

Krause, Christian Gottfried

O rozličných formách celých zpívaných básní

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 287-309

ISBN 978-80-280-0145-2; ISBN 978-80-280-0146-9 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77615>

Access Date: 05. 04. 2024

Version: 20230210

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Kapitola jedenáctá:

O ROZLIČNÝCH FORMÁCH CELÝCH ZPÍVANÝCH BÁSNÍ

OBSAH

Při vytváření opery je třeba zachovávat všeobecná pravidla divadla, pravidla hudební poezie vůbec, a ještě další rozličná pravidla. O látce zpěvohry. Co je potřeba zmínit u Metastasioových oper. Operní fabule je velmi jednoduchá a prostá. Její provedení je plné akce a života. V operách se nevyžaduje tak přísná pravděpodobnost jako v tragédiích. O slohu zpěvoher. O jejich velkoleposti. O proměnách jeviště. O tancích. O předehrách v operách. Stručný souhrn všech požadavků na dobrou operu. Rozvrhy dvou oper. O operetách a jejich prvním druhu, o balettech. O pastorele. O divadelních hrách, oratoriích, aubadách a serenátách. O charakteru a podobě světských dramát; jakož i o duchovních oratoriích. Zda mohou být pouze poučná. O epických básních a jejich druzích. O jednom jejich zvláštním druhu. O nehistorických zpěvních básních. O vlastní povaze kantát. Jak se uspořádávají takzvaná chrámová díla. Jak se přitom vyhnout některým chybám. O zpívaných dialogích. O chrámových koncertech a jejich využití. O mších a motetech.

Opera je nejvznešenější básní určenou pro zpěv. Také ostatní formy zpívaných děl se největší měrou pojednávají dramaticky, nebo alespoň epicky. V předchozí kapitole jsem odstranil námitky, jež se stavěly proti podstatě, charakteru a uspořádání zpěvoher. Publikum nachází v operách potěšení. Snad jsem tedy jeho vkus trochu obhájil a možná některé z těch, kdo operou opovrhují, přesvědčil, že ačkoli zpěvohry nebyly doposud bezchybné, mohou se přece zavádět zlepšení a zdokonalovat je. Pokud se tedy týče vytvoření nějaké opery, předpokládám znalost všeobecných pravidel divadla i toho, jak divadelní kus uzpůsobit pro zpěvohru a jeho poezii pro hudbu. Není třeba dodržovat jiná pravidla než ta, jež jsme doposud v celém pojednání rozvedli. Básníkovi mohou být zvláště k užítku postřehy,

jež jsem v předešlé kapitole tu a tam rozestřel při zodpovídání námitek vůči opeře a k nimž chci pouze připojit následující úvahy.

Opery jsou většinou tragédie, nebo spíše tragikomedie, neboť hudbě je velmi přiměřený radostný závěr. Ke skutečným veselohrám by se hudba možná nemusela příliš hodit a činohra zase stěží může obsahovat nádheru obvyklou u oper.⁵³⁹ Látka zpěvohry musí být mimořádně živá, působit na city a vyvolávat účastenství. Ve většině oper panuje něžnost a mocná láska, z nichž plynou vášně, neklid a pohnutí duše, totiž žárlivost, smutek, naděje, potěšení, pomsta, hněv, zuřivost atd. Nicméně ne všechny zajímavé látky jsou pro opery vhodné, a protože si ve veškeré hudební poezii nárokuje nejvznešenější místo vše něžné a příjemné, není temné a strašlivé některých tragických látek opeře přiměřené. To nejsou city, jež umí hudební umění krásně popsat, proto musí dokonce zármutek, vyskytující se v operách, být příjemný a soucit něžný. Medey a Alciny,⁵⁴⁰ jejich strach a děs, hněv, zlost a pochybnost slouží pouze jako protiklad, k povznesení a ke zkrášlení něžného, ladného a dráždivého. V opeře se sice odehrávají všechna prudká hnutí, ale ne všechna mohou být hlavním cílem zpěvohry. Ani takzvané velké a majestátní v myšlenkách nevytváří nejvybranější krásu zpěvohry. Zvláště velké vznešené myšlenky ducha se smějí do árií vkládat jen v mimořádných případech, a takové se nakonec stávají dokonalými jen jako otisk vášni. Téměř pochybuji, že postava Regola se hodí stejně dobře do opery jako do truchlohry. Metastasio, který z toho operu vytvořil,⁵⁴¹ se možná dokonce snažil připodobnit zpěvohry tragédiím až příliš. Proto jsou jeho recitativy tak dlouhé, že se na mnoha místech při reálném uvádění děl jejich velká část vynechává. Dále též jen zřídka vnáší ve svých operách něco z děje do árií, takže posluchač musí oželet to nejdůležitější potěšení vidět afekty skutečně jako citové zmatky a v jejich síle, a také se jeho áriím nedá upřít dojem, že jsou k ději jakoby pouze přilátány.⁵⁴²

Jsme na omylu, pokud si myslíme, že hrdinové a hrdinky nesmějí být nikdy líčeni jinak než podle vzoru smutných a vznešených dokonalostí, jak je vynalezly

539 V této době byla činohra (Schauspiel) chápána v rámci hierarchie jako nižší forma dramatu, podobně jako komedie, tragédie, či fraška. Toto postavení se v 19. století proměnilo a činohra se v rámci systému posunula výše, jak ji chápeme i dnes.

540 Medea a Alcina jsou výraznými ženskými postavami řecké mytologie, jež se často objevují v operních dílech čerpajících z antických mytologických námětů.

541 Marcus Atilius Regulus byl římský konzul (zemřel kolem 250 př. n. l.). Metastasio vytvořil libreto *Attilio Regolo* pro Karla VI., císařova smrt v tomto roce však zabránila zhudebnění textu a provedení díla. Operu na tento text zkomponoval až Johann Adolf Hasse o deset let později (premiéra 1750 v Drážďanech).

542 Toto Krauseho vyjádření až nepochopitelně stojí ve výrazném protikladu k tomu, co uvádí výše. Kritizuje Metastasiova operní libreto, jež v předchozím textu dával za vzor. Dříve žádal, aby árie po italském vzoru neobsahovaly nic konkrétního k vývoji děje, pouze vyjádření afektu, na tomto místě však vyžaduje, aby árie odraz děje zachycovaly (snad s cílem o silnější vyvolání citového působení na posluchače).

velkorysost a ustálená mínění. Také v lásce a prostřednictvím něžnosti se je možno stát velkým, ctnostným, hodným politování a napodobení. Navíc existuje více než jen jeden druh něžnosti. *Titus*,⁵⁴³ *Ifigenia* a *Coriolanus*⁵⁴⁴ jsou velmi působivé opery, převahu v nich však má láska k vlasti, manželská láska, láska dítěte či mezi přáteli. Tak mohou být v zamilovaných zpěvohrách zároveň předvedeny chyby a slabosti, které na vášni ulpívají, vždyť divadelní hry jsou vůbec napodobením toho, co se děje mezi nedokonalými lidmi. Možná by si jen málokterá žena trápila svědomím, že příliš dotěrné citele klame, tak jako klame Angelika Rolanda, aby mohla být se svým milovaným Medorem.⁵⁴⁵

Chtěl-li by někdo přesto v operách zpracovávat i jiné látky, musel by hudbě, jež k tomu nemá tolik síly jako při radostných a zamilovaných námětech, přijít na pomoc představami velmi působícími na city. Mohl by být obnoven antický chór. Hudební umělci by se museli snažit o melodie, jež méně lechtají ucho a více přesvědčují srdce.⁵⁴⁶ Opery vůbec, a zvláště árie se musejí psát kratší, než dnes obvykle jsou. Mužské role by se měly zásadně obsazovat muži; a mnozí pěvci by měli svůj nový způsob zpívání nahradit mužným a usedlým a stát se dobrými herci.

To nejvybranější, oč se má operní básník starat nejvíce a čím se také zpěvohra hlavně liší od tragédie, spočívá v tom, že opera musí mít děj, který je jednoduchý, prostý a bez velkých nejasností. Jednoduchost příběhu tvoří největší dokonalost zpěvohry a je nezbytně nutné, aby děj, zápletka a její rozuzlení nebyly příliš vyumělkované. Vůbec nesmí namáhat rozum a paměť. Vše musí následovat a rozvíjet se jakoby samo od sebe. Posluchač je hudbou příliš zaměstnáván, okouzlován a rozptylován a není s to sledovat příliš skrytý a komplikovaný děj. Pokud ztratí souvislost, ztratí se také jeho účast na tom, co se děje; a to je v opeře tím snadnější, že posluchači ve zpěvu kvůli často nezřetelné výslovnosti beztoho leccos unikne.

Co se vypracování příběhu týče, musí být vše naplněno hereckou akcí, ohněm, životem a city. Všechny krásné rozpravy, rady, úvahy, obšírné obhajoby a podobně, jež se tak často objevují v tragédiích, v opeře odpadají, neboť se vše zpívá a mají se často objevovat árie, které posluchač slyší nejraději. To však předpokládá ryzí zápal a pohnutlivé myšlenky. Opera by se také takovou obšírností prodlužovala, neboť se v áriích dlouho zdržujeme líčením afektů. Toto pravidlo přesto neodporuje předchozímu, že příběh musí být jednoduchý a prostý. Vymyšlenými intrikami a zápletkami se děj neoživuje průběžně, nýbrž až před závěrem, kdy

543 *La clemenza di Tito*, libreto Pietro Metastasio, Krause má na mysli Hasseho zhudebnění, viz pozn. 494/II.

544 Libreto k těmto dvěma Graunovým operám, které Krause tak často cituje (*Ifigenia in Aulide*, *Coriolano*), napsal Leopoldo di Villati.

545 Carl Heinrich Graun, *Angelica e Medoro*, libreto Leopoldo di Villati.

546 Protiklad ucha a srdce, který Krause používá vícekrát, se nachází i v dalších předmluvách a dobových spisech. Jedná se o topoi typické pro galantní styl.

dojde k rozuzlení, jež v posluchači vyvolá úžas, o nějž se obvykle snaží tragický básník. V operách se naopak uvádějí spíše nespoutané a přímo mířené afekty. Ty sice vzájemně způsobují zmatení a velké pohnutí, příběh sám však složitým a zmatečným učinit nemusí. Proto jsou také v opeře časté monology mnohem přirozenější než v tragédiích. Již to, co se obvykle vypráví v prvním aktu a na čem se zakládá celý následující děj (*exposition*), musí být velmi ohnivé a plné života. Opera *Ifigenia* je v tomto smyslu nepřekonatelná. Hned z počátku je vidět netrpělivého Agamemnona, neboť moře je už příliš dlouho klidné. Ptá se Diany na radu a věštba mu dá strašlivou odpověď, že má obětovat svou dceru atd. Jestliže tragédie diváka rozohní pouze v druhém či třetím jednání a pak se vzruch až do závěru stupňuje, uspokojí nás. Ve zpěvohře naopak musí básník již v informativní části použít přinejmenším plamenný styl, výkřiky a podobně, například *Ah qu'il me seroit doux de l'accabler de chaînes* (Ach, jakým potěšením mi bude jej spoutat),⁵⁴⁷ či *Questo è il dolor, che mi divora, e strugge*. (Ta bolest mě pohlcuje a sužuje.)⁵⁴⁸ Co je svou povahou chladné a lhostejné, se musí stát pod rukama básníka prudkým a ohnivým. To však vyžaduje velkou obratnost a vypracování opery je vůbec obtížnější než vypracování tragédie, neboť opera je krátká, takříkajíc pouhý výtah, kvintesence tragédie. Slova se zpěvem a opakováním v áriích velmi prodlouží. Je jich tedy mnohem méně, neboť opera nemá trvat déle než truchlohra. Kromě všech dokonalostí, jež žádáme od tragédie, musí opera pro nutnou stručnost, kvůli hudbě a s ohledem na slova a jejich lehký libozvuk a podobně obsahovat mnoho zvláštního.

Pokud jde o pravděpodobnost, je však operní básník omezován méně než básník tragédií. Stalo se již zvykem počínat si ve zpěvohře svobodněji než v mluvených hrách. Posluchače opájí také vznešenost a výpravnost oper, jejich půvabná a na city působící hudba, takže není v tomto případě tak přísný. Milujeme sice pravděpodobnost, ale ještě více potěšení smyslů a hnutí srdce. Pravděpodobnosti tedy poněkud ublížíme, jen se nám ohlásí, že se cosi bude dít, například o tom předem obdržíme malou zprávu. Poslouží i drobná záminka, a pak se jako kouzlem roznítí naše obrazotvornost, ukáží se nám bohové, čarování a nová krásná výzdoba divadla. K tomu zazní zvláštní a půvabná harmonie, takže dovolíme pravděpodobnost poněkud odsunout stranou, zato se zotavíme při potěšení a dojetí, jež se rodí z čehosi nového, krásného a zázračného. Proč v hrdinských básních strpíme sochy, které mluví, trojnožky, které chodí,⁵⁴⁹ a lodi, jež se samy pohybují, v tragédiích a komediích samomluvy a řeči vedené stranou, jež slyší celé shromáždění kromě toho, kdo stojí poblíž? Kolik potěšení bychom bez těchto smělostí

547 Jean-Baptiste Lully, *Armide*, libreto Philippe Quinault.

548 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*.

549 Na trojnožce sedávala podle pověsti věštkyně Pýthie. Předností trojnožky je, že se nemůže viklat, i když jsou její nohy nestejně dlouhé, což znamenalo stabilitu. Trojnožka symbolizovala symbol vítězství nad nepřitelem a prorockou moudrost.

museli postrádat, chtěli-li bychom se bez nich obejít? Francouzské opery obsahují mnohem více zázračného, co bylo vyňato z hrdinských básní, než nové italské zpěvohry. Ty se více blíží tragédiím v pravém smyslu a jejich náměty jsou brány z historie, zatímco francouzské většinou čerpají z pověstí.

Co se týče slohu, snaží se básník hnutí každé vášně líčit přesně a v odlišných rysech. Nechá každý afekt hovořit jeho pravou řečí a nesnaží se psát ani tolik důmyslně a nádherně, jako dojmavě a přirozeně.

Opera je zároveň skvostná podívaná. Z toho důvodu se básník chopí každé příležitosti, kdy může uplatnit velký průvod, triumf, oběť a podobně. Kromě toho dodávají zpěvohře velký přepych sbory. Čím víc je na jevišti osob, tím větší podívanou znázorňované děje poskytují a tím přiměřenější je to vzhledem ke vznešenosti jednajících postav. Italské opery jsou, pokud jde o sbory, francouzskými překonány do té míry, jako zase italské opery předstihují francouzské v áriích. Což nevytváří největší dojetí, když stojí Jefta s veleknězem uprostřed jeviště a skládá svou přísahu, a silně obsazené sbory po obou jeho stranách za mumlavého hromování hrozí božím trestem, jestliže by přísahu porušil?⁵⁵⁰ Takovým způsobem se dá napodobit antický chór. Francouzi tak činí velmi často a obsazují své sbory neobyčejně početně.

Rovněž proměnami dekorací se zrak diváka potěší a udrží se tak jeho pozornost. Jednota děje a času se přesně dodržuje. Ovšem co se týče jednoty místa, je třeba najít prostředek mezi nátlakem, jemuž se podrobují francouzští tvůrci tragédií, a příliš velkou volností oněch operních básníků, kteří během dějství často čtyřikrát změni scénu. Hovořil jsem o tom již v předchozí kapitole a mám za to, že operní děj se může odehrávat v prostoru celého města i jeho nejbližšího okolí, aniž by se porušila jednota místa. Nelze uvést jiný důvod než zvyk, že se divadelní hry většinou člení do pěti dějství.⁵⁵¹ Italské opery však mají obvykle akty pouze tři a kvůli baletu by mohlo být toto členění výhodné. Každé dějství se tedy odehrává na jiném místě, takže byla-li prve scéna před radnicí, je nyní přenesena na Kapitol. Kdyby se tedy scéna uprostřed každého jednání změnila tak, že by se znázorňované postavy přesunuly třeba z kabinetu do velkého sálu a podobně, mohli bychom se s tím spokojit. Ještě lepší by však bylo, kdyby se dílo rozdělilo do pěti dějství a scéna se změnila na začátku každého aktu. Neboť pokud by znázorňované postavy dokonce v jednom aktu opakovaně postupovaly z proscénia do zadní části jeviště a naopak, získalo by se tím šest až sedm jevištních dekorací.

550 Krause má zřejmě na mysli libreto *Jephté* abbé Simon-Josepha Pellegrina na biblické motivy, které zhudebnil Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737); premiéra se uskutečnila v Paříži roku 1732.

551 Pětidílné dělení dramatu (expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa) se přičítá Aristotelovi. Aristotelés však ve své *Poetice* hovoří pouze o začátku, střední části a závěru (tedy třídílném dělení). Rozdělení dramatu do pěti dějství ustálil Jean Racine a další autoři klasicismu. Viz k tomu například NOVOTNÝ, David Jan. *Úvahy o mýtu*. Praha: Univerzita Karlova, 2014, s. 29.

Takové proměny však nejen musí být nutně provedeny kvůli zápletce a rozvíjení příběhu, ale musí být rovněž velké a přepychové, aby divákovi poskytly daleký výhled a hlubokou perspektivu. Nacházejí-li se všechna předváděná místa vzájemně v blízkosti, je-li posluchač na konci jednoho aktu připraven na proměnu jeviště, která se objeví v následujícím aktu, a konečně, pokud nejsou balety a na konci každého dějství se spustí opona, pak případnou divákovi všechna tato vyšperkování jeviště zcela nenucená a přirozená. Čím více se to tak poetovi usnadní, tím přesněji se musejí vzájemně propojit jednotlivé výstupy a dbát na vše, co má mít divadelní básník na zřeteli. Při proměnách jeviště nebo odehrávali se na něm něco, co vyžaduje určitý čas, se také dá použít symfonie a instrumentální hudba vůbec. Často zpívá i v činohře nějaká postava na prosceňu árii, zatímco se v zadní části jeviště uskutečňuje proměna kulis.

Tance mohou spojovat části děje opery a tvořit jejich pokračování tak, jako to činily chóry ve starých tragédiích. Jinak však přinejmenším zabraňují nudě a nenechají obrazotvornost zahálet. Protože se také vesměs mezi akty odehraje cosi, nač se poté herci odvolávají nebo o tom vypravují, pak obveselení, příjemně vytvořené tanci, brání tomu, aby divák sledoval, kolik času mezitím uběhlo. Nejlépe však, jestliže tance rovněž přispívají k objasnění a podpoře děla a souvisí s jeho námětem a uspořádáním; pročť k tomu básník, který vytváří rozvržení opery, musí rovněž přihlížet. Tance však, pokud už nejsou přímo pantomimické, musí být plně proměň, smyslu, ohně a vynalézavosti. Francouzi, již mají velké množství tanečnicků a jejich zábavnost velmi milují, rozvrhují mnoho oper tak, že se tance objevují v samotném ději a v průběhu aktů. Měli jsme to tak i v Berlíně v převzatých francouzských kusech *Galantní slavnosti* a *Galantní Evropa*.⁵⁵²

Půvab dobře vymyšleného a dobře provedeného baletu má všechen svůdný lesk, který potřebuje naše obrazotvornost k tomu, aby dojala srdce. Mohli bychom žádat něco milejšího, nežli je balet z *Pygmaliona*?⁵⁵³ Po vytažení opony vidíme velký sál naplněný sochami, z nichž jedna nepřekonatelně krásná stojí uprostřed. Z důvodu počestnosti jsou všechny zahaleny jakýmsi vzdušným rouchem. V tom okamžiku vchází do sálu Pygmalion, jejich tvůrce. Obdivuje je všechny, ale svými gesty a pohyby dává na srozuměnou cit, který chová k oné krásné soše a o tomto citu se bude vyprávět. Pygmalionův žár narůstá, jeho touha a žádosť vidět mramor oduševnělý je stále patrnější. Hudba pomáhá učinit jeho pohyby půvabnějšími a srozumitelnějšími. Prosí nebesa, snaží se je pohnout k soucitu svými slzami a prosí je o pomoc, v níž nemůže doufat. Najednou se v záblesku zjeví Venuše. Pochodeň jejího syna vdechne oheň života a lásky do krásné sochy, ta se pohne. Pygmalion se probírá z úleku nad náhlým zjevením

552 Henri Desmarests, *Les fêtes galantes* (1698), opéra-ballet; André Campra, *L'Europe galante*, opéra-ballet (1697).

553 Jean-Philippe Rameau, *Pygmalion*, jednoaktový balet (1748).

bohyně. Propadá však novému ohromení, když vidí svůj milovaný objekt oživený. Konečně se k němu přiblíží; jeho srdce s ním hovoří v tom nejživějším a nejněžnějším pohnutí. Elise⁵⁵⁴ se učí této řeči rozumět a odpovídat na ni. Spějí střídavě od jednoho stupně radosti a něžnosti k druhému. Aby se nyní jejich štěstí, a také potěšení diváků, završily, objeví se Láska ještě jednou s věncem v rukou, kterým Pygmalionovo spojení korunuje. A v témže okamžiku ožijí také všechny ostatní sochy, začnou se pohybovat a tančit. Jejich bílá roucha a masky zmizí a uvolní místo pro drahocenné oděvy, jež jsou radosti takového svátku přiměřené a vábívé pro zrak diváků.

Pro divadelní básníky je často obtížné vyřešit zahájení (expozici). Nevědí, jak mají posluchače obratně poučit o věcech, jež znázorňovanému ději předcházejí a pro jeho pochopení jsou nepostradatelné. Antičtí autoři k tomu využívali prology, noví je v tom však nenásledují, nýbrž vkládají tuto informativní část na začátek prvního aktu. Přesto však mnozí operní básníci vytvářejí prology (předehry) po antickém vzoru, je-li například opera věnována vysoké vrchnosti nebo má být provedena při nějakém podivuhodném dni. Do předehry se pak zařazují různé projevy úcty a zároveň se informuje o tom, co je námětem vlastního díla. Je však dobře vidět, že tyto vzpomínané komplimenty nejsou právě nutné a pro operního skladatele je snazší vložit zahájení přímo do díla, neboť mu to dovoluje představit rozličná místa. Tak je v opeře *Ifigenia* na začátku díla jeviště přesazeno na místo, kde se Agamemnon táže věštírny na radu, co má při tak dlouho trvajícím klidu moře učinit. Tím se do celého děje opery vnese nejsilnější světlo.

Zvolí-li tedy básník příjemnou, dojmavou látku, vymyslí-li k ní prostý, zřetelný a jednoduchý děj, provede-li jej dojmavě a stručně tak, aby naše účast na něm od aktu k aktu, od scény ke scéně rostla, nenutí-li hudbu vyjadřovat věci, na něž její síla nestačí, proměňuje-li jeviště pouze tak, jak se to zdá vyžadovat sám příběh, naplní-li je skvostnými průvody, triumfy a podobně a nikdy nevynechá příležitost prostřídat árie se silně dojmavými sbory, dbá-li hudebník správně na charaktery postav, nepochybí-li ve vášních a stupni dojetí, které panují v každé árii, umí-li novými myšlenkami podpořit prosté vyjádření vášní, pokusí-li se recitativu vždy dodat nutnou sílu a odlišnost, projevují-li se herci přiměřeně hrdinovi, jehož představují, dělají-li herečky ušlechtilým a laskavým vzezřením čest princeznám, jež znázorňují, dají-li si všichni záležet na tom, aby zpívali spíše dojmavě než umělecky a vzbuzuje-li jejich herecká akce ještě více pohnutí než jejich hlas, není-li vidět na kostýmech a celém vybavení nic jiného než vynaložené úsilí, přepych a nádheru, jsou-li divadelní dekorace uzpůsobeny tak, že i pozorné oko je oslepeno a oklamáno, předčí-li dekorace navíc stroje a opojení tak ještě zvětší

554 Jméno Elise nese socha v literárním zpracování pověsti od Johanna Jakoba Bodmera *Pygmalion und Elise* (1749); v Rameauově baletu je socha-dívka bezejmenná. Více k tomu GUDBROT, Franz. Pygmalion: Von der Ästhetik als Modellierung der Gefühle. In FEHR, Johannes – FOLKERS, Gerd (eds.). *Gefühle zeigen: Manifestationsformen emotionaler Prozesse*. Zürich: Chronos, 2009, s. 215–242.

a posílí, souvisí-li tance s dějem tak, že se z něj nedají odstranit, nepodniká-li taneční umění nic jiného, než co je s to znázornit a líčí to s vědomou rozvahou a slušností, činí-li hudba totéž a podrobuje-li se rozumu a vkusu právě tak jako poeta, malíř a mašínista, jestliže hudební umění provede, oživí a oduševní to, co od poezie dostalo, pomáhají-li si a slouží si všechny k opeře náležitější složky a části vzájemně, dbají-li bez ustání na to, jak mohou dráždit, oslňovat a svádět, nestarají-li se všechny společně o nic jiného než jak sjednocenými silami dojímat – pak můžeme mít jistotu okouzlujícího potěšení, jež nám nedovolí opeře lát či jí opovrhovat; dokonce řekneme, že mezi všemi podívanými, jaké lidský důvtip kdy vynalezl nebo ještě vynalezne, je opera nejen tou nejkrásnější, nejpřepychovější a nejnádhernější, nýbrž takovou podívanou, jež se nám líbí a dojímat nás nejvíce, což je pravý a nejvznešenější cíl všech divadelních představení.

Opery *Ifigenia a Coriolanus*⁵⁵⁵ by se daly následujícím způsobem uspořádat velmi zdařile. *Ifigenia v Aulidě* skýtá pro zpěvohru tu nejkrásnější, nejjednodušší a nejdojemnější látku. V prvním aktu znázorňuje přední část scény (proscénium) lesík s jeskyní zasvěcenou bohyni Dianě. V dálce je vidět moře, přístav Aulis a část řeckého loďstva. Agamemnon říká svému důvěrníku Arkasovi, že se už několik dní trápí, protože lodě nemají potřebný vítr k vyplutí. Proto se tedy rozhodl požádat o radu věštírnu, což učiní v dojemném doprovázeném recitativu (accompagnement). Orákulum odpoví, že má obětovat svou dceru. Agamemnona se zmocní děs a bolest a obojí vyjádří opět na způsob accompagnement. Neví, co si počít. Napsal královně, že se má s dcerou vydat do tábora, a už brzy je očekává. Achillovi, Ifigeniinu ženichovi, dal také oznámit, že se zde se svou nevěstou setká a má sem přispěchat ze svého vítězného tažení na Lesbu. Agamemnon nad tím vším propadá velké melancholii a Arkas mu árií domlouvá, aby se vzchopil a ujišťuje jej, že je pro svého krále připraven podniknout cokoli. Agamemnon se konečně rozhodne a přikáže Arkasovi, aby spěchal vstříc královně a řekl jí, že se má opět vrátit. Arkas odchází. Agamemnon propadá v úvahách nad svou mrzutou situací pocitu nevole a v árii říká, že chce moře přesto zmoci, aniž by splnil strašlivý výrok bohů. Nato odchází a s ritornelem árie se pojí niterný a radostný zvuk nástrojů, za něhož se otevírá zadní část jeviště, kde je vidět celé mořské pobřeží s příplouvajícím Achillovým loďstvem ozdobeným vlajkami vítězství. Řekové tam spěchají, vítají Achilla sborem a blahopřejí mu k rychlému podrobení Lesbu. Po skončení sboru je nechává Achilles odejít, aby si mohl promluvit s knězem Kalkantem, kterého ubezpečuje, že svého vítězství nedokázal dosáhnout rychleji. Dozvídá se, že Ifigenia má dorazit sem do tábora. Kalkantes, který zná výrok orákula, se mu snaží myšlenky na lásku vymluvit a podnitit jeho statečnost. Achilles však v árii ujišťuje, že jej láska může jen povzbudit k větší touze po slávě. Odchází,

555 Krause se opět odvolává na opery *Ifigenia in Aulide* a *Coriolano* v podobě, jak je zhudebnil C. H. Graun.

aby vyhledal Agamemnona. Kalkantes upadá do zamyšlených úvah a v árii vyzpívává dojemné myšlenky o cestách opatrnosti. Agamemnon přichází a sděluje Kalkantovi, že s Achillem ještě nemluvil ani s ním mluvit nechce. Kalkantes jej má vyhledat a zadržet. Kalkantes odchází, ale tu přichází Arkas a říká, že královna s dcerou již dorazily do tábora. Princezna mu jde v patách, a protože jí otec odpovídá skoupě a pouze praví, že je hodna šťastnějšího otce, velebí ho v árii jako toho největšího a nejšťastnějšího krále mezi Řeky. Agamemnon se však přesto nechce jasněji vyjádřit, nýbrž jen v árii praví, že Ifigenie jeho bolesti nemůže rozumět a ať už nikdy nemluví o něžném otci, s čímž ji zamyšlen opouští. Do toho přichází Achilles, raduje se, že Ifigenii vidí, utěšuje ji a nakonec si v duetu vzájemně potvrzují něžnost a věrnost.

Poté následuje balet Achillových důstojníků a žen z královnina doprovodu. Devizou je, že odvaha je odměněna láskou. V *pas de deux* spolu tančí Mars a Venuše.

V druhém aktu znázorňuje scéna okolní les blízko tábora. Agamemnon se svěří Kalkantovi, že je pro něj nemožné dceru obětovat. Ten mu však domlouvá, v árii poukazuje na velkou povinnost krále upřednostnit blaho státu před vlastními city a odchází. Agamemnon předává Arkasovi dopis pro Klytaimnestru, v němž žádá, aby s princeznou opět odjela, neboť Achilles chce svatební ceremoniál uskutečnit teprve po dobytí Tróje; svou rozmrzelost nedokáže vypovědět. Agamemnon odchází jednou stranou jeviště, Arkas druhou, kde však potkává Klytaimnestru s Ifigenií. Předává dopis a odchází. Po přečtení dopisu Klytaimnestra vyzývá dceru, aby Achilla nenáviděla tak, jak jej doposud milovala. Ifigenia je otřesena do té míry, že dokonce opomene následovat odcházející matku, v soliloqui (monologu) lká nad Achillovou nevěrou, ten však právě přichází. Ona ho nevslechne, nýbrž jen árií vysloví všechnu svou nevoli vůči němu a odejde. Achilles neví, co to má znamenat, v árii běduje nad jejími výčitkami a velebí zvláštní hodnotu svého citu. Na odchodu se setkává s Arkasem a ptá se po Klytaimnestře. Achilles odpovídá, že viděl pouze Ifigenii. Vtom se v pozadí jeviště objevuje královna s dcerou. Arkas jim kráčí vstříc. Ty však, když spatří Achilla, nechtějí zůstat. Arkas je nakonec přece zadrží, aby jim řekl, že Kalkantes přesvědčil Agamemnona v jeho stanu, aby podle výroku bohů Ifigenii obětoval; čeká na ně u obětního oltáře a Arkas se cítí povinen jim to prozradit. Všichni tři pochopí, co pro ně bylo dosud tajemstvím a Klytaimnestra prosí Achilla, aby její dceru ochránil. Ten ubezpečuje o svém rozhorlení a haní Agamemnona, ale Ifigenia mu přikazuje, aby jejího otce respektoval, a chce se rozloučit; to vše tvoří obsah tercetu. Když se Klytaimnestra s Ifigenií chystají jednou stranou odejít a Achilles tak na druhé straně skutečně učinil, vidí přicházet hluboce zamyšleného Agamemnona. Klytaimnestra ho posměšně osloví, jako by byla ochotna dceru dovést k oltáři. Slzy jí však zabrání mluvit dál. Agamemnon neví, co na to má říci. Avšak Ifigenia jej ujišťuje, že je hotova zemřít, jen jej ve velmi dojemném doprovodu [doprovázeném recitativu] prosí, aby pokud možno ušetřil utrpení její

matku. Když se Agamemnon odvolává na vůli bohů, loučí se Ifigenia v árii velmi pohnutlivě s oběma rodiči a odchází. Matka, jež tak dlouho mlčela a viděla, že prosby dcery byly oslyšeny, upadá do nejspravedlivějšího hněvu a v *accompagnement* a následně árii vyjevuje pevné rozhodnutí zemřít pro svou dceru a spolu s ní. Agamemnon, jenž zůstává sám a vše, co bylo předpovězeno, trpělivě snášel, teď v árii obžalovává bohy, že mu v jeho situaci neměli dávat otcovské srdce. Na odchodu se střetne s Achillem, který jej prudce zadrží a přiměje k řeči o dceřině obětování. Agamemnonova královská hrdost se tím cítí uražena a v duetu si vyměňují vzdorná slova a pulzující tóny.

Druhý balet je tanec netrpělivých lodníků a žen z tábora; lodníci mají v rukou vesla a ženy malé plachty. Zefýr zde může tančit sólo a uniknout, když jej chtějí polapit.

Ve třetím aktu znázorňuje jeviště nádherně vyzdobenou část řeckého tábora. Kalkantes kolem sebe shromáždil množství Řeků a stěžuje si jim, jak navzdory všem očekáváním zvítězila Agamemnonova otcovská láska a že chce dceřino obětování odmítnout. On, Kalkantes, však již zajistil někoho, kdo útěku Ifigenie zabrání. Sbor odpovídá, že vůli bohů, tak jejich touze po slávě musí být učiněno zadost. Kalkantes je v tom utvrzuje a v árii zaplne horlivostí pro službu bohům. Řekové odcházejí a on tak chce učinit rovněž. Avšak se svou důvěrnicí Eginou přichází Ifigenia; Kalkanta vyhledala, aby mu sdělila, že je nyní ochotna zemřít. Za doprovodu jemně znějících nástrojů ji k tomu Kalkantes ještě povzbuzuje a odchází, aby k oběti vše připravil; Ifigenia jej má jen brzy následovat. Egina se sice ještě snaží princeznu odradit, ta však řekne, že když viděla ozbrojené vojáky stavět se na odpor a všude pouhé meče, její tělesná stráž byla zahnána na útěk a královna padla do mdlob atd., vyvodila z toho, že bohové nechtějí, aby uprchla, nýbrž její smrt. Do toho přichází Achilles a marně naléhá, že ji chce se svými přáteli a vojáky odvést pryč, přičemž přísahá Agamemnonovi pomstu. Ifigenia jej však árií prosí, aby utišil svůj hněv a miloval jejího otce, pokud je mu její klid po smrti milý, načež odchází. Egina ji chce následovat, Achilles ji však zadrží a žádá, aby princezně vstúpila jiné myšlenky. Přichází Klytaimnestra a ptá se, kam dcera odešla. Dostane se jí odpovědi, že Ifigenie je nyní zcela rozhodnuta zemřít. Klytaimnestra ještě jednou prosí, sice recitativně, leč přeče s doprovodem nástrojů, co nejdojemněji Achilla, aby její dceru ochránil. Ten slibuje a propadá zlosti, již vyjádří co nejprudčeji ve zcela krátké árii, jež má pouze jeden díl. Klytaimnestra pak navrhne, aby přišel se svými vojáky; ona, královna, zde na něj chce spolu s princeznou čekat a svou přítomností usnadnit její vysvobození. Achillova smělost odpovídá, že ji chce osvobodit, ať už narazí na jakýkoli odpor, a odspěchá. Klytaimnestra odchází vyhledat dceru a přikazuje Egině, aby čekala na Achilla. Srdce této ctnostné ženy jí i za všech nešťastných bouří ještě, zdá se, ukazuje trochu světla naděje, již vyjádří v přiměřeně dlouhé árii.

Po jejím skončení, a protože nikdo nepřichází, odchází Egina v neklidu a starostech o princeznu také. Zároveň se však otevře zadní část jeviště a ukáže se přístav Aulis, ve kterém kotví celé řecké loďstvo, a oltář, k němuž za smutečního pochodu v doprovodu rodičů a přátel přivádějí Ifigenii. Sbor zpívá, že Ifigenia má zemřít, aby bohové opět projevíli přízeň. Sbor ještě není u konce, když vpadne Achilles se svými vojáky a chce Ifigenii odvést. Avšak v tůž okamžik se zablýskne a zjeví se Diana, která za doprovodu nástrojů praví stručnými a pohnutlivými slovy, že bohové jsou s poslušností Ifigenie spokojeni, místo ní má být obětována laň a bezvětví ustane. Lodi se pak také ihned dají do pohybu. Každý je udiven. Bohyně se opět vrací na nebesa. Během toho počne Ifigenia v árii zpívat velmi dojmavý a horoucný dík bohům. Svým dílem se připojí Agamemnon, Klytaimnestra a Achilles, a když je Kalkantes nabádá k ještě větší chvále nebes, sjednotí se nakonec celý sbor v nejnaternějších a nejnádhernějších tónech.

Nato následuje balet nereid a Tritona s rohy a trojzubci. Proteus může provést sólově umělecký pantomimický tanec.

V této opeře je osmnáct árií, sedm *accompagnement* [recitativů doprovázených orchestrem] různých druhů, dva duety, jeden tercet a čtyři sbory. Nechybí tedy rozmanité dojetí a opera by také nebyla dlouhá, kdyby skladatel některé árie přespřlíš nerozvlekl, zvláště tu, v níž se Ifigenia loučí s rodiči, poslední árii Achillovu, tu, jež má Egina, a sbor při obětování Ifigenie. Skladatel musí i v této opeře, a obzvláště v posledním dějství, hledět více na to, co v tónech promlouvá a dojmává, než na obšírná hudební umění. Agamemnon má dvě *accompagnementa*, tři árie a jeden duet. Arkas jednu árii, Kalkantes tři, Egina jednu, Ifigenia sedm, Klytaimnestra tři atd; ve třetím jednání by skladatel mohl většinou vycházet ze zvyku, že se po árii atp. hudba odsadí a vždy před recitativem mlčí. Prudkost a neočekávanost afektů, jež se zde objevují, vyžadují, aby se recitativy vplétaly do árií a árie do recitativů, aniž by byl ponechán potřebný čas na jejich uzavření.

Smrt velkého Římana Coriolana skýtá rovněž velmi jednoduchý, prostý a dojemný děj pro zpěvohru. V prvním aktu představuje divadlo nádvoří Coriolanova domu, z něž je skrze kolonádu v dálce vidět radnice. Coriolanova manželka Volumnia si stěžuje jeho matce Veturii nad neštěstím vznešeného manžela, jenž nyní, vyhnán ze své otčiny, musí bloudit. Veturia se jí snaží utěšit a říká, že Coriolanovi vstúpila takové zásady, aby se ze svízelné situace jako moudrý muž dokázal dostat a nezapomněl na povinnosti dobrého občana. Volumnia se ptá, co je ještě nevděčnému Římu dlužen a za doprovodu nástrojů uvádí všechny jeho zásluhy o otčinu. Nyní za to sklidil nevděk a ona se velmi strachuje, aby neuskutečnil to, co se ve městě říká; totiž aby se nespojil s Volusky, nepřáteli Říma. Veturia tvrdí opak a v árii vyslovuje víru, že velké srdce nepřestane nikdy býti velkým, bez ohledu na závist a neštěstí, jež ho stíhají. Volumnia s tím sice souhlasí, avšak svěruje, že její strach a neklid každým okamžikem rostou, a zpívá v árii, že její srdce již předem cítí velké neštěstí. Přichází Coriolanův syn Flavius a sděluje, co slyšel,

totiž že se jeho otec s vojskem Volusků blíží k Římu. To obě ženy ohromí a vyděsí. Všichni projeví bolest nad nešťastnou zprávou krátkými dialogy se vmísenými arioso a atd.; žalují jeden druhému a odcházejí z jeviště, aby vyčkali následků této zprávy.

V téže chvíli se ze strany, z níž je skrze arkádu vidět radnice, otevře horizont jeviště. Římský senát vstupuje do nádherného sálu, aby zvážil, jakým způsobem čelit nebezpečí, jímž Coriolanus ohrožuje Řím. Jeden sbor se chce za urážku mstít, jiný však raději ušetřit krev občanů; nakonec je rozhodnuto vyslat za Coriolanem jeho rodinu spolu s vestálkami atd. Jsou přivolány Veturia a Volumnia. Ostatní členové senátu odcházejí ze scény a jen tribun Sicinius ještě o rozhodnutí pochybuje. Sextus Furius ho však v árii přesvědčuje, že právě tím se Coriolanus stane pro Volusky podezřelým a uvrhne ho to do neštěstí. Veturia a Volumnia přicházejí a je jim předneseno rozhodnutí rady. Veturia v árii ujišťuje o své ochotě pomoci, Volumnia činí potíže. Sicinius jí však řekne, že otčině je člověk dlužen největší věrnost, a v árii jí k tomu nabádá. Ona se nakonec také rozhodne, praví však, že ať tak či onak, vidí už nešťastné vyústění celé věci, načež se v následující árii rozkazu otčiny truchlivě podrobuje. Ženy odcházejí, oba tribunové čerpají z přijatého rozhodnutí dobrou nadějí a naplnění důvěrou zpívají duet, že Řím podle slibu věštby zaručeně dosáhne velikosti.

První balet je mystický tanec, v němž Láska mírní Pomstu. Tanec je prováděn kněžními Jupitera kapitolského a vestálkami.

V druhém jednání je nejprve znázorněn skvostně vybavený tábor Volusků před Římem. Coriolanus a Tullius, generál Volusků,⁵⁵⁶ rozmlouvají o pýše a nespravedlivosti Římanů a Tullius sděluje, že do tábora přichází římské poselstvo, které tvoří členové Coriolanovy rodiny. Ten ujišťuje, že to jeho pomstychtivost nezkrátí, a v árii ještě rozvádí své duševní rozpoložení. Tullius bez ohledu na Coriolanovy námitky trvá na svém, aby rodinu nepřijímal, a v árii jej varuje před příliš silným dojmem, který by v něm pohled na ni mohl vzbudit. Coriolanus však znovu ujišťuje o své stálosti a říká, že Tullius může nechat poselstvo přijít. Ten pak odchází, zatímco Coriolanus rozmlouvá sám se sebou a v árii se velmi pře se svým srdcem. Nato přicházejí za doprovodu smutné a pohnutlivé hudby Volumnia a Veturia spolu s dalšími římskými ženami, vestálkami a kněžními, kteří nesou obrazy bohů atd. Pro Coriolana je připraveno čestné křeslo, do něhož usedne a vyslechne svou choť Volumnii, jež se ho pokouší v *accompagnement* [recitativu doprovázeném orchestrem] a po něm následující árii pohnout k soucitu s otčinou. Coriolanus však odmítá. Pak na něj zaútočí Veturia poukazem na čest, lásku k vlasti a poslušnost dítěte. Na toto *accompagnement* odpovídá v árii Coriolanus, že právě z lásky k otčině nemůže odpustit, jak byla jeho čest

556 V italském libretu „*Azzio Tullio, principe de' Volsci*“ (kníže). Historický Attius Tullius byl vojévůdcem Volusků.

pohaněna, a spolu s Volusky odchází. Veturia a Volumnia společně želí nevydařeného pokusu, rozhodnou se s Coriolanem ještě jednou promluvit v jeho stanu a přivést mu před zraky jeho syna.

Během jejich odchodu se jeviště promění a na proscénium je vidět Coriolana, vcházejícího do svého stanu, jak v hlubokých myšlenkách nařiká v zádumčivém *accompagnement*. Do toho vchází Volumnia a ještě jednou prosí o mír pro vlast, v čemž pokračuje i na způsob árie. On jí také tak odpovídá, sice ještě odmítavě, přesto něžně, a oba v duetu bědují nad nešťastným osudem. Konečně přichází Veturia s Coriolanovým synem, jenž otci v *accompagnement* padne k nohám a prosí jej, aby ušetřil jeho mládí. To konečně Coriolana obměkčí a slíbí, že se pokusí přemluvit Volusky, aby od Říma odtáhli. Veturia odchází spolu s Flaviem napřed, aby v Římě zvěštovala naději. Volumnia Coriolana v árii ubezpečuje, že jí opět vrátil život. Ten odpoví a ještě árií zdůrazní své přesvědčení, že jeho projevený soucit bude stát život.

Druhý balet je tanec vojáků kmene Volusků a žen z tábora, které jim nasazují věnce. Statečnost je odměněna poctou.

Ve třetím jednání znázorňuje jeviště prostor před Římem, kde Voluskové rozbili tábor. Je vidět římské vinice, Bakchův chrám atd. Z jedné strany jeviště přichází Sicinius s několika oddíly, z druhé strany Olibrius⁵⁵⁷ rovněž s vojáky. Dívají se, zda se nepřítel stáhl a kam, a Olibrius sděluje, že mu Coriolanus vzkázal, aby se s ním setkal v určitou hodinu na určitém místě, až Volusky opustí. Tribun posílá několik vojáků do města, aby se ujistil o stažení nepřítelů, a větší počet vojáků vypravuje pro Olibria, kteří na zmíněné místo mají dojít jinou cestou a Olibria tam očekávat. Tomu však dá rozkaz, jak uvážlivě se má chovat, aby pomohl zajistit Coriolanovo bezpečí, což Olibrius také slibuje a ještě od srdce stvrzuje v árii. Poté odchází; tribun, který očekává lid z Říma, upadne zatím do radostného vlasteneckého nadšení a v árii děkuje Lásce, že tentokrát tak šťastně osvobodila Řím. Do toho vstupuje na scénu další tribun, Sextus Furius se senátem, liktory, římským lidem atd.

Každý se raduje ze stažení nepřátel a tribun nabádá lid, aby vstoupil do blízkého Bakchova chrámu a poděkoval bohům; načež se otevře zadní část jeviště a odhalí se vzpomínaný chrám. Všeobecné díkuvzdání však ještě ani nedozní, když přichází Olibrius se zprávou, že Voluskové, zklamaní nezdarem, Coriolana na popud Tullia při ústupu zavraždili. Popisuje, za doprovodu nástrojů, které do jeho výstupu stále vpadají, jaká při tom vznikla vřava. Přítomná Veturia se vyděsí; Flavius pláče a rmoutí se zároveň pro svou matku, která již šla Coriolanovi naproti. Veturia sice praví, že pro Coriolana již vše skončilo, a mluví o potupném neštěstí Říma, když připravilo o život muže, jako byl Flaviův otec. Končí však árií, v níž je vylíčen nejvelkomyslnější smutek a nejušlechtilejší žal.

557 Olibrio, představující v tomto díle římského senátora.

Lid dává sborem znát svou nevoli nad tím, že Řím ztratil takového muže. Během toho přichází Volumnia a běduje, že na místě, kde měla najít Olibria s Coriolanem, se s nimi nesetkala, nýbrž jen dostala Olibriovu zprávu, aby se vrátila zpět do Říma. Ptá se na příčinu. Nikdo jí nechce odpovědět. Když však spatří Olibria, ten jí musí říci pravdu, a proto naplní žal, hněv a zoufalství její *accompagnement* [doprovázený recitativ] s připojenou árií, v níž je vyjádřena nejprudší bolest. Spolu s Veturií a Flaviem odchází. Lid opětovně vyjadřuje ještě větší nelibost nad Coriolanovou smrtí. Furius a Sicinius se jí však snaží zmírnit a na konec prohlašuje celý římský sbor: Padl, padl, velký hrdina, jehož jsme se obávali, ale nyní jej milujeme. On padl, ale Řím bude stát věčně. Bakchovi kněží a kněžky tančí s chřestidly.

Existují také krátké opery. Nazývají se operety a mohou být buď na způsob francouzských baletů,⁵⁵⁸ nebo i pastorálních, pastýřských her. Slovem balet se v první řadě označují tance, jež se tančí mezi jednotlivými dějstvími opery, za druhé znamená toto slovo zvláště tanec, jež tančí všichni, nebo přinejmenším figuranti, společně; podle toho, zda je tanec určen jedné či dvěma postavám, se nazývá sólo, *pas de deux* atd. V hudebně poetickém smyslu však znamená slovo balet krátkou, na radost, potěšení a zábavu zaměřenou podívanou. Nazývá se tak proto, že se v ní velmi mnoho tančí. Její charakteristiku tvoří láska, radost, veselost, zábavnost a vše s těmito pocity hraničící. Vše je v takových baletech galantní a přirozené, vyžaduje téměř anakreónský způsob myšlení, mnoho života, ducha a způsobilosti. Nepatří k nim nic, co není volné, veselé a zábavné. Popisuje se v nich spíše příjemnost vášní než jejich síla. Balety mají jednoduchý děj, málo recitativů, mnoho árií a ariett a mnoho tanců, jež největší měrou náleží k ději, tak jako například v *Galantních slavnostech*⁵⁵⁹ milovníci pořádají radovánky (galantní slavnosti) k počtě Célímène.⁵⁶⁰ Balet má tři či čtyři jednání, z nichž každé většinou obsahuje drobnou zápletku, vyřeší se však najednou v závěru hlavního děje. Po třech či čtyřech výstupech je jednání u konce. Delší scény by působily špatným dojmem a byly by příliš nudné. Takový balet by možná určitým posluchačům připadal přirozenější než dlouhé opery. Francouzi pro něj mají nejlepší vzor.

558 Krause zde má na mysli francouzský žánr opéra-ballet.

559 *Le feste galanti*, viz pozn. 308/II.

560 *Célímène* byl také název pastorální komedie o pěti dějstvích Jeana de Rotrou (1633). Jméno postavy má svou tradici. Postavu Célímène v Molièrově *Misanthropovi* ztělesnila Catherine De Brie (1630–1706), členka Molièrova souboru (hudba Jean-Baptiste Lully). O popularitě pastorálního původu postavy Célímène svědčí Mozartových *Dvanáct variací pro klavír na píseň „La Bergère Célímène“* (Pastýřka Célímène) KV 359 [374a]. Célímène je také přezdívka komtesy vdovy v opeře Ambroise Thomase *La Cour de Célímène* z roku 1855. Děj se odehrává v 18. století a je jasnou aluzí na Molièrovu komedii. – V Graunově festa teatrale *Le feste galanti* je Célímène označena jako „královna neapolská a milenka Idaspova“.

Například *Les Elemens*,⁵⁶¹ *L'empire de l'amour*,⁵⁶² *Les fêtes Grecques*,⁵⁶³ *Les fêtes Venitiennes*,⁵⁶⁴ *Les fêtes de Thalie*,⁵⁶⁵ *L'Europe Galante*,⁵⁶⁶ *Les fêtes galantes*.⁵⁶⁷ Dva poslední balety se v Berlíně uváděly podle vzoru italského divadla.⁵⁶⁸ Avšak bez ohledu na charakter myšlenek v těchto baletech obsažených, jak je v hudbě zcela nesrovnatelně vyjádřen, se mi přesto zdálo, že tance nebyly do děje vsunuty dostatečně zdařile a zpracování árií k takovému baletu po obvyklém italském způsobu bylo občas příliš dlouhé.

Stejně, jako je v baletech vše zacíleno na radost a potěšení, v pastýřských hrách všechno směřuje k nevyumělkované, spokojené lásce, k nevinnosti a dobrosrdečnosti v nepřikrášlené vrozené prostotě. Všude jsou árie a recitativy, ale co do jejich podstaty je v nich velký rozdíl. Balety mají nádherné výstupy a radovánky; v pastorele je vše jen způsobné, prosté a přiměřené venkovskému životu. Dokonce heroické pastýřské hry, v nichž králové a princové vystupují v přestrojení, dávají na srozuměnou, že šlechtici jsou přesto pastýři.

U Italů se každá opera nazývá *dramma*; je to buď jen veselohra či truchlohra, nebo pastorele. V němčině se však pod jménem drama rozumí takové zpívané básně, jež jsou sice uspořádány divadelně, avšak uvádějí se mimo divadlo při různých událostech, v sálech, zahradách a jinde podle charakteru a situací určitých míst, při gratulačních příležitostech, při veřejných pompách, při povýšeních na vysokých školách atd. Nazývají se též světská oratoria a mohou být prováděny jako aubady neboli ranní hudby a serenaty. Aubady mají skvostný a povzbuzující charakter. V serenatách však panuje něžnost a láska, *Notte agli amante amica* (Noc s milovaným přítelem),⁵⁶⁹ a proto se aubady obvykle píší pro více hlasů než serenaty. Dokonce jednohlasá skladba se může pojmenovat serenata.

561 Není zcela jasné, zda má Krause na mysli dílo André Cardinala Destouchese a Michela-Richarda Delalandy (*Les éléments*, opéra-ballet 1725) nebo Jeana-Féryho Rebely (*Les Eléments*, Une symphonie de danse, 1737).

562 Ballet héroïque (= opéra-ballet), René de Galard de Béarn de Brassac, libreto François-Augustin Paradis de Moncrif (1733).

563 Celý název díla je *Les fêtes grecques et romaines*, ballet héroïque, hudba François Colin de Blamont, libreto Jean-Louis Fuzelier (1723).

564 André Campra, *Les fêtes Vénitiennes*, opéra-ballet (1710), libreto Antoine Danchet.

565 Jean-Joseph Mouret, *Les fêtes de Thalie* (1714), libreto Joseph de La Font.

566 André Campra, *L'Europa galante* (1697), opéra-ballet, libreto Antoine Houdar de La Motte. Stejnomené dílo vytvořil také C. H. Graun, *L'Europa galante* (1748) jako „Festa teatrale in 5 Entratas“, libreto Leopoldo di Villati.

567 Henri Desmarests, *Les fêtes galantes*, opéra ballet (1698), libreto Joseph-François Duché de Vancy. Dílo *Le feste galanti* (festa teatrale per musica) zkomponoval v r. 1747 také C. H. Graun.

568 Míňeny Graunovy festy teatrale *Le feste galanti* (1747) a *L'Europa galante* (1748).

569 Sbor z *L'Europa galante* C. H. Grauna.

Pan Scheibe popsal ve svém spise *Kritický hudebník*⁵⁷⁰ charakter dramatu a jiných forem zpěvních skladeb dokonale správně a já zde budu moci pouze uvést jeho myšlenky. Říká, že při vytváření dramatu je třeba dodržovat především trojí: konečný účel, tvůrčí vynalézavost a vypracování. Bez ohledu na to, zda se takové dílo vůbec dostane na jeviště, nebo se uvádí jen zřídka a tedy také jen zřídka bude rozčleněno na jednání a výstupy, musí být přesto uspořádáno podle pravidel divadla tak, aby se v každém případě dalo hrát. Dalo by se to přibližně přirovnat k poslednímu jednání řádné zpěvohry, které by scházelo jeviště a kostýmy zpěváků. Může se ale stát, že se má takové drama provést o narozeninách, svatbách, při honech a dalších radovánkách, při příležitostech, jež se týkají velkých mužů, v určité dny a za určitých okolností, v zahradách, lesících, na vodě či v místnosti. Tehdy musí fantazie autora buď na konci díla, nebo již na jeho začátku ukázat, že básník měl okolnosti času a místa a záměr své práce na zřeteli. Tyto úvahy nad okolnostmi a místem dávají příležitost k novým a rozmanitým nápadům, podle toho, zda se bude dílo provádět na venkově, v zahradě, v lese atd. Zhotovuje-li se však bez takového záměru a ze svobodné libovůle, pak se sleduje pouze zvolená fabule. Tou může být skutečný příběh i smyšlenka, nebo také metafora. Přesto musí být děj pravděpodobný a postavy mít určité charaktery. Příběh se musí odehrávat minimálně během několika hodin. Fabule je živá, ohnivá a duchaplná, nepředvádí však žádné představy, jež nejprve vyžadují obsírné vysvětlení. Důvod k uvedení takového díla může také dát příležitost uvést všelike vybájené postavy, bohy, nymfy atd. V Metastasiově díle *Tempio dell'Eternità*⁵⁷¹ jsou postavy jako Deiphobe, Aeneas, L'Eternità, La Gloria, La Virtù, Il Tempo, L'Ombra, d'Anchise⁵⁷² atd. Tento autor vytvořil více dramát, *La Galatea*, *Endimione*, *Gli orti esperidi*⁵⁷³ aj. Po náležitém uvedení příběhu má autor volnost v tom, aby připojil něco, co vlastně do děje nepatří, co se týká posluchače, současné doby, určité události, nějakého vítězství, hrdiny, který ho dosáhl, země, k jejímuž prospěchu přispívá atd. Může se zapojit bohyně, ochranný duch nebo jiné vymyšlené postavy.

Protože však je takové drama jen cosi jako poslední výstup opery a taková díla se jen zřídka uvádějí na jevišti, nýbrž bez kostýmovaných zpěváků na různých místech, není možné, aby hlavní postavy odcházely. Proto musejí, jak jedna po druhé přicházejí, také zůstat až do konce, jedině že by třeba bůh války [Arés/

570 Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musicus*.

571 Nejstarší známé zhudebnění Johann Joseph Fux, *Il tempio dell'Eternità*, premiéra 1731 Vídeň.

572 Deiphobe (Deifobe) je jméno, jež přidělil Vergilius v *Aeneis* věštce Sibile; Aeneas – postava řecké i římské mytologie, syn Venuše (Afrodity); Anchises – postava z řecké mytologie, syn dardanského krále Kapya; alegorické postavy Eternità – Věčnost, Gloria – Sláva, Virtù – Ctnost, Tempo – Čas, Ombra – Stín.

573 *La Galatea*, první známé zhudebnění z roku 1722 mělo premiéru v Neapoli, Krause snad mohl znát zhudebnění Christoha Nichelmana z roku 1740. *Endimione*, první zhudebnění Domenico Sarro 1721, další Antonio Bioni, Domenico Alberti, Johann Adolf Hasse aj. *Gli orti esperidi*, první zhudebnění Nicola Porpora 1721. Ve všech případech se jedná o serenaty.

Mars] byl vyhnán bohyní míru [Eiréné/Pax], nebo by se v takový den, který má potěšit, odmítaly alegorie jako Závist či Nespokojenost. Sbory mohou případně zůstat či odcházet, nebo se vzájemně spojovat. Jejich důmyslné střídání dodává takovému vokálnímu dílu velké živosti. Je dokonce možno hlavní postavy uvádět s doprovodem, tedy se zvláštním sborem. Sbory se dají také vyslechnout střídavě. V takovém dramatu se tu a tam v recitativu objeví pěkný popis; okolnosti a místo, kde je dílo uváděno, k tomu dávají příležitost, například půvab jara. Skladatel doprovází takový popis pomocí nástrojů.

Duchovní dramata neboli oratoria byla obvyklá již v nejstarších dobách. Dramatickým způsobem se pojednávaly různé části Písma. Ty, které máme nyní, jsou jakýsi druh duchovních divadelních her a mnoha nechybí téměř nic než výzdoba jeviště a kostýmy zpěváků. Často jsou divadelnější než světská oratoria. Dramatickým způsobem se v nich představuje nějaké duchovní jednání či ctnost. Jejich text se skládá z biblických citátů, árií, kavatin, arios, recitativů a chorálů. Oratoria jsou tedy buď poetická a zároveň prozaická, nebo pouze poetická. Nelze tak nazývat skladby, jež se skládají jen z několika citátů, árií a zpěvů, aniž by v sobě měly něco dramatického, což je podstatná vlastnost oratoria. Takové skladby se nazývají chrámové kantáty nebo obecně chrámové skladby. Jako základ duchovního oratoria se užívá povznášející událost z Písma či z dějin církve, nebo se pojednává o zvláštní ctnosti, jež nás prostřednictvím dobře promyšlené a z básněné příhody upozorní na neobyčejné činy našeho Spasitele či vede ke svaté úctě k božím mystériím a k vykonávání a šíření náboženství. Ke skutečným postavám je možné připojit ještě několik smyšlených, také do zpěvu zapojit země, ctnosti, jakož i věřící, zbožné či křesťanský chrám. Nedovoluje se však, aby zbožnosti bránily sbory ďáblů, opilců a jiných zpustlých a zlostných charakterů. Scheibe v novém vydání svého spisu *Kritický hudebník* z roku 1745 probral oratorium pana pastora Brandenbura, nazvané *Belsazar*⁵⁷⁴ jako příklad zákona božího trestu nad sebejistotou bezbožníka. Oratorium je to dokonale krásné; jen v něm shledávám, spolu se Scheibem, leccos pro chrám a duchovní děj příliš nenuceného. Báseň ke čtení není v tomto ohledu tak omezena jako báseň určená ke zpěvu. Podobná nenucená slova vytvářejí zvláště v áriích v opakováních a při živém přednesu až příliš silný dojem. Děj se odehrává v přepychovém sále zámku v Babylonu a provedení vyžaduje několika hodin. Kvůli povznášejícím úvahám užitě vymyšlené postavy, totiž Bázeň boží se sborem věřících, se na probíhajících událostech nepodílejí jiným způsobem než jako chór v divadelních hrách antiky.

Je-li příběh oratoria dlouhý a obšírný, může se rozdělit do několika oddílů, a přesto pojednat dramaticky. Příběh o ukřížování, zmrtvýchvstání, seslání Ducha svatého a ještě jiné podobné látky budou takovéto členění vyžadovat, ačkoli je

574 Michael Christoph Brandenburg (1694–1766), evangelický duchovní, libretista a básník, *Belsazer* [!], als ein Exempel der Göttlichen Straf-Gerichte (1739).

obratný básník může pomocí dosažení vedlejších okolností či šťastnou myšlenkou propojit jako jediný souvislý celek do jednoho dramatu.

Pokud je obsahem oratoria určitá křesťanská ctnost, jsou všechny postavy smyšlené. Vděčnost Bohu by mohly v oratoriu znázorňovat následující postavy: Vděčnost, Pokora, Láska, Víra, Pochybnost, Nevděk, Světská radost, sbory děkujících a nevděčných.

Při takovémto uspořádání se dají odůvodněně začlenit věty z písní, žalmů a chvalozpěvů a jiné dobře zvolené a krátké citáty ze svatých knih jako úvahy nad situacemi, které se odehrávají a přinášejí ponaučení. I kavatiny zde najdou na empatických a přemýšlivých místech příhodné uplatnění.

Takové oratorium je někdy rozděleno na dějství jako řádná divadelní hra, pokud je k uvádění tak obšírného díla příležitost. Každé dějství obsahuje proto zvláštní zápletku a v posledním se celá událost rozuzlí. Takto je pojednáno zmíněné oratorium pana Brandenburga.

Říká se, že hlavní děj každého oratoria by měl být radostný nebo smutný, nebo i jen poučný, aniž by musel mít nakonec za cíl pohnout posluchače k soucitu, potěšení, nebo radosti. Mám však za to, že žádné vokální dílo, a obzvláště oratorium se nebude příliš líbit, je-li jeho nejhlavnějším cílem pouhé poučení. Vokální díla jsou krásná především působivým znázorněním afektů; a to, co nás učí, je příjemné hlavně působivým dojmem, jaký vyvolávají vášně znázorňované v áriích. Pokud by tedy zpívaná báseň a oratorium směřovaly hlavně k poučení, musel by tento účel být velmi skrytý, aby taková zpívaná hra nebyla příliš suchá a hudbě se nevzpírala. A protože v každém díle ducha si lze povšimnout jednoty pocitů, měl by také nad ostatními převládat ten z afektů, v němž by se ukrývalo poučení, a vše by k němu mělo směřovat.

Epické básně jsou dvojí. V jedněch hovoří poeta sám, aniž by uváděl jiné promlouvající postavy, v jiných však nechá střídavě hovořit i postavy jiné. Celé dílo je sestaveno jako vyprávění. V posledním případě je básník takřka tlumočnickem nebo dějepiscem svého příběhu. Takovou podobu mají Hagedornova a Gellertova⁵⁷⁵ vyprávění a již výše uvedená kantáta *Orfeus*.⁵⁷⁶ V epických kantátách může být sloh na obrazy bohatší než v dramatických zpěvních skladbách. Básník se snaží vyprávět, jak nejlépe umí, a k tomu jsou obrazy velmi nápomocné. V recitativu někdy upadá nad krásou objektů v příjemné vzrušení, jež dává příležitost k *accompagnement*. Je-li poetovi počet postav předepsán a má-li se báseň stát čtyřhlasou skladbou, v tom případě neuvádí více než tři promlouvající postavy, neboť on sám je tou čtvrtou. Protože je nyní v oblibě nechávat každý z hlasů zazpívat árii, může si básník přisvojit tu první a v ní pak oslovovat Múzy, lesní a vodní bohy atp.

575 Friedrich von Hagedorn (1708–1754) viz pozn. 25/I a 71/II, Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769), viz pozn. 72/II.

576 Viz pozn. 149/II.

Jednu postavu nesmí nechat zpívat příliš často a příliš dlouho. V působivé skladbě vystupují přinejmenším dvě postavy, jež nechá skladatel prezentovat vysokými hlasy a v tříhlasé kantátě musí být alespoň jedna postava, která zpívá diskant. Střídání vysokých a hlubokých hlasů je ve zpěvní kompozici nutné a básník se snaží tuto krásu zajistit náležitým a přirozeným způsobem. V rozsáhlé kantátě musí být také možné zpívat závěrečnou árii sborově, protože jinak bude závěr nevýrazný. Tato pravidla platí rovněž v oratoriích a vůbec ve všech zpívaných skladbách, pokud jejich dodržování nebrání výše uvedené předpisy.

Jeden druh takových epických kantát tvoří ona oratoria, jak je někteří nazývají, jež jsou z největší části pojata prozaicky a jejichž celkovým obsahem je příběh pašijí nebo zmrtyvýchvstání, jak nám je popsali evangelisté. Slova příběhu jsou rozdělena mezi postavy, které v něm promlouvají. Pouhá vyprávění se však ponechávají Evangelistovi. Na určitá místa a při zvláště povznášejících situacích se vkládají zbožné úvahy, jež sestávají z kavatin, árií, chorálů a zpívají je smyšlené postavy. Dokonce i některým do děje zapojeným postavám se mohou dát takové poetické myšlenky zpívat. Podobným vypracováním důležitých situací se děj a v něm obsažený afekt neobyčejně zvyší.

Co se týče jiných forem epických zpívaných básní, v nichž hovoří sám poeta, je třeba dávat na leccos pozor, je-li báseň dlouhá a musí být tudíž zpívána více postavami. Básník musí totiž skladateli poskytnout příležitost, aby mohl některé tyto árie složit jako sbory, jiné jako duety, neboť ve čtyřhlasé skladbě musí být alespoň jedna árie zkomponována jako sbor. Neméně se posílí příjemná stránka, jestliže je árie komponována také jako duet, tedy pro dva hlasy, a taková dlouhá kantáta ráda začíná v plném obsazení. Básník tedy uspořádá první a poslední árii a přibližně jednu uprostřed tak, aby řeč připouštěla vícehlasý zpěv. Nestojí to žádnou námahu, nýbrž to dodá epickým kantátám ještě navíc poetický vzlet. Části celé básně nemusejí být vůbec vzájemně spojovány tak, aby skladatel byl nucen nechat dílo odzpívat pouze jednu postavu, pokud chce zachovat pravděpodobnost. Protože je dílo dlouhé a zpěvák nemůže zpívat s lehkostí a bez obtíží více jak jednu árii a jeden recitativ po sobě, musí i skladatel střídat zpěváky nenuceně a mít příležitost nechat vstoupit tu ten, tu jiný zpěvní hlas. Pokud by se stalo, že by to básníkovi občas přišlo zatěžko, bylo by vůbec lepší (neboť se na líčení přece vždy podílí více postav) zpracovávat takové kantáty raději dramaticky, nebo je alespoň pojednat jiným epickým způsobem.

Přicházím nyní konečně k těm zpěvním skladbám, jež nejsou koncipovány dramaticky ani epicky, v nichž většinou není obsažena či vyprávěna žádná událost jako taková, nýbrž jejichž obsah spočívá pouze v jakémsi libovolném poetickém zpracování určité látky. Jsou-li dlouhé a nemůže-li je zpívat pouze jediná postava, vytvoří poeta skladateli příhodnou situaci pro nástup hlasů tak, jak jsme to požadovali dříve u epických zpívaných básní. Většinou jsou však jen krátké a skládají se přibližně ze dvou až tří árií a právě tolika recitativů; zpěvní skladby takové

délky už vlastně v užším smyslu nazýváme kantátami. V nejlepším případě mají pouze dvě árie a jeden recitativ. Protože je nynější hudební zpracování árií obšírnější, než tomu bývalo dříve, není zpěvák schopen zazpívat po sobě více jak dvě árie. Takto drobný zpěvní kus obvykle znázorňuje pouze jediný afekt, a pokud má více než jednu árii, v každé z nich se vyjadřují různé stránky tohoto rozpoložení myslí. Začíná-li kantáta recitativem, musí zapůsobit zvlášť silně, a pokud recitativem končí, musí být myšlenkový vzlet ještě neobyčejnější, neboť pak se zakládá na nějaké neočekávané okolnosti. Arioso rozhodně vždy učiní lepší dojem. V divadelních zpívaných básních se toho pro vyjádření dojmu, který vyrůstá z děje, a kvůli intenzivnímu a působivému doprovodu nástrojů dosahuje jinak. Žertovné a k lehkému pobavení zaměřené kantáty se dají zakončit též dvěma strofami, k nimž však skladatel složí jen jednu melodii. Ve vážnějších a důležitějších látkách se to však zdá být proti charakteru hudby, jíž se užívá při řádných áriích, má-li se právě do takové skladby začlenit zpěv na způsob ódy.

Protože však v takové nehistorické kantátě vystupují afekty vždy jako postavy, které promlouvají, je nyní obvykle zvykem představovat je v takzvaných chrámových kantátách či chrámových skladbách jako ryze charakterizované postavy. Například na den Kristova narození zpívá na začátku Pavel: *Kündlich groß...* (Zřejmé je velké...) ⁵⁷⁷ Zbožnost pak v árii uvažuje o tomto zázraku. Víra stvrzuje jistotu příběhu; obě si v duetu přejí dosáhnout vytouženého potěšení; radost velebí pána veselou árií a vše se uzavírá chorálem: *Für solche gnadenreiche Zeit.* (Pro tento milostivý čas.) ⁵⁷⁸ Je jisté, že takové uspořádání chrámového díla je mnohem lepší než to, jehož se užívalo dříve, kdy chorály, průpovědi, árie a recitativy byly promíchány bez pořádku, průpovědi nadto většinou příliš rozsáhlé a árie často přerušované recitativy a chorály. Zvlášť nepohodlné pro skladatele také bylo, jestliže byly zpěvní skladby přespříliš dlouhé a jejich části podle výrazu propojené tak, že se celá kantáta nedala zpívat bez obtíží více než jedním hlasem. Naopak s pomocí charakterizovaných postav se stává střídání zpěvních hlasů přirozeným, a dokonce nutným, a znázornění děje a události dojde a pohne vždy živěji než pouhé úvahy. Neboť taková chrámová díla jsou druhem malých oratorií, ačkoli se v nich nedodrží různá dramatická pravidla s ohledem na jednotu času atp., a proto se také nedá zabránit tomu, aby se jim nekřivdilo. Posлуhač si například může již prostřednictvím vzletu obrazotvornosti představit, jak spolu v takovém chrámovém díle rozmlouvají Ježíš, Izaiáš, bázlivá a důvěřivá ovečka Kristova. Jen nesmí touha učinit takovou kantátu živou svést básníka k tomu, aby do ní vložil něco, co by odporovalo důstojnosti místa a dalších nezbytných rozjímání. Například v jedné árii zpívá Rozkoš k Věřící duši:

577 *Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis* (Zřejmé je velké tajemství boží); zhud. G. Ph. Telemann (TWV 1:1020), také Gottfried H. Stölzel (*Weihnachtskantate*), J. F. Agricola (*Weihnachtskantate*).

578 Jedna ze strof vánoční písně *Es ist ein Kind geboren / Puer natus in Betlehem*.

Wollust: *Mein Engel, was soll ich dir geben? Viel Geld?*

Gläubige Seele: *Mit nichten.*

Wollust: *Ehre?*

Gläubige Seele: *Nein...*

Rozkoš: *Co mám ti dát, můj anděli? Mnoho peněz?*

Věřící duše: *Nikoliv.*

Rozkoš: *Vážnost?*

Věřící duše: *Ne...*

Podobné rozhovory náleží vůbec do recitativu. Kde je do árie vložena část děje, musí být pohnutí tak silné a tak rozvržené, aby všechny postavy chtěly mluvit zároveň. A zvláště takové rozhovory a vypytování na nějakou věc předpokládají nutně divadelní znázornění. Kde to schází a slova nejsou uspořádána tak, aby si mohl posluchač děj snadným a náležitým způsobem představit, tam jsou podobné rozhovory ve všech zpívaných básních, jež nejsou řádně znázorňovány na jevišti (a zvláště v chrámu) směšné. Podobné otázky a odpovědi v sobě též nemají nic lyrického. V Brockesově⁵⁷⁹ pašijovém oratoriu se objeví takový nepodařený obraz ve scéně s Ježíšem a jeho spícími učedníky. König⁵⁸⁰ naproti tomu ve svém pašijovém oratoriu uvádí Zbožnou a Věřící duši, jež spolu v recitativu rozmlouvají o zesnulém Vykupiteli následujícím způsobem; to, co zpívá Věřící duše, by ovšem bylo celkem vhodné i pro arioso.

Andächtige Seele: *So leidet selbst die Unschuld so viel Qualen?*

Gläubige Seele: *Ja, meine Schulden zu bezahlen.*

Andächtige Seele: *Man öffnet ihm die Brust.*

Gläubige Seele: *Er mir die Himmelstür.*

Andächtige Seele: *O umbarmherziges Holz! Du raubst mir alle Lust.*

Gläubige Seele: *Ich aber küsse dich, und stell dich mir
als eine Himmelsleiter für.*

Andächtige Seele: *Ach wuchs denn dieser Baum
nur zu des Schöpfers Tod auf Erden?*

Gläubige Seele: *Dies Todesholz soll mir ein Baum des Lebens werden.*

Andächtige Seele: *Mit ausgespanntem Arm muss hier mein Heiland hängen.*

Gläubige Seele: *Uarmend mich noch einmal zu umpfangen...*

Zbožná duše: *Dokonce nevinnost trpí tolikerymi mukami?*

Věřící duše: *Ano, abych své viny splatil.*

Zbožná duše: *Otevřme mu srdce.*

579 Barthold Heinrich Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (libreto), první zhudebnění Reinhard Keiser (1712), dále G. Ph. Telemann a další.

580 Johann Ulrich von König, *Die gekreuzigte Liebe*, viz pozn. 157/II.

Věřící duše: On mně otevře nebesa.
Zbožná duše: Ó nemilosrdné dřevo! Ty loupíš mi veškerou radost.
Věřící duše: Já však líbám tě a představuju si tě
jako žebřík do nebes.
Zbožná duše: Ach, vyrostl tento strom
jen kvůli smrti Stvořitele na zemi?
Věřící duše: Toto dřevo smrti se má stát pouze stromem života.
Zbožná duše: S rozevřenou náručí musí zde můj Spasitel viset.
Věřící duše: Rozevíraje náruč, aby mě ještě jednou objal...

V Brockesově oratoriu se dcera Sionu rozhorluje nad Pilátem. Všechny následující výrazy jsou pro chrám příliš prudké:

*Dein Bärenherz ist felsenhart,
solch Urteil abzufassen.
Soll Gott erblassen?
Ich wundre mich, du Zucht der Drachen,
dass dir in dem Verfluchten Rachen
die Zunge nicht verschwarzet und verstarret.*

Tvé srdce medvědí je tvrdé jako skála,
když může vynést takový rozsudek.
Má Bůh zemřít?
Divím se, ty dračí plémě,
že ti v prokletém chřtánu
jazyk nezčerná a nezdřevění.

U chrámových árií skladatel nepotřebuje dávat mnoha slovy příležitost ke koloraturám a recitativ je, zvláště u nehistorických básní, spíše zpívaný než mluvený a vhodný k jemným doprovodům.

Chce-li básník znázornit v nějaké chrámové skladbě cosi silného, majestátního, pronikavého, skvostného a vznešeného, užije citátu z Žalmů či Proroků, jenž obsahuje děj a živý afekt, není příliš dlouhý a jeho slova se hodí pro sbor či vícehlasou větu. Křesťanský posluchač má o vznešenosti a nádheře myšlenek, obsažených v takových citátech, již vyšší mínění než o jiných poetických slovech. Přesto však musí být do chrámových děl vkládány především sbory.

Máme ještě různé druhy chrámových skladeb, v nichž se poetická slova neužívají buď vůbec, nebo jen velmi málo, například dialogy nebo zpívané rozhovory. Jsou to rozmluvy v nevázaných slovech, které se vedou o postavách z Písma svatého a jsou brány také z biblických příběhů. Ty dosavadní jsou většinou pouze dlouhá ariosa, ne opravdové recitativy ani árie.

K takzvaným chrámovým koncertům se obvykle užívají Davidovy žalmy nebo spojení několika různých biblických citátů, aniž by se vázaná slova zcela vylučovala. Skládají se většinou pouze ze sborů; jen tu a tam vystoupí ten či onen hlas. Při svátku radosti či vděčnosti, kdy jednotlivé hlasy velký chrám se silným posluchačským shromážděním nenaplní, se dají tyto koncerty dobře použít, a také při nějaké světské příležitosti. Vzpomínám si, že po Drážďanském míru⁵⁸¹ byla podobným způsobem – většinou sborově – uvedena jedna Horatiova óda. Uzpůsobení pindarských ód by práci skladateli ještě více usnadnilo a umocnilo rozmanitost posluchačova potěšení.

Ve mších katolíků, z nichž si část podrželi i protestanti, a v další jejich různé hudbě je již text dán. K motetům však, zvláště k těm podle nového způsobu, je zvykem kromě obvyklých biblických rčení a písňových veršů užívat tu a tam i jiná zvláštní poetická slova. Moteta mohou být užívána při pohřbech, svatbách, narozeninách nebo též o nedělích a svátcích a tak dále. Slova se musí hodit k pouhým sborům nebo k mnohohlasým zpěvům a dají se dělit na dvě, tři, či čtyři věty, jejichž délka však nesmí pokud možno překročit čtyři řádky. Motet se užívá většinou pouze k duchovním nebo i jinak značně vznešeným věcem. Nejlepší je, když je zpívají dva sbory a poeta v nich může dát příležitost ke střídavým zpěvům. Duchovní moteto probouzí všeliká dojetí srdce, a pokud pozvedne mysl k rozjímání a zaplaví nás rozkoší, pociťujeme se zanícením, jak sladké může být okusit ovoce víry.

581 Drážďanský mír mezi Rakouskem, Saskem a Pruskem, 1745, který ukončil druhou slezskou válku.

