K první větě přikomponoval rozměrný orchestrální úvod, vybudovaný z hudební myšlenky, která vznikla zhudebněním závěrečných veršů „nejvřeleji ale znívá, lásku k vlasti když rozhřívá“ a již vybavil slavnostní fanfárovou intonací. Tím výrazně posílil vlastenecké obsahové zaměření kantáty a současně dílo myšlenkově a formově scelil: závěr skladby se tak stává reprízou úvodní hudby.

Příkladů takové ryze hudební obsahotvorné aktivity ve velkých vokálně instrumentálních žánrech lze ostatně uvést velmi mnoho. Je známo, že některá i významná a s textem ve výsledném tvaru pevně srostlá témata byla vytvořena dřív, než se skladatel rozhodl danou báseň zhudebnit. Emocionální atmosféra hudby tak vznikla z obecnějšího, na literárním podnětu nezávislého citového zážitku a skladatel teprve jejím prostřednictvím zvukově konkretizoval a dotvořil text. To je jak známo případ ústředního tématu zakladatelského díla novodobé vokálně instrumentální tvorby, vstupní melodie IV. věty Beethovenovy IX. symfonie, zhudebnující

verše o radosti ze Schillerovy „Ódy“. V Beethovenově tvorbě krystalizovala tato hudební myšlenka — pokud dnes víme — už od roku 1794. Zapsal si ji od té doby několikrát bez textu, roku 1808 ji spojil s jinou básní ve Fantazii pro klavír, sbor a orchestr. Už dávno před rokem 1822 skicoval zhudebnění Schillerovy „Ódy na radost“, ale s hudbou zcela odlišnou. Teprve definitivní krystalizace závěru IX. symfonie vedla ke spojení těchto dvou důležitých inspiračních a invenčních prvků, jež křížovaly Beethovenovou fantazií po značnou část jeho tvůrčího života. Obrazně řečeno: hudba tu nakonec ovládla text; nebyla vyvolána v život zhudebněním veršů, ale naopak je integrovala ke slovní konkretizaci svého radostného výrazu.

Jinými takovými příklady hudebně tvárné aktivity jsou četná místa v kantátách i oratoriích, kde skladatelé spojili zpívané slovo s ohledem k vyšším — makrostrukturálním — obsahovým souvislostem s určitými např. tanečními či žánrovými typy. Stavebná struktura veršů tu přitom zpravidla nepočítá se zvukovou aplikací např. polkového, valčíkového či pochodového rytmického modelu. Specificky hudebně obsahový záměr si tu přizpůsobuje zvukové vyjádření textů a do větší či menší míry odhlíží od jejich deklamačních či výrazových detailů. Taková je např. polková hudba z kantáty Otakara Zicha Polka jede, rychlý valčík v marseillské scéně Vomáčkova Strážce majáku, závěrečný pochod z Písně o rodné zemi Otakara Jeremiáše.

Zcela přesvědčivým dokladem o myšlenkově koncepční svébytnosti vokální hudby je konečně i fakt, že mnohé texty byly zhudebněny i velmi mnohokrát, ale vždy s odlišným výsledkem.

Jak je na těchto několika příkladech patrné, je v kantátové a oratorní tvorbě značně široký prostor pro uplatňování takové svébytné hudební aktivity se samostatným obsahotvorným dosahem. Při značné různotvárnosti postupů, jaké byly a jsou v těchto žánrech vokálně instrumentální hudby uplatňovány, tu také dochází k rozličným modifikacím vztahu textové předlohy a hudby. Pokusím se proto o kategorizaci různotvárných možností tohoto vztahu ze dvou hledisek: druhového a vývojového.

Ze základních druhů se zmiňme nejprve o **dramatické kantátě a oratoriu**. Jejich literární předlohu tvoří příběh, ve kterém jsou nositeli dějového rozvoje pouze jednající osoby. Představují je jednotliví sólisté, kolektivní subjekty pak sbor. Řešení vztahu slova a hudby v dramatické kantátě mívá blízko ke způsobu, jakým je utvářena opera. Vokální dikce tu v posledních sto či sto dvaceti letech prodělala spolu s celkovým formovým utvářením značnou proměnu. Starší vývojové stadium charakterizuje zejména v liniích sólových pěvců dualismus mezi recitativním a ariózním projevem. Recitativní úseky představují obecnější, k fabulačním i psychologickým detailům méně citlivé, zato však deklamačně přesné vyjádření

zvolených textových úseků. Hudebně charakterizační dění je soustředěno do ariózních útvarů. Ty také mívají pevnější formovou strukturu. Zejména do kantát nalezl brzy cestu princip novější operní hudby, smazávající hranice mezi áriemi a recitativy a založený na souvislém prokomponování celého dramatického textu. Tato zásadní slohová a formová proměna s sebou přinesla i podstatné důsledky pro vztah slova a hudby. Jako pravidelně pěstovaný útvar tu téměř zanikl klasický recitativ, který skoro důsledně nivelizoval detailnější reagování hudby na významové proměny textu. Rozbití souměrné, nejčastěji třídílné formy árie odstranilo nebo alespoň oslabilo v dramatické hudbě některé specifické prvky pěvecké koncertní produkce a přiblížilo její rozvoj v čase (ve vztahu hudby, slova a děje) dimenzím běžným v činoherním divadle nebo nověji dokonce ve filmu. To všechno značnou měrou přispělo k utužení vztahu mezi slovem a hudbou v mikro- i makrostrukturálním měřítku. To je patrné nejen v operní dikci Richarda Wagnera, ale i v melodice kantát všech jeho přímých i nepřímých následovníků až například po Zpěvy z Gurre mladého Arnolda Schönberga; někteří skladatelé, jako zejména náš Leoš Janáček, založili svůj hudební sloh vůbec na co nejtěsnějším sepětí vokální melodiky se zvukovou stránkou textu.

Při všech těchto společných vývojových osudech operní hudby a dramatické kantáty má však dramatická kantáta i výrazná specifika. Vyplývají především z toho, že dramatická kantáta či oratorium při vši spjatosti s přímo prožívaným dějem a přímými řečmi, svěřovanými individualizovaným subjektům (včetně kolektivních, které představuje sbor), je na rozdíl od opery přece jen zvukově soběstačným a svébytným dílem, určeným pro koncertní pódium, popř. rozhlas, a ne pro scénu. Proto tu skladatelé zpravidla usilují o ucelenější a hudebně svébytnější formové řešení, při kterém vystupují do popředí makrostrukturální vztahy mezi slovem a hudbou. Zatímco novější operní hudba se po této stránce obyčejně spokojuje s pouhými ad hoc používanými příznačnými motivy, nabývá v této souvislosti v mistrovských kantátových dílech na významu důslednější tematická práce a pevnější formování. Je do značné míry měřítkem skladatelské zralosti a vynalézavosti, jak tyto dva aspekty — přesvědčivou dramatičnost a hudebně stavebnou soustředěnost — organicky skloubit. Mezi nepřiliš četnými českými dramatickými kantátami je skvělým příkladem takové stavebné dokonalosti Bouře Vítězslava Nováka.

Epicko-dramatická kantáta a oratorium je přechodným typem mezi dramatickými a epickými. Jejich literární předlohy zachycují rovněž určité dějové příběhy. Nevyjadřují je však pouze dramaticky. Dramatické řešení — přímý prožitek, prostředkovaný v literární předloze nejčastěji přímou řečí jednajících osob — se střídá s epickými částmi textu, v nichž jsou úseky děje vyprávěny a komentovány. Je to další stupeň abstrakce: abstra-

huje se nejen od scénického dění a hereckého projevu, ale částečně i od přímého prožitku děje. Dějové pásmo se tu vyvíjí jako epický celek, do jeho průběhu se pro oživení promítají dramatické (přímo prožívané) epizody. I zde sólisté zpravidla představují určité jednající osoby a každý z nich vyzpívává jen přímou řeč jedné z nich. V některých skladbách k nim přistupují i sólisté vypravovatelé, kteří přednášejí epické části textu. Sbor bývá obyčejně hlavním nositelem epické součásti literární předlohy.

Epicko-dramatická kantáta či oratorium dává skladateli větší možnosti svobodného hudebního formování skladebného celku než kantáta či oratorium dramatické. To má ve sféře makrostrukturálních vztahů mezi slovem a hudbou zásadní význam. Hudba je tu v mnohem menší míře vázána na vyjádření textových a dějových podrobností, než jak je tomu u zhudebnění výlučně dramatické literární předlohy. Ve volbě vokálního obsazení jednotlivých skladebných úseků, zejména na epické části textu, má skladatel mnohem více volnosti, takže může svobodněji uplatnit v celkových proporcích skladby zvukové kontrasty, gradace, vyvrcholení a jiné hudebně stavebné prostředky. Epické úseky textu umožňují rozvinutí rozlehlejších sborových aj. útvarů, které se mohou stát opěrnými sloupy široké celkové hudební výstavby.

Zobecnující obsahová tendence epických textů dává příležitost k rozvinutí hudebních ploch, nevázaných na vyjádření jednotlivých detailů, nýbrž vytvářejících obsahově zobecnující hudební obrazy. I zde jsou nasnadě různé detailní postřehy, prostředkované zejména dramaticky zaměřenými epizodami; hlavním vodítkem vyjádření obsahu se tu však stává jednotná hudební stavba.

Epická kantáta (či oratorium) spočívá rovněž na vyličení konkrétního děje. Abstrahuje však zcela od jeho dramatického vyjádření v bezprostředním prožitku. Její literární předloha může být popř. totožná s předlohou kantáty epicko-dramatické; podstatný rozdíl je tu však ve způsobu zhudebnění. Rozdělení textu mezi jednotlivé složky vokálního aparátu tu není vedeno aspekty dramatickými, nýbrž jen hudebně stavebnými. Přímé řeči tu nemusí být svěřovány vždy týmž určitým hlasům, sólisté, pokud je jich ve skladbě užito, nepředstavují důsledně určité jednající osoby; jsou zapojováni na různých místech i podle potřeby výrazového a dynamického gradování či kontrastování. Literární předloha epické kantáty nemusí případně vůbec obsahovat přímé řeči jednajících postav. V celkové výstavbě skladby je položen ještě větší důraz na zachycení celého prostředí příběhu a jeho základního obsahového ladění; sledování a vyjadřování detailů tu dále ztrácí důležitost. Za těchto okolností v epické kantátě stoupá význam hudební výstavby skladebného celku. Roste význam pevného formového skloubení díla, které spočívá převážně na práci s tématy; příznačných motivů tu bývá užíváno jen výjimkou. Znamená to tedy

mimo jiné další posunutí ve prospěch zdůraznění makrostrukturálních relací a možnost přecházet bez detailnější pozornosti vztahy mikrostrukturální. I v žánru epické kantáty bývají vytvářeny nejrůznější formové a stavebné novotvary, které vznikají rozličným kombinováním vokální a orchestrální tematické práce a jejich přízpůsobování obsahu básnické předlohy.

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

Od konkrétního děje abstrahuje i **oslavná kantáta**. Obsahem jejího textu je oslava vlasti, kraje, hnutí, myšlenky, jednotlivce atd., bojové výzvy, sliby odhodlání apod. Skladby tohoto druhu bývají obvykle stručnější s mnohem konkrétnějšími a jednoduššími literárními předlohami. Hudební forma oslavných kantát bývá přehlednější a prostší než u ostatních druhů; nejčastěji v nich bývá užíváno ustálených forem, jejich souřadných sledů v několika větách nebo jednodušších kombinacích. Za těchto podmínek pochopitelně přicházejí ke slovu mnohem detailnější mikrostrukturální vazby mezi textem a hudbou. I pro svébytnou hudební koncepci tu však může být dost prostoru. Významným hudebním prostředkem je v některých oslavných kantátách žánrová charakteristika; bývá tu stylizována např. pochodová nebo polková hudba aj. V některých skladbách postupuje tato žánrová charakteristika takřka celou kantátou a tvoří její celkový rámeček.

Shrneme-li tyto poznatky o jednotlivých kantátových druzích, můžeme říci, že podobně jako v oblasti hudebního formování, není ani z hlediska vztahů mezi slovem a hudbou kantáta a oratorium útvarem nijak jednotným. Naopak, v jednotlivých typech kantát a oratorií se po této stránce setkáváme s pestrou paletou postupů charakteristických pro vztah hudby

a slova v jiných žánrech: dramatická kantáta má blízko k postupům opery, epicko-dramatická a epická kolísá mezi postupy příznačnými pro operní hudbu a svébytnější stavebnou koncepcí, obvyklou v instrumentální, popř. programní hudbě; novodobá lyricko-reflexivní kantáta zpravidla upouští od sledování textových detailů hudbou a má nejbliže k zobecňujícím myšlenkovým koncepcím typu symfonie či symfonické básně. Vztah slova a hudby v oslavné kantátě má naproti tomu shodné rysy s nejbližším nižším žánrem hudby, s prostým oslavným sborem.

Už v souvislosti s tímto druhovým členěním jsme se několikrát dotkli i vývojových aspektů. Kantáta a do značné míry i oratorium prodělaly v 19. a 20. století značný vývoj. Ten charakterizuje vedle ostatních momentů zejména růst důležitosti a samostatného dramaturgického podílu orchestrální složky. Také tato skutečnost umožnila značnou formovou a stavebnou různotvárnost velkých instrumentálních děl, která má i důležité důsledky ve vztahu slova a hudby. Progresivní vývoj zejména tvorby 20. století vyznačuje řada děl, jejichž autoři se zdaleka nespokojili s jednoznačnou hegemonií vokální složky. Pro kantátu 20. století je charakteristická široká integrace vokálních a instrumentálních postupů, jejichž výsledné působení vyrůstá z prolínání a svébytné účasti obou složek. Za těchto podmínek se tu slovo a hudba dostávají často do komplikovaných vztahů, jaké nastávají jen v moderním kantátovém díle a s jakými se nelze setkat v jiném vokálním útvaru.

Tento vývojový trend si však nelze představovat jako něco, co je závazné pro další tvorbu kantát a co je jediným či hlavním ukazatelem hodnoty díla. Po takovýchto vrcholných syntetických výbojích, přinášejících kombinace hudebně dramatických, písňově vokálních a programně instrumentálních postupů, se vždy může objevit dílo ve vztahu hudby a slova založené velmi prostě, které zapůsobí svým invenčním i slohovým přínosem. Tak např. zůstalo v české hudbě i po monumentálně polyfonních stavbách Novákovy Bouře či Vycpálkovy Kantáty o posledních věcech člověka dost prostoru i pro podstatně jednodušší Kytici Bohuslava Martinů, jež se ve vztahu hudby a slova vrací k principu prosté písňovosti; proto mohly ve světovém měřítku svého času tak zapůsobit kantáty Carla Orffa. V živém vývojovém procesu se i po této stránce střídají výtvarnosti nových možností a smělých kombinací s tím, čím žila kantátová tvorba minulosti. V této souvislosti se ukazuje, že ne princip vztahu slova a hudby, kterého skladatel užije, ale umělecký zdar, tvořivá svébytnost specifické hudební interpretace textu, je signifikantní pro hodnotu kantátového či oratorního díla.