

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Hudební katedra

Kantáty Luboše Sluky

Bakalářská práce

Autor: Anna Kamenická
Studijní program: B 7507 Specializace v pedagogice
Studijní obor: P-CJB, P-HVB
Vedoucí práce: doc. PhDr. Stanislav Bohadlo CSc.
Odborný konzultant:

Hradec Králové

2015



Zadání bakalářské práce

Autor: Anna Kamenická

Studium: P121194

Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání, Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání

Název bakalářské práce: **Kantáty Luboše Sluky**

Název bakalářské práce AJ: Cantatas of Luboš Sluka

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Postihnout vývoj kantáty, komparovat vybrané výměry definice moderní kantáty, objevit specifika skladatelské osobnosti Luboše Sluky v jeho kantátovém díle. Historicko analytickou metodou navázat na nejnovější literaturu k tématu a studiem hudebních pramenů (mj. z autorova archivu) upřesnit nebo rozšířit současné pojetí kantáty v české hudební kultuře.

SMOLKA, Jaroslav. *Česká kantáta a oratorium*. 1. vyd. Praha-Bratislava: EDITIO SUPRAPHON, 1970. 411 s. *Oxford Music Online*. [online] Dostupné na WWW: http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/04748?q=cantata&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit Hudebniny a audio nahrávky.

Garantující pracoviště: Hudební katedra,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: doc. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.

Oponent: PhDr. Dana Soušková, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 9.1.2014

„Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pod vedením doc. PhDr. Stanislava Bohadla, CSc. a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.“

V Hradci Králové, dne

.....
Anna Kamenická

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří mi pomáhali při tvorbě této práce. Poděkování patří zejména panu skladateli Luboši Slukovi a panu Jakubu Hrubému za poskytnutí notového materiálu. V neposlední řadě děkuji PhDr. Stanislavu Bohadlovi, CSc., za odborné vedení práce.

Anotace

KAMENICKÁ, Anna. *Kantáty Luboše Sluky*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2015. 57 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce je rozdělená do čtyř kapitol. První se zabývá stručnou historií a vývojem kantáty od jejího vzniku do současnosti na území Itálie, Německa, Anglie, Španělska a Čech. Druhá kapitola představuje a porovnává vybrané definice moderní kantáty a zaměřuje se na pojetí Jaroslava Smolky. Třetí kapitola přibližuje osobnost Luboše Sluky jako skladatele a poslední je zaměřená na jeho kantátovou tvorbu. Provádí rozbor čtyř Slukových kantát s využitím aplikace výsledků z výše vyjmenovaného teoretického aparátu.

Klíčová slova: Luboš Sluka, skladatel, kantáta, Jaroslav Smolka

Annotation

KAMENICKÁ, Anna. *Cantatas of Luboš Sluka*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2015. 57 pp. Bachelor Degree Thesis.

The present bachelor thesis is divided into four chapters. The first chapter deals with a brief history and development of cantata from its origin as a music genre to the present time in Italy, Germany, England, Spain and Czechoslovak countries. The second chapter presents and compares selected definitions of modern cantata, focusing on the conception of Jaroslav Smolka. The third chapter discusses the figure of Luboš Sluka as a composer. The fourth chapter deals with his production of cantatas, analysing four of his cantatas with the application of the theory discussed in the previous chapters.

Keywords: Luboš Sluka, composer, cantata, Jaroslav Smolka

„Málo jest pojmů v hudbě tak nejasných jako pojem kantáta“¹

¹ STECKER, Karel. *Formy hudební*. 1. vyd. Mladá Boleslav: KAREL VAČLENA, 1905. s. 73.

Obsah

Úvod	9
Stav bádání	10
1 Stručná historie a vývoj kantáty	13
1.1 Historie obecně	13
1.2 Druhy kantát podle námětů a místa provozování	14
1.2.1 Světská kantáta	14
1.2.2 Duchovní kantáta	15
1.3 Německo	16
1.4 Anglie	16
1.5 Španělsko	16
1.6 Čechy	17
2 Definice moderní kantáty jako hudebního žánru	19
2.1 Definice podle Burlase, Jiráka a Janečka	19
2.2 Definice podle Smolky	20
2.3 Další druhy kantát	21
2.4 Hudební složky v kantátě	22
2.5 Shrnutí	23
3 Skladatel Luboš Sluka	24
3.1 Skladatelské začátky a studia	24
3.2 Přehled Slukova díla	25
3.3 Kompoziční styl	26
4 Kantáty Luboše Sluky	26
4.1 Ve jménu života	27
4.1.1 Text	28

4.1.2	Hudební složky	29
4.1.3	Textový a hudebně-formální rozbor	30
4.1.4	Shrnutí	35
4.2	Radosti není nikdy dost	35
4.2.1	Text	36
4.2.1	Hudební složky v kantátě	37
4.2.2	Textový a hudebně-formální rozbor	38
4.2.3	Shrnutí	42
4.3	Praha-Tokio	43
4.3.1	Text	43
4.3.2	Hudební složky	44
4.3.3	Textový a hudebně-formální rozbor	45
4.3.4	Shrnutí	46
4.4	Čekání na Ježíška	46
4.4.1	Text	47
4.4.2	Hudební složky v kantátě	48
4.4.3	Textová a hudebně-formální rozbor	49
4.4.4	Shrnutí	51
	Závěr	52
	Zdroje	54
	Seznam příloh	57

Úvod

Ke jménu Luboše Sluky mě přivedl smyčcový orchestr Primavera a jeho tehdejší dirigent Jaromír Křováček. Zde jsem se poprvé setkala s jeho skladbami. Osobnost skladatele je sice známá, avšak pokud se hlouběji nezabýváme jeho tvorbou, nedostáváme se s ní do přímého kontaktu. Mnoho ze Slukových skladeb není vydáno ani nahráno, což stěžuje představu o jeho kompozicích. Orchestr Primavera byl jedním z těles, které hrálo Slukovu hudbu nejen doma, ale i v zahraničí. Zvítězil s jeho skladbami v mezinárodní soutěži mladých hudebníků v belgickém Neerpeltu a v roce 2011 představil jeho hudbu na půdě Evropského parlamentu. Tak jsem měla možnost dostat se k úzkému kontaktu se Slukovou tvorbou. Se skladatelem jsem se osobně viděla v roce 2013, kdy orchestr Primavera pořádal se zmíněným Slukovým repertoárem v Hradci Králové koncert k jeho počtě. Řeč a osobnost Luboše Sluky mě zaujala natolik, že jsem se rozhodla věnovat téma této práce jeho skladbám.

Zaměřuji se na Slukovu kantátovou tvorbu v kontextu jeho díla a v historických souvislostech. Protože je pojetí kantáty nejednoznačné, snažím se stručně zmapovat její vývoj od období baroka až do současnosti v Itálii, Německu, Anglii, Španělsku a Čechách. Dále porovnávám vybrané definice kantáty současných autorů. Zjišťuji, že se nejpodrobněji tématu kantáty v české monografii věnuje Jaroslav Smolka. Podstatné je, že se snaží přesně charakterizovat znaky kantáty a rozděluje kantátovou tvorbu do jednotlivých druhů. Proto analýza Slukových skladeb vychází z jeho definice. Cílem není harmonický rozbor kantát, ale charakteristika znaků vokálního a instrumentálního projevu, popis jejich vztahu, postžení poměru mezi textovým námětem a hudebním obsahem, zachycení formálního členění skladeb, určení, o jaký kantátový druh se jedná a porovnání vyjmenovaných charakteristik se Smolkovou definicí kantáty. Na závěr srovnávám jednotlivé kantáty a shrnuji typické znaky Slukovy kantátové tvorby.

Stav bádání

Moje první cesta při hledání informací pro tuto práci směřovala do mezinárodního hudebního slovníku *Oxford Music Online*². Zde je možné nastudovat velmi podrobně a komplexně vznik a historii italské, německé, francouzské, anglické a španělské kantáty do roku 1800 a vývoj kantáty od roku 1800. Stručnější informace o historii kantáty lze najít v *Slovníku české hudební kultury*³. Pro předkládanou práci však nejsou tolik nutné podrobné historické údaje, jako znalost definice kantáty, potažmo všeho, co z ní plyne a může pomoci k analýze jednotlivých skladeb. Definice kantáty je však nejednotná a v průběhu času se mění. Jaroslav Smolka ve své publikaci *Česká kantáta a oratorium*⁴ na tuto chybu upozorňuje a řeší ji svým pojetím kantáty, které podrobně a jednoznačně zdůvodňuje. V tom vidím jeho značný přínos, i když je ze současné české kantátové tvorby patrné, že ani jeho definice není konečná a závazná pro všechny. Faktem však je, že i přesto jeho kniha přináší nejpodrobnější informace, proto je pro tuto práci výchozím bodem a základním zdrojem. Další použité publikace jsou od Karla Steckera: *Formy hudební*⁵, Karla Boleslava Jiráka: *Nauka o hudebních formách*⁶, Ladislava Burlase: *Formy a druhy hudobného umenia*⁷ a Karla Janečka: *Hudební*

² *Cantata*. [online] [cit. dne 22-4-2015] Dostupné z:

<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/04748?q=cantata&search=quick&pos=1&_st=1#firsthit>

³ FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL Jiří a MACEK Petr. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. 1035 s. ISBN 80-7058-462-9.

⁴ SMOLKA, Jaroslav. *Česká kantáta a oratorium*. 1. vyd. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1970. 411 s.

⁵ STECKER, Karel. *Formy hudební*. 1. vyd. Mladá Boleslav: Karel Vačlena, 1905. 479 s.

⁶ JIRÁK, Karel Boleslav. *Nauka o hudebních formách*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943. 183 s.

⁷ BURLAS, Ladislav. *Formy a druhy hudobného umenia*. 1. vyd. Praha-Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962. 285 s.

*formy*⁸. Kantátu se sice snaží definovat, ale jen okrajově a nepřesně v kontextu dalších hudebních forem.

Osobnost autora analyzovaných kantát, skladatele Luboše Sluky, je v českých hudebních kruzích poměrně známá. Dokladem toho je množství literatury i internetových stránek, ve kterých se jeho jméno objevuje. Dříve než jsem však hledala v českých zdrojích, zadala jsem jeho jméno do mezinárodního hudebního slovníku *Oxford Music Online*, který o něm překvapivě neposkytuje téměř žádné informace. Jméno Luboše Sluky je zde spojeno pouze s Talichovým kvartetem, které uvedlo některé jeho skladby. Základem tedy byly *Slukovy webové stránky*⁹, kde se dá najít stručný životopis a přehled jeho díla, podobně jako v *Československém slovníku osob a institucí*¹⁰. Další publikace, např. Čeněk Gardavského a kol.: *Skladatelé dneška*¹¹ či Aleny Martínkové a kol.: *Čeští skladatelé současnosti*¹² obsahují údaje v podobě krátkého slovníkového hesla. Osobněji můžeme poznat Luboše Sluku díky knize *Pondělníci*¹³, ve které najdeme mimo jiné i Slukovy vlastní články. Z části nás s ním seznamuje i rozhlasový pořad *Osudy*, vysílaný Českým rozhlasem, stanicí Vltava. Dosud však nebyla vydaná žádná monografie, která by se komplexně věnovala životu a dílu Luboše Sluky.

Podrobnější a konkrétnější informace nalezneme v řadě bakalářských a diplomových prací, které jsou zaměřené na jeho profil a většinou vymezený úsek tvorby. Zmíníme alespoň některé: dílo a především život skladatele s mnoha zážitky a vzpomínkami nám přibližuje diplomová práce Kláry Homonaiové¹⁴, profilu skladatele

⁸ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 491 s.

⁹ *Luboš Sluka*. [online] [cit. dne 15-10-2014] Dostupné z: <<http://lubosluka.com/zivotopis/>>

¹⁰ ČERNUŠÁK, Gracian, ed., ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, ed. a NOVÁČEK, Zdenko, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 2, M-Ž. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. 1080 s.

¹¹ GARDAVSKÝ, Čeněk a kol. *Skladatelé dneška*. Praha: Panton, 1961. 261 s.

¹² MARTÍNKOVÁ, Alena, ed. a kol. *Čeští skladatelé současnosti*. 1. vyd. Praha: Panton, 1985. 325 s.

¹³ HANUŠ, Jan. *Pondělníci*. 1. vyd. Praha: Karlova univerzita, nakladatelství Karolinum, 2002, 151 s. ISBN 80-246-0557-0.

¹⁴ HOMONAIOVÁ, Klára. *Luboš Sluka-život a dílo*. Hradec Králové, 2010. Diplomová práce. Univerzita Hradec Králové.

a zvláště klavírní tvorbě se věnuje bakalářská práce Michaely Prokopcové¹⁵, o písňové tvorbě pojednává práce Jakuba Hrubého¹⁶, sonátu pro violoncello a klavír analyzuje Jan Ryska¹⁷ atd.

Velmi důležitým zdrojem této práce je notový materiál. Tři z analyzovaných kantát byly vydané. Poskytlo mi je Slukovo nakladatelství *Editio Musica Humana*. Čtvrtá však doposud na publikaci čeká, získala jsem ovšem její scan pro studijní účely od Jakuba Hrubého, zpěváka národního divadla a skladatelova zástupce. Mnoho Slukových skladeb není nahraných, a tak jsem získala nahrávky pouze tři kantát z archivu Českého rozhlasu.

¹⁵ PROKOPCOVÁ, Michaela. *Profil skladatele se zaměřením na instruktivní klavírní tvorbu*. Olomouc, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci.

¹⁶ HRUBÝ, Jakub. *Luboš Sluka-písňová tvorba*. Praha, 2005. Bakalářská práce. Akademie múzických umění.

¹⁷ RYSKA, Jan. *Luboš Sluka-Sonáta pro violoncello a klavír*. Praha, 2008. Bakalářská práce. Akademie múzických umění.

1 Stručná historie a vývoj kantáty

Tato kapitola slouží k ujasnění si základního kontextu, který je nutný ke zkoumání konkrétních kantát Luboše Sluky.¹⁸ Následující řádky věnované vzniku a vývoji kantáty v Itálii, Německu, Anglii, Španělsku i u nás a především druhá kapitola této práce: „Definice moderní kantáty jako hudebního žánru“ nám ukáží, že definice tohoto hudebního žánru není jednoznačná a v průběhu času se měnila a mění.

1.1 Historie obecně

Kantáta vznikla v době raného baroka kolem roku 1620¹⁹ v Itálii z italského a latinského *cantare* = zpívat.²⁰ Za jejího předchůdce můžeme považovat doprovázenou píseň, která se pěstovala v Itálii v 16. a počátkem 17. století. Už v roce 1589 se však poprvé objevuje termín *kantáta* spojený s dílem *Pastorale Fatta* (Calen di Maggio, Siena, 1589), které popisuje svatbu Césara d’Este a Virginie de Medici v roce 1586. Skladby podobné kantátě jsou na počátku 17. století nazývány i tituly jako *musiche*, *arie*, *madrigal* nebo *scherzo*. Nejranější příklad takového díla se vyskytuje v první části souboru hudebních skladeb s názvem *Cantade et arie* od Alessandra Grandiho (1586–1630), která je však známa pouze z pozdějšího vydání z roku 1620, ale je jisté, že prvotní verze vznikla krátce před tím. Grandi si osvojil termín *kantáta* pro své tři hudební skladby.²¹ V barokní době byla kantáta jedním z nejdůležitějších vokálních hudebních žánrů. Z počáteční jednoduché kantáty (sólové vokální formy²²) se v průběhu historie stala složitá²³ (rozsáhlá skladba se sólisty, sborem a orchestrem).

¹⁸ Komplexní informace o vývoji kantáty s odkazy na specializovanou literaturu obsahuje např. mezinárodní slovník *Oxford Music Online*, viz *Cantata*. [online] [cit. dne 22-4-2015] Dostupné z: <http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/04748?q=cantata&search=quick&pos=1&_st art=1#firsthit>

¹⁹ SMOLKA, Jaroslav. *Česká kantáta a oratorium*. 1. vyd. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1970. s. 7

²⁰ FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL Jiří a MACEK Petr. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. s. 422

²¹ TIMMS, Colin. *The Italian cantata to 1800* [online] [cit. dne 23-12-2014] Dostupné z: <<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/04748pg1#S04748.1>>

²² SMOLKA (1970), str. 7: O takových skladbách mluvíme ve spojitosti s italskými kantátami již

Podle námětů a místa provozování se rozlišují dva druhy kantát: světská a duchovní. Světské kantáty se vedle Itálie postupně rozšířily i do dalších evropských států, zejména do Francie, Španělska a Anglie. Duchovní kantáta byla typická zvláště pro německou protestantskou hudbu. Podrobnější charakteristice se věnuje kapitola „Druhy kantát podle námětů a místa provozování“. Ke konci 18. století ztrácely oba druhy na své důležitosti, až se termín *kantáta* postupně nahodile aplikoval na širokou škálu skladeb, které spojovalo jen to, že byly napsány pro sólisty, sbor a orchestr. Mnoho hudebních teoretiků a skladatelů se pokusilo popsat termín *novodobá kantáta*, ale v jejich definicích je značná nejednota. Této problematice se věnuje kapitola s názvem „Definice kantáty v dnešním slova smyslu“.

Důležitým rysem kantáty je, že byla většinou pěstována v průběhu historie ve zvýšené míře především v souvislosti s největšími lidovými a demokratickými hnutími. V takových situacích si zřejmě skladatelé rádi vybírali právě kantáty, protože jim tento žánr umožňoval vyjádřit své pocity, myšlenky a názory (zvláště díky literárním předlohám), které mohli skrze svou tvorbu tlumočit publiku. Dokladem je např. rozvoj kantáty v protestantských zemích v 18. století, ve Francii v době revoluce a u nás v době rozmachu národního hnutí po roce 1860 či po květnu 1945.²⁴

1.2 Druhy kantát podle námětů a místa provozování

Bližší charakteristiku světské a duchovní kantáty poskytuje slovenský autor Ladislav Burlas v knize „*Formy a druhy hudobného umenia*“²⁵:

1.2.1 Světská kantáta

Světská kantáta, neboli *cantata da camera*, *oda*, *serenata*, *dramma per musica* vznikla v 17. století. Byla komponovaná pro dva sólové hlasy s doprovodem nástrojů a spojovala lyrický charakter s dramatickými prvky z barokního madrigalu. Náměty textových předloh měly mytologicko-alegorický nebo pastorální charakter. Střídaly

zmíněného Alessandra Grandiho, které pochází z doby kolem roku 1620.

²³ moderní kantáta, viz kapitola „Definice moderní kantáty jako hudebního žánru“

²⁴ SMOLKA (1970), s. 7

²⁵ BURLAS (1962), s. 210–211

se v ní recitativní dialogy s arioso a s polyfonními částmi. Tyto části sjednocoval ostinátní bas a pravidelný návrat dílů da capo jako rondového ritornelu. Ve druhé polovině 17. století se v Itálii vytváří formové/formální řešení kantáty: dvě navzájem protikladné árie jsou obklopené a prostoupené recitativy, které akcentují děj. Jedním z prvních tvůrců světské kantáty je např. Pietro Antonio Cesti (1623–1669). Ve druhé polovině 17. století to byli hlavně Alessandro Stradella (1639?–1682) a Alessandro Scarlatti (1660–1725),²⁶ který napsal asi 600 kantát²⁷. Kantáta se postupně prováděla ve velkých sálech zámků či paláců, kam se vešlo mnoho posluchačů. V 18. století se pěstovala italská kantáta na dvorech a zámcích a měla např. gratulační funkci. Světské kantáty byly poměrně rozšířené i jinde než v Itálii, zejména ve Francii, Španělsku a v Anglii.

1.2.2 Duchovní kantáta

Duchovní/chrámová kantáta neboli *cantata da chiesa* je vyústěním duchovního koncertu, hlavně když do něj vnikla lyrika ve formě třídílného ariosního, stroficky stavěného zpěvu. Formu duchovní kantáty výrazně ovlivňuje stavba textu. Spojuje se v ní chorál, původně duchovní koncert, operní arioso a recitativ. Podle toho, který z těchto typů převažoval, rozděluje Ladislav Burlas barokní duchovní kantátu na dva druhy: chorálovou a lyrickou.²⁸ *Chorálová kantáta* má svůj základ v melodii chorálu, která se stroficky opakuje na způsob chorálové variace nebo fantazie se střídáním sólového zpěvu a sboru. Textové a hudební novotvary, které nejsou odvozené z chorálu, jsou jakousi parafrází myšlenek chorálu. *Lyrická kantáta* je tvořená na básnický text vycházející z biblických námětů. Hudebně převládá střídání recitativu a ariosa v sólovém i sborovém obsazení s doprovodem orchestru. Continuo hrají varhany nebo cembalo s basovým nástrojem.²⁹ Nejranějším dílem z počátku 17. století je sbírka *Cento concerti ecclesiastici* (1602) od Lodovica Viadany (1560–1627). Jsou to skladby

²⁶ volný překlad, srov. BURLAS (1962), s. 210–211

²⁷ SMOLKA (1970), s. 7

²⁸ BURLAS (1962), s. 210–211

²⁹ volný překlad, viz BURLAS (1962), s. 210–211

na duchovní texty pro 1–4 hlasy s doprovodem varhan. Viadanova kolekce se stala nadlouho vzorem pro italskou tvorbu chrámových kantát.³⁰

1.3 Německo

Německo bylo zemí, ve které se uplatňovaly duchovní kantáty nejvíce. Za jejich předchůdce můžeme považovat chrámové skladby Heinricha Schütze³¹ (1585–1672), např. 3 sbírky vokálně-instrumentálních koncertů *Symphoniae Sacrae* (Benátky 1629, Drážďany, 1647 a 1650). Duchovní kantáty byly typické zvláště pro protestantskou bohoslužebnou luteránskou hudbu na počátku 18. století. Od italských kantát se lišily hlavně tím, že místo árie dosazovaly chorál, který se tak stal jádrem kompozice. Co se týče textové stránky, tyto kantáty jsou protestantskými lidovými či biblickými zpěvy.³² K vrcholům tohoto žánru patří díla Johana Sebastiana Bacha (1685–1750).

1.4 Anglie

V Anglii vznikly tzv. *anthems*, neboli antifony, které se vyvinuly v 16. století z madrigalu. Tyto skladby odkazují k původním antifonálním zpěvům, které spočívají ve střídání sólového a sborového zpěvu, v *anthems* většinou s orchestrálním doprovodem. Rozlišujeme tzv. *full anthems*, v nichž převládají sborové části a *verse anthems*, kde převládá sólový zpěv. Nejznámějšími skladateli anglických *anthems* jsou Henry Purcell (1659–1695) a Georg Friedrich Händel (1685–1759).

1.5 Španělsko

Ve Španělsku vznikly duchovní zpěvy pro nejdůležitější církevní svátky tzv. *villancicos*. Jsou zahájené a ukončené mohutným zpěvem, který se nazývá *estribillo*. Vokální složku tvoří dva a více sborů, přičemž má každý svůj samostatný generálbas. Celá skladba je však doprovázená zároveň jedním hlavním varhanním generálbasem. Mezi sborové části jsou vsouvána sólová čísla, tzv. *coplas*. Tuto formu pěstoval hlavně španělský mnich Pedro Albeniz (1755–1821).³³

³⁰ SOUŠKOVÁ, Dana. *Hudební druhy a žánry 1*. 1. vyd. Hradec Králové : Gaudeamus, 2007. s 80

³¹ SOUŠKOVÁ (2007), s. 80

³² STECKER (1905), s. 73–74

³³ STECKER (1905), s. 76–77

1.6 Čechy

V Čechách se vytvářely podmínky pro uplatnění kantát postupně. Už v roce 1616 se v Kutné Hoře mluví o *nočních kantátách*.³⁴ Výraz *kantáta* se však používá jen ojediněle, a to jen jako označení zpívaných útvarů. Jedná se o vokální polyfonii. Italská barokní kantáta se dostala na území Čech zásluhou italských skladatelů žijících v Čechách. Charakterů dobových kantát nabývají některé duchovní skladby Bernarda Artophaea (1651?–1721) *Concertus de resurrectione* (1691) a duchovní písně v kancionálu *Capella regia musicalis* (1693) Václava Holana Rovenského (1644–1718). Od konce 17. století používají kantátovou formu autoři jako Josef Leopold Dukát (1684–1717) nebo Šimon Brix (1693–1735). Příznačné je, že se termín *cantata* neobjevuje v slovníku *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (1701) Tomáše Baltazara Janovky (1669–1741). Svědčí to o frekvenci, resp. absenci tohoto termínu v domácím prostředí. Skladby bývají označovány jinými názvy. V 2. polovině 18. století reprezentuje vývoj kantáty tvorba Františka Xavera Brixho (1732–1771). Gratulační a oslavné kantáty skládal František Václav Míča (1694–1744), např. *Bellezza e Decoro* (1729). Protikladem byly duchovní kantáty, které se uplatňovaly v Praze při plenérových produkcích na Vltavě v podobě *musicae navales*. Vývoj kantáty ovlivnili i čeští skladatelé pobývající v zahraničí: Jan Dismas Zelenka (1679–1754), Josef Mysliveček (1737–1781), Jiří Antonín Benda (1722–1795), Leopold Koželuh (1747–1818), Antonín Rejcha (1770–1836).³⁵

Novodobá kantáta se dostala do českého prostředí na přelomu 18. a 19. století. Příležitostné kantáty vznikaly nejprve na německé náměty. Skladatelem a překladatelem takových kantát byl např. brněnský František Matouš Klácel (1808–1882). Vlivným kantátovým prototypem se stala Smetanova *Česká píseň* z roku 1868. Dalšími významnými skladateli jsou Antonín Dvořák (1841–1904): *Svatební košile* (1884) a Zdeněk Fibich (1850–1900): *Jarní romance* (1880). V 19. – 20. století to jsou folklórně zaměřený Vítězslav Novák (1870–1949): *Ranoša* (1898), Leoš Janáček (1854–1928): *Amarus* (1897) či Otakar Zich (1879–1934): *Polka jede* (1907), skladby

³⁴ Slovník české hudební kultury (1997), s. 422

³⁵ Slovník české hudební kultury (1997), s. 422

ovlivněné první světovou válkou v repertoáru Bohuslava Martinů (1890–1959) či meditativně naladěné skladby Josefa Bohuslava Foerster (1859–1951): *Hymnus andělů* (1889) a Ladislava Vycpálka (1882–1969): *Kantáta o posledních věcech člověka* (1920–1922), díla motivovaná druhou světovou válkou skladatelů Miloslava Kabeláče (1908–1979): *Neustupujte!* (1939) a Václava Dobiáše (1909–1978): *Stalingrad* (1945). Po roce 1948 se komponují kantáty s agitačními a oslavnými náměty, např. *Kantáta 1945* (1945) od Josefa Bohuslava Foerstra.³⁶ Vznikla také *komorní kantáta*, která je určena pro menší obsazení hudebníků, např. *Otvírání studánek* (1956) Bohuslava Martinů.

³⁶ Slovník české hudební kultury (1997), s. 422

2 Definice moderní kantáty jako hudebního žánru³⁷

Karel Stecker píše ve své knize *Formy hudební: „Málo jest pojmů v hudbě tak nejasných jako pojem kantáta“*³⁸, Jaroslav Smolka tento fakt vysvětluje tím, že se v průběhu dějin význam tohoto slova proměňoval a označoval značné množství různých skladeb. Popisuje to jako proces „vývoje vyšších forem koncertní nedramatické vokálně instrumentální hudby, ovlivňovaný vývojem hudby instrumentální i dramatické a přizpůsobující se současnému stavu děl ostatních vokálních žánrů.“³⁹ Význam termínu *kantáta* se tedy přesouvá na složitější a vyšší útvar, přičemž se ten nižší vyvíjí dál též, ale už ne pod názvem *kantáta*, ale pod jiným novým názvem. Jména takových skladeb mohou být např. cykly doprovázených písní, prosté sbory bez průvodu se slavnostním obsahem apod.

K závěru, že dochází u mnoha teoretiků k různým definičním rozptylům, jsme dospěli také, a to po komparaci několika českých, popř. slovenských autorů. Porovnejme některé definice:

2.1 Definice podle Burlase, Jiráka a Janečka

Nejstarší definice srovnávaných autorů je od slovenského Ladislava Burlase, který popisuje kantátu jako vokálně instrumentální symfonickou, tedy nikoliv komorní, jednovětou, ale i cyklickou skladbu suitového nebo sonátového typu.⁴⁰ Pro Karla Boleslava Jiráka je kantátou každá skladba pro sbor a popř. sóla, kterou nelze označit termínem *duchovní oratorium*. Moderním kantátám epickým a dramatickým by podle něj příslušel více název *ballata* nebo *lyrická scéna*. Světských kantát čistě lyrických je tedy podle Jirákovy definice poměrně málo. Dále popisuje rozvoj sborového zpěvu u nás, za jehož důsledek považuje vznik velkých sborových kantát bez průvodu. Za zvláštní druh moteta bez průvodu či církevní kantáty s průvodem považuje i mši

³⁷ SMOLKA (1970), s. 24 a 25: „Kantáta není jednotnou hudební formou, nýbrž pouze žánrem, neboť v souhrnu kantátové tvorby v moderní hudbě nenalezneme jediný podstatný formový rys, který by charakterizoval všechny skladby nebo aspoň převážnou většinu z nich.“

³⁸ STECKER (1905), s. 73

³⁹ SMOLKA (1970), s. 8

⁴⁰ BURLAS (1962), s. 211

a requiem.⁴¹ Pro Karla Janečka je kantáta převážně lyrická „*rozměrnější skladba sborová s případnými sólisty, doprovázená orchestrem, a to zpravidla jednovětá (v kombinované formě)*.“ A dále: „*Na rozdíl od kantáty, převážně lyrické, má oratorium povahu výpravnou (epickou) a je podstatně rozměrnější*.“⁴²

2.2 Definice podle Smolky

Nejpodrobněji se však kantátě věnuje Jaroslav Smolka ve své již zmíněné práci *Česká kantáta a oratorium*. Kantátu v dnešním slova smyslu definuje jako „*koncertní, nikoli užitou*⁴³ *skladbu pro pěvecký sbor s případnou účastí sólistů a jiných složek, recitace, různých instrumentálních skupin apod. a symfonický orchestr, komponovanou na literární text, v níž má orchestr samostatnou obsahovou, nejen doprovodnou funkci, a jež je utvářena v některé vyšší/složitější než třídílné malé písňové, kombinované nebo cyklické hudební formě*.“⁴⁴

Smolka vidí chyby hudebních skladatelů-teoretiků Boleslava Jiráka a Karla Janečka v tom, že se snažili vytvořit jen zběžný přehled hudebních forem. Tím jsou jejich výše uvedené definice nepřesné. Jiráka kritizuje za to, že do termínu kantáta zahrnuje i doprovázenou sborovou tvorbu a nevidí v ní rozdíl oproti kantátě. Smolkova definice kantáty totiž předpokládá samostatnou, nikoli jen doprovodnou roli orchestru, která spočívá v přínosu nového tematického materiálu, charakteristické hudbě či obohacení skladebného celku a dotváření obsahu.⁴⁵ Jiráková definice kantáty zahrnuje nesprávně také užití formy. Podobně nesprávně přenesl podle Smolky názvy z oblastí dramatického umění a literatury do oblasti kantáty. Janečkovi zas vytýká jeho popis kantáty jako většinou jednovětou skladbu v kombinované formě. Smolka zmiňuje, že je vícevětých kantát mnoho a udává za příklad *Českou píseň* (1868) Bedřicha

⁴¹ JIRÁK (1943), s. 145–146

⁴² JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. s. 450

⁴³ za „užití“ neboli nekonzertní skladby Smolka považuje zejména církevní hudbu: mši, requiem a různé vokální skladby, „*kteřé s předepsanými texty do značné míry kanonizují i způsob zhudebnění*“ srov. SMOLKA (1970), s. 8–9

⁴⁴ SMOLKA (1970), s. 10

⁴⁵ SMOLKA (1970) s. 12

Smetany, *Amara* (1897) od Leoše Janáčka, či *Chválu světla* (1961) Svatopluka Havelky (1925–2009). Předmětem jeho kritiky se stává také Janečkovo přiřazení lyrického charakteru ke kantátám, a tím podle něj „zanedbává velmi rozlehlou a významnou oblast epických a dramatických kantát.“⁴⁶ Při srovnání s Jirákem však Janečka chválí za to, že „správně odlišuje jako samostatné žánry mše, a ostatní církevní skladby, jež souvisí se svým užitkovým zaměřením.“⁴⁷

Jaroslav Smolka se snaží o maximální přesnost definice kantáty a rozlišuje ji jako samostatný žánr oproti doprovázené sborové tvorbě i užitým formám jako je např. requiem nebo mše, zdůrazňuje samostatnou roli orchestru a dbá i na formové řešení skladeb. Tím dokazuje, že srovnávané definice jsou oproti té jeho opravdu nepřesné a necelistvé. Jeho studie nekončí definicí, jako u ostatních vybraných autorů. Popisuje historii a vývoj, vymezuje druhy kantát podle hudebního obsahu, podrobně formuluje úlohu hudebních složek v kantátě a jejich poměr, hudebně-formální řešení skladeb a kompletně představuje kantátovou tvorbu v Čechách od 19. století až do současnosti s rozbory kantát či oratorií čtyřiceti českých skladatelů. Práce Burlase, Jiráka a Janečka jsou věnované hudebním formám obecně, Smolkova je zaměřena výhradně na českou kantátu a oratorium. Proto budeme v této práci vycházet z definice Jaroslava Smolky.

2.3 Další druhy kantát

V kapitole „Druhy kantát podle námětů a místa provozování“ jsme definovali světskou a duchovní kantátu. Kantáty však můžeme dělit do jednotlivých druhů i podle jiných kritérií. Jaroslav Smolka je rozděluje z hlediska hudebního obsahu, který je tvořen literární předlohou a jejím převedením do hudebního obrazu. „*Literární předloha je tu východiskem, které určuje obsah skladby jen ve všeobecných rysech. Vlastní konkrétní smysl a působivost, vyzvižení nejvýznamnějších myšlenek a popřípadě potlačení jiných, jejich emocionální zživotnění a míra vzájemných vztahů je dána až vlastní hudební realizací skladby. Mezi obsahem literární předlohy a způsobem jejího zhudebnění je tedy velmi úzká dialektická jednotu, která vyžaduje při hodnocení konkrétních děl mít na zřeteli vždy obě zmíněné složky. Této jednoty musíme dbát i při*

⁴⁶ SMOLKA (1970), s. 9

⁴⁷ SMOLKA (1970), s. 9

dělení uvnitř žánrů.“⁴⁸ Smolka tedy rozeznává 4 druhy kantát: dramatickou, epickou, reflexivní/lyrickou a oslavnou.⁴⁹ Je nutno podotknout, že tyto druhy nepovažuje za schémata, do kterých lze zařadit úplně všechny kantáty. Smolka je první autor, který o těchto druzích pojednává.

Předlohou *dramatické kantáty* je příběh, který je tvořen pouze přímou řečí jednajících postav. Každý sólista představuje jednu konkrétní postavu. Protože scénické dění a herecký výkon chybí, textová předloha musí být napsána tak, aby takové přímé řeči navozovali i prostředí a situaci, do kterých je děj zasazen.

V *epicko-dramatické kantátě* se vedle přímé řeči vyskytují i epické části v podobě vyprávění či komentářů k ději. Hlavním nositelem těchto částí bývá zpravidla sbor, který se může uplatňovat i jako kolektivní postava, nebo může zdůrazňovat myšlenky sólové postavy apod. I v tomto druhu představuje sólista jen jednu postavu.

Epická kantáta abstrahuje dramatickou složku v podobě přímé řeči. Ta se v ní sice může nacházet, ale od epicko-dramatické kantáty jí odlišuje hudební zpracování. Např. přímou řeč určité postavy v epické kantátě nezpívá po celou dobu vždy jen jeden zpěvák, jak je to v dramatické a dramaticko-epické kantátě. Sólisté jsou do skladby zapojováni různě a tak tvoří výraz, dynamiku nebo kontrast. Přímá řeč se tu nemusí vyskytovat vůbec.

V *reflexivní/lyrické* a v *oslavné kantátě* chybí dějová linka. Obsahem reflexivní/lyrické kantáty jsou různé myšlenky a úvahy. Celkově jsou tedy takové kantáty abstraktnější a subjektivnější. Text oslavné kantáty je glorifikační nebo agitační.

2.4 Hudební složky v kantátě⁵⁰

V kantátě se setkáváme se dvěma základními složkami: vokální a instrumentální. Jsou aktivními hudebními činiteli a dotváří, anebo přehodnocují námět literární předlohy. Vlastní obsah skladby závisí na tom, jakým způsobem skladatel zhudební

⁴⁸ SMOLKA (1970), s. 14

⁴⁹ SMOLKA (1970), s. 14–19

⁵⁰ myšleno moderní kantátu po roce 1970

textovou předlohu. Obsahový záměr básníka se tak nemusí shodovat s obsahovým záměrem skladatele.

Vokální složku tvoří sbor, sólisté, popř. recitace. V kantátách vystupuje hlavně smíšený sbor, někdy mužský a zřídka i ženský, popř. dětský. Známe pojem *sborová kantáta*⁵¹, o které se dá mluvit v případě, že chybí sólisté, popř. recitátoři a sbor je jedinou vokální složkou ve skladbě. Sólisté jsou nositeli melodické linky. Může jich být od jednoho až do více než deseti.

Instrumentální složka je tvořena orchestrem, který má základní obsahovou a stavební úlohu a sjednocuje skladbu po stránce hudební a výrazové. Orchesterální hra se uplatňuje nejvýrazněji v úvodech a mezihrách. Jejím úkolem je charakterizovat prostředí skladby a připravovat hlavní nebo počáteční obsahové myšlenky. Instrumentální složku nemusí vždy tvořit symfonický orchestr, ale i případné instrumentální skupiny, např. jazzový orchestr, sbor trubačů aj., které dokáží obohacovat skladbu novými způsoby.⁵²

2.5 Shrnutí

Z definice Jaroslava Smolky vyplývá, že mnoho děl, která jsou i dnes nazývána kantátami, do kantátové tvorby nepatří. Například kantáty pro jeden hlas s průvodem orchestru: Gustav Křivinka (1928–1990): *25 000*, kantáta pro bas a orchestr, které Smolka zařazuje do oblasti doprovázeného sólového zpěvu. Dále to jsou kantáty, v nichž je instrumentální složka zastoupena pouze klavírem anebo komorním obsazením nástrojů: např. Leoš Janáček: *Elegie na smrt dcery Olgy*, kantáta pro tenor sólo, smíšený sbor a klavír (1958), Ilja Hurník: *Tři dcery*, malá kantáta pro dětský (dívčí) sbor a klavír na lidový text (1960), Leoš Faltus (*1937): *O veliké řepě*, kantáta pro recitátora, dětský sbor a klavír na text Františka Hrubína (1974). Takové skladby Smolka řadí do komorní tvorby.

⁵¹ SMOLKA (1970), str. 19

⁵² SMOLKA (1970), s. 19–24

3 Skladatel Luboš Sluka

Následující kapitoly charakterizují Luboše Sluku jako skladatele. Představují jeho skladatelské začátky, přehled jeho díla a kompoziční styl s cílem ukázat jeho uměleckou všestrannost. Práce se nevěnuje životopisu skladatele. Podrobné informace o životě a díle Luboše Sluky nám poskytuje např. diplomová práce Kláry Homonaiové⁵³, stručnější životopisy najdeme také na oficiálních Slukových webových stránkách⁵⁴ a dalších webech⁵⁵, v hudebních slovnících a odborné literatuře⁵⁶.

3.1 Skladatelské začátky a studia

První skladatelské začátky Luboše Sluky jsou spojené s gymnaziálním studiem. To, že ovládá hudební nástroj, bylo už v té době v povědomí jeho vrstevníků. Jeden z takových zážitků popisuje takto: „*Za protektorátu jsme se museli učit pilně německy. Odebírali jsme všichni povinně časopis, kde byla vždy lidová německá písnička, kterou jsme se učili zpívat. Profesor, který nás učil, neuměl hrát na klavír a vždy jedním prstem vybrnkával melodii. Když viděl, že se mu smějeme, sám sebekriticky pochopil a zeptal se, jestli někdo neumí hrát na klavír. Já jsem se nepřihlásil, ale moji spolužáci to na mě řekli.*“⁵⁷ Lubošovi Slukovi připadalo hraní melodie velmi jednoduché, a tak si začal sám doma harmonizovat německé a posléze české písně. Tímto způsobem se naučil

⁵³ HOMONAIOVÁ, Klára. *Luboš Sluka-život a dílo*. Hradec Králové, 2010. Diplomová práce. Univerzita Hradec Králové.

⁵⁴ *Luboš Sluka*. [online] [cit. dne 15-12-2014] Dostupné z: <<http://lubosluka.com/zivotopis/>>

⁵⁵ *Sluka Luboš*. [online] [cit. dne 15-12-2014] Dostupné z: <<http://www.musica.cz/skladatele/sluka-lubos.html>>

BEDNÁŘ, Pavel. *Luboš Sluka- moudrý skladatel s vlastní planetkou*. [online] [cit. dne 20-11-2014] Dostupné z: <<http://www.mestodobruska.cz/zpravodaj.php?id=469>>

⁵⁶ ČERNUŠÁK, Gracian, ed., ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, ed. a NOVÁČEK, Zdenko, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 2, M-Ž*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. s. 536

MARTÍNKOVÁ, Alena, ed. a kol. *Čeští skladatelé současnosti*. 1. vyd. Praha: Panton, 1985. s. 256

GARDAVSKÝ, Čeněk a kol. *Skladatelé dneška*. Praha: Panton, 1961. s. 198

⁵⁷ BEDNÁŘ, Pavel. *Luboš Sluka- moudrý skladatel s vlastní planetkou*. [online] [cit. dne 20-11-2014] Dostupné z: <<http://www.mestodobruska.cz/zpravodaj.php?id=469>>

improvizovat. Smysl a cit pro harmonii musel mít v sobě zažité, protože byl v hudební teorii nevzdělaný až do nástupu na Pražskou konzervatoř. Rád vzpomíná na své laskavé profesory, kteří mu dali do světa hudby větší vhléd. Naplno se skladatel začal věnovat své zálibě až na Akademii múzických umění, kam byl později přijat. Lásku k hudbě v něm podpořilo i přátelství s Josefem Bohuslavem Foersterem a Radimem Drejslem, kteří ho inspirovali.⁵⁸ *"Když začínáte něco dělat a něco chcete dělat, tak vždycky máte, řekl bych, velice scvrklý zadeček, protože nevíte, jak to dopadne. Důležitá je pokora. Znal jsem se dobře s Josefem Bohuslavem Foersterem, který opravoval jedny z mých prvních skladeb. Ten mi říkal, co napíšeš dobře, tak to je od Pána Boha, s tím se nemá žádný právo chlubit, a co napíšeš špatně, to je pitomost, to je od tebe,"*⁵⁹ říká Luboš Sluka. Josefa Bohuslava Foerstera v rozhovorech skladatel zmiňuje často, byl mu velkým vzorem, zvláště pokorným přístupem k tvorbě uměleckého díla, které Sluka popisuje.

3.2 Přehled Slukova díla

Dílo Luboše Sluky je značně rozsáhlé. Složil více než dvě stě padesát skladeb. Nejrozsáhlejší je jeho komorní hudba. *„Již jeho raná Sonáta pro violoncello a klavír z roku 1956 zaujala svou invencí i zpracováním pozornost publika i kritiky a po mimořádném úspěchu na skladatelské soutěži v Moskvě – kde byl předsedou Dmitrij Šostakovič – se záhy stala povinnou skladbou na několika mezinárodních interpretačních soutěžích.“*⁶⁰ Do celého světa se dostala i díky Pablu Casalovi, světoznámému violoncellistovi a dirigentovi, který ji uváděl na svých mistrovských kurzech.

Velkou pozornost Luboš Sluka věnoval také vokální tvorbě. Tu reprezentuje čtrnáct písňových cyklů, např. *Tři písně na slova švédské lidové poezie pro baryton*

⁵⁸ MARTÍNKOVÁ, Alena, ed. a kol. *Čeští skladatelé současnosti*. 1. vyd. Praha: Panton, 1985. s. 256–257

⁵⁹ BEDNÁŘ, Pavel. *Luboš Sluka- moudrý skladatel s vlastní planetkou*. [online] [cit. dne 20-11-2014] Dostupné z: <<http://www.mestodobruska.cz/zpravodaj.php?id=469>>

⁶⁰ *Sluka Luboš*. [online] [cit. dne 15-10-2014] Dostupné z: <<http://www.musica.cz/skladatele/sluka-lubos.html>>

a klavír (1954), *Martínek a králíci* (1977), *Kladské písně a balady* (1984) a řada sborů, např. *Zpíváno dětem pro dětský sbor na slova Františka Hrubína* (1962), *Dva ženské sbory na slova ukrajinské lidové poezie* (1962), ženský sbor *Překrásná zem* (1978) nebo tři smíšené sbory *Na konci tisíciletí* (1988) a čtyři kantáty, jímž se věnuje tato práce.

Velký ohlas má tvorba pro děti a mládež: *Klavírní školička* (1978), *Hry a sny* (1968), *Klavírní breviř* (1988), *Návraty* (1999) ad. Symfonické dílo reprezentuje deset skladeb. Zmíníme alespoň některé: *Cesta uzdravení* (1983) či jediná symfonická báseň *Oravská balada* (1954). Dokladem širokého spektra Slukovy tvorby je nepochybně i hudba k osmdesáti pěti filmům všech žánrů, třiceti televizním inscenacím, šesti seriálům a více než sto třiceti šansonům a populárních skladeb. Souborné vydání celého Slukova díla realizuje od roku 1990 vydavatelství *Editio Musica Humana*. Mnoho Slukových děl bylo vyznamenáno různými domácími i zahraničními cenami.

3.3 Kompoziční styl

Luboš Sluka je často považován za pokračovatele tvůrců české národní hudby a lidového umění. Je spojován se jmény Leoše Janáčka pro estetiku i dikci, Bohuslava Martinů a Josefa Suka, zvláště pro hlubokou a opravdovou senzibilitu.⁶¹ Slukova hudba je plná vnitřní čistoty a vroucnosti. „*Je přesvědčen, že jen upřímná a niterně pravdivá hudba může být dobrá. A dobrá skladba nemůže zestárnout ani za rok, ani za desetiletí, ani za celou dobu lidského života.*“⁶² Hudba Luboše Sluky však nikdy jednoznačně nepodlehla povrchnosti a samoúčelné atraktivitě žádné z novodobých skladebných technik či směrů.

4 Kantáty Luboše Sluky

Slukovu kantátovou tvorbu zastupují čtyři skladby. Nejstarší, *Ve jménu života*, je z roku 1959, zatím však nebyla vydaná. Zbývající tři, *Radosti není nikdy dost*, *Praha-Tokio* a *Čekání na Ježíška*, byly zkomponovány v roce 1983 a všechny vyšly v roce

⁶¹ SLUKA, Luboš. [online] [cit. dne 15-10-2014] Dostupné z: <<http://lubosluka.com/zivotopis/>>

⁶² SMOLKA, Jaroslav. *Skladatel Luboš Sluka*. Hudební rozhledy. 1975, č. 28.

2014 v nakladatelství *Editio Musica Humana*. Cílem následujících kapitol je charakteristika znaků vokálního a instrumentálního projevu, popis jejich vztahu, zmapování poměru mezi textovým námětem a hudebním obsahem, zachycení formálního členění skladeb, určení o jaký kantátový druh se jedná a porovnání vyjmenovaných charakteristik se Smolkovou definicí kantáty.

4.1 Ve jménu života

Kantáta *Ve jménu života* byla zkomponovaná v roce 1959 jako absolventská práce Luboše Sluky na AMU. Je napsaná pro mužský sbor, recitátora a symfonický orchestr na slova Stanislava Kostky Neumanna. Dosud nebyla vydána.

4.1.1 Text ⁶³

⁶³ Vstupní modlitba

Ve jménu života i radosti i krásy.

Hle, země naše, ty, jež ležíš pod nebesy
jak žena kvetoucí pod zrádným závojem,
buď svato jméno tvé všem lidem po vše časy,
přijď nám tvé království se všemi svými plesy,
nás ponoř v příval svůj a zajmi sladkým snem.

Buď vůle tvá nám vším, jak ptáků je a hmyzu,
pokorné bylině i zpívající vodě,
jež z drobných pramenů chce míti veleproud,
tvá vůle prostup nás jak uhel žíla kyzu,
abychom žili s ní ve světlé, moudré shodě
a s jasnou hrdoostí tvým rodem chtěli slout.

Ve zdejší chléb svůj si již dobudeme sami,
když máme času dost na paláce a básně,
na lesklé sítě drah, sny, věže, kabely,
však síly třeba nám, jež zrušila by klamy
a hlucha k skuhrání klad žití zdvihla jasně
i naše synovství nad zápor zbabělý.

A viny naše odpusť nám, jež nevědomost plodí,
jichž dračí semeno do prostých srdcí sejí
sluhové fantomů a blasfemických věr.
Jsme děti svedené, jen bludičky nás vodí
do bahen ohavných, že ve své beznaději
ti, matko, klnem pak pro jih i pro sever.

Však do pokušení nás uveď v každé chvíli,
vše chceme okusit, čím tělo tvé nám kyne,
kypící, milostné a širé tělo tvé!
my žádostivost svou z tvých mocných ňader pili,
tvá míza v poskoku se cévami nám řine,
a lačných útrob tvých jsme květy žíznivé.

Jen silné učíň nás ve víře, v lásce k tobě,
a jak hvozd na jaře je obrodí náš rod,
v temnosvit života se pohrouží jak robě
pro sladkou zralostí již pukající plod.
Tak zlého zbavíš nás jak černé sněti klasy...

Ve jménu života i radosti i krásy.

Textová předloha kantáty pochází z Neumannova básnického díla *Kniha lesů vod a strání*⁶⁴. Jedná se o báseň, která je parafrází základní křesťanské modlitby *Otče náš*, což naznačuje už její samotný název *Vstupní modlitba*. Znaky zahajovacích a ukončovacích modlitebních úkonů nalézáme v prvním a posledním verši: „*Ve jménu života i radosti i krásy*“, který je paralelou ke křesťanskému „*Ve jménu Otce i Syna i Ducha Svatého*“. Obsahem básně je chvála země. Lidé chtějí žít podle její vůle. O chléb neprosí, protože si ho už dovedou obstarat sami. Důležitá je pro ně síla, která má moc překonat klamy života. Žádají o odpuštění nevědomých vin a touží po uvedení do pokušení. Země je může učinit silné ve víře a lásce, a tak je zbavit zla.

4.1.2 Hudební složky

Vokální složka

Vokální složku kantáty zastupuje mužský sbor a recitátor, jejichž poměr uplatnění je vyvážený, a základní kontrast ve skladbě pak tvoří jejich střídání. Všechny sborové části jsou zpívány čtyřhlasně. Často však dochází ke zdvojení vrchních hlasů tenoru a barytonu a spodních hlasů basbarytonu a basu. Homofonické užívání sboru i stejný rytmus jednotlivých hlasů jsou pro vokální aparát kantáty charakteristické:

Ukázka č. 1: Sluka: Ve jménu života

Sborové části jsou proto přehledné a většinou zpívány důrazně ve forte. Takový charakter podporuje i orchestr. V kantátě někdy dochází ke zdvojování sborových linií orchestrálními hlasy, většinou je však sborový proud orchestrem obohacován a doplňován. Z nástrojů jsou důležité trubky a pozouny. Části, ve kterých vystupuje sbor, jsou v kontextu celé skladby dominantní. Týkají se následujících myšlenek: svěření se lidí do vůle země, dovednost lidí získat chleba, prosba o odpuštění vin

⁶⁴ NEUMANN, Stanislav Kostka. *Kniha lesů, vod a strání*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1950. 177 s.

a výčet jejich důsledků, prosba o sílu věřit v zemi a milovat ji, závěrečné verše „*Ve jménu života i radosti i krásy*“.

Protipólem důrazných sborových částí je sólová recitace. Odlišná je funkce orchestru, který na jejím pozadí rozvíjí hlavní téma skladby. V nástrojovém obsazení se téměř neobjevují trubky a pozouny, dominantní roli mají smyčce. Charakterem je tato hudba klidnější. Recitovány jsou následující myšlenky: úvodní a závěrečné verše „*ve jménu života i radosti i krásy*“, počáteční oslovení země a její chvála, žádost o příchod jejího království, doplňující verše týkající se sborové části svěřením se do vůle země, prosba o sílu a touha po uvedení do pokušení.

Textová předloha abstrahuje dějovou linku, je modlitbou. Obsah textu zahrnuje oslavné verše, žádosti, prosby, touhy a zklamání. Dominantním tématem je však chvála země. Jedná se tedy o oslavnou kantátu.

Instrumentální složka

Instrumentální složku tvoří symfonický orchestr. Má v kantátě důležitou roli, zvláště ve svých samostatných částech a při tvorbě pozadí recitace, která tvoří polovinu vokálního projevu. Kantáta je sjednocena tématem, které poprvé zaznívá v orchestrálním úvodu a poté prostupuje celou skladbou. Rozvíjí se však pouze ve složce instrumentální, převážně na pozadí recitací. V mezihrách orchestr spíše doplňuje textové myšlenky, které zprostředkovává vokální složka.

4.1.3 Textový a hudebně-formální rozbor

Textová předloha je složená z šesti strof podle námětu, který přináší. Hudební formu skladby nelze jednoznačně určit. Podle charakteru hudebního zpracování textové předlohy lze kantátu rozčlenit na jedenáct částí včetně přede hry a delších meziher:

1. část, přede hra

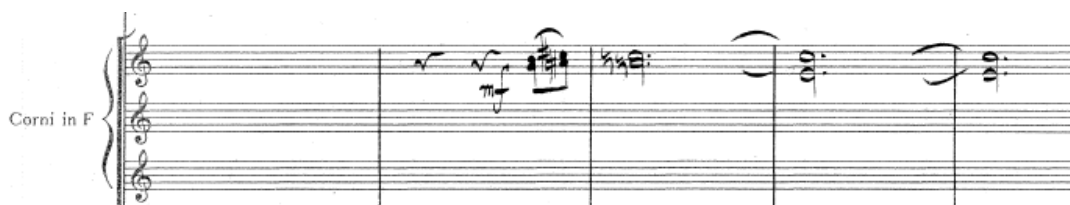
Skladbu otevírá orchestrální přede hra v tónině a moll. Její téma a motivy prostupují celou skladbou, proto si ji blíže analyzujeme. Zahajují ji první housle ostinátním střídáním tónů, jehož výskyt je ve skladbě častý, postupně se střídá ve více

nástrojových skupinách. Hlavní téma přináší flétna a hoboje, později i klarinet. Jeho začátek je znázorněn v notové ukázce:



Ukázka č. 2: Sluka, Ve jménu života

Poté se dominantními stávají lesní rohy společně s druhými houslemi a violami, které poprvé zahrají znázorněný motiv:



Ukázka č. 3: Sluka: Ve jménu života

Tento motiv se následně objeví s malými obměnami (rozšiřování, zkracování, drobné změny rytmu) ve většině nástrojových skupin. Nejprve zazní v hobojech a violoncellech, potom ve flétnách, druhých houslích a violách. Opakování motivu, přidávání vyšších nástrojů a zesilující dynamika připraví nástup recitátora, který větou „*Ve jménu života i radosti i krásy*“ uvede posluchače do „modlitby“. Důležitý je i následující ústřední motiv, jenž zaznívá poprvé ve violoncellech a prostupuje celou skladbou v různých obměnách a nástrojích:



Ukázka č. 4: Sluka: Ve jménu života

2. část

Charakterem je tato část velmi podobná předehře. Zaznívá houslové sólo, ve kterém se znovu objevuje hlavní téma. Hudební proud pak opakuje a rozvíjí motivy známé z předehry. Do popředí se však dostávají slova recitace první strofy básně, která

oslavuje zemi a chce, aby se posvětilo její jméno, zároveň touží po příchodu jejího království.⁶⁵ V klarinetech a pak ve flétnách opět zaznívá zmíněný ústřední motiv.

3. část

Jasným zlomem je však nástup sboru společně s orchestrem. Zpěváci zpívají čtyřhlasně text: „*bud' vůle tvá nám vším, jak ptáků je a hmyzu, pokorné bylině i zpívající vodě, jež z drobných pramenů chce míti veleproud*“ První slova „*bud' vůle tvá*“ jsou nejdominantnější. Je to způsobené nastoupením trubek, zdvojením jednotlivých hlasů některými z nástrojů a téměř stejným rytmem. Charakterem je tato část mohutná, důrazná se silnou dynamikou. Tím je výrazně podpořen i význam slov. Člověk se podrobuje vůli země. Energičnost zpěvu doznívá v následujících taktech, kde do ticha zaznívá rytmická a těžkopádná sazba trubek a pozounů.

4. část

Touhu člověka žít ve shodě s vůlí země, stejně jako živočichové, rostliny a přírodní živly popisuje další recitace v klidnějším charakteru. Autor opět cituje hudební prvky předešlé.

5. část

V hudebním proudu této části se nadále uplatňují trubky a pozouny, které odpovídají sboru a pracují s již zmíněným ústředním motivem. Lidé mluví o tom, že si vezdejší chléb už umí obstarat sami,⁶⁶ zvláště když mají čas na paláce, básně, sítě drah, sny, věže a kabely. Text pokračuje recitací. Mluví o prosbě člověka o sílu, která má překonat lež, skuhrání a zbabělost.

6. část

Nový charakter hudby však přináší až další část jistě související se změnou myšlenkového námětu další strofy básně. Popisuje prosbu o odpuštění nevědomých

⁶⁵ srov. s modlitbou *Otče náš*: „*Otče náš, jenž jsi na nebesích, posvět' se jméno Tvé, přijď království Tvé.*“

⁶⁶ na rozdíl od modlitby *Otče náš*, ve které se prosí o chléb Boha” „*Chléb náš vezdejší dej nám dnes*“

vin.⁶⁷ Dochází ke změně tóniny (as moll), dynamika je v pianu. Pokorná a nesmělá věta „*a viny odpust' nám*“ je kontrastní k předchozí slavnostní mohutné „*bud' vůle tvá*“. Je v pianu, doprovázená pouze kontrabasem a violoncellem. Z nástrojů vyniká flétna, která odpovídá sboru. S textem, který popisuje důsledky vin, „*jichž dračí semeno do prostých srdcí sejí sluhové fantomů a blasfemických sfér*“ postupně graduje dynamika, melodie stoupá a přidávají se nástroje, z nichž je nutno zmínit první výskyt tympánů. Tympány, trubky, pozouny a výrazný rytmus způsobují napětí zobrazující hrůzu a emoce zlosti vůči vině. Lidé jsou svedeni a nevědí, kam směřují jejich cesty. Nevyskytuje se zde žádná recitace. Celá část je zpívána sborově, čímž je jistě též zdůrazněný kolektivní postoj.

7. část, mezihra

V následující orchestrální mezihře se pracuje s dvěma motivy. Notová ukázka smyčcového partu vystihuje jejich střídání.

The image shows a musical score for a string ensemble. It consists of five staves: Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast and intricate texture. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is a single system of five staves.

Ukázka č. 5: Sluka: Ve jménu života

Hudba mezihry připraví nástup hlavního tématu.

8. část

V další části zaznívá opět téma předešlé v hlavní tónině a moll. Charakterem hudby se tak dostáváme na začátek skladby. Recitátor mluví o lidstvu lačnicím po uvedení do všech pokušení,⁶⁸ která země nabízí.

⁶⁷ srov. s modlitbou *Otče náš*: „*a odpust' nám naše viny, jako i my odpouštíme našim viníkům*“

⁶⁸ na rozdíl od modlitby *Otče náš*: „*a neuveď nás v pokušení*“

9. část, mezihra

Mezihru připravující nástup poslední strofy básně charakterizuje výrazný rytmus a časté změny taktů. Opět to nejvíce vystihuje part smyčců.

Ukázka č. 6: Sluka: Ve jménu života

10. část

Poslední sborová část je kontrastní vůči ostatním. Je totiž téměř celá zpívaná a capella, tím se odlišuje od předchozích. Nový je tu i rytmus ve slovech „*pro sladkou zralostí již*“, který výjimečně není ve všech hlasech totožný. Výsledkem je zjemnění charakteru hudby. Textově v této části lidé požadují od země sílu, která má povzbudit lásku a víru vůči ní samotné, a tak zbavit lidstvo zla.⁶⁹ S posledním slovem "plod" nastupuje orchestr.

Ukázka č. 7: Sluka: Ve jménu života

Poté se přidává sbor a zpívá: „*Tak zlého zbavíš nás jak černé sněti klasy*“, doprovod hrají pouze fagot, tympány, viola, violoncello a kontrabas. S touto větou přechází harmonie do tóniny D dur.

⁶⁹ „*ale zbav nás od zlého*“

11. část

Věta zahajující kantátu: „*Ve jménu života i radosti i krásy*“ zaznívá na konci čtyři krát. Nejprve z úst recitátora, poté ji zpívá dva krát sbor a na konec se s postupně sílící dynamikou plynule přidává orchestr, který celou skladbu zakončí.

4.1.4 Shrnutí

Oslavná kantáta *Ve jménu života* je koncertní skladbou pro mužský sbor, recitátora a symfonický orchestr, komponovaná na literární text básně Stanislava Kostky Neumanna, který je parafrází modlitby *Otče náš*. Jejím hlavním poselstvím je oslava země. Zároveň je vyznáním lidí, jejichž myšlenky, touhy, dovednosti a prosby zobrazuje. Orchestr vedle doprovázení sborových části hudebně dotváří obraz celé skladby, zvláště v instrumentální tematické předehře, v mezihrách a na pozadí recitací. Textová předloha i kantáta byly tvořeny v téměř stejném čase, a tedy pro tutéž společnost. Skladatel však vyzdvihuje některé básnickovy myšlenky více a některé méně pomocí hudebního kontrastu sborových a recitačních částí. Odlišuje je role orchestru, hudebně výrazové prostředky a z toho vyplývající protikladný charakter hudby. Hudební formu nelze jednoznačně určit. Členění skladby je závislé na způsobu zpracování textové předlohy. Hranice Smolkovy definice skladba ničím nepřekračuje. Smolka ji ve své knize *Česká kantáta a oratorium* dokonce zmiňuje, avšak za zvlášť přínosnou ji nepovažuje.

4.2 Radosti není nikdy dost

Kantáta *Radosti není nikdy dost* byla zkomponovaná v roce 1983, minulý rok byla vydaná nakladatelstvím *Editio Musica Humana* v Praze. Je napsaná pro dětský sbor a klavír. Luboš Sluka ji věnoval Kühnovu dětskému sboru a jeho sbormistrovi prof. Jiřímu Chválkovi. Text napsal Vladimír Šefl.

4.2.1 Text⁷⁰

⁷⁰ A *TUTTI*: Hej, vy páni muzikanti jak se dělá muzika?

Jak se dělá muzika? Jak? Tak! Jak? Tak! Jak? Tak!

Fidly fidly na housličky, štěbetají vlašovičky,

štěbetají vlašovičky fidly fidly na housličky, fidly fidly na housličky

štěbetají vlašovičky, štěbetají vlašovičky fidly fidly

tramtadátá táty téty táty zatroubíme na trumpety, na trumpety

Brumbarata bum báb buch! Buben je jak dělobuch

Holadryjá halí řalí zapískáme na píšťaly holadryjá halí řalí

Bzz Bzz *SOLO*: Bzz Bzz to asi vlezl čmelák do basy

TUTTI: Bzz Bzz to asi vlezl čmelák do basy.

A kdo nemá na co hrát, ten si může zazpívat

SOLO: ale s kým? *TUTTI*: Přece s námi abychom nebyli sami.

SOLO: Ale proč? *TUTTI*: přece pro radost, přece pro radost

pro radost, přece pro radost

B Zpívejte s námi skřivani navzdory těm, co mají zlost

pro radost zpívejte s námi, radosti není nikdy dost.

Zpívejte s námi skřivani navzdory těm, co mají zlost

pro radost zpívejte s námi, radosti není nikdy dost!

Srdce je nejlepší kapelník, svět kolem nás je sama nota,

otevřte oči dokořán! Ať se vám hlava nezamotá

srdce je nejlepší kapelník, svět kolem nás je samá nota

otevřete oči dokořán, ať se vám hlava nezamotá!

Zpívejte s námi skřivani navzdory těm, co mají zlost

pro radost zpívejte s námi, radosti není nikdy dost!

A' Už víte, jak se dělá muzika?

Jak? Tak! Jak? Tak! Jak? Tak!

Fidly fidly na housličky, štěbetají vlašovičky,

štěbetají vlašovičky fidly fidly na housličky,

fidly fidly na housličky štěbetají vlašovičky

štěbetají vlašovičky fidly fidly fidly fidly

tramtadátá táty téty táty zatroubíme na trumpety, na trumpety.

Brumbarata bum báb buch! Buben je jak dělobuch

Holadryjá halí řalí zapískáme na píšťaly holadryjá halí řalí

SOLO: Bzz Bzz to asi vlezl čmelák do basy

TUTTI: Bzz Bzz to asi vlezl čmelák do basy.

A kdo nemá na co hrát, ten si může zazpívat

SOLO: ale s kým? *TUTTI*: Přece s námi abychom nebyli sami.

SOLO: Ale proč? *TUTTI*: přece pro radost přece pro radost

pro radost přece pro radost

Zpívejte s námi skřivani navzdory těm, co mají zlost

pro radost zpívejte s námi, radosti není nikdy dost.

Zpívejte s námi skřivani navzdory těm, co mají zlost

pro radost zpívejte s námi, radosti není nikdy dost!

Už samotný název kantáty *Radosti není nikdy dost* nám prozrazuje hlavní poselství této skladby. Radost by se měla ve světě šířit bez jakéhokoli omezení, protože není možné se jí přesytit. V textu kantáty toto slovo nelze opomenout, protože se tam opakuje celkem osmnáctkrát. Text kantáty pojednává o podstatě a účelu hudební produkce.

4.2.1 Hudební složky v kantátě

Vokální složka

Většinu vokálního projevu ve skladbě zastupuje dětský sbor, nicméně občas se vyskytují i krátká sóla. Kantáta je rozhovorem mezi tazateli a odpovídajícími, který je tvořen přímou řečí kolektivních a individuálních postav. Přímé řeči navozují prostředí a situaci, do kterých je děj zasazen. Příběh se odehrává venku v přírodě, což dokazuje přítomnost ptáků (vlastovičky, skřivani) a hmyzu (čmelák). Situace je jednoduchá: muzikanti jsou pospolu a přijde k nim člověk nebo skupina lidí za účelem dozvědět se něco o hudbě. Pokud bychom tuto kantátu chtěli zařadit do druhů podle Jaroslava Smolky, nazvali bychom ji dle výše popsaných charakteristik dramatickou.

Většina skladby je zpívána dvojhlasně, popř. trojhlasně. Několikrát se zde objevuje unisono, konkrétně v taktech 17–20 („*Jak? Tak! Jak? Tak!*“), stejně tak v taktech 217–220 a dále některá konkrétní slova či slovní spojení: oslovení zahajující celou skladbu „*hej, vy páni muzikanti*“, začátek odpovědi vlastovek popisující hru na housle citoslovci „*fidly, fidly*“, to samé v případě píšťal „*holadryjá*“, „*srdce*“ a začátek otázky, zda víme, jak se dělá muzika: „*už víte*“. Jak píše Jaroslav Smolka, části zpívané jednohlasně „*se hodí ke zvláštnímu zdůraznění určité myšlenky v proudu skladby, neboť nabývá – zejména v silnějších dynamických odstínech – silnější pregnance a určitosti.*“⁷¹ Otázka „*jak?*“ je velmi zásadní, neboť zahajuje kantátu, která je odpovědí na ni. Další zmíněná slova můžeme v kontextu celé skladby považovat také za důležitá.

⁷¹ SMOLKA (1970), s. 19

Instrumentální složka

Instrumentální složku zastupuje klavír, který hraje po celou skladbu. Nejvíce se však uplatňuje v částech, kde nedoprovází žádnou z vokálních složek, jsou mu věnované předehra, mezihry a dohra. Podobné motivy, které v nich slyšíme, se neobjevují a nerozvíjejí ve vokální složce, ale jsou přítomné a měněné pouze v samostatných instrumentálních částech:

The image shows two systems of piano music. The first system consists of two staves. The upper staff is marked 'Piano' and begins with a forte 'f' dynamic. The lower staff begins with a mezzo-piano 'mp' dynamic. The second system of the lower staff includes performance markings: 'stacc.', 'e sim.', and 'e cresc.'. The third system of the lower staff is marked 'poco sost.'.

Ukázka č. 8: Sluka: Radosti není nikdy dost

Vokální aparát je jednoduchý a technicky nenáročný. Sám o sobě připomíná dětskou píseň. Instrumentální složka však přináší harmonické napětí a modernost. Úloha sboru je tedy zprostředkovat hudebně i textově prosté myšlenky, které jsou obohacovány a doplňovány klavírem. Ten však také přináší nové hudební nápady, zvláště ve svých samostatných vstupech. Hudební složky v kantátě tedy spolupracují, přičemž se jejich dominance střídá. Vokální a instrumentální projev tak vytváří komplexní obsah skladby, který je veselý, naléhavý, hravý a tvůrčí, vhodný pro dětskou interpretaci.

4.2.2 Textový a hudebně-formální rozbor

Skladbu můžeme podle významu textu rozdělit na tři části podle míry odhalení a pochopení odpovědi na otázku: „*jak se dělá muzika*“. Jsou naznačené v předchozí kapitole této práce: „Text“ písmeny *A*, *B* a *A'*, což předznamenává i prvky třídílné formy (*ABA'*) s konečnou reprízou části středního dílu *B*.

Díl A (takty 1–116)

Kantátu otevírá živá klavírní přehra končící poco sostenuto. Plynule, ale v původním tempu naváže zpěv sboru v tónině D dur otázkou: „Hej, vy páni muzikanti, jak se dělá muzika?“ V tu chvíli se klavír stává pouze doprovodným nástrojem. Situace se však záhy změní, když nastoupí první sborové unisono a následná deklamace textu. Sbor zpívá pouze osminové noty a klavír se stává opět dominantním. Text pokračuje odpovědí na zahajující otázku: hudbu tvoří hra na hudební nástroje anebo zpěv („*kdo nemá na co hrát, ten si může zazpívat*“). Vnímáme zde odkaz na lidovou píseň *Já sem muzikant*, kde se vyjmenovávají hudební nástroje a zvukomalebně imitují jejich charakteristické zvuky. Počáteční melodický a zpěvný ráz hudby společně s citoslovci „*fidly fidly*“ napodobující zvuk houslí se následně mění na těžkopádný a slavnostní připomínající fanfáry, provázený slovy „*tramtadátá táty téty zatroubíme na trumpety*.“ Vzápětí se dostává do popředí výrazný tečkovaný rytmus a text „*brumbarata bum báb buch*“, krátká klavírní mezihra a zahuštěné akordy vrcholící crescendem a secco akordem doprovázející text „*buben je jak dělobuch*“:

52

buch!

Bu-ben je jak dě-lo-buch

mf

sfz

f secco

sub *8^{va}*

Ukázka č. 9: Sluka: Radosti není nikdy dost

Kontrastní klidný charakter hudby společně s citoslovce „*holadryjá halí talí*“ imitují píšťaly, poslední hudební nástroj. Další část přináší rytmus valčíku a zobrazuje bzučícího čmeláka, který vlezl do basy. Následující text vybízí ke zpěvu ty, kteří nemají na co hrát („*A kdo nemá na co hrát, ten si může zazpívat*.“). Reakcí na tuto výzvu jsou dvě otázky: „*ale proč?*“ a „*ale s kým?*“. Odpovědí je účel odstranění samoty a šíření radosti, které není nikdy dostatek. Slovo *radost* zde zaznívá poprvé a je hned zopakováno celkem čtyři krát. Opakování a gradace vrcholí v taktu 116, který považují

za vrchol skladby, jenž se několikrát v jejím průběhu opakuje. Je jednoznačně dán slovem „*radost*“, které je důležité samo o sobě už proto, že je zmíněno v názvu a týká se hlavní myšlenky skladby. Dále je určen i dynamikou a zdvojením hlasů sboru v pravé ruce klavíru i pasážemi v ruce levé. To je důkazem souznění v obsahovém záměru básníka i skladatele. První vrchol můžeme zároveň považovat i za konec dílu A.

Ukázka č. 10: Sluka: Radosti není nikdy dost

Tato část nám je jen částečnou odpovědí na původní otázku „*jak se dělá muzika*“. Dozvídáme se pouze formální stránku věci: muzika je tvořena vokálními a instrumentálními činnostmi. Od taktu 117 je patrná zřetelná změna charakteru hudby. Je věnovaná klavírní mezihře, jejímž úkolem je spojit část A a B. Harmonii navrácí do původní tóniny D dur. Pojetím je tato hudba živá a rychlá, podobná předešlé.

Díl B (takty 117–124)

V druhé části B text graduje rozvíjením námětu radosti. Celý díl je v metru valčíku a má pevnou strukturu. Můžeme ho rozdělit na tři části *b*, *c*, *b'* podle textové předlohy. V taktech 126–156 (část *b*) se dozvídáme, že jedním ze zdrojů

radosti je hudba, která lidi spojuje. Text skladby vybízí lidi i zvířata („*zpívejte s námi skřivany*“), aby se „*navzdory těm, co mají zlost*“ jakýmkoli způsobem připojili, ať zpěvem či hrou na hudební nástroje. Další část *c* (takty 157–188) přináší důležitou informaci o kapelníkovi. Podstatným hudebním spolutvůrcem je srdce („*srdce je nejlepší kapelník!*“). Dokonale zvládnutá technika je sice předpokladem kvalitní interpretace hudebního díla, avšak spoluúčast lidského srdce nenahradí. Hudební produkce je celistvá a pravdivá, až když se tyto dva předpoklady začnou doplňovat. Text pokračuje slovy: „*Svět kolem nás je samá nota, otevřete oči dokořán!*“. I když je notový zápis jen „*pouhou skicou obsahu díla*“⁷², uchovává skladbu pro další generace. Je jakousi mapou, která ukazuje cestu k cíli. Nikdy však není schopna pojmout pravdu a krásu celé reality. Noty jsou tedy vodítkem k pravé podstatě hudby, která je v tomto kontextu úzce propojená s podstatou světa („*svět je nota*“). Text všechny vybízí, aby „*otevřeli oči dokořán*“. „*...kdo není při každém setkání s tímto příslovcem znovu okouzlen jeho metaforou...tomu již není pomoci – chrápe a k životu v jazyce se neprobudí nikdy. Silná a působivá slovní metafora, to dokořán: dveře byly otevřeny dokořán, tedy do svých kořenů. Totiž: bylo by to silné a působivé, kdyby někdo vůbec ještě na to myslil.*“⁷³ Otevřít oči dokořán tedy znamená hledat podstatu a hlubokou pravdu věci, našem případě hudby a tím pádem i světa. Poslední část *b'* (takty 189–204) je opakováním první. Význam textové předlohy je zde podpořen výrazem hudby, který je zpěvný, radostný, taneční a melodický, zároveň plný klidu a vyrovnanosti. Klavír má spíše doprovodnou funkci. Objevují se v něm časté běhy v osminových notách v pravé i levé ruce. To způsobuje hravost a lehkost. Taktem 205 začíná druhá, oproti první kratší klavírní mezihra, kde sice náznakem opět zaznívají motivy, které byly přítomné už v klavírní předešlé a první mezihře.

Díl A' (takty 211–308)

Třetí část *A'* je textově i hudebně velmi podobná části *A*. Rozdíl však vidím v jejím vnímání. Začátek skladby, tedy část *A*, nám sděluje informace jen o projevech

⁷² VÁLEK, Jiří. *Krise a perspektivy interpretace hudby*. 1. vyd. Praha: Pěvecká konservatoř Praha s přispěním Obchodních novin, 1996, s. 13.

⁷³ EISNER, Pavel. *Čeština poklepem a poslechem*. 1. vyd. Praha: Jaroslav Podroužek, 1948, s. 69

muziky vnímatelných smysly, tedy to, co je slyšet (zvuk hudebních nástrojů a zpěvu). Střední část *B* vysvětluje opravdovou podstatu „*dělání muziky*“, která je závislá na lidském srdci. Hudba už není jen jakási příjemně znějící souhra zvuků. S tímto poznáním ji lze vnímat v úplně nových rozměrech. Stává se „*tepnou všehomíra, klíčem k věčným záhadám, velkou lyrou přírody, oživovatelkou myšlenky a citu, fénixem, jenž neumírá.*“⁷⁴

Závěrem skladby je návrat k části *b* z velkého dílu *B*, avšak zahráného a zazpívaného radostně a slavnostně (gaudioso solenne) jako pochod (alla marcia). Výrazně jiný je oproti střední části rytmus. V klavírním partu se vyskytují převážně trioly, sbor je zpívá občas také. Tato část znovu zdůrazňuje a opakuje hlavní myšlenku celé skladby: „*Radosti není nikdy dost!*“ Vše končí krátkou, ale důraznou dohrou klavíru ve fortissimu.

4.2.3 Shrnutí

Dramatická kantáta *Radosti není nikdy dost* je koncertní skladbou pro pěvecký sbor a klavír s účastí sólisty (popř. sólistů), komponovaná na literární text Vladimíra Šefla. Jejím hlavním poselstvím je přiblížit podstatu hudební produkce a díky ní šířit radost. Jednoduchý vokální aparát je podpořen a doplňován instrumentálním projevem klavíru. Klavír tedy nemá pouze doprovodnou funkci, ale i hudebně dotváří obraz celé skladby. Skladatel se ztotožňuje s myšlenkovou koncepcí spisovatele, jelikož hudebně zdůrazňuje hlavní myšlenky textu. Je to dáno hlavně tím, že Vladimír Šefl je současník Luboše Sluky, oba tedy promlouvají k téže společnosti. Hudební formu skladby nelze jednoznačně určit, můžeme jen najít náznaky velké třídílné formy s reprízou. Instrumentální složka je tvořena pouze klavírem a ne celým orchestrem. Tím skladba překračuje hranice Smolkovy definice kantáty. Z pedagogického hlediska by se kantáta dala použít jako úvod do studia hudební výchovy. Je návodem, jak správně poslouchat a interpretovat hudbu a dává podněty k diskusi. Využití skladby je univerzální pro jakýkoli dětský věk.

⁷⁴ PRAŽÁK, Albert. *Vrchlickému nablízku*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1967 s. 157–158

4.3 Praha-Tokio

Kantáta *Praha-Tokio* je určena dětskému, nebo ženskému sboru a klavíru. Textovou předlohu napsal Václav Fischer. Luboš Sluka skladbu věnoval Kühnovu dětskému sboru České filharmonie, sbormistru Jiřímu Chválovi, klavíristce Boženě Kronychové a jejich přátelům v Japonsku u příležitosti koncertního turné po Japonsku v roce 1983. Komponovaná byla v Praze a na Plasnici ve dnech 24. – 29. června téhož roku. Skladba vyšla ve vydavatelství *Editio Musica Humana* v roce 2014.

4.3.1 Text⁷⁵

Kantáta *Praha-Tokio* byla zkomponovaná za účelem zájezdu českého Kühnova sboru do Japonska, což má spojitost s volbou názvu skladby, který obsahuje jména hlavních měst České republiky a Japonska. Text obsahuje jména dalších českých i japonských měst a obcí, které spojuje to, že byly vyhlazeny během druhé světové války. Jedná se o Hirošimu, Nagasaki, Ležáky a Lidice. Hlavní myšlenka textu je předávání poselství jednoty lidstva, která je protikladem válečných hrůz.

⁷⁵ Praha Tokio, Praha Tokio, Ležáky a Nagasaki,
Praha Tokio, Praha Tokio, Praha Tokio.

Tisíce mil jsme vzdálení a přece na jedné lodi,
v ošidném světě šálení, společný hlas nás doprovodí.

Tisíce mil jsme vzdálení a přece na jedné lodi.
v ošidném světě šálení, společný hlas nás doprovodí.
Hlas hudby, která lidi spojuje, hlas hudby, která proti lhostejnosti bojuje.

Praha Tokio, Praha Tokio, Praha Tokio, Praha Tokio
Lidice a Hirošima, Praha Tokio, Ležáky a Nagasaki
Praha Tokio, Praha Tokio, Praha Tokio

Tisíce mil jsme od sebe a přece v srdcích jeden plamen,
ať nás nezebe pod hlavou hlína ani kámen, ani kámen.

Předejte dál to krásné poselství a chraňte si své tiché přátelství, tiché přátelství
Praha Tokio, Praha Tokio
Předejte dál to krásné poselství, předejte dál to krásné poselství.

4.3.2 Hudební složky

Vokální

Vokální složku tvoří dětský, popř. ženský sbor. Většina vokálního projevu je zpívána dvojhlasně, objevuje se však i trojhlas. Ve skladbě se vyskytuje unisono zdůrazňující věty: „tisíce mil jsme vzdáleni a přece na jedné jsme lodi“ a „tisíce mil jsme od sebe a přece v srdcích hoří jeden plamen“. Můžeme je považovat za motto skladby, protože vystihují její hlavní myšlenku. Zpěváky, zastupující lidi odsouzené zažívat hrůzy válek na různých místech světa (Ležáky, Lidice, Nagasaki, Hirošima), spojuje kromě negativních zážitků především „jeden plamen“, který hoří každému z nich v srdci. Jednotícím prvkem je i „hlas hudby“. Oba dávají naději na vítězství nad lidským násilím. Kantáta je výzvou k šíření poselství naděje a ochraně mezilidských vztahů. Podle Smolky bychom ji nazvali agitační.

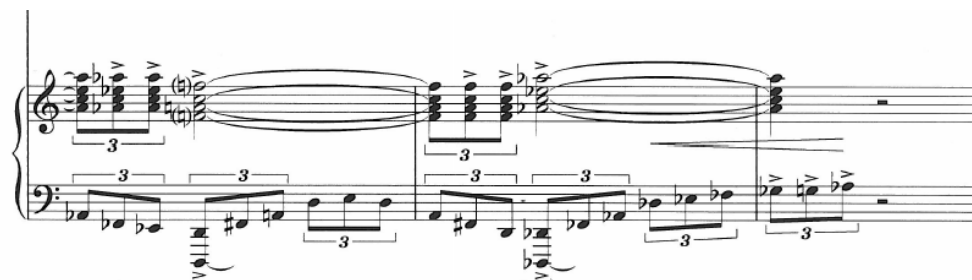
Instrumentální

Instrumentální složku tvoří klavír. Ve skladbě má klavír jedenáct mezihier. Většinu z nich však nebudeme věnovat pozornost, jelikož se jedná o krátké dvou či tří taktové klavírní vsuvky. Zásadnější a delší jsou jen dvě. Jednotícím prvkem všech mezihier však jsou podobné motivy, které jsou v nich rozvíjeny. Typické jsou sekundové postupy v basových tónech a mimotonální tóny v dynamice fortissima:



Ukázka č. 11: Sluka: Praha-Tokio

Dvě zmíněné mezihry je rozvíjejí a doplňují o nové hudební nápady. První ze dvou zásadnějších mezihier je kratší než ta druhá. Oproti již zmíněným motivům přináší dramatickou a důraznou hudbu v triolovém rytmu:



Ukázka č. 12: Sluka: Praha-Tokio

Druhá mezihra je opakováním té první, avšak obohacena o další nové motivy, kdy pravá a levá ruka klavíru střídá šestnáctinové noty v triolovém rytmu:



Ukázka č. 13: Sluka: Praha-Tokio

Klavír se ve zbytku skladby uplatňuje spíše jako doprovodný nástroj zpěvu.

4.3.3 Textový a hudebně-formální rozbor

Skladba obsahuje dvě části (*a* a *b*), které se střídají a mezi nimiž jsou krátké i delší klavírní mezihry (*M*). Závěrečná část (*c*) je úplně nová oproti zmíněným dvěma předchozím. Formové schéma skladby můžeme znázornit takto: *aMbb'a'Mb'c*.

První část kantáty *a* začíná dvěma takty klavírního doprovodu v tónině F dur. Vzápětí se přidává sbor, který zpívá text obsahující jména jednotlivých českých a japonských míst. Krátká klavírní vsuvka přináší základní motivický materiál pro následující instrumentální hudbu meziher. Druhá část *b* je v tónině a moll a začíná stejně jako část *a* dvěma takty klavírního doprovodu, do kterého vstoupí sbor s již zmiňovanou unisonovou větou. Tato část odhaluje poselství celé skladby. I když jsou lidé „tisíce mil vzdáleni“, provázejí je stejné těžkosti. Nadějí na jejich řešení je společný hlas hudby, která lidi sjednocuje a „bojuje proti lhostejnosti“. Hudba je pojatá jako protiklad zla ve světě. Závěrečná část *c* je v tónině d moll. Rekapituluje předchozí

obsah textu slovy: „*Předejte dál to krásné poselství.*“ a vybízí lidi, aby ochraňovali svá přátelství. Harmonie se dostává do původní tóniny F dur a skladbu ukončuje v dynamice fortissima tónický akord ve sboru doprovázen zahuštěnými akordy v klavíru.

4.3.4 Shrnutí

Agitační kantáta *Praha-Tokio* je koncertní skladbou pro dětský, popř. ženský sbor a klavír, komponovaná na literární text Václava Fischera. Hlavním poselstvím této skladby je sjednotit lidi a šířit mezi nimi naději. Vokální projev není technicky náročný. Klavír nemá pouze doprovodnou funkci, ale i hudebně dotváří obraz celé skladby. Nejvíce se uplatňuje v mezihrách. Přináší téma, které zaznívá několikrát. Tak je kantáta hudebně sjednocená. Textový námět a hudební obsah jsou totožné. Hudební formu kantáty nelze jednoznačně určit. Nachází se v ní dvě odlišné části, které se ve skladbě střídají. Protože instrumentální složku tvoří pouze klavír a ne symfonický orchestr, překračuje skladba opět hranice Smolkovy definice kantáty.

4.4 Čekání na Ježíška

Kantáta *Čekání na Ježíška* je určena pro dětský nebo ženský sbor, klarinet a klavír. Textovou předlohu napsal Václav Fischer. Luboš Sluka skladbu zkomponoval v roce 1983. V roce 2014 byla vydána nakladatelstvím *Editio Musica Humana*.

4.4.1 Text⁷⁶

Kantáta je rozdělená na čtyři části: instrumentální *Úvod* a vokálně-instrumentální *Za kamny*, *Adventní* a *Štědrý večer*. Její název *Čekání na Ježíška* vystihuje charakter celé skladby. Je lyrickým popisem předvánoční atmosféry.

⁷⁶ *Za kamny*

Ve starých kamnech v pokoji podivně hučí a praská,
nikdo z nás se jich nebojí, není v nich čertovská cháska.
Na večer v očích jim zabliká jako mourkovi, když dřímá,
venku ať povětrí naříká, za kamny není zima, za kamny není zima.
Ve starých kamnech v pokoji blikají slídová dvířka,
v síni to voní po chvoji, čekáme, čekáme, čekáme na Ježíška,
na Ježíška, na Ježíška.

Adventní

Cukroví voní z trouby, nosy už cítí svátky,
ponocný půlnoc troubí, ve chrámu jinovatky.
Ježíšek snáší dárky, skrývá je pod skříní,
noc dlouhá, den je krátký, mráz okna zajíní.
Nejhezčí z celých svátků je předvánoční čas,
čas tajemství a zmatků, co provázejí nás
na cestě za Ježíškem. Až nachumelí sníh,
s růžovým paraplíčkem pojeděš na saních,
s růžovým paraplíčkem pojeděš na saních.

Štědrý večer

Pod stromkem, kde dárky leží, voní les a jehličí,
z nebe bílé vločky sněží, střechem dají čepici.
Sněhulák se k zemi krčí, sněhem celý zapadá,
zmrzlé květy v oknech pučí, pod duchnou spí zahrada,
pod duchnou spí zahrada.
Svátky vánočního míru slaví celá širá zem.
Radost, naděje a víru, klid a pokoj, klid a pokoj všem.
Svátky vánočního míru slaví celá širá zem.
Radost, naděje a víru klid a pokoj, pokoj všem.
Radost, radost, pokoj všem.
Pokoj lidem, pokoj lidem, lidem všem.

4.4.2 Hudební složky v kantátě

Vokální

Vokální složka je tvořena dětským nebo ženským sborem. Téměř celá skladba je zpívána dvojhlasně, ojediněle se však vyskytuje i trojhlas. Vokální projev je jednoduchý a technicky nenáročný, řekněme pastorální. Melodie je většinou zpívána v terciích, častým intervalem jsou i sexty. V kantátě se občas objevuje unisono, které je kontrastní k vícehlasu, a tak zdůrazňuje daný text. Je spojeno s typickými vánočními symboly: s Ježíškem nosícím dárky, vánočním stromkem a se sněhulákem:

10

sost. *mf* a tempo

ji - no - vat - ky. Je - ží - šek sná - ší dá - rky skrý - vá je pod skř í - ní,

Sostenuto ($\text{♩} = 76$) *mf* a tempo

Poď strom - kem, kde dár - ky le - ží -

13

da - jí - - če - pi - ci. sně - hu - lák se k ze - mí kr - či -

Detailed description: The image shows three staves of musical notation for a vocal piece. The first staff (measures 10-12) is in G major, 4/4 time, with lyrics 'ji - no - vat - ky. Je - ží - šek sná - ší dá - rky skrý - vá je pod skř í - ní,'. It features a triplet of eighth notes and a 'sost.' (sostenuto) marking. The second staff (measures 12-13) is in 4/4 time, with lyrics 'Poď strom - kem, kde dár - ky le - ží -'. It includes a 'Sostenuto' marking with a tempo of quarter note = 76, and a 'poco sost.' marking. The third staff (measures 13-14) continues the melody with lyrics 'da - jí - - če - pi - ci. sně - hu - lák se k ze - mí kr - či -'.

Ukázka č. 14: Sluka: Čekání na Ježíška

Kantáta je lyrickým popisem a vystižením atmosféry čekání na Vánoce. Chybí v ní konkrétní děj i jednající postavy. Jedná se tedy o lyrickou/reflexivní kantátu.

Instrumentální

Klavír a klarinet tvoří instrumentální složku. Nejvíce se uplatňují v *Úvodu*, který je určen výhradně pro instrumentální provedení. Zaznívá v něm hlavní téma, které prostupuje dalšími částmi skladby. Skoro každá z těchto částí však přináší a rozvíjí vedle hlavního tématu i nové vedlejší, které určuje její charakter. Hudební složky se navzájem doplňují, přičemž se jejich dominantní role vyrovnaně střídá.

4.4.3 Textová a hudebně-formální rozbor

Úvod

Tato část je vyhrazena pouze pro nástrojové provedení. Má funkci instrumentální přede hry či zahájení skladby. Přináší téma, jehož začátek je znázorněn v notové ukázce:



Ukázka č. 15: Sluka: Čekání na Ježíška

Toto téma prostupuje celou skladbou. Konkrétně v instrumentální složce závěru *Za kamny* a v mezihrách poslední části *Štědrý večer*. Tím je skladba hudebně propojena a sjednocena.

Za kamny

V této části dochází k poměrně častému střídání tempa. To nám pomáhá určit jednotlivé díly skladby. Můžeme zde najít prvky malé třídílné formy s reprízou *aba'*. Harmonie dílu *a* (*allegretto*, *f* moll) obsahuje mimotonální tóny *d* (v ostinátním klavírním doprovodu levé ruky) a *ais* (v pravé ruce). Typické jsou šestnáctinové noty v klavíru i v klarinetu:



Ukázka č. 16: Sluka: Čekání na Ježíška

Text popisuje stará kamna a jejich podivné zvuky. Následující pomalejší instrumentální mezihra propojuje první a druhý díl. Hlavním nástrojem je zde klarinet. Druhý díl (*andantino*, *Des dur*) přináší úplně nový charakter hudby. Harmonie se mění z původní

mollové tóniny na durovou. Tempo je výrazně pomalejší. Důležitou roli zde hraje klarinet. Hudba tohoto dílu je velmi klidná. Navozuje atmosféru pohody, a tak podporuje význam textu, který vypráví o teple kamen. Nástup třetího dílu (allegretto f moll), jenž je pozměněnou reprízou prvního, připraví opět instrumentální mezihra. V pomalém a klidném konci provázeném slovy „čekáme na Ježíška“ se objevuje téma *Úvodu*.

Adventní

Tato část je od ostatních odlišná tím, že je celá v jedné tónině (D dur), takty se nemění a klavír má pouze doprovodnou funkci. Tempo andantino (tedy volně, krokem) udává hlavně klavír, v němž slyšíme od začátku až do konce pravidelný rytmus čtvrt'ových not. Jak vypovídá název, text pojednává o adventní době, která je přípravou na Vánoce. Odráží atmosféru zimního ročního období, popisuje pečení cukroví, chystání dárků, zmatek a tajemství spojené s předvánočním časem.

Štědrý večer

Poslední díl je po textové i hudební stránce vrcholem celé kantáty. Vyústěním „čekání na Ježíška“ je Štědrý večer. Sbor líčí jeho atmosféru: vůni vánočního stromku, padající vločky, sněhuláka, zmrzlé květy a zasněženou zahradu. Zpěváci přejí radost, naději a víru, klid a pokoj všem lidem. Tento díl má prvky třídílné formy: první část je v tónině F dur. Začíná klavírní předehrou přinášející téma, které se ve skladbě několikrát objevuje:



Ukázka č. 17: Sluka: Čekání na Ježíška

Sbor nejdříve popisuje vůni lesa a jehličí, která je cítit z vánočního stromku, potom idylické zimní počasí. Tyto dva náměty jsou propojené krátkou mezihrou, ve které zaznívá téma předehry. V další instrumentální mezihře slyšíme téma *Úvodu*. Přichází

druhá část, ve které dochází k častým změnám tónin (As dur, C dur, F dur, As dur, F dur). Text vypráví o vánočních svátcích, které slaví celá země a přeje všem lidem radost, naději, víru, klid a pokoj. V poslední části se přání omezuje na pokoj. Instrumentální doprovod je jednoduchý a tónina se mění na a moll, pak moduluje do b moll. Poslední akord sboru však zaznívá v původní tónině F dur a klavírní dohra s tématem předešlého ukončuje celou kantátu.

4.4.4 Shrnutí

Lyrická kantáta *Čekání na Ježíška* je koncertní skladbou pro dětský nebo ženský sbor, klarinet a klavír. Textovou předlohu napsal Václav Fischer. Skladba je hudebně i námětově rozdělena na čtyři části: *Úvod*, *Za kamny*, *Adventní* a *Štědrý večer*. Cílem je zachytit atmosféru čekání na Vánoce. Většinu vokálního projevu tvoří lyrické líčení předvánoční doby. Klavír a klarinet nejen doprovázejí vokální projev, ale i přinášejí a rozvíjejí vlastní hudební nápady nezávisle na sboru. Nejvíce se uplatňují v *Úvodu*, který je výhradně instrumentální. Zaznívá v něm hlavní téma, které prostupuje celou kantátou. V každé další části (kromě *Adventní*, kde mají nástroje pouze doprovodnou funkci) se objevuje instrumentální motiv, anebo vedlejší téma, které daný díl charakterizuje. Textový námět a hudební obsah jsou totožné. Ze Smolkovy definice kantáty tato skladba vybočuje, jelikož instrumentální složku tvoří pouze klavír a klarinet. Text kantáty je hravý, jednoduchý a lehce srozumitelný. Technicky je vokální složka nenáročná. Skladba je tedy určena především dětské interpretaci. Její využití je nejvhodnější na adventních koncertech.

Závěr

Cílem této práce bylo představení Slukovy kantátové tvorby v kontextu jeho díla i v historických souvislostech. Dále zmapování vývoje kantáty od jejího vzniku až dodnes, porovnání vybraných definic kantáty současných autorů, charakteristika znaků vokálního a instrumentálního projevu, popis jejich vztahu, postžení poměru mezi textovým námětem a hudebním obsahem, zachycení formálního členění skladeb, určení, o jaký kantátový druh se jedná a porovnání vyjmenovaných charakteristik se Smolkovou definicí kantáty.

Význam termínu kantáta je nejasný a v průběhu historie se měnil a mění. V současnosti se v českém prostředí nejpodrobněji věnuje této problematice Jaroslav Smolka ve své monografii *Česká kantáta a oratorium*. Přináší definici kantáty, která je v porovnání s ostatními autory nejpřesnější a nejkomplexnější. Přesto však není konečná a závazná pro všechny. V dnešní době vzniká mnoho skladeb, které překračují její hranice. Vlastní vývoj hudební řeči definici rozšiřuje a lze i do budoucna tuto tendenci předpokládat.

Kantátová tvorba Luboše Sluky není rozsáhlá. Obsahuje pouze čtyři kantáty: *Ve jménu života*, *Radosti není nikdy dost*, *Praha-Tokio* a *Čekání na Ježíška*. Nejstarší kantáta *Ve jménu života* byla zkomponována v roce 1953 jako Slukova absolventská práce na Akademii múzických umění v Praze. Na vydání teprve čeká. Zbývající tři, složené v roce 1983, vydalo skladatelovo nakladatelství *Editio Musica Humana* v roce 2014. Vedle roku vzniku skladby odlišuje také to, pro koho jsou určeny. Instrumentální složku kantáty *Ve jménu života* tvoří symfonický orchestr. V kantátách *Praha-Tokio* a *Radosti není nikdy dost* to je klavír a *Čekání na Ježíška* je obohacena o klarinet. To nám stačí k závěru, že by Jaroslav Smolka považoval za kantátu pouze nejstarší. Ostatní by zařadil do komorní tvorby. Sluka vybočuje pouze obsazením instrumentální složky, nikoli její rolí, což je dle mého názoru podstatné. Instrumentální složka má v kantátě vedle doprovodu sboru také přinášet a rozvíjet vlastní hudební nápady, tzn. fungovat nezávisle na vokální složce. V tom se Sluka se Smolkou shodují. Soudíme, že Sluka považoval roli instrumentální složky za důležitější, než počet instrumentalistů, a proto své skladby nazval kantátami. Můžeme je řadit do oblasti komorní kantáty.

Kantáty vzniklé v roce 1983 jsou odlišné také vokální složkou. Zatímco je skladba *Ve jménu života* určená mužskému sboru a recitátorovi, ostatní jsou pro dětský sbor bez recitátora. *Praha-Tokio* a *Čekání na Ježíška* může popř. zpívat i ženský sbor. Tomu odpovídá technická náročnost vokálních partů a obsah textu. Hudební formu Slukových kantát nelze jednoznačně určit. Můžeme pouze najít prvky některých forem, většinou třídílné. Členění skladeb je ovlivněné textovou předlohou. Pro kantáty z roku 1983 je charakteristické, že v závěru opakují nebo rekapituluji hlavní myšlenku skladby. Kantátová tvorba Luboše Sluky zahrnuje skoro všechny druhy kantát: oslavnou, do níž zařadíme i agitační, dramatickou a lyrickou. Pro úplné obsazení druhů chybí jen epická a epicko-dramatická. Textový námět a hudební obsah se převážně shodují. Je to ovlivněno tím, že Sluka zhudebňoval texty svých současníků. Básník i skladatel tedy tvořili ve stejné době, se stejnými historickými souvislostmi a pro stejnou společnost. Kantáty však nejsou v kontextu jeho tvorby zásadní. Většinou se jedná o tvorbu pro děti, která se nedá univerzálně využívat. Kantáta *Praha-Tokio* byla zkomponována příležitostně pro zájezd do Japonska, čemuž odpovídá i její obsah. *Čekání na Ježíška* se dá využít pouze v jedné roční době. Největší přínos vidím v kantátě *Radosti není nikdy dost*, která může mít funkci didaktické pomůcky při úvodu do studia hudební výchovy.

Zdroje

BEDNÁŘ, Pavel. *Luboš Sluka – moudrý skladatel s vlastní planetkou*. [online] [cit. dne 20-11-2014] Dostupné z: <<http://www.mestodobruska.cz/zpravodaj.php?id=469>>

BURLAS, Ladislav. *Formy a druhy hudobného umenia*. 1. vyd. Praha-Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962. 285 s.

Cantata. [online] [cit. dne 10-10-2012] Dostupné z: <http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/04748?q=cantata&search=q uick&pos=1&_start=1#firsthit>

ČERNUŠÁK, Gracian, ed., ŠTĚDRONĚ, Bohumír, ed. a NOVÁČEK, Zdenko, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 2, M-Ž*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. 1080 s.

EISNER, Pavel. *Čeština poklepem a poslechem*. 1. vyd. Praha: Jaroslav Podroužek, 1948, 369 s.

FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL Jiří a MACEK Petr. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. 1035 s. ISBN 80-7058-462-9.

GARDAVSKÝ, Čeněk a kol. *Skladatelé dneška*. Praha: Panton, 1961. 261 s.

HOMONAIIOVÁ, Klára. *Luboš Sluka – život a dílo*. Hradec Králové, 2010. Diplomová práce. Univerzita Hradec Králové.

Hudební slovník pojmů a názvosloví. [online] [cit. dne 23-4-2015] Dostupné z: <<http://www.pianovka.cz/>>

HRUBÝ, Jakub. *Luboš Sluka-písňová tvorba*. Praha, 2005. Bakalářská práce. Akademie múzických umění.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 491 s.

JAREŠ, Stanislav a SMOLKA, Jaroslav, ed. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1983. 736 s.

JIRÁK, Karel Boleslav. *Nauka o hudebních formách*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943. 183 s.

Luboš Sluka. [online] [cit. dne 15-10-2014] Dostupné z:
<<http://lubosluka.com/zivotopis/>>

MARTÍNKOVÁ, Alena, ed. a kol. *Čeští skladatelé současnosti*. 1. vyd. Praha: Panton, 1985. 325 s.

NEUMANN, Stanislav Kostka. *Knihy lesů, vod a strání*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1950. 177 s.

PRAŽÁK, Albert. *Vrchlickému nablízku*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. 186 s.

PROKOPCOVÁ, Michaela. *Profil skladatele se zaměřením na instruktivní klavírní tvorbu*. Olomouc, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci.

RYSKA, Jan. *Luboš Sluka-Sonáta pro violoncello a klavír*. Praha, 2008. Bakalářská práce. Akademie múzických umění.

Slovník spisovného jazyka českého [online] [cit. dne 31-03-2015] Dostupné z:
<<http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=doko%C5%99%C3%A1n&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>>

Sluka Luboš. [online] [cit. dne 15-10-2014] Dostupné z:
<<http://www.musica.cz/skladatele/sluka-lubos.html>>

SLUKA, Luboš. *Čekání na Ježíška*. Praha: Editio Musica Humana, 2014.

SLUKA, Luboš. *Praha-Tokio*. Praha: Editio Musica Humana, 2014.

SLUKA, Luboš. *Radosti není nikdy dost*. Praha: Editio Musica Humana, 2014.

SLUKA, Luboš. *Ve jménu života*. Praha, 1959, dosud nevydáno.

SMOLKA, Jaroslav. *Česká kantáta a oratorium*. 1. vyd. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1970. 411 s.

SMOLKA, Jaroslav. *Skladatel Luboš Sluka*. Hudební rozhledy. 1975, č. 28.

SOUŠKOVÁ, Dana. *Hudební druhy a žánry 1*. 1. vyd. Hradec Králové: Gaudeamus, 2007. 125 s.

STECKER, Karel. *Formy hudební*. 1. vyd. Mladá Boleslav: Karel Vačlena, 1905. 479 s.

VÁLEK, Jiří. *Krize a perspektivy interpretace hudby*. 1. vyd. Praha: Pěvecká konservatoř Praha s přispěním Obchodních novin, 1996, 32 s.

Seznam příloh

Příloha A: notová ukázka kantáty Ve jménu života

Příloha B: notová ukázka kantáty Radosti není nikdy dost

Příloha C: notová ukázka kantáty Praha-Tokio

Příloha D: notová ukázka kantáty Čekání na Ježíška

Příloha A – notová ukázka kantáty *Ve jménu života* (zdroj: SLUKA, Luboš. *Ve jménu života*. Praha, 1959, dosud nevydáno.)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti), brass (Corni in F, Trombe, Tromboni), and percussion (Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Gran Cassa). Below these are the vocal parts with lyrics in Czech: "hra-ma-ně chca ml-tě ve-le-byauo" and "hra-maně chca ml-tě ve-le-byauo". The bottom section features the string ensemble (Violini I & II, Viola, Violoncelli, Contrabbassi). The score is written in a single system with multiple staves for each instrument group.

Příloha B – notová ukázka kantáty *Radosti není nikdy dost* (zdroj: SLUKA, Luboš. *Radosti není nikdy dost*. Praha: Editio Musica Humana, 2014.)

13

153

14

165

o - te - vřte o - či do - ko - řán!

169

Ať se vám hla - va ne - za - mo - tá

173 *mf*

srd - ce je nej - le - pší ka - pel - ník

Příloha C – notová ukázka kantáty *Praha-Tokio* (zdroj: SLUKA, Luboš. *Praha-Tokio*. Praha: Editio Musica Humana, 2014.)

PRAHA - TOKIO
KANTÁTA
PRO DĚTSKÝ (ŽENSKÝ) SBOR A KLAVÍR

3

プラハー東京
カンタータ
子供〔女性〕のための合唱 ピアノ伴奏付き

Václav Fischer

Luboš Sluka
(*1928)

Sbor
Allegretto
mp
Pra-ha To - ki - o,
プラハとう きょう

Piano
Allegretto
mf
Ped.

5
Pra-ha To - ki - o,
プラハとう きょう
Li - di - ce a Hi-ro-si-ma,
リディツエ と ひろしま

9
mp
Pra-ha To - ki - o,
プラハとう きょう
Le - žá - ky a Na-ga-sa-ki,
レジャ - キ と ながさき

13

Chord symbols: $\text{b}^{\flat}\text{e}^{\flat}$, $\text{b}^{\flat}\text{a}^{\flat}$

16

mf

Pra-ha To - ki - o,
 プラハとう きょう

Pra-ha To - ki - o,
 プラハとう きょう

mf

Red

Chord symbols: $\text{b}^{\flat}\text{e}^{\flat}$, $\text{b}^{\flat}\text{a}^{\flat}$

19

Pra-ha To - ki - o,
 プラハとう きょう

ff

Chord symbols: $\text{b}^{\flat}\text{e}^{\flat}$, $\text{b}^{\flat}\text{a}^{\flat}$

22

drammaticamente

marcato

25

28

p

Ti - si - ce mil jsme
ふ た つ の とお

Příloha D – notová ukázka kantáty *Čekání na Ježíška* (zdroj: SLUKA, Luboš. *Čekání na Ježíška*. Praha: Editio Musica Humana, 2014.)

2

ČEKÁNÍ NA JEŽÍŠKA I. Úvod

Václav Fischer

Luboš SLUKA
(*1928)

Adagio ♩ = 56

Dětský sbor

Clarinetto in B \flat

mf

Adagio ♩ = 56

Piano

5

9

II. Za kamny

1 Allegretto (cca ♩ = 126)

Dětský sbor

Clarinetto in B \flat

mf

Allegretto (cca ♩ = 126)

Piano

mf

3

mf

Ve sta - rých kam - nech v po - ko - ji po - div - ně hu - čí a

6

pra - ská, ni - kdo z nás

EMH 0069

73

III. Adventní

Andantino (cca ♩ = 69)

Dětský sbor *mf*

Clarinetto in B \flat *mp*

Piano *mf* *sim.*

Cu-kro-ví vo-ní z trou-by, — no-sy už cí-tí

6

svá - tky, po-noc-ný půl - noc trou - bí ve chrá - mu

IV. Štědrý večer

15

Sostenuto (♩ = 76)

Dětský sbor

Clarinetto in B \flat

Piano

mf

5 *poco sost.* *mf* *a tempo*

Pod strom-kem, kde dár-ky le-ží—

mf *poco sost.* *mp* *a tempo* *mf* *legato*

9 vo-ní les a jeh-li-čí z ne-be bí-lé vloč-ky

EMH 0069