

Krause, Christian Gottfried

O zvláštním uspořádání částí básně určené ke zpěvu, o recitativu, áriích, ariosech, ariettách, kavatách, duetech, tercetech a sborech

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 161-228

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77612>

Access Date: 16. 02. 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 osmá:

O ZVLÁŠTNÍM USPOŘÁDÁNÍ ČÁSTÍ BÁSNĚ URČENÉ KE ZPĚVU, O RECITATIVU, ÁRIÍCH, ARIOSECH, ARIETTÁCH, KAVATÁCH, DUETECH, TERCETECH A SBORECH

OBSAH

Ve zpěvních básních se stejně jako v jiných básních nacházejí jednota látky, děje a pocitů. Recitativy obsahují rozvedení příběhu. Při jakých příležitostech se však i do árií může vkládat část děje. O roznicení v recitativích a v áriích. Z jakých příčin nesmějí být recitativy příliš dlouhé. O tom, zda je chybou, když recitativy nedojímají tak silně jako árie, mezi nimiž stojí. Prostředek, jak lze při recitativu podpořit posluchačovu pozornost. Árie jsou utvrzením toho, co jim předcházelo. Jsou výstřelkem ve prospěch posluchače. Dále o jejich obsahu. Obezřetnost básníka při určité formě árií. O tom, zda obsahují praktické pravdy. Zda se v nich objevují vznešené myšlenky. O rozdílu mezi vznešeným a živým pocitem. Árie nesestávají z logických vět. Proč se těm, co umění rozumějí, lehce vyjádřené hudební myšlenky dlouho nelíbí. S áriemi má být spojena herecká akce a znázorňování. Jejich myšlenky a výraz musí být esteticky přesně určeny, ne však obsahovat detailní historické okolnosti. Nemají mít žádné doslovné vztahy k předcházejícímu. V áriích se nevyskytují žádné negativní výrazy. Zda jsou v nich přípustné parenteze. V jaké podobě se do nich hodí popisy a podobenství. Je přirozené a nutné, aby skladatel slova árií opakoval. Vyvrátíme mínění, že při zpívání se nesmí slova opakovat častěji než při řeči. Dlouhá slovní spojení a dlouhá slova se pro árie nehodí. Rozbor jedné Graunovy árie, v němž bude část po části vysvětleno, co chtějí každý hudební výraz a myšlenka říci. Tím se básníku předvede hudební forma a uspořádání árie podle nejnovějšího vkusu. O tom, zda může v árii zpěvní hlas začít přímo, bez ritornelu. O charakteru, užití a užitku da capa. Árie musí sestávat z více než z jedné periody. Příklady nepodařených árií. O užívání vokativu v áriích. O délce jejich částí, také o závěrečné slabice jednotlivých částí. O rozličných krásách melodie v áriích. Jednotlivé verše árie musejí mít dobře promyšlené vnějškové uspořádání. O áriích správné délky i o stručnosti s ohledem na poezii a o prospěchu změny afektu v jiném dílu árií, kde se vyjadřuje velmi vysoký stupeň afektu. O užívání prodlužování slabik, kadencí a toho, co k tomu ještě náleží. O úsilí

tvořit naše německé hudební básně do té míry muzikální, abychom u zpěvních skladeb mohli postrádat italskou řeč. Různá zvláštní pravidla pro zhotovování arios, ariett, kavat, duetů, tercetů a sborů.

V páté kapitole jsem ukázal, co ve zpívané básni přísluší árii a co naopak náleží recitativu. Slovo árie tam bylo užito v širším významu. V průběhu této kapitoly však bude získávat často užší význam. Nejprve je ostatně třeba poznamenat, že ve zpívané poezii, právě tak jako v ostatních básních, je na místě poetická jednota. Ač se v nich objevují rozmanité afekty, jeden z nich přesto musí vládnout. Všechny ostatní k němu směřují, ať už jsou charakterizovány jakkoli zvláště a odlišně. Přejít od jedné vášně k jiné je věnován recitativům. V dramatických zpěvních skladbách se přitom užívá dramatické poezie, tak jako v áriích lyrické. Vůbec se dá říci, že recitativy vždy obsahují rozvedení příběhu a myšlenky básně, neboť v nehistorických zpívaných básních případně spojení všech afektů, představených v áriích, na recitativ, a v epických a dramatických kantátách jsou to vyprávění a rozhovory. Pouze se zdařilou smělostí se tu a tam vkládá do árie samotný kus děje, totiž jsou-li znázorňované postavy mnohými pohnutkami přivedeny k velké akci. Jako například v opeře *Ifigenia*, v níž nešťastná princezna, její matka Klytaimnestra a její milenec Achilles obdrží zprávu, že Agamemnon chce svou dceru přece obětovat, i když jim naopak dával naději. Nezdrží se tedy dlouho v recitativu, nýbrž zpívají následující tercet:

- Klytaimnestra:* Ah tu, Signor, riserba
l'amata sposa a te.
- Achilles:* Morrà l'alma superba,
che vuol ritorla a me.
- Ifigenia:* Deh frena l'ire, o Caro;
sai che mio padre egli è.
- Klytaimnestra:* Ella è tuo dolce Bene.
- Achilles:* Egli è un Tiranno rio.
- Ifigenia:* Rispetta il Padre mio.
- Achilles:* Salvarti vò; o morir.
- Ifigenia:* Io voglio pria morir.
- Klytaimnestra:* Io vò con te morir.
- à 3: O dispietata sorte!
O barbaro martir!
- Ifigenia:* Addio, mio sposo, addio!
Addio, madre diletta!
- Achilles:* Un sì funesto addio
sprona la mia vendetta.

Klytaimnestra: *Un sì funesto addio
il core non accetta.*

à 3: *Oh Dio! Così non dir...*

Klytaimnestra: Ach ty, pane, uchovej
milovanou choť pro sebe.

Achilles: Zemře ta duše zpupná,
jež mi ji chce vyrvat.

Ifigenia: Ach! Zkroť ten hněv, ó drahý;
víš, že je to můj otec.

Klytaimnestra: Ona je tvé sladké blaho.

Achilles: On je krutý tyran.

Ifigenia: Chovám v úctě otce svého.

Achilles: Chci zachránit tě, nebo zemřít.

Ifigenia: Já chci raději zemřít.

Klytaimnestra: Já chci zemřít s tebou.

Všichni: Ó, jaká nelítostná sudba!
Ó, barbarská muka!

Ifigenia: Sbohem, můj chotí, sbohem.
Sbohem, milá matko.

Achilles: Tak neblahé sbohem
pobízí mou pomstu.

Klytaimnestra: Tak neblahé sbohem
srdce nepřipouští.

Všichni: Ó bože! Tak nemluv...²⁶²

Recitativ sice také není bez působení na city. Avšak, protože stále následuje jedna představa za druhou a duše je tím zaměstnána, brání jí to citům zcela podlehnout. Duše musí být pozorná, a proto se tu neprojevuje tolik vášně a zanícení ani výraz, jenž by svědčil o poetickém opojení. Pocity následují po představách, ne jako v áriích, v nichž myšlenky přicházejí po pocitech, při kterých duši opanuje jeden jediný určitý cit a ten všechny její síly uvádí v pohnutí podle libosti. A jelikož pak rozum není v činnosti, nestará se duše tolik o správnost, jako o intenzitu vyjádření a slov. Ježto se tedy v áriích nevyjadřuje nic jiného než duševní otřesy, je třeba užít všeho, co může k intenzitě a zdůraznění něčím přispět. Pokud v nich však přesto často poezie není natolik silná a působivá, jak by byla při vyjádření téhož pocitu v ódě, slouží přesto hudbě ku prospěchu, protože zde pracuje právě pro ni a chce vytvořit hudebnímu umění příležitost, aby ukázalo také své

262 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, libreto Leopoldo Villati, 2. dějství, 6. scéna (Berlín 1748).

dojemné krásy a dovolilo je posluchači pocítit. Kromě toho se mnohé krásy ód zakládají na obšírnosti a sledu myšlenek, jež hudební povaha árie nedovoluje.

Stanovme pravidlo, že recitativ má být krátký a nemá mít více než šestnáct až dvacet nepřilíš dlouhých řádků. V páté kapitole jsem rovněž uvedl příčiny a prostředky, proč a jak by měl být recitativ krátký. Velmi často však látka básně, a ve zpěvohrách děj, tolik stručnosti nedovolují. Ba, bez ohledu na poetické rozvedení látky musím říci, že dokonce ani krátké recitativy, které se objevují v berlínských operách *Angelika*²⁶³ a *Coriolano*,²⁶⁴ nepůsobí dobře. Ucho a srdce sotva vstřebaly dojetí předchozí árie a již na ně útočí nová, jež je často právě tak účinná, a přece má zcela jiný charakter, aniž by se přitom rozum v tak krátkém recitativu, smínil to tak říci, mohl dozvědět, z jakých příčin má srdce tomuto novému dojetí podlehnout. Jinak je ovšem pravda, že příliš dlouhý recitativ snadno posluchače omrzí a nudí ho. Ucho je buď příliš zaujato půvabem předchozí árie a duše nadmíru pohnuta silou harmonie celku, nebo se očekává příliš toužebně osvícení, jaké slibuje následující árie. Také je jen u nemnoha zpěváků slovům rozumět dostatečně zřetelně. Na velkých jevištích tomu téměř nemůže být jinak, ať se zpěváci snaží sebevíc. Mimoto mají Italové odpudivý zvyk, že se chtějí zaskvěť pouze jako dobří zpěváci v áriích a jako herci na recitativy skoro vůbec nedbají. Jen je tak odbřebentí a němečtí pěvci je v tom více než věrně napodobují. Na celém berlínském jevišti není nikdo jiný než jediná Astrua,²⁶⁵ která recitativ zpívá s hereckou akcí, pomalu a důrazně. Ale bez ohledu na její nadmíru silný hlas a zřetelnou výslovnost přesto myslím, že zřetelně slyšet a rozumět všem slovům mohou jen posluchači nacházející se nejbližše jevišti.

Opeře se již dlouho vyčítalo, že její árie dojmají, zatímco v recitativech afekt silně polevuje. Nuže, tato výčitka je mylná, pokud přijmeme, že jedna árie následuje druhou tak, že už z první vplyne do duše určitý stupeň vášně, k níž se má v následující árii plně dospět. To se ve zpěvohrách děje jen zřídka. Postavy po odzpívání árií většinou odcházejí; nově události a okolnosti prožíváme do té míry, že naše zaujetí nepoleví, ač zároveň ten druh dojetí, do něhož nás přivedly formální krásy poezie a hudby poslední árie, poněkud ochladne. Místo tohoto dojetí naplní naše srdce, co nového se objeví v recitativu a dojme nás něco jiného. Ve zpěvních básních však, v nichž není dramatická zápleťka, u kantát s nehistorickými náměty, jež nás v celé básni vedou přímou cestou cíleně k hlavní vášni, se musí zvážít, kdy se má dojímavý obraz skládat z více částí, z nichž je sestaven. Každou část, nebo každou stránku tohoto obrazu, či přinejmenším ony stránky, které jsou pro básníka nejvýtečnější a k jeho účelu a pro něj za daných okolností nejvhodnější a nejúčelnější, opěvuje vždy v árii. Neuvede ji však dříve, dokud není mysl

263 Carl Heinrich Graun, *Angelica e Medoro*.

264 Carl Heinrich Graun, *Coriolano*.

265 Giovanna Astrua (1730–1757), viz pozn. 74/I a 206/II.

posluchače touto dojmavou stránkou prostřednictvím myšlenky recitativu živě zaujata. Protože tedy básník po dokončení árie, v následujícím recitativu, nahlíží obraz z jiného zorného úhlu, je pokles dojetí zcela přirozený a nové představy (*lux novitatis*)²⁶⁶ je posluchači dostatečně nahradí.

Samo o sobě je pravda, že dojetí ze zazpívané árie je o mnoho stupňů silnější než to, které vyvolává recitativ. Aby tedy nastala jakási rovnováha, musejí být recitativy jen tak dlouhé, kolik je potřeba k zotavení duše a k přechodu od jedné vášně k jiné. Prostřednictvím výrazu se musejí myšlenky, představy přibližovat navzájem tak, aby posluchač v málo slovech získal přehled o víceru objektů, a tím se rozplamenil. U divadelních her je nutné uplatnit mnoho hereckých akcí a představa posluchače bavit spíše událostmi než obšírnými slovy. Neboť bez ohledu na veškerou pěvcovu dovednost a námahu by se musel poslech příliš dlouhého recitativu většině posluchačů omrzet. Básník a skladatel nechť proto využijí všech prostředků, aby si udrželi posluchačovu pozornost. Skladatelé by si za tímto účelem mohli častěji posloužit různými formami doprovodů, jak jsem uvedl výše v páté kapitole, a také vynalézat jejich nové druhy. Například pan Gottsched nechává zpívat přírodu:

Arie

*Auf! süß entzückende Gewalt,
die du aus Gottes Hand entspringest,
und alles, was ich bin, durchdringest,
komm, zeige dich in lieblicher Gestalt.
Auf! süß entzückende Gewalt.*

Recit.

*In allem, was der Bau der Welt
in ungezählten Himmelskreisen
vor seines Schöpfers Augen stellt;
in allen Tieren, die das Feld,
Luft, Erde, Wald und Wasser in sich hält;
ja selbst in Bäumen, Stein und Eisen,
zeigt sich die ungeschwächte Kraft,
der allerstärksten Leidenschaft.
Wer merkt nicht überall die Liebe?
Wer spürt nicht, dass durch ihre Triebe
das ganze Weltgebäu besteht?*

266 Světlo novosti. – Kategorii užívá Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) ve své metafyzice. Nové komentované vydání v německém překladu MIRBACH, Dagmar (ed.). *Alexander Gottlieb Baumgarten. Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007, s. 820 (§ 808: *Lux novitatis perceptionis illustrat egrgie* / Světlo novosti výtečně povzbuzuje vnímání).

*Denn, dass es nicht zu Grunde geht,
Das macht der Liebe festes Band;
sie hemmet ganz allein der Sachen Unbestand.*

Arie

Entfernet euch, ihr kalten Herzen...

Arie

Vzhůru! Sladce uchvacující sílo,
jež z ruky Boha prameníš,
a vším, čím jsem, prostupuješ,
přijď, zjev se v líbezné podobě.
Vzhůru! Sladce uchvacující sílo.

Recitativ

Ve všem, co stavba světa
v nespočetných světa končinách
před zraky svého tvůrce staví;
ve vší zvěři, již pláň,
vzduch, země, les a voda v sobě pojímá;
i v samých stromech, kameni a kovu,
se jeví neoslabená síla
vášně ze všech nejsilnější.
Kdo nepovšimne si lásky všude?
Kdo necítí, že z jejího pudu
celá stavba světa sestává?
Neboť, že nezanikne,
to je dílem pevného pouta lásky.
ona sama brání nestálosti věcí.

Arie

Vzdalte se, vy srdce chladná...²⁶⁷

Působilo by nejspíš nepřírozně, kdyby se prvních osm řádků [veršů] tohoto recitativu doprovázelo nástroji, aby se podpořil účinek zpěvu a horoucnost obou árií se tak propojil. U nehistorických zpívaných básní to však občas je u dlouhých recitativů nutné. Také u epických kantát se takový doprovod ujal. Například v kantátě pana von Uffenbacha *Keyx oplakávaný bohem lásky a múzami* se objeví takovýto recitativ:

267 Johann Sebastian Bach, *Auf! süß entzückende Gewalt*, kantáta BWV Anh. 196, text Johann Christoph Gottsched.

*In solch ein irrendes und klägliches Getöne
verstimmte sich Apollens Saiten-Spiel,
als ihn bei dem Verlust von einem seiner Söhne
der Unmut überfiel.*

*Verhängnis, lässest du die Rose blühen,
sprach er, und zwar so ungemein,
um sie verwelckt so bald' uns zu entziehen?
Es konnte dies noch kaum gesprochen sein...*

V jaké to bludné a naříkavé tóny
se Apollonova strunná hra rozladila,
když jej při ztrátě jednoho ze synů
přepadla rozmrzelost.
Osude, necháš růže kvésti,
pravil, a sic tak neobyčejně,
abys nám je uvadlé tak brzy zase vzal?
Sotva se to ještě dá vyslovit...²⁶⁸

Apollonova řeč by se zde dala dobře doprovázet nástroji. V opeře *Ifigenia* oznámí kněz Kalkantes řeckému vojsku zjištění, že Agamemnon chce obejít výrok bohů a svou dceru neobětovat. To v Kalkantovi vyvolá rozhorlení, jemuž dá konečně plně průchod v árii: *De Dei lo spirito cotanto m'agita etc. etc.* (Duch bohů mnou tolik zmítá etc. etc.).²⁶⁹ Předcházející recitativ by mohl být docela dobře zdůrazněn určitým druhem doprovázení a posluchač tak byl pozvolna a o to lépe připraven na velké rozhorlení, jež je v árii obsaženo.

V závěru recitativu se také často objevují myšlenky, které se dají buď dobře doprovázet nástroji, nebo dokonce zpívat jako arioso. Zvláště se tak děje u přání, jež jsou v patetických básních velmi přirozená, protože nás prudkost vášně pohání k činům, jež přesahují naše možnosti. Prostřednictvím vzpomínaných dojmavých závěrů recitativu si přitom básník razí cestu k lyrické poezii v následující árii a podobně, jako to má činit pokaždé, kdykoli to okolnosti dovolují, ani skladatel by to neměl spouštět ze zřetele. Například v opeře *Ifigenia* se princezna ptá otce při svém příjezdu do tábora, proč ji přijal tak chladně a je tak smutný. Odpoví jí mimo jiné:

268 Podle Ovidiových *Metamorphoseon libri* (Knihy proměn), Lib. XI, příběh Keýxe a Alkyoné. Keýx se přes varování manželky Alkyoné vydal na moře a zahynul. Alkyoné se vrhla do moře rovněž a oba se proměnili v leďňáčky. Tých příklad Uffenbachových veršů cituje Marburg, *Anleitung zur Singcomposition*, 1758. – Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1789) byl sběratel a mecenáš, purkmistr říšského města Frankfurtu. Viz UFFENBACH, Johann Friedrich Armand von. *Des Herrn Joh. Fried. von Uffenbach gesammelte Neben-Arbeit in gebundenen Reden [...] nebst einer Vorrede von der Würde derer Singe-Gedichte [...]* Hamburg: König und Richter, 1733.

269 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 3. dějství, 3. scéna.

Agamemnon: *Degna tu sei di padre più felice.*
Ifigenia: *Quale felicità manca a tuoi voti?*
Più gran Poter può un Re pretender mai?
Comme il Cedro fra le Piante
alza il capo...

Agamemnon: Jsi hodna šťastnějšího otce.
Ifigenia: Jakého štěstí se nedostává tvým přáním?
Může snad král žádat větší moc?
Jako cedr mezi stromy
pozvedá svoji korunu...²⁷⁰

Z posledních řádků tohoto recitativu by se dalo zcela dobře udělat arioso a hudební básník činí v dlouhých recitativech velmi dobře, jestliže určité myšlenky, tak jako se děje zde, vyjadřuje všeobecně (dokud to totiž dojmavému slohu nezpůsobí škodu), aby je hudebník mohl jako ariosa zkomponovat a podpořit tak posluchačovu pozornost.²⁷¹ Právě v této opeře hovoří Kalkantes o příkazu bohů, tak fatálním pro lásku Achillea k Ifigenii. Činí tak v následujícím recitativu, v jehož závěru by skladatel právě tak mohl od recitativního stylu upustit:

Preveggo le sue smanie,
all'udir di sua Sposa
il barbaro Destin: M'è ancor presente
d'Agamemnone il duol. Ma che poss'io,
se tanto chiede il Ciel dal zelo mio?
Par che si goda il Cielo,
coprir d'oscuro velo...

Předvídám jeho pobouření,
až uslyší o krutém osudu
své nevěsty. Mám dosud na paměti
Agamemnonův žal. Co ale zmožu,
když toho tolik nebesa žádají od mé horlivosti?
Zdá se, jako by nebe s potěšením
zakrývalo temným závojem...²⁷²

270 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 1. dějství, 6. scéna.

271 Krause de facto žádá, aby recitativ smplice, doprovázený pouze generálbasovými nástroji, končil jako recitativ con stromenti (doprovázený orchestrem).

272 Tamtéž, 1. dějství, 4. scéna.

Ve francouzské opeře *Armide* se nachází následující recitativ:

*Les Enfers ont prèdit cent fois,
que contre ce guerrier nos armes seront vaines,
et qu'il vaincra nos plus grands Rois.
Ah! qu'il me serait doux de l'accabler de chaînes,
et d'arrêter le cours de ses exploits:
Que je le hais! que son mépris m'outrage...*

Podsvětí stokrát předpovědělo,
že proti tomuto válečníkovi naše zbraně nic nezmohou
a že porazí naše největší krále.
Ach, jakým mi bude potěšením, uvrhnout jej do řetězů
a zastavit řadu jeho hrdinských činů:
Jak jej nenávidím! Jak mne uráží jeho pohrdání...²⁷³

Takový vzmach myšlenek, jaký se objevuje zde v posledních třech řádcích, vždy opravňuje skladatele, aby je zhudebnil jinak než recitativně. Dodalo by to zpěvním básním velmi příjemnou rozmanitost v libosti a dojetí rozličných stupňů, kdyby se básníci často s pílí snažili vkládat ariosa. V opeře *Angelika e Medoro* vyryje Medoro své jméno a jméno své milované do kůry stromu a přitom zpívá následující arioso:

*Dio d'Amore, che m'accendi,
mi difendi col mio Bene.
Tu ci guida a liete arene,
tu ci salva dal furor.*

Bože lásky, jenž mne rozněcuješ,
chraň mne s mojí milou.
Doved' nás do šťastných zemí,
zachraň nás před zlobou.²⁷⁴

V dříve uvedeném kantátě pana von Uffenbacha se vyskytuje níže uvedené arioso:

*Mich aber will noch stets der Abschied schmerzen,
der zwischen beiden ist geschehn,
und dieses Inhalts war, wenn ich nicht fehle:*

273 Jean-Baptiste Lully, *Armide*, 1686, libreto Philipp Quinault, 1. dějství. 1. scéna (Armida).

274 Carl Heinrich Graun, *Angelica e Medoro*, 3. dějství, 4. scéna (Angelica).

*Es ahnet mir, geliebte Seele,
ich werde dich nicht wieder sehn.*

Mě však ještě stále rozchod trápí,
jenž ty dva rozdělil,
a obsahoval, pokud se nemýlím,
co tuším, duše milená,
že tě už více nespátřím.²⁷⁵

Těmito prostředky, s pomocí působivé kompozice recitativu a zároveň při zpěvu pomalého tempa v jednotě s mimikou posluchačova pozornost neochabne ani v případě, že bude recitativ poněkud delší. Neboť při přílišné krátkosti recitativu, jak již bylo zmíněno, ztrácí poezie mnohé krásy a mysl posluchače není dostatečně zaměstnána. Jakmile je však posluchač uspokojen, nechť činí poeta ostatní recitativy tak krátké, jak je to možné. Protože jsme my Němci, s naším vkusem, na veškeré hudební způsoby Italů právě nepřisahalí, mohou naši básníci psát ve zpěvních básních více arios, ariett a kavat, než se objevuje v italských operách, totiž za předpokladu, že k tomu látka dává příležitost. Taková rozmanitost jen více podpoří pocit libosti.

Říkávalo se ostatně, že recitativy jsou cosi jako madrigaly, ač nevím v čem, neboť ty se skládají z bystrých nápadů. Shodují se však přece v tom, že jak recitativy, tak madrigaly sestávají z nestejných, přesto však spíše z krátkých než dlouhých veršů. Mnohý řádek může dokonce zůstat bez rýmu, rýmovat se mohou i tři řádky atd. Italové mají ve zvyku na konci recitativu poslední dva řádky vždy rýmovat ženským závěrem,²⁷⁶ protože je tak hlasu dána příležitost k příjemnému poklesu. Že je obvyklé v recitativech užívat jambického metra, jsem již zmínil.

Z toho, co jsem o uspořádání zpěvní kompozice uvedl výše, vysvítá, že árie jsou přímým stvrzením toho, co bylo řečeno v recitativu. Toto utvrzení se tedy děje prostřednictvím afektu a jakoby v akci, a je proto tím působivější, neboť se tak vytváří daleko větší dojem než jakékoli poučování, které si pouhý rozum musí odvodit a pochopit z toho, co předchází. Text a hudba tvoří jednotu. Zkušenost učí, že zpívaná slova dojímají více než mluvená, dokonce, že mnoho posluchačů při árii myslí na hudbu víc než na slova. Hudebník vyjadřuje obsah slov tóny a spolu s básníkem se snaží vyvolat afekt v nich obsažený. Činí to takovou formou, že obraz, který mu básník skýtá, podle návodu slov a jejich působivým vylíčením, výkladem a rozčleněním představí z tolika stran, jak je k účelu nutné. Čím muzikálnější tedy text je, tím snáze se to dá uskutečnit. V Königově pašijovém oratoriu Petr pochopí, jak hluboce zhřešil, uchýlí se k pokání a zpívá árii:

275 Johann Friedrich von Uffenbach, *Ceyx vom Gott der Liebe und der Musen beklaget*, viz pozn. 268/II.

276 Tj. nepřízvučnou slabikou.

*Fließt ewig meine Tränen,
versöhnt des Heilands Herz.*

Nechť mé slzy věčně kanou,
nechť usmíří srdce Spasitele.²⁷⁷

Tato slova dávají skladateli příležitost k uvedení rozmanitých tónů, aby jimi opravdu dojemně znázornil obraz lítosti. Prostřednictvím truchlivých tónů vzbuzuje pohnutí, jež pociťujeme v krvi a nervech, když proléváme slzy. Nechává pěvce říci ať **kanou**, ať **věčně** kanou, nechť kanou **jeho** slzy a nikoho jiného; ať kanou, aby **usmířily Spasitele**. Je-li obraz opravdové lítosti s jeho účinkem líčen tak obšírně, může zanechat posluchače bez pohnutí? A je zapotřebí víc než to, aby se i do něj vlily lítost a smutek? Árie tedy popisuje několika málo slovy celý afekt, jak je v ní obsažen. Jejich prostřednictvím se poskytuje skladateli příležitost afekt důkladněji znázornit.

Je na vůli každého spisovatele, zda při zpracování látky učiní v zájmu čtenáře něco výstředního. Poeta a hudebník znázorňují ve zpěvní skladbě nějaký příběh nebo sled rozmanitých živých a dojmavých myšlenek. U jistých zpěvních kusů dávají posluchači bezprostředně dobré poučení, jestliže v áriích směřují řeč k němu, oslovují ho. U jiných jsou afekty jen líčeny, aniž by slova k posluchači směřovala, ten je však přesto nepřímo vzděláván, nebo alespoň potěšen. Slova, jež se pro něj prostřednictvím tónů stávají dráždivými a pronikavými, jsou rozumu vždy k prospěchu a užitku. U nepřijemných pohnutí, pokud jsou vyobrazena opravdu podle života, zauvažuje, že i jejich skutečný původ je nepřijemný. Právě takto působily chóry antických divadelních her. Napomínaly během děje a mezi jednáními hrající postavy a posluchače k setrvání na cestě ctnosti, aby mohla následovat odměna, jinak se dočkají trestu.

Uvádím-li zde obsah árií, užívám slova **árie** v širším významu a rozumím pod ním také sbory, duety, tercety, kavaty, jakož i některé arietty a ariosa. V moralistických zpěvních skladbách by se mohlo zachovat pravidlo, jež Horatius předepsal chórům divadelních her, i pro árie.

*Ille bonis faveatque et consilietur amice,
et regat iratos et amet pacare timentes;
ille dapēs laudet mensae brevis, ille salubrem
iustitiam legesque, et apertis otia portis;
ille tegat commissa deosque precetur et oret,
ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.*

277 Johann Ulrich von König, *Die gekreuzigte Liebe*.

Ať stojí na straně dobrých a jako přítel jim radí,
lidskou ať krotí zášť a s vlídností zklidňuje zpupnost,
ať chválí jen střídme prostřený stůl, blaho zákonů, práva
a brání dokořán v čas bezstarostného míru.
Nad tím, co se mu svěří, ať bdí, prose bohy, ať štěstí
zas ukáže chudákovi líc a zpupnému záda.²⁷⁸

Scaliger ještě ve svém poetickém umění dodal: *Interdum consolatur, aliquando luget simul; reprehendit praesagit, admiratur, judicat, admonet, discit ut doceat, eligit, sperat, dubitat...* (Občas těší, jindy zároveň truchlí; kárá, předpovídá, obdivuje, soudí, napomíná, učí pro poučení, volí, doufá, pochybuje atd.).²⁷⁹

Dnešní hudební poezie má větší záběr než antické chóry a naše árie obsahují téměř všechny druhy a směsi vášní, jejich utišení a každý silný cit, touhu či odpor, který se jim blíží; chválu, ocenění štěstí, výlev hněvu, smích atd. Protože dále historickým, či dokonce dramatickým zpracováním získává zpěvní kompozice více života a při všech rozhovorech záleží na tom, jak jsou přednášeny, na úvahách, námitkách, rozhodování, prosbách, jejich naplnění a vděku, je vidno, že árie jsou schopny téměř všech těchto myšlenek, pokud je s tím však spojen silný afekt. U velkého a vznešeného námětu vnáší básník do árie ten druh nadšení, jakým se obvykle zahajují ódy, a jednající postavy nechá zhruba v první árii zpěvní skladby prosit o přízeň múz.

Protože je však hudba zasvěcena především lásce, objevují se v áriích často vyznání lásky, jež jedna strana činí a druhá buď přijímá, nebo odmítá, nadšení rozradostněných milenců, nářek nešťastných milenek, přísahy věrnosti, žárlivost, velká radost, přemíra bolesti, zuřivost, zoufalství. Milovník, jež neoblomnost jeho krásky odvrhla, se poddává rozmrzelosti a lásce spílá. Jiný, pln něžného citu, se pyšní cenou své stálosti a volá na pomoc naději. Ještě jiný promlouvá ke vzdálené či k přítomné milé. V tomto případě však musí básník postupovat obezřetně, aby nevytvořil árii, při níž by přítomná postava po celou dobu árie mlčela. Musí vědět, jak trvá dlouhá árie, napsaná podle současných zvyklostí. Na druhé straně ale i skladatel musí mít takové pochopení pro pravděpodobnost znázorňovaného, aby tvořil, pokud to lze, krátké ty árie, v nichž se básník například obrací na milovanou osobu za okolností, za nichž dlouho mlčet nemůže, ať už tak básník učinil z neznalosti nebo z jiných příčin. To se v operách objevuje nejčastěji a pěvci si od nepravděpodobnosti snaží pomoci tím, že pokud mezi jejich zpěvem nástroje zesílí hru, s postavami přítomnými na jevišti jakoby hovoří. Gesta obratných herců také opravdu přesvědčí, že zpívaný rozhovor stále pokračuje a jen pro hlasitou

278 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém*. Praha: Academia, 2002, 196–201.

279 Julius Caesar Scaliger (1484–1558), italský humanista, básník a přírodovědec, míněn je jeho spis z roku 1561 *Poetices libri septem*, III, 97, 146b–c. Překlad Hubert Reitterer.

hru nástrojů není možno slyšet, zda postavy zpívají a co říkají. V opeře *Cinna*, uvedené v Berlíně, je Emilia pobouřena tím, že její milý nechce zavraždit Augusta. On jí to vycítá a v této rozepři zpívá Emilia árii:

*Taci; non dirmi più
che cor Romano hai tu...*

mlč; už mi neříkej,
že máš srdce Římana...²⁸⁰

Před těmito slovy dělal *Cinna* pokaždé posunky, jimiž jako by ji chtěl přivést k tomu, aby si uvědomila, jak nebezpečné je, co po něm požaduje, a ona na to odpovídala vždy jen s nelibostí: *Taci etc.* (mlč etc.). Vůbec tedy není chybou, jestliže jedna postava zpívá árii, aniž by k tomu jiná něco říkala. V činohrách se jistě učíme snašet právě tak dlouhé promluvy a větší nepravděpodobnosti, než by mohla být tato. Někdy mluví několik postav v popředí jeviště a jiné v pozadí a nemají se navzájem slyšet, ač přitom mnohem vzdálenější posluchač vše zřetelně vnímá. Již jsem ukázal, že text a hudba v áriích vytvářejí jednotu. Posluchač si tedy podrží představu v myšlenkách ještě ve chvíli, kdy zpěvák přestane zpívat. Žádný rozumný skladatel také nedělá příliš dlouhé ritornely, zvláště když už zpěvák jednou začal svůj part, a tudíž je ponechává jen k tomu, aby zpěvák nabral dech. A celá árie, slova a tóny jsou pak jako proslov, který nikdo nesmí přerušovat, neboť i v běžném životě je neslušné, jestliže jeden druhého nenechá domluvit. Něco takového je ospravedlnitelné jedině odpovídajícím zápletem odůvodněným zvláštním hnutím mysli. V tomto případě však může básník tvořit jen dueta. Tu a tam může také árii, jež není k úplnosti příběhu nutná, raději vynechat, než aby ji skladatel musel vytvořit stručnější, než si afekt žádá. Neboť jako nevěřím, že v italských operách má nejlepší účinek zcela stejná délka árií, je přesto jisté, že mnohý afekt není možno bez obvyklé obšírnosti melodie uvést v pravém světle. Ptejme se milovníků hudby, zda neslyšeli skladby, jimž nechybělo nic jiného, než že měly být delší. Každá věc musí mít patřičnou velikost, a podle Aristotelova výroku spočívá krása v řádu a velikosti.

Řekl jsem, že árie jsou ve zpěvní skladbě pro posluchače tím nejpříjemnějším a také za okolností, daných zpěvní skladbou, tím nejnutenějším. Nesmí se tomu však rozumět tak, jako by neměly zahrnovat nic jiného než praktické pravdy. Kde je vypracování historické a dramatické, obsahují v sobě nejprve cosi teoretického, totiž zobrazení vášní, v nichž se nacházejí jednající postavy. Poeta však pojme tyto dojemné představy přesto tak, aby se pro posluchače staly zároveň prospěšnými. Celý příběh musí být poučný a do recitativu jsou vloženy stručné moralistní

280 Carl Heinrich Graun, *Cinna*, 2. dějství, 2. scéna (Emilia).

věty, jež se však stávají opravdu živými, jestliže se pro pocity, na něž se zaměřují, stane srdce poddajným a přivykne jim. Z toho vyplývá, do jaké míry mohou árie obsahovat protasis a apodosis [předvětí a závětí],²⁸¹ nebo větňou periodu a její uplatnění, což je pravidlo, jež se obvykle uznává. Například:

*Unsre Bosheit ohne Zahl,
fühlt der Heiland, der Gerechte,
mehr, als selbst der frechen Knechte
Peitschenstreich, und Geiselqual.
Klag, o Mensch, weil du's verschuldet,
dass Gott selbst die Geisel duldet.*

Naši zlobu nesmírnou
cítí Spasitel, spravedlivý,
dokonce víc, než drzých slouhů
rány bičem a trýznění důtek.
Naříkej, člověče, neboť tys zavinil,
že sám Bůh důtky snáší.²⁸²

V chrámových skladbách, jež nejsou pojaty dramaticky, je to možné. V operách však a ve zpěvních kompozicích, v nichž vystupují charakterizované zpívající postavy, se od užití takového pravidla upouští a přenechává se na posluchači, aby si je vytvořil sám, nebo je pojednáno tak, aby nemělo podobu oslovení a posluchač se tak neprobudil ze sna, do něhož jej uvedla jeho obrazotvornost prostřednictvím smyšlenky, a neuvědomil si, že není tam, kde chce se svými myšlenkami být, nýbrž tam, kde je skutečně.

Je otázkou, zda se v árii odehrávají také takzvané vznešené city duše. Učitelé umění uvádějí za jejich hlavní vlastnost, že musí být vyjadřovány bez umělosti a zdobnosti. Také Breitinger²⁸³ říká, že Emilia dojíká tím, když těmi nejprostšími slovy říká: *Miluji Cinnu více, než Augusta nenávidím.*²⁸⁴ Otec obou Horatiů²⁸⁵ by nebyl tak silně dojat, pokud by – namísto, aby zcela jednoduše řekl proslulá slova, že má Augustus zemřít – vyjádřil svůj duševní pocit nějakou figurou. Podobné myšlenky sice také hovoří řečí srdce, avšak namísto aby ve chvíli, kdy je opanují afekty, mnoho mluvilo, sjednotí všechny síly a za silné pomoci rozumu vyjádří

281 Odvozeno z větňé stavby řečtiny, podmíněné věty.

282 Johann Mattheson, *Das Lied des Lammes* (sopránová árie, č. 4).

283 Viz pozn. 93/II.

284 Tj. v opeře *Cinna* C. H. Grauna.

285 Horatiové – v římské mytologii rodina žijící za vlády Tulla Hostilia a jeho války s Albou Longou.

několika slovy to, k čemuž by bylo jinak zapotřebí slov mnoho. Protože tedy v áriích hudebník obsírně představuje obsah slov, bude opět přirozeností myšlenek duše je takto v árii pojednávat. Objevují-li se však v recitativu, snaží se skladatel jejich důležitost podtrhnout působivým druhem nástrojového doprovodu. Něco podobného se děje také v árii z opery *Cajo Fabricio*. Dcera tohoto Římana, válečná zajatkyň Pyrrha, který je do ní zamilován, uprchne a Pyrrhus hrozí, že úcta, kterou dosud z lásky k ní choval, pomine. Fabricius však odpovídá následovně:

(a *Pirro*) *Quella è mia figlia, il mio,
sangue rispetta in lei.*

(a *Sestia*) *Tuo Genitor son io,
sai quel che devi a me.*

(k *Pyrrhovi*) Je to má dcera,
cti v ní mou krev.

(k *Sestii*) Jsem tvůj rodič.
Víš, čím jsi mi povinována.²⁸⁶

Velké římské srdce je zde líčeno ve víře v náležitě velkou úctu ke ctnosti velmi působivě a pan Graun také tuto árii pojednal se třpytnou zdobností. Je dokonale dbáno na Aristotelovo pravidlo, že na slabých místech duchaplného díla musí výraz šetřit jakýmkoli ozdobami; na místech, kde se nacházejí krásné myšlenky duše či mravnosti, jich není zapotřebí. Antické chóry, z nichž částečně naše árie pocházejí, byly sice pojaty působivě a dojímavě, avšak neobsahovaly vlastně nic vznešeného. Chci jich několik uvést jako příklad. V *Oidipovi*²⁸⁷ se po třetím dějství zpívá: „Nechť mi nebesa dopřejí štěstí, dokud má slova a činy budou svaté podle zákonů, jež k nám přicházejí shůry a jejichž otcem je pouze Olymp.“²⁸⁸ Právě v této truchlohře se říká na jiném místě: „Násilí rodí nespravedlnost a hromadili zločin za zločinem, stane se nakonec nezbytností.“ Euripides má krásný chór, který se obrací k míru: „Královno bohatství, blažený Míre; nejkrásnější z božstev, jak toužím tě uzří! Jak dlouho necháš na sebe čekat! Ach, stáří mne přemůže, než uzřím tvou půvabnou krásu, tvou lásku, tvé ozdoby, tvé slavnosti.“²⁸⁹ V tomto

286 Carl Heinrich Graun, *Cajo Fabricio* (1746), libreto Apostolo Zeno, 3. dějství, 4. scéna. – Gaius Fabricius Luscinus byl římský konzul žijící kolem roku 280 př. n. l.; byl proslulý svou čestností a nepodplatitelností.

287 Sofokles, *Král Oidipus* (cca 425 př. n. l.).

288 Krause používá pro označení projevu antického chóru označení „zpěv“, viz jeho pojednání o melodické recitaci v předchozích kapitolách.

289 Jedná se o úryvek parodu (nástupu chóru) z Euripidovy tragédie *Kresfontés*, která se dochovala jen fragmentárně. Hra byla poprvé uvedena zřejmě někdy mezy léty 430 a 424. Fragment se běžně cituje jako č. 453, příp. jako 71 podle novější edice Colina Austina (*Nova fragmenta Euripidea in papiris reperta*, 1968). Krauseho překlad je víceméně věrný, volněji pojímá začátek a konec citovaného úryvku.

chóru je největší prostota a v originále nejkrásnější půvab a harmonie; všechno vlastnosti hudebního stylu. Obratný básník by se jen mohl pokusit z něj učinit árii; mohla by mít ještě jedinečné da capo.

Ostatně nezaměňujme živost pocitu s jeho vznešeností. Hněv může mít ten nejvyšší stupeň živosti, avšak nic vznešeného na něm není, a velká živost k němu snad ani nenáleží. Regulus se klidně vrací do Kartága, aby tam zakusil ta nejstrašnější mučení; to je vznešené. Na Horatia tento čin zapůsobil, popsal jej, leč jeho pocit není vznešený, nýbrž jen živý.²⁹⁰ Tento poslední druh pocitů se dokonale děje v hudební poezii. Slova každé árie takové pocity obsahují, ačkoli jsou poezí načrtnuty jen ve stručnosti. Jinak však zajisté vzniká vše vznešené v lyrické poezii ze živých pocitů. Velké téma se nás silně dotýká, vyburcuje obrazotvornost a ta zas působí na cit, vzájemně se ovlivňují a dělí se o své vzněty. Tu pak sám poeta podlehně vytržení a promění se v lyrického básníka, a protože se v hudební poezii opěvují rovněž velká témata, není mimo její vlastní hranice ani lyrická vznešenost. Perzonifikovaný dík křesťana může árií opěvovat hloubku bohatství milosrdné lásky boží. Dokonalost přírody a díla božího může být v árii či sboru velebena nejvznešenějším způsobem.

Árie se neskládají z logických vět ani z krátkých vět, jež jsou úsilím vyumělkované. To by bylo proti přirozenosti afektů, jež úsilí ve výraze neznají. Naopak interpunkční znaménka jako čárky, středníky a dvojtečky (*comma, colon, semicolon*) jsou v árii velmi krátké. Přesto spolu plně a lehce souvisejí. Smím hudebním poetům s ohledem na charakter popisu představit nějakou ženu jako vzor? Je to paní de Sévigné.²⁹¹ Tato dáma byla vtělený cit; a také je dobrým hudebním básníkem pouze ten, jenž je obdařen spíše citlivým srdcem než bohatstvím důvtipu. Co se logických vět týče, je jejich suchopárnost pro hudební poezii vůbec, a zvláště pro árie, tak málo vhodná, že dokonce můžeme stanovit jako hlavní poetické pravidlo, aby árie měla vždy ve výraze působivý vzlet. Do árie se nehodí: „**Bůh je laskavý**“, ale jistě: „**Jak laskavý je Bůh!**“ Vzpomínám si na některé árie, jejichž slova obsahují určité morální pravdy, které nejsou vyjádřeny dost vzletně a skladatel k nim tedy může připojit pouze klidnou melodii. Taková melodie se však profesionálním hudebníkům dlouho nelíbila, a podle mě z té příčiny, že umělci již až příliš přivykli ohnivému výrazu a poklidný přednes se jim brzy omrzí. Shledávám něco podobného v rozdílné chuti, s níž se stavíme k četbě básníků. Učencům a uměleckým soudcům by asi bylo lhostejné, zda z jednotvárných látek číst

U Krauseho oslovení „blazený míre, královno bohatství“, v originálu *Eirena bathyplúte* (Eiréné = mír, bathyplútos = nesmírně bohatý) nejde o to, že by mír představoval měřítko bohatství, ale odkazuje na fakt, že právě za míru jsou nejlepší podmínky k nabytí bohatství. Druhá část odkazuje mj. na slavnost, při nichž byli účastníci ověnčováni (*flostefanus te kómús*), u Krauseho jako *tvé koruny, tvé slavnosti*.

290 Horatius, *Carmina*, III, 5 (Óda na Regula).

291 Marie de Rabutin Chantal, markýza de Sévigné (1626–1696), jejíž korespondence patří k odkazu klasické francouzské literatury.

raději Hallera než Canitze. Ženy by však raději upřednostnily druhého básníka před prvním. Právě to se zdá být důvodem, proč se ze všech latinských básníků ponejvíc čte Horatius.

Pokud je hudební poezie vůbec bohatá na znázornění a hereckou akci, rozumí se tím hlavně árie jako její nejvybranější část. Mattheson uvádí na jednom místě z *Nářků Jeremiášových*, že tento prorok takřka jako by zpíval árii: „Pravím vám všem, kteří kolem jdete...“²⁹² a „Ach, dcero Sionu, komu mám tě připodobnit?“²⁹³ Ti, s nimiž hovoří, mu odpovídají v recitativním slohu: „Stane se bez rozkazu Pána: Nepřijde nic špatného ani dobrého z úst Páně,“²⁹⁴ a prorok pokračuje ariosem: „Jak tedy reptají v životě lidé!“²⁹⁵ Kdo si vzpomíná, co jsem o charakteru těchto částí básně určené ke zpěvu řekl výše, může v oněch biblických slovech vidět objasnění. Existuje pravidlo, že v áriích je třeba se vystříhat osobních vět a takových, jež se vztahují k tomu či onomu zvláštnímu případu a nejsou univerzální či všeobecné. Neboť árie nemá být vlastně ničím jiným než dobře pojatým, určitým afektem, opatřeným působivým tvrzením, axiómem, který by mohl být využit pro látku, o níž pojednává. Italové mají štěstí v tom, že mohli své árie umísťovat kamkoli, protože obsahují pouze všeobecné, nikterak zvláštní myšlenky. Proto se také někdy ocitají v áriích sdělované pokyny a rozkazy na nevhodném místě, stejně jako všechno, co se dá už dostatečně říci v recitativu a žádnou árii nepotřebuje. Důsledky, jež vyplývají z toho, že árie mají obsahovat pouze všeobecné věty, mají své oprávnění, jen se pravidlu nesmí rozumět tak, aby bylo v rozporu s estetickým předpisem, podle něhož mají být díla ducha pokud možno jasná, neboť pak je výsledkem největší živost a nejpřesvědčivější pravděpodobnost. Když chtěl Milton říci, jak dlouho leželi andělé po svém pádu v bezvědomí,²⁹⁶ byl o onom čase poučen tak málo jako kdokoli jiný. Přesto však říká, že by potřebovali devětkrát tolik času, jakým smrtelní lidé odměřují noc a den. Devět dní v bezvědomí zapůsobí více než jen bezvědomí neurčitě dlouhé. Obsah árie a její výraz se tedy musí řídit co nejvíce podle toho, co se jí chce sdělit, podle charakteru přítomných okolností, jednajících postav, času a místa. Takový obsah v sobě ovšem zajisté pojímá všeobecné postřehy, neboť při znázorňovaných afektech cítí všichni lidé totéž. A protože se mnoho italských oper svým hlavním uspořádáním velmi podobá, mohou se jejich árie stejně dobře hodit do mnoha oper. Básníci do nich nikdy nevkládají jména postav, nýbrž jen stále užívají své *sposo*, *sposa* (ženich,

292 MATTHESON, Johann. *Die neueste Untersuchung der Singspiele: nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe*. Hamburg: Christian Herold, 1744, s. 43. – Jedná se o toto místo: „Je vám to lhotejně, vy všichni, kteří jdete kolem?“ (Pláč Jeremiášův 1, 12, ekumenický překlad Bible, 1995).

293 Pláč Jeremiášův 2, 13: „K čemu tě přirovnám, čím tě potěším, dcero sijónská?“

294 Pláč Jeremiášův 3, 37: „Kdo řekne a stane se, když Panovník nepřikázal: Nevychází z úst Nejvyššího zlé i dobré?“

295 Pláč Jeremiášův 3, 39: „Na co si může člověk naříkat, pokud žije?“

296 John Milton, *The Paradies Lost*.

nevěsta)²⁹⁷ atd. Jejich árie také neobsahují žádné z oněch drobných narážek, jež se dají pochopit pouze ze souvislosti celého příběhu, a je to zcela v pořádku, neboť se nemusí zmínit víc než jednou, jinak by to bylo nevkusné; v áriích však skladatel slova opakuje. Právě tak nemají uzavírat žádné doslovně míněné vztahy, o čemž hned pohovořím. V opeře *Demofonte* je Timante přesvědčen, že se oženil se svou sestrou. Tato manželka, jež o tom nic neví a před ním uprchl, k němu přivede jejich syna, aby tak získala jeho srdce zpět. On však v následující árii odpovídá:

*Misero pargoletto,
il tuo Destin non sai.
Ah non gli dite mai,
qual era il Genitor.
Come in un punto, oh Dio!
Tutto cambiò d'aspetto!
Voi foste il mio diletto:
Voi siete il mio terror.*

Nebohé robátko,
svůj osud neznáš.
Ach, nikdy mu neřekněte,
kdo byl jeho otcem.
Jak v jediném okamžiku, ó bože,
všechno změnilo svou tvářnost!
Vy jste byli mým potěšením,
nyní jste mou hrůzou.²⁹⁸

Tato árie, která v Graunově zhudebnění přiměla posluchače k slzám, je podle obsahu zpracována co nejpřesněji; obsahuje však i cosi všeobecného, neboť každý otec by měl v takové situaci obdobný pocit, a protože se v árii přesto jasně neříká, proč by se dítě o svém otci nemělo dozvědět.

Kvůli vztahům, jež se nemají do žádné árie vkládat, je kromě důvodu, uvedeného v předchozím pravidle, ještě třeba poznamenat následující. Uvádí-li se zpěvohra, tvoří každá árie sama o sobě samostatnou skladbu. Na závěr recitativu, než pěvec začne zpívat árii, hrají obvykle nástroje ritornel. První slova árie tedy nemusí hned obsahovat výraz, který se k předešlému doslova vztahuje, například:

297 Také snoubenec, snoubenka; manžel, manželka.

298 Carl Heinrich Graun, *Demofonte*, libreto Pietro Metastasio, 3. dějství, 5. scéna (Timante). Srv. METASTASIO, Pietro. *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume II. Venezia: Bettinelli, 1734. – Text árie posloužil později například také W. A. Mozartovi (recitativ a árie pro soprán KV 77 resp. 73e z roku 1770) a Franzi Schubertovi (árie pro soprán D 42 cca. z roku 1813, ve dvou verzích).

*Erschütterte mit Krachen,
sperr auf den Flammenrachen,
o Abgrund, auf dies Wort.*

Zatřes se s třeskotem,
rozevři svůj plamenný chřtán,
Ó, propasti, na toto slovo.²⁹⁹

Pan Mattheson se přitom ptá, zda většina posluchačů **toto slovo** – tedy předcházející výkřik „Ukřižujte ho!“ – nezapomene dřív, než skončí celá árie i s da capem.³⁰⁰ V opěře *Demofonte* se v jednom recitativu hovoří o čemsi nutném, načež následuje árie, jež má sice velmi zřetelný a pro hudbu příhodný výraz, avšak chybný vztah k oné dřívě uvedené nutnosti:

*Per lei fra l'armi dorme il Guerriero,
per lei fra l'onde canto il Nocchiero,
per lei la morte terror non à.*

Kvůli ní [nezbytnosti] spí válečník ve zbrani,
o ní zpívá lodivod na vlnách,
díky ní není smrt strašlivá.³⁰¹

Čím úctyhodnější, vznešenější, majestátnější je obsah nějaké árie, tím více se poeta snaží uspořádat její obsah tak, aby mohla obstát a být pochopena sama o sobě. Má-li se duše zcela naplnit určitými představami, neobvyčejně k tomu přispěje dobře vypracovaný ritornel. Naopak – protože například směšné se dá pouhými tóny znázornit jen chabě a nesrozumitelně – dělají obratní skladatelé v takzvaných italských mezihrách (intermezzech) ritornely jen krátké. Není ani řečeno, že když se takové vztahové slovíčko v árii objeví, nesmí skladatel ritornel připojit, jen to není možné pokaždé. Zpěvák má občas po dlouhém recitativu velmi zapotřebí nabrat během ritornelu dostatek dechu pro árii. A pokud odpadne i první ritornel, pak to ve vztahu k ostatním ritornelům vždy působí nevhodně.

299 Johann Mattheson, *Das Lied des Lammes*, árie pro bas.

300 Viz také Johann Mattheson a jeho rozbor oratoria *Johannespassion* připisovaného Händelovi. MATTHESON, Johann. Des fragenden Componisten ersten Verhör und Zweites Verhör. In TÝŽ. *Critica musica*. Bd 2. Hamburg: Thomas von Wierings Erben, 1725, s. 1–29, 33–56. Nověji např. KLEINERTZ, Rainer. Zur Frage der Autorschaft von Händels Johannespassion. *Händel-Jahrbuch*, 2003, Jg. 49, s. 341–376.

301 *Demofonte*, 1. dějství, 3. scéna (Demofonte). V předchozím textu se hovoří o nutnosti zachování víry v dosažení čehosi velkého.

Záporné věty jsou v áriích pro skladatele často velmi obtížné. Chci to ukázat na jednom příkladu:

*Bei des Elends schwersten Plagen
nie verzagen,
ist des Weisen schönste Pflicht.*

Při bídě nejtěžším trápení
nikdy nezmalomyslnět,
je moudrého nejkrásnější povinnost.³⁰²

Kladný obsah těchto slov je ten, že v neštěstí je třeba být srdnatý. Tato myšlenka je skladateli předepsána jako hlavní cíl árie, potřebuje k tomu tedy jako prostředek tóny působící srdnatě. Poetické vyjádření mu má sloužit k tomu, aby dodal melodii rozmanité postupy podle smyslu slov. Není-li obsah tónů posluchači srozumitelný, objasní mu jej slova, stejně jako melodie na druhé straně zdůrazňuje působivost slov. Aby to však mohla učinit, musí to být taková slova, jaká je hudba schopna vyjádřit. Melodie tedy musí podle morálního smyslu a afektu výše uvedených slov působit směle. Skladatel proto znázorňuje tónomalbou trápení, soužení a jejich tíhu pouze jako stín na obraze. U moudrosti, povinnosti a jejich krásy se rovněž dlouho nezdržuje. Okolnosti árie dávají na srozuměnou, že poslední slova vytvářejí subjekt věty, který se nesmí dlouze vysvětlovat. Vše tak závisí na dvou slovech, **nikdy nezmalomyslnět**. Ta se musí buď opakovat, nebo rozčlenit, nebo postavit proti sobě navzájem, či různým způsobem zdůraznit, nebo je umělec může (běhy) prodloužit atd. Může také udělat jen to poslední. Slovo **zmalomyslnět** (verzagen) je muzikální tím, že má dobrou samohlásku; skladatel však nesmí napodobit jeho význam v koloratuře, neboť melodie má působit směle. Dojem, který spočívá ve slově **nikdy** (nie), sice může podpořit silně akcentovanými tóny, ale jeho obsah tím našemu pochopení nepřiblíží a ani moc, kterou má nad slovem **zmalomyslnět**, nevyjádří správně. Z toho tedy vyvozují pravidlo: hudební básník ať neuzivá v árii slovo s negativním významem, na němž především záleží

302 Text se nápadně podobá veršům z básně *Der fröhliche Dichter* předčasně zemřelého lyrika Johanna Friedricha von Cronegk (1731–1758): „*Ohne Stolz sein Glück ertragen, / und im Unglück nicht verzagen, / ist des Weisen Ruhm und Pflicht.*“ (Bez pýchy snášet své štěstí, / v neštěstí nezmalomyslnět, / je moudrého sláva a povinnost.“) Ve zhudebnění učitele hudby v Berlíně Wilhelma Augusta Traugotta Rotha (1720–1765) – mj. žáka bratří Graunů v Berlíně – vyšla báseň s tímž textem dotyčné sloky i s notovým zápisem ve sbírce *Lieder aus der Wochenschrift „Der Freund“*. Berlin: Georg Ludewig Winter, 1857, s. 9–10. Cronegkovy básně, většinou z manuskriptu, vydal jeho přítel Johann Peter Uz ve dvou svazcích v letech 1760/61. Báseň *Der fröhliche Dichter* srv. CRONEGK, Johann Friedrich. *Des Freyherrn Johann Friederich von Cronegk Schriften*. 2. Bd. Oden und Lieder. Leipzig: Johann Christoph Posch, 1761, s. 271–273. Krauseho práce vyšla roku 1752, je tedy otázka, zda znal dřívější verzi básně mladého lyrika, reprodukoval (pozměněné) verše jen po paměti, nebo byla báseň upravena vydavatelem.

morální myšlenka árie a jež se obvykle tóny napodobuje, neboli nesnaží se vyjádřit afekt tím, že popře afekt opačný. Tedy místo: **Mé srdce není zarmouceno**, nechť raději řekne: **Mé srdce je plné radosti**. Namísto: **Můj duch je bez radosti**, uveďte: **Můj duch je plný smutku**. V dříve uvedené árii *Misero pargoletto* jsou sice dva negativní výrazy, našemu pravidlu však neodporují. Tak se v nějaké árii také dá říci:

*Ich will singen,
nicht von Helden,
nicht von...*

Chci zpívat,
ale ne o hrdinech,
ne o...³⁰³

Můžeme namítnout, že doposud přece bylo vytvořeno mnoho krásných árií se zápornými texty. Za krásnou se ovšem považuje i mnohá árie, při níž se skladatel o obsah slov vůbec nestaral. Afekt, který v ní tkví, často není vyjádřen vůbec, jiný zase velmi zdařile. Je to potom krásná hudba, ne však árie k povznášejícím slovům. Také se čas od času necháme oslnit třeptem. Někdy přijímáme určité příjemné a ucho dráždící postupy místo toho, co má srdce dojmout. Kdyby musel hudební skladatel zhudebnit výše uvedený text jako árii, pravděpodobně by zdůraznil: „Při **bídě**, při **bídě trápení**, při **nejtěžší** bídě trápení, nikdy **nezmalomyslnět**, nikdy **nezmalomyslnět**, je **moudrého**, je moudrého **povinnost**, je moudrého **nejkrásnější** povinnost.“ Prvnímu řádku by podložil zarmoucenou, druhému smělou melodii; a slovo **zmalomyslnět** by buď nevyjádřil vůbec, nebo jako pravý opak jeho obsahu. Pokud by byl příliš svědomitý, předepsal by na slově **nejkrásnější** koloraturu, protože má poměrně příhodnou samohlásku, a pojednal by subjekt tak, jak se má zacházet s predikátem, ačkoli obsah celé kantáty, z níž je árie vzata, ospravedlňuje můj shora uvedený logický výklad. Jak správné, přirozené a filozofické by to však bylo, vysvítá z toho, co jsem uvedl dříve. Mnohému hudebnímu skladateli se vede jako francouzskému skladateli Camprovi, jenž vytvořil duet na slova *non clamabunt* (nebudou plakat), která se hlasitě a naplno zpívají velmi dlouho, ačkoli měl učinit pravý opak.³⁰⁴ Jiný připojil k árii, v níž se vyskytují slova *non m'ingannar* (neoklamej mě) samé klamně spoje intervalů, ačkoli to bylo zcela proti smyslu. Italové mají však v záporných větách tu výhodu, že mohou své *non*,

303 Upravené verše z básně *Die Anfrage* Johanna Wilhelma Ludwiga Gleima, v jeho *Versuch in scherzhaften Liedern*. Bd. 2. Berlin: s. e., 1745.: „*Ich will singen, / ich will spielen, / aber wahrlich / nicht von Helden. [...] Hört, ich singe / nur von Mädchen, und ich spiele / nur von Liebe. / Wollt ihr hören?*“

304 André Campra, *In exitu Israel de Aegypto*. Tentýž příklad uvádí už Johann Mattheson: *Critica musica*, 1725, sv. 2, s. 313.

které znamená také zároveň **ne** a **nic**, vždy opakovat stejně, a tímto důrazem slovo, u něhož stojí, takřka popřít, například:

*Sempre di doglia e pianto
ministro Amor non è.*

Vždy bolesti a pláče
Amor služebníkem není.³⁰⁵

Přesto si myslím, že by skladatel rád viděl, kdyby byl tento první díl árie o několik kladných řádků delší, aby se na nich mohl poněkud zdržet, jako je tomu například v árii:

*Il Trono, il Regno,
che m'offre in dono,
disprezzo e sdegno;
il Regno, il Trono
per lusingarmi
luce non à.*

Trůnem, říší,
jež mi nabízí darem,
pohrdám a odmítám je.
Říše, trůn,
k tomu, aby mne svedly,
dost lesku nemají.³⁰⁶

Pročež, má-li německý básník záporný výraz, který je v rozporu s naším pravidlem, a přesto jej nemůže vypustit, pojme ho stručně a spojí se slovem „**ne**“ nějaký kladný výraz, třeba následujícím způsobem:

*Beklage nicht den seligen Schatten,
nein, nein, sein Tod macht deine Ruh.*

Neoplakávej stín zesnulého,
Ne, ne, jeho smrt ti přinese klid.

305 Stefano Benedetto Pallavicini, *I Delicati* (Amore), In *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*. Tomo IV. Venezia: Giambatista Pasquali 1744, s. LXXIX.

306 Johann Adolf Hasse, *Cajo Fabricio*, libreto Apostolo Zeno, 1. dějství, 6. scéna (Sestia). Poprvé uvedeno v Římě v období karnevalu roku 1732. – Zenovo libreto zhudebnili také mj. C. H. Graun či G. F. Händel.

Záporné věty nikdy tak nepůsobí na city jako věty kladné a všechny dojmy krásných umění jsou pozitivní. Pouze poezie a básnictví však dovedou záporných výrazů užívat, neboť sílu záporných slov chápeme rozumem.

Několik vsunutých vět oddělených čárkami (komaty) se v hudbě nedá postřehnout a oddělit tak přijatelně jako v řeči či při čtení. Poeta na to tedy zvláště v áriích dbá. Nepočítáme v to rétorické figury, kde se taková přerušení vyskytují. Ty někdy působí vskutku dobře, ač pokud jich následuje více po sobě, hodí se lépe do *accompagnement* než do árie, neboť představují působení vyššího stupně afektů, než jaký se obvykle v áriích vyskytuje, například:

*Lungi dagl'occhi tuoi
brami, ch'io vada. Oh Dio!
T'ubbidirò. Ma poi...
Che pena, Idolo mio,
sente nel dirlo il cor.
Vivere largi ogn'ora...*

Toužíš, abych odešel
daleko od tvých očí. Ó bože!
Uposlechnu tě. Pak ale...
Jakou trýzeň, miláčku můj,
cítí mé srdce, když to říká.
Žít vzdálení navždy...³⁰⁷

Dobří spisovatelé vůbec nepotřebují často parenteze [vsuvky] a v hudební poezii také nejsou zdomácnělé. Má-li skladatel v áriích opakovat slova, velmi mu to znesnadní iluzi pravděpodobnosti, jak dokládá následující příklad:

*T'appresta altre catene
(dirgli vorrei mio Bene)
un alma più fedel.
Rompa [il tuo giusto sdegno]...*

Chystá ti jiné okovy,
(chtěl bych říci, „miláčku můj“,)
duše věrnější.
Zanech [svého spravedlivého hněvu]...³⁰⁸

307 Johann Adolf Hasse, *Cajo Fabricio*, 2. dějství, 9. scéna (Volusio).

308 Carl Heinrich Graun, *Le feste galanti*, libreto Leopoldo Villati, 2. dějství, 6. scéna (Cleonte), premiéra Berlín 1747, libreto Berlin: A. Haude, 1747.

Zpívala-li by se árie, aniž by oslovovaná postava byla na jevišti přítomna, byla by snad parenteze přijatelná. Ale myslím si, že tyto takzvané promluvy *a parte*, které říkají herci stranou, aby je ostatní postavy na jevišti neslyšely (bez ohledu na to, že je vnímají posluchači), se do árií hodí jen velmi zřídka, neboť se v nich slova opakují a takové promluvy **stranou** by byly nepřirozené.

Určitý druh parentezí by mohl v hudbě působit dobře, kdyby celý sbor zpíval slova žalmu: **Kdyby sám Hospodin nestál při nás**, a potom by jeden hlas zazpíval: **Izrael ať řekne**, načež by opět vstoupili ostatní tutti: **Kdyby sám Hospodin**³⁰⁹ etc. Pokud by se však přesto parenteze vyskytla, ať v recitativu nebo v árii, musí v ní skladatel dodržovat to, co uvedl Grimarest³¹⁰ ve svém traktátu o správném slovním projevu (recitativním, jak to nazývá), když velebí Lullyho způsob, jak tento velký mistr francouzské hudby zachytil parentezi v následujících verších:

*Le vainqueur de Renaud,
si quelqu'un le peut être,
sera digne de moi.*

Ten, kdo přemůže Renauda,
pokud někdo takový může být,
mě bude hoden.³¹¹

Parentezi *si quelqu'un le peut être* (pokud někdo takový může být) zvýraznil Lully tak, že *Le vainqueur de Renaud sera digne de moi* (Přemožitel Renauda mě bude hoden) se dá zpívat bez znevýhodnění modulace a příliš vzrušeného afektu.

Dlouhé popisy a obšírně prováděná srovnávání se do árií taktéž nehodí. Srovnávání musí být pojata zcela stručně, pokud jsou potřeba a strpíme je. Je třeba se vyhnout všemu, čím se odvádí pozornost od věci samotné, a soustředit ji pouze ke znakům a obrazům, do nichž je předmět zahalen. Apostolo Zeno poskytuje příklad:

*Credi a me.
Bellà fiera, e ritrosa,
che nega,
seguita,
fuggita,*

309 Žalm 124: 1-2.

310 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1659–1713), mj. polygraf, matematik, vojenský historik a první Molièrův životopisec. Míněn je jeho spis *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant. Avec un traité des accens, de la quantité & de la ponctuation* (Paris: Jacques Le Febvre et Pierre Ribou, 1707):

311 Jean-Baptiste Lully, *Armide*, libreto Philippe Quinault, 1. dějství, 2. scéna (Armida).

poi prega.

Tal pianta orgogliosa

non per soffio di Zeffiro grato,

ma per impeto di Euro sdegnato

si scuote e si piega.

Věř mi.

Kráska hrdá a svéhlavá,

jež odmítá,

jsouc pronásledována,

prchá-li se před ní,

pak prosí.

Tak se pyšný strom

otřese a skloní

nikoli závanem libého Zefyru,

nýbrž nápořem pohněvaného Eura.³¹²

Podobně:

Come in un punto

balena e tuona,

così fui giunto

da que' bei sguardi,

fulmini e dardi

del Dio d'Amor.

Restai attonito;

perdei la voce,

e a pena il palpito

sentii del cor.

Jako se v jediném okamžiku

zableskne i zahřmí,

tak jsem byl zasažen

těmi dvěma pohledy,

blesky a šípy

boha lásky.

Zůstal jsem v ustrnutí,

312 Apostolo Zeno, *Sirita*, 3. dějství, 2. scéna (Romilda). Libreto zhudebnil jako první Antonio Caldara, opera uvedena ve Vídni 1719, libreto vydal Johann van Ghelen. Tiskem dále v ZENO, Apostolo. *Sirita*. In *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno*. Tomo VI. Venezia: Giambatista Pasquali, 1744. Euro je ekvivalentem slova aria, což znamená vzduch, vítr.

pozbyl jsem hlasu,
a sotva jsem cítil
tlukot srdce.³¹³

Homér vkládal podobenství pouze do klidných částí své *Iliady*, ne však tam, kde vše běsní a bouří, a v Sofoklově *Oidipovi* jich také není více než dvě nebo tři, a sice jen krátká a takřka mimochodem. Básník jich ostatně neužívá pouze tam, kde by třeba v podobenství obsažená věc poskytovala zpěváku příležitost k mnoha koloraturám, nýbrž tam, kde herec musí vylíčit duševní rozpoložení uváděné postavy. Nerozhodnost a neklid si Italové navykli popisovat podobenstvím, jež převzali od těch, již by rádi vyjeli na moře, ale obávají se nebezpečí, kterému by se tak vystavili. Slovo *mar* (moře) má dobrou hlásku pro běh tónů; pěvci ji však někdy tak kadeří, že to sice občas pobaví, ale nepocítíme neklid, o němž nás přece slova mají přesvědčit, že jej pěvec cítí. V následující árii však pan Graun jedinečným způsobem vykreslil kolísající naději milence, jehož strach a žárlivost uvádějí v nejistotu. Slyšel jsem tuto árii zpívat tenoristu Romaniho³¹⁴ a musím říci, že panu Graunovi k dosažení cíle velmi napomohl:

*Come nave tra scogli e procelle,
ondeggiando quest' Alma sen va.
Or mirando sta il bar, or le stelle,
ma al governo più legge non dà.
Come...*

Jako loď mezi útesy a v bouřích
se tato duše zmítá ve vlnách.
Tu pozoruje moře, tu zas hvězdy,
vlády však již pozbývá.
Jako...³¹⁵

313 Carl Heinrich Graun, *Le feste galanti*, 1. dějství, 2. scéna (Sostrate). – Uvedený text je také obsažen v *Giove in Argo*, melodrama pastorale (1. dějství, 4. scéna, Arete), uvedeném u příležitosti sňatku knížete a vévody sasko-koburského Ernsta Friedricha a vévodkyně z Braunschweigu a Lüneburgu Sophie Antonie roku 1749 ve Wolfenbüttelu. – *Giove in Argo*, libreto Antonio Maria Lucchini, první známé zhudebnění pochází od Antonia Lottiho, 1717, resp. 1719. – Stejný titul nese pasticcio G. F. Händela z roku 1739.

314 Tenorista Antonio Romani (? – 1768), sólista berlínské Dvorní opery. Viz pozn. 75/I.

315 Text árie z libreta *Il selvaggio eroe* (tragicomedia eroico pastorale, 3. dějství, 3. scéna, Geline), které napsal Girolamo Frigimelica Roberti (1653–1732) pro Antonia Caldaru (Benátky 1707), byl využit několikrát, Carl Heinrich Graun árii uplatnil v *dramma per musica Lucio Papirio*, 1. dějství, 4. scéna (Marcus Fabius), Berlín 1745, a také v *pastorale Galatea ed Acide*, 1. dějství, 2. scéna (Lisandro), Postupim 1748.

Metastasio má v jedné árii dvě podobenství, jež jsou zároveň popisem, a o srovnávaném zde není dokonce ani učiněna zmínka, což je jinak nutnou vlastností takových árií. Ale Venuše je zpívá při příležitosti, kdy říká, že s narozením krásné císařovny Alžběty přišlo na svět všechno potěšení, všechna radost a veškerý mír. Afekt Venuše se přitom nejeví zapojen do žádného dění, jež by nějak rozptylovalo srdce, a tudíž působí popis všeobecné radosti v podobenství potěšení a jistoty ptáků a ryb zcela přirozeně. Pan kapelník Pfeiffer³¹⁶ zhudebnil tuto árii s rozmanitými nástroji. Slovo *scherzando* (laškovně) mu poskytlo příležitost pro vyjádření neomezené radosti. Árie zní takto:

*Senza temer d'inganni,
va l'augellin su i vanni,
scherzando in sì bel giorno i
d'intorno
al cacciator.
Nè più de' salsi umori
a i muti abitatori,
coll' amo, e con le reti,
disturba i lor secreti
l'avaro pescator.*

Aniž by se obával úkladů,
poletuje ptáček
laškovně v tak krásný den
kolem
lovce.
A ani němým obyvatelům
slaných vod
již hamižný rybář
udicí a sítěmi
neruší jejich skryše.³¹⁷

Co se dlouhých popisů týče, do řeči afektů sice nepatří, Metastasio však přesto nechává zpívat Marta árii, která popis obsahuje a je na onom místě celkem přirozený. Bůh války se obává, že mu jeho milovaná Venuše chce být nevěrná. Ta jej však ujišťuje o své stálosti a on jí také uvěří, neboť jinak, jak říká, by jeho hněv příliš silně vzplál:

316 Johann Pfeiffer (1697–1761), kapelník a skladatel. Působil roku 1732 několik měsíců v Berlíně, 1734 se stal dvorním kapelníkem markraběte Friedricha III. v Bayreuthu.

317 Pietro Metastasio, serenata musica *Gli orti Esperidi*, 2. dějství (Venere), první zhudebnění Nicola Porpora, 1721. Srv. METASTASIO Pietro. *Gli orti Esperidi*. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume III. Venezia: Bettinelli, 1738.

*Se quei sguardi mi volgi severi,
arde il Mondo di sdegni guerrieri,
e si copre fra l'ire funeste
di tempeste
la Terra et il mar.
Se al mio ciglio men torbido appare
il fulgor di tue placide stelle,
non ha il mare
più venti, e procelle,
e gli sdegni
m'insegni
a placar.*

Když na mne vrháš ty přísné pohledy,
plane svět válečným hněvem
a země i moře
se pokrývají
neblahou zlobou.
Pokud před mým zrakem méně zachmuřená vyvstane
záře tvých poklidných hvězd,
pominou na moři
vichry a bouře,
a učíš mne
konejšit hněv.³¹⁸

Tak jako jsou vášně velmi netrpělivé, tak si také vždy nedůvěřují, že své nejhlubší pocity dokáží projevit dostatečně jasně. Proto se stává, že slova s důrazem často a na mnoho způsobů opakují, zdvojují je výrazy se stejným významem a zesilují dodatky, jež by byly mimo vášně zbytečné, ba někdy až směšné. Není tedy také nepřírozené, jestliže skladatelé slova svých textů v áriích opakují a člení. Několik příkladů členění jsem již uvedl a slova árie musí takovéto opakování a členění připustit. Poeta kvůli tomu však nemusí vynakládat zvláštní námahu. Píše-li jen v afektu, zřetelně a stručně, objeví se tato vlastnost jeho veršů sama od sebe. Někdy jsou beztoho skladatelé k opakování a členění slov nuceni. Ve výše uvedené árii: *Naši zlobu nesmírnou*³¹⁹ je s nahromaděním slov ještě spojena ta chyba, že posluchač nemůže mít ze slov snadno pojem. Skladatel je tedy musí opakovat a takřka vymanit z obtížného slovního spojení. To se může provést mimo jiné tím, že pozmění slovosled: **naši zlobu cítí víc, víc než samo trýznění důtek**. Podobně: **Spasitel, spravedlivý,**

318 Tamtéž, 2. dějství (Marte).

319 Johann Mattheson, *Das Lied des Lammes*, viz pozn. 299/II.

s vloženými, k přemýšlení vybízejícími pauzami. Právě tak může použít podobný důraz na jiném slově: **Bůh sám, sám Bůh**. Ano, opakování jsou nezbytná téměř u všech textů. V řeči a v recitativu lze jistě správný akcent každého jednotlivého slova vystihnout naráz. Avšak árie má přece vždy mít zároveň příjemnou melodii a kvůli ní je někdy skladatel nucen, když se slova zpívají poprvé, ten či onen akcent zanedbat, což opakováním slov napraví.

Umění a vědy mají některá určitá pravidla společná, jednotlivě však zase zvláštní předpisy a krásy, jež se nesmí posuzovat podle pravidel umění jiných. Horatiova první óda by se stala špatným komplimentem, kdyby ji vytvořil řečník.³²⁰ V poezii je o to krásnější. Malíři nikdy nenamalují obraz, aniž by ho obklopili alespoň lehkým hávem. Sochaři naopak nepovažují takový háv za nutný. Usudíme z toho, zda máme naprosto souhlasit s kritikem, jestliže požaduje, aby se ve zpěvu neopakovalo žádné slovo, jež by básník v textu zopakovat nemohl, neboť by narazil na nesnáz.

Zpěv není ničím jiným, než příjemným čtením či vyslovováním verše a charakteru a obsahu tohoto verše musí být přiměřený. Nebude tedy nejsilnější výrazy básně, v nichž je obsažen největší afekt, opakovat častěji než dvakrát, nanejvýš třikrát. Nemusí se také zpívat vícekrát, pokud to má působit přirozeně. Spolu se všemi skutečnými znalci hudby připouštím, že by se neměla opakovat totožná slova se stejným důrazem, nikoli však z toho důvodu, který uvádí vzpomínaný kritik umění, nýbrž proto, že posluchači by se omrzelo vidět jeden obraz tolikrát z jediného zorného úhlu. Krom toho se však nemůže žádný afekt dokonale znázornit tak málo slovy, kolik jich obsahuje árie. Slova jsou pouze k tomu, aby měl skladatel příležitost znázornit pohnutlivý obraz z tolika stran, kolik je nutné k vyvolání celého afektu, pročez musí být úseky a pauzy árie k opakování a členění příhodné. A pokud chceme řídit zpěv podle pravidel řeči, je třeba zvážit, že nikdo nehovoří sám se sebou, vyjma za výjimečných okolností a pocitů. Zpěvem si však člověk, je-li zcela sám, snaží ukrátit čas a obveselit duši. Zpívání tedy není mluvení. Mnohé se dá dobře říci, ale ne dobře zpívat, a naopak. Zpěv má zvláštní výsady a důvody, jež musíme brát z jeho povahy a smyslu, nikoli z řeči. Pouhé zvuky rovněž mluví a jsou srozumitelné. Znázorní-li skladatel svůj předmět podle podnětu, jaký nabízejí slova, s rozmanitým důrazem a z více stran, musí rozhodovat estetická, nikoli pouze rétorická pravidla a jeho hudební zkušenosti, jak dlouho a jak často to má činit a kdy by měl ustát. Afektu je ve zpívání dovoleno mnohé, co při mluvení nelze. David zpíval: **Chvalte, chvalte Boha, chvalte, chvalte našeho Krále**.³²¹ Kdo bude při mluvení slovo čtyřikrát opakovat? Dejte však obratnému skladateli zhudebnit takto opakovaná slova: **Boží dobrota trvá**

320 Horatius, *Carmina*, I, 1 (An Maecenas).

321 Žalm 47: 7: „Zpívejte žalmy Bohu, zpívejte žalmy, zpívejte žalmy našemu Králi.“

navěky;³²² boží dobrota, dobrota boží trvá; dobrota boží trvá navěky; navěky, trvá navěky; navěky trvá dobrota boží; boží dobrota trvá navěky. Taková věta je nesnadná pro recitaci, ale dá se dobře zpívat a lze jí dobře porozumět. Nelibost, která vzniká opakováním, se prostřednictvím příjemné melodie stává potěšením. Řeč je více příroda než umění. Hudebně se vyjadřovat zpěvem je více umění než příroda. V malířství drobná vložená afektace neškodí, spíše až příliš přesné a strohé sledování přírody. Proto se Rembrandt van Rijn nestal Rafaelem. Trylky a kadence italských pěvců vlastně nejsou přirozené. Na svém místě jsou však přesto krásné. Patří ke krásné povaze zpěvu. Nechme tedy skladatele vždy opakovat a členit slova častěji, než by se mohlo dít v řeči či poezii, jestliže tím dosáhnou svého cíle, obveselení a vyvolání afektů. Dokud se nebudou posluchači smát nebo nudit, pak si můžeme být jisti, že jsou spokojeni. Avšak odhadnout to předem není možné. Pope říká,³²³ že dokonalý soudce nenalezne chyby na takových místech, na nichž nás pohne hluboký smutek a roznítlí v nás nadšení; ani v přírodě není přesnost a určitost jejích jednotlivých součástí to, čím nás dojíhá. Jestliže skladatel vytvoří fugu na málo slov a hlavní větu dá provádět mnoha hlasy a opakovaně po vložených vedlejších větách, budou se slova opakovat a vyslovovat tak často, jak by to velký počet lidí sotva dělal. Hudba má však tolik síly, že to posluchače přiměje zapomenout. Bude natolik zaujat souvislostí tónů, jež všechny směřují k určitému cíli – například ke chvále boží – že na toliké opakování jediného slova nepomyslí; a to ačkoli bázliví skladatelé pro fugy užívají jen taková slova, o nichž se věří, že nemohou být řečena dostatečně často. Naopak tam, kde se v árii vyskytuje mnohé a rozmanité hnutí a množství akce, jako například ve výše zmíněném textu z *Ifigenie*, tam by se slova vůbec mnohokrát opakovat neměla. Takovou árii pak může básník, pokud jde o slova, vytvořit tím delší.

Slovní konstrukce, v níž je vyjádřena část řeči infinitivem, nejsou v árii muzikální, ač je v německých áriích nacházíme často. Vytvářejí příliš dlouhé odstavce. Navíc taková řeč není dostatečně určitá a esteticky dokonalá, jako:

*Bei des Elends schwersten Plagen
voll von Großmut nie verzagen,
ist des Weisen schönste Pflicht.*

Při bídě nejtěžším trápení
pln velkodušnosti nikdy nezmalomyslnět,
je moudrého nejkrásnější povinnost.³²⁴

322 Žalm 136: 26, 2: „Boží milosrdenství je věčné.“

323 Viz pozn. 82/II, 116/II.

324 Viz variantu znění a poznámku 302/II.

Uvedla-li by se tato věta jako otázka, nebo by se jí dodalo jinak více živosti, stala by se muzikálnější. Dlouhá slova se do árií taktěz nehodí, například:

*Barmherzigkeit geht allen Opfern für,
die Gott den Höchsten wohlgefallen.*³²⁵
*Sie ist der Dienst, den er von allen
erfordert, als die Kindesschuldgebühr.
Gibt ihm der Mund den holden Vaternahmen:
sollt ihm das Herz nicht suchen nachzuahmen.*

Milosrdenství je nad všechny oběti,
jež se Bohu **líbí nejvíce**.
Je službou, kterou ode všech
žádá jako splátku **dluhu svých dětí**.
Dají-li mu ústa vznešené **jméno Otce**,
srdce by se nemělo pokoušet ho **napodobit**.

Zvláště třetí ze zde uvedených slov se dá těžko zpívat. Nanejvýš by se snad taková slova ještě hodila do kavaty, kde se nemusí tolik hledět na zpěvákovo pohodlí, protože u takových částí vokální skladby záleží hlavně na působivém obsahu slov a zpěvák v nich neprovádí pasáže a kadence buď žádné nebo jen velmi krátké; kromě toho s sebou přináší charakter určitých afektů nadnesené a vyumělkované způsoby řeči: *Iratusque Chremes tumido delitigat ore*. (I Chremés pobouřen zle se vzteká plamennou řečí.)³²⁶ Jenže *cum pauper et exsul uterque projicit ampulla et sesquipedalia verba* (a jindy zas hrdina tragické hry si naříká slovy opěšalými: [tak Péleus i Thélefos], vyhnanci bídní, odloží – má-li se jejich žal zmocnit diváckých srdcí – monolog sáhodlouhý a s ním i pompéznost stylu).³²⁷

Posledně řečené se týká slovních složenin, jimiž se v řečtině vytvářel vznešený literární sloh. V němčině se jich sice právě tak užívá k poučným básním, k ódám, jež jsou určeny k pouhému čtení, ne však k básním určeným pro zpěv, protože jsou pro zpívání nepohodlná. Ačkoli se horlivě vyžaduje, aby hudební básník do jisté míry rozuměl rovněž samotné hudbě, přece k takovému spojení dochází zřídka a jen málo básníků má čas, chuť a příležitost se hudbě učit. Pak sice mohou hudbu dostatečně chápat a některé druhy jejich básní uspokojí, avšak k hudební poezii náleží srdce, jehož citlivost umí přijmout a vyjádřit všechny vášně. Mnohý

325 Parafraze slov Evangelia sv. Matouše 12,7: „Kdybyste věděli, co znamená ‚milosrdenství chci‘, a ne oběť, neodsuzovali byste nevinné.“

326 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém*. Praha: Academia, 2002, 94. Cituje např. RAMLER, Carl Wilhelm. *Einleitung in die Schönen Wissenschaften des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von C. W. Ramler*. Bd. 3. Leipzig: Weidemannische Buchhandlung, 1757, s. 247.

327 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém*. Praha: Academia, 2002.

sice srdce má, ale hudbě nerozumí. Básník se tedy musí o tom, co náleží k hudebním kompozicím, poučit jinak, aby také s pomocí zkušenosti byl s to psát verše pro hudbu příhodné. Protože však árie v širším smyslu vytvářejí v naší dnešní hudbě to nejvýtečnější, chci zde poskytnout malý popis jejich hudebního uspořádání. Použiju k tomu árii podle nejnovějšího způsobu, árii da capo. Vytvoří-li básník árii, která da capo neobsahuje – což se mu nezakazuje, ač je árie da capo pro mnoho účelů ta nejvhodnější, jak později objasním – musí přitom přesto dbát na všeobecná pravidla árií a skladatel proto melodii dá pouze jiné uspořádání podle charakteru textu. V operetě³²⁸ *Le feste galanti*, již složil pan Graun, se milenka vyjadřuje vůči svému ctiteli následovně:

*Amami, servi e spera;
vale in amor l'ingegno;
prova d'Amor nel Regno
tua sorte qual sarà.
Talora un cor costante
desta in un altro ardori,
trionfa un vero Amante
d'una crudel Beltà.*

Miluj mne, služ mi a doufej;
v lásce se důvtip cení;
Zkus, jaký bude tvůj úděl
v říši lásky.
Někdy srdce stálé
probudí v druhém touhu.
Opravdový milovník triumfuje
nad sveřepou kráskou.³²⁹

Nato odchází. Uctivý a plachý ctitel v recitativu nahlédne, že toho sice mnoho neřekla, dala mu však naději. Zpívá tedy následující árii:

*Si, si, mie labbra care,
mi dite di sperare,
D'amar e di servire;
e vo' sperar, e amar.
Ma troppo, labbra amate,*

328 Viz pozn. 126/II a dále v textu.

329 Carl Heinrich Graun, *Le feste galanti* (festa teatrale), 1. dějství, 3. scéna (Celimene). – Vyskytuje se už v melodramma pastorale *Giove in Argo*, Wolfenbüttel 1730, viz pozn. 313/II.

*sareste dispietate,
volendomi ingannar.*

Ano, ano, mé rty drahé,
říkáte mi, abych doufal,
miloval a sloužil,
a já chci doufat a milovat.
Byly byste však, rty milované,
příliš nelítostné,
pokud byste mne chtěly oklamat.³³⁰

Této árii předchází ritornel, jenž se k ní dokonale hodí, a podává krátké shrnutí celé árie. Zpěvák poté začíná na slova *si, si mie labbra care* (ano, ano, mé rty drahé) sledem tónů, který podtrhuje libost a spokojenost s milenciným chováním. Na slova: *mi dite di sperare, d'amar et di servire* (říkáte mi, abych doufal, miloval a sloužil) nastupují tóny, jež vyjadřují, že obsah je důležitý a souvisí s láskou pěvce. Protože s těmito slovy je rozum jaksi v koncích, využije skladatel příležitosti, zatímco zpěvní hlas okamžik mlčí, a nechá doprovodné nástroje uvést tónový sled, který stvrdí pevné rozhodnutí. Pěvci jako by bylo skoro líto, že jej nástroje přešly, proto spěchá tytéž tóny zazpívat, zopakuje slovo „doufat“ a připojí k němu milovat: *e vo' sperar, sperar e amar* (já chci doufat, doufat a milovat). Až sem setrvávala melodie v téže tónině; nyní však přechází do jiné a slova: *mi dite di sperare d'amar e di servire* (říkáte mi, abych doufal, miloval a sloužil) jsou opakována s tóny, jež takřkajíc zvažují, co chtěla milenka říci. V tomto postupu se zároveň objevuje figura gradace, kterou poskytuje obraz v textu obsaženého výrazu. Po této úvaze jsou slova: *e vo' sperar* (já chci doufat) opakována s důrazem vytvořeným doprovodnými nástroji a na poslední slabice se objeví běh, který se zdá vyjadřovat na začátku touhu po krásném předmětu naděje a předpokládané dosažení splněného přání, poté však odevzdání se vůli milované a naposled jásavými tóny podtrhuje, že dojde svého štěstí; pročež se také před závěrem a odsazením hlasu zopakují slova: *sperare e amar* (doufat a milovat). Zde se melodie odsadí na kvintě, jak ji hudebníci nazývají, neboť je čas nechat zpěváka nabrat dech. Nástroje také mají dvakrát provést výše uvedený sled tónů, jímž je rozhodnutí vylíčeno jako podvolení, a propojí s tím bezprostředně předcházející jásavé tóny. Nato předvede milovník znovu uspokojení nad tím, jak se milovaná projevila, prostřednictvím již jednou uvedených tónů ke slovům: *si, si, mie labbra care* (ano, ano, mé rty drahé). Se slovy: *mi dite di sperare* (říkáte mi, abych doufal) postupují rovněž opět tóny, jak shora uvedeno; avšak s *d'amare di servire* (miloval a sloužil) dá skladatel sledu tónů

330 Carl Heinrich Graun, *Le feste galanti*, 1. dějství, 4. scéna (Idaspe). Novodobá edice této árie je uvedena v příloze.

jiné pořadí a zároveň touto obměnou prostřednictvím zvuků, působících na city, vyjadřuje, co znamená milovat a sloužit. Housle se ujmou právě těmito zvuky, poněkud vzdálenými hlavní tónině, krátkého sledu tónů vyjadřujícího rozhodnost, který už se několikrát objevil. Na tomto místě činí pěvec totéž, *e vo' sperar e amar* (já chci doufat a milovat); a hudebním závěrem v této vzdálené tónině dává najevo, jak chce za všech okolností své předsevzetí naplnit. Na slově *amar* (milovat) provede krátké melisma a převede melodii opět do hlavní tóniny. Nato bezprostředně připojí: *si, si* (ano, ano) a odmlčí se na okamžik, zatímco provedou nástroje výše zmíněnou figuru gradace. Zpěvák nato zpívá tóny, jež takřka ukazují, jakoby toto lichotné slovo nemohl zadržet, *mie labbra care* (ano, ano, mé rty drahé), připojuje opět *si, si* (ano, ano) za předchozího doprovodu nástrojů a zpívá dále *mi dite di sperare* (říkáte mi, abych doufal) na vyšších tónech, čímž jako by chtěl napravit to, co předtím nevyslovil, hned však připojuje *e vo' sperar* (já chci doufat) a provede na poslední slabice svou pasáž, která na počátku znovu říká, jak krásná věc je pro milovníka naděje, poté rozmanitými sledy tónů v různé výšce dává na srozuměnou, že si pěvec nechá líbit vše, co bude jeho milovaná chtít, a nakonec se zdá korunovat opět naději a lásku radostnými tóny. Housle se zde opět ujmou výrazného postupu v hlavní tónině, v níž jej ještě neměly. Zpěvák je s tím spokojen a zpívá nápodobně: *e vo' sperar, si, si, labbra care* (já chci doufat, ano, ano, rty drahé). Nástroje zopakují předchozí postup a zpěvák jej doprovodí: *si, si, mi dite di sperare, e vo' sperar* (ano, ano, říkáte, abych doufal, já chci doufat); na poslední slabice se poněkud zdrží a k tomu pak připojí: *e amar* (a milovat). První díl árie zde končí. Protože však skladatel doufá v dobrého pěvce, který bude moci připojit ještě ze své vlastní hlavy něco, co hudebníci nazývají kadencí, nechá mu jednotaktovou pauzu, aby mohl nabrat dech. Avšak potom, co je zpěvák s kadencí hotov, ujmou se nástroje v závěrečném ritornelu ještě jednou společně všech tří nejvýtečnějších postupů, totiž toho, který vyjadřuje rozhodnutí, toho, jenž obsahuje figuru gradace, a toho s radostnými tóny. Tím je první díl, v árii takzvané da capo, u konce.

V druhém dílu árie jsou slova: *sarebbe dispietate* (byla byste nelítostná) dvakrát zopakována na těžkou dobu a nástroje postupují ke zpěvnímu hlasu poněkud žalostně. Za slovem: *ingannar* (oklamat) však popisuje zpěvák prodloužením tohoto slova, avšak jen na několik taktů, jak hluboce by se ho podvod dotkl. Opakuje ještě jednou slovy i tóny, jak strašlivé by bylo, kdyby jej milovaná chtěla oklamat; a skladatel ponechává na konci druhého dílu zpěvákovi opět příležitost ke kadenci. K propojení druhého dílu s da capem se housle chopí prvního příjemného postupu, figury gradace a radostných tónů, a připravují tím pěvci cestu, aby mohl začít opět první díl árie. Po opakování části da capo následuje úplný závěr árie.

Popsal jsem tuto árii záměrně tak obsírně, abych učitelům umění ukázal, že se básníci, mají-li vytvářet skutečně hudební árie, nenamáhají marně, neboť mohou být ujištěni, že jim obratní skladatelé pomohou dosáhnout zamýšleného cíle,

obveselení i dojmání. U naší árie byl výraz něžné naděje a odevzdání se do vůle milované prostřednictvím nástrojů ještě povýšen tím, že zpěváka doprovázejí dvě příčné flétny něžnými tóny s velmi jemnými výdržemi, a vše navíc příjemně podporují housle. Víím, že pan Graun při jejím tvoření o všech mých výkladech postupů takto jasně nepřemýšlel, ale je slabé to tak říci, neboť co si nemyslím jasně, nemyslím vůbec. Básník ovšem z tohoto popisu vidí, že nástroje hrají obvykle předeheru dřív, než začne vlastní zpěv; ten pak, když odzpívá poprvé slova prvního dílu árie a několikrát je zopakuje a rozčlení, několik taktů mlčí, aby nabral dech a poskytl nástrojům příležitost k mezihře, načež zpěvák opět přednese slova prvního dílu árie a ještě je dále rozvede. Je-li s tím hotov, přijde nástrojová dohra k prvnímu dílu, jež je tentokrát s ohledem na druhý díl, který má ještě následovat, zároveň mezihrou. V druhém dílu naší árie se nástrojová mezihra neobjeví, podobně to můžeme nalézt i jinde. Když je však takový díl u konce, provedou nástroje opět ritornel a po něm hned následuje da capo se zpěvním hlasem. Ritornelem či mezihrou se však nenazývá, jestliže nástroje při odmlčení zpěvu zahrají jeden či dva takty silně, nýbrž zpěvák musí vytvořit jakýsi druh závěru a melodie v nástrojích, pokud to má být ritornel, musí se k němu vázat. Takto je uzpůsoben nejnovější a nejčastější druh árií. Opakuji však, že to není jediný správný způsob. Skladatelé chtějí mít vždy takové texty, jež jsou k tomu vhodné a pohodlné, a takové árie se jim daří nejlépe, protože jejich forma je pro ně již běžná.

Jakýsi spisovatel říká, že by všechny árie měl zahajovat nejprve zpěvní hlas. To však odporuje nynějšímu zvyku, který by se dal obhájit následující úvahou. Hudba a slova vytvářejí v árii jednotu. Ritornel tedy obsahuje právě ty myšlenky, jež pak přednáší zpěvák. Protože je většinou nutné nechat zpěváka po recitativu trochu nabrat dech, předchází vždy ritornel, který je krátkým shrnutím celé árie a myšlenek, z nichž se skládá, a posluchači pak přináší tím více potěšení, když slyší, že mu hudebník už předem zdařile řekl v tónech to, co obsahují slova, a jeho cit již z toho z části něco vytušil. Netvrdím tím však v žádném případě, že by někdy nebylo lepší, či dokonce nutné, začít árii bez ritornelu.

Mezi požadavky árie podle nejnovějšího způsobu je da capo asi tím nejpodstatnějším. Jak je vidět z předcházejícího, není však ničím jiným než opakováním počáteční věty či prvního dílu. Da capo se dá vkládat i do celých vokálních skladeb. Je možno končit právě tak árií jako tutti, kterým se začínalo. Nejobvyklejší je však v áriích právě da capo. Z uvedeného popisu tedy zcela přirozeně vyplývá, že taková árie má nutně dva díly, tudíž dvě periody, a že první díl by měl obsahovat hlavní myšlenku materiálu a afektu; také, podle slov, musí obstát sám o sobě a mít úplný smysl. Z toho dále vyplývá, že jestliže árie sestává pouze z jedné věty, která se rozvíjí, musí být tato věta nutně vložena i do části da capo, aby při jejím opakování to, co po árii následuje, s touto větou souviselo, neboť je v myšlence básně podstatná a její další rozvíjení je jen příležitostné. Nejsou-li myšlenky, které po árii následují, založeny na této větě, nýbrž na jejím rozvíjení, nebo, abych se

vyjádřil obecněji, nesouvisí-li pokračování s prvním, nýbrž s druhým dílem árie, pak taková árie da capo mít nemůže. Je ale třeba poznamenat, že árie bez části da capo musí přesto podle obvyklého způsobu sestávat přinejmenším ze dvou vět, dílů a period. Jedna jediná věta či jedna perioda tvoří pouze ariettu.

Proč se však tedy do árií toto da capo vkládá? K tomu se dá uvést následující důvod. Jsme-li v afektu a dáváme ho najevo prostřednictvím slov a jednání, nedokáže naše omezená duševní síla být v ráži ve stále stejné intenzitě. Bouře afektu se žene v přerušovaných a opakovaných poryvech. Zdá se, že v mezích odpočívá, aby pak mohl běsnit s obnovenými silami. Někdy pochybujeme, zda je vášně vůbec na místě, jindy si blíže představujeme její příčiny a působení, nebo pozorujeme její předmět z jiné a méně na city působící strany. Přejeme si, aby vášně nebyla tak velká. Avšak toto přání je marné. Představa na city působícího předmětu se obnoví a strhává nás s sebou s tím větší silou. Brzy porovnáváme rozpoložení našeho srdce s čímsi jiným. Tu a tam je naše vášně přerušena nějakým hnutím myslí, ale jen proto, aby nad ním zase mohla zvítězit. Všechny tyto a podobné pocity a představy se velmi přirozeně dají vložit do druhé periody, do druhého dílu árie, a přesto lze první díl velmi pohodlně opakovat. Takové da capo se však nevyskytuje tam, kde se ve druhém dílu árie objevuje jen věta stejné platnosti, jež náš pocit neumocní ani jej v nás nanovo nevyvolá; obsah druhého dílu árie mohou tvořit pouze myšlenky předem uvedené. Jako však hnutí duše nemůže svůj objekt dlouho nahlížet z jednoho zorného úhlu a čím důmyslněji se snažíme, aby se žár, který nás stravuje, ještě více rozplamenil, tím přirozenější je také opakování prvního oddílu árie. Nebylo vůbec zavedeno jen proto, aby mohl zpěvák různými nápady a obměnami předvést při opakování da capo svou obratnost, ač se tak obvykle děje. Žádnou vášně nelze za neměnných okolností dlouho udržet. Poměrně brzy zeslábne, musí se tedy proto něčím znovu rozdmýchat, a to má za následek, že se v áriích vracíme k prvnímu dílu. Pokud afekt ve druhém dílu árie svůj předmět opustí a obrátí se k jinému, musí se to dít tak a musí to mít takový charakter a vlastnost, aby si naše fantazie při opětovném znázornění toho, co se v části da capo objevuje, spojila více ideí, a to i nových. Síla básnictví jí přijde na pomoc s novými nápady a rozšířeními, a tak může být vášně podruhé vyvolána mnohem silněji a také jinak; kromě tohoto užití se da capo neobjevuje. Někdy je též v druhém dílu afekt prudší než v prvním, a v důsledku toho je v rozporu se záměrem básníka. Přesto se da capo použít může, ale musí být zřejmé, proč se opět navracíme k mírnější vášni. Ostatně, čím zdatnější a citlivější je zpěvák, pro nějž poeta árii zamýšlí, čím více se tedy poté, co ji jednou zazpívá, sám dostane do afektu a čím více slibuje potěšení a povyražení, když při opakování prvního dílu přibude k afektu básníka a skladatele ještě afekt pěvce, a také čím více se líbí vše, co vychází z okamžitého pohnutí, tím větší je odpovědnost básníka, který musí árie uspořádat tak, aby mohly mít da capo, pokud se to nepřičí zásadním dokonalostem básně. Následující árie může být příkladem přirozeného opakování:

*Nimm alles hin, du Stifter meiner Schmerzen,
nimm, was du willst, nur lass mir meinen Sohn.
Was nützet mir der Reichtum deiner Gaben?
Genießet der, so sie soll[en] haben,
auch was im Sarg, in seiner Gruft davon?
Nimm alles hin, du Stifter meiner Schmerzen,
nimm, was du willst, nur lass mir meinen Sohn.*

Vezmi si vše, ty původce mých žalů,
vezmi, co chceš, jen nech mi mého syna.
K čemu mi bude bohatství tvých darů?
Užívá ten, kdo mít je má,
z nich také v rakvi, ve své hrobce?
Vezmi si vše, ty původce mých žalů,
vezmi si, co chceš, jen nech mi mého syna.³³¹

Árie musí mít více než jednu periodu, i kdyby neměla žádné da capo; přesto vždy stačí dvě, avšak takové, jež nesmí být slovně spojeny tak, aby se obě periody zdály tvořit jen jedinou, například:

*Wertes Kind,
liebstes Leben,
Seel und Herz ist dir ergeben.
Weil wir durch des Himmels Güte,
so vereinigt im Gemüte,
und am Willen ähnlich sind.*

Drahé dítě,
nejmilejší živote,
duše a srdce jsou ti oddány.
Neboť jsme dobrotou nebes
tak v duších spojeni
a naše vůle jsou si podobné.³³²

Kdybychom tuto árii chtěli rozdělit na dva díly tak, aby první tři řádky zaujíma-ly první a zbývající druhý díl árie, pak poslední tři řádky periodu nevytvoří, neboť

331 KÖNIG, Johann Ulrich von. Das Ewig-währende Denckmahl eines guten Gerüchts [...] in einer Trauer-Music. In TÝŽ. *Des Herrn von Königs Gedichte aus seinen von ihm selbst verbesserten Manuscripten gesammelt und herausgegeben*. Dresden: Walther, 1745. – Cituje FORKEL, Johann Nicolaus. *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck*, in *Musikalisch-kritische Bibliothek*, 1. Bd., Gotha 1778, s. 123.

332 *Die besiegte Freyheit*. In *Des Herrn Königs Gedichte*, viz pozn. 331/II, s. 544.

nebudou bez prvních srozumitelné. Také bychom mohli během ritornelu, mezi prvním a druhým dílem árie, obsah prvního dílu jistě zapomenout. Z takových slov nemůže skladatel vytvořit nic jiného než ariettu, nebo dokonce jen arioso. Následující árie obsahuje taktéž pouze jednu periodu, neboť pokud počítáme první tři řádky jako první díl, nebude po ritornelu již posluchač vědět, k čemu se následující text vztahuje:

*Voll feuriger Regung,
voll froher und reiner Bewegung
schreibt, Dichter, heut ein Lobgedicht!
Doch merkt ihr schreibt für einen Dichter...*

Plni žhavého vzrušení,
plni radostného a čistého dojetí,
napište, básníci, dnes báseň oslavnou!
Však mějte na paměti, že píšete pro básníka...³³³

Zde by skladatel mohl na začátku druhého dílu nanejvýš ještě jednou zopakovat poslední řádek prvního. Zdali však při zpěvu vyzní výzva ke psaní nabádavě, o tom pochybuji. Následující árie má rovněž nedostatky:

*Soll ich ein andre lieben?
Die Ehrsucht saget ja.
Doch trag ich fast ein Grauen,
zu schauen,
wie die es wird betrüben,
die mich mit Gunst ansah.*

Mám jinou milovat?
Ctižádost říká ano.
Přec jímá mě skoro hrůza,
že mám přihlížet,
jak tím bude zarmoucena ta,
jež na mne s přízní hleděla.³³⁴

333 „Serenate“, in *Des Herrn Königs Gedichte*, s. 599. – Verš pokračuje „[...] für des Geschmacks klugen Richter, / Darum verlaßt das Edle nicht.“ ([...] pro vkus moudrého soudce, proto nezapomeňte na ušlechtilost).

334 Reinhard Keiser, *Die wunderbar errettete Iphigenia* (singspiel v pěti aktech), libreto Christian Heinrich Postel, Hamburg 1699. Příklad uvádí MATTHESON, Johann. *Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesenen Haupt- und Grundlehren der musicalischen Setz-Kunst oder Komposition als ein Vorläufer des Vollkommenen Capellmeisters*. Hamburg: Christian Herold, 1737, s. 87.

Pochybnost nemusí být rozdělena tak, aby se jeden její článek objevil v prvním a druhý článek v druhém dílu árie. Při opakování da capo, jaké taková árie má mít, by z toho vzešla značná nepatříčnost. Mohl by se sice zopakovat pouze první řádek, ale to není básníkova vůle, protože přece na slůvko „ja“ (ano) vytváří rým a tímto slůvkem zakončil první část. Tečky také nenaznačují, že by měla mít následující árie mnoho vět, nýbrž skládá se ve skutečnosti jen z jedné periody:

*Wir sprechen kurz, wir rühmen nicht,
wir kennen deines Geistes Kraft,
wir wissen, was ein jeder spricht,
du Kern so mancher Wissenschaft.
Wir sprechen kurz...*

Hovoříme stručně, nechválíme,
známe sílu tvého ducha,
my víme, co každý říká,
ty jádro tak mnohé vědy.
Mluvíme stručně...³³⁵

Nebo:

*Nicht das Band, das dich bestricket,
nicht die Dornen quälen dich.
Was dich martert, was dich drücket,
ach, mein Heiland, das bin ich.
Nicht das Band, das...*

Ne pouto, jež tě svírá,
ani trny tě netrýzní.
Co tě mučí, co tě tíží
Ach, můj Spasiteli, to jsem já.
Ne pouto, jež...³³⁶

V této árii se objeví hlavní myšlenka teprve ve čtvrtém řádku a měla by stát v jednom z obou prvních, protože árie má obsahovat da capo a tudíž má mít dva díly, z nichž v prvním musí vždy sídlit hlavní myšlenka. Tento díl tvoří předzpěv a druhý díl pak dozpěv, který myšlenku prvního vysvětluje, dokazuje atd. Oba

335 Johann Ulrich von König, „Serenate“, in *Des Herrn Königs Gedichte*, viz pozn. 331/II, s. 601.

336 Johann Ulrich von König, *Die gekreuzigte Liebe*, s. 580. Libreto *Die gekreuzigte Liebe* zhudebnili Georg Philipp Telemann a Johann David Heinichen.

díly se vzájemně mohou chovat jako *thesis* a *hypothesis*, nebo jako *antecedens* a *consequens*, či také *protasis* a *aetiologia* v řečnickém umění.³³⁷ Pokud by někdo chtěl hájit poslední árii a řekl, že přečteme-li nejprve několikrát její první dva řádky, mezi nimi se odmlčíme a teprve poté připojíme třetí a čtvrtý řádek, a tímto zastavením v árii obsaženou důmyslnost snadněji postřehneme, dá se sice mnohé takto dobře číst, jistě však ne zpívat. Domnívám se, že by posluchač ztratil trpělivost, kdyby se měl u prvního dílu árie zdržet tak dlouho, jak je v hudbě obvyklé, aniž by zvěděl, oč se vlastně jedná. Zvláště když tato árie svým umístěním otevírá celé oratorium, a proto musí být komponována mnohem konkrétněji. Navíc by se z těchto slov mohlo vytvořit arioso nebo hybná arietta.

Pokud je v celém prvním dílu oslovována ve vokativu nějaká věc či postava a nepřipojí se, co se jí chce sdělit, vzniká tak ještě větší vada než jsou dříve uvedené. Můžeme to ještě tolerovat, pokud takové pojmenování obsahuje velmi důrazné, delší a významné prohlášení, jako například v následující árii, již zpívá Matka Spasitelova:

*Seele meiner Seelen!
Blut von meinem Blut!
Andre los zu zählen,
du dich quälen;
andre los zu binden,
leidet hier dein Mut;
sollt ich nicht empfinden,
was dir wehe tut?
Seele meiner Seelen!
Blut von meinem Blut!*

Duše mé duše!
Krví mé krve!
Jiné abys spasil,
necháváš se trýznit;
jiné abys osvobodil,
trpí zde tvá statečnost.
Což nemám cítit,
co tobě bolest činí?
Duše mojí duše
Krví mé krve!³³⁸

337 Thesis – myšlenka, tvrzení / hypothesis – domněnka, předpoklad; antecedens – příčina / consequens – následek; protasis – zásada, propozice / aetiologia – doklad, důkaz.

338 Johann Ulrich von König, *Die gekreuzigte Liebe*, s. 588.

Krátký vokativ však dodá árii velkou živost a příležitost k neobyčejným hudebním krásám, například: *Voglio ubbidirti, o cara etc.* (Chci tě slyšet, miláčku etc.)³³⁹ *E tanto il mio piacere nel rivederti, o caro etc.* (A tolik moje radost, že se s tebou opět shledávám, ó drahý etc.)³⁴⁰ V tom nemůžeme Italy dostatečně pilně napodobovat. Oba díly árie nesmějí být, pokud jde o počet řádků, příliš nevyrovnané, aby se například v prvním dílu nevyskytovalo sedm řádků a v druhém dva.

Jako je pro veškerou hudební poezii nejlépe, střídají-li se verše ženských a mužských rýmů, je také velmi příjemné, když mužský rým nebo dlouhá slabika árii uzavírá. Všechny závěrečné tóny jsou akcentovány, a to druhá slabika ženského rýmu není. Italové nechybují často, přesto se to však v následující árii děje:

*Fede maggior non v'è
di quella che si dà
al patrio suolo.*

Není větší věrnosti
nežli té, již jsme povinováni
otčině.³⁴¹

*Lass nur alle Liebeszeichen
von dir weichen;
Lass die treuen Bande schwinden,
die dich binden.*

Nechť všechna znamení lásky
od tebe odstoupí.
Nechť zmizí pouta věrnosti,
jež tě svazují.³⁴²

339 Carl Heinrich Graun, *Cinna*, libreto Leopoldo Villati, 1. dějství, 3. scéna (Cinna), viz. pozn. 260/II. – Příklad uvádí MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*. Bd. 1. Berlin: J. J. Schützens selige Witwe, 1754, s. 11.

340 Carl Heinrich Graun, *Angelica e Medoro*, libreto Leopoldo Villati, 1. dějství, 5. scéna (Angelica), Berlin 1749.

341 Carl Heinrich Graun, *Coriolano*, libreto Leopoldo Villati, 1. dějství, 5. scéna (Sesto), Berlín 1749. – Jako samostatnou árii C. H. Grauna eviduje THOURET, Georg. *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek am Schlosse zu Berlin*. Leipzig: Georg Olms Verlag, 1895, s. 81. Příklad uvádí RIEPEL, Joseph. *Harmonisches Syllbenmaß: Dichtern melodischer Werke gewidmet*. Regensburg: J. L. Perile, 1776, s. 76.

342 S notovým příkladem uvádí MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, s. 189, a dále TÝŽ, *Kern melodischer Wissenschaft*, ve vydání Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag 1990, s. 83.

O této árii se na jednom místě říká, že skladateli umožňuje z hlediska vzájemných souvislostí a dobrých příležitostí k opakování a se zřetelem na rým snadné a půvabné přemístování veršů. Slova: *Liebeszeichen* (znamení lásky) a *von dir weichen* (od tebe odstoupí), podobně: *Bande schwinden* (zmizí pouta) a *die dich binden* (jež tě svazují), by mohla mít vždy shodnou melodii. Domnívám se však, že se zde musí ve výslovnosti dát akcent na slova *weichen* a *Bande* (odstoupí, pouta), ne na slova *Zeichen* a *die dich* (znamení, jež tebe). Na takovou shodu tónů s pozvednutím hlasu při vyslovení musí podle mého hudebník velmi dobře dbát, neboť jejím ignorováním by slovům nemuselo být rozumět, a to by nebylo správné; a nevím, zda by nám zvyk mnoha skladatelů, již taková slova pojednávají výše vzpomínaným způsobem a chtějí tak dodat zpěvu větší příjemnost, takto nezřetelně zpívaným textem nezpůsobil újmu. Nebudu nic namítat, pokud mají v nějaké takové árii poslední čtyři slabiky dlouhého řádku s po něm následujícím krátkým řádkem podobné myšlenky a podobný výraz, jako například v těchto obvyklých rýmech:

*Du findest nirgends heißere Triebe,
reiner Liebe,
als dieses Herz gewähren kann.*

Nikde nenalezneš horoucnější touhy,
čistší lásku,
než ti může poskytnout toto srdce.³⁴³

Je pravda, že takové opakování několika tónů zní v hudbě velmi dobře. Totéž se také děje, když vzájemně proti sobě stojící věty obsahují stejný počet slabik. *Opposita juxta se posita magis elucescunt.* (Protiklady činí věci jasnějšími, jsou-li postaveny vedle sebe.)³⁴⁴ Také v následujících textech jsou v posledních řádcích a v posledních větách umístěny stejné tóny jako v prvních: *Occhi vezzosi, / Io non mi pento...* (Oči půvabné, / já nelituji...)³⁴⁵ *Una sola è quella face, / Che al mio cor balena e piace...* (Jediná je to pochodeň, / jež v mém srdci se blýská a jež se mu líbí...)³⁴⁶ *Welche Pracht, beglücktes Auge...* (Jaká nádhera, přešťastné oko...)³⁴⁷

Právě tak obsahují při takových opakováních not poprvé příslušná slova subjekt, důvod, srovnávané, a jindy posouzení, zdůvodnění, přirovnání atd. Rozum

343 Pravděpodobně jde o volný Krauseho příklad, předlohu se nepodařilo identifikovat.

344 Výrok pochází od Aristotela a často se uplatňuje v rétorice a právních vědách.

345 Giovanni Battista Bononcini, *Già la stagion d'amore*. Uvádí také Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*.

346 *Giove in Argo* (viz pozn. 313/II), 1. dějství, 7. scéna (Diana).

347 Georg Philipp Telemann, kantáta *Jauchzet, frohlocket*, TWV 1:953.

si pak nalezne v podobných úsecích melodie zamýšlený vztah. Zároveň však zkušenost učí, že hudba nemá tak dlouhé *commy*, *coly* a *periody* jako se například objevují v řečnictví, a uvědomujeme si také, že se mezi úseky či díly melodie s přihlédnutím k formě často nachází aritmetický a geometrický vztah. Sled čtyř a čtyř nebo osmi a osmi po sobě následujících taktů nazývají hudební umělci geometrický poměr. Objeví-li se v posledních z těchto čtyřtaktí nebo osmitaktí tytéž zvukové stopy jako v prvních čtyřech či osmi taktech, nazývá se to aritmetická stejnoměrnost. Hudební básník může poskytnout skladateli mnoho příležitostí ke geometrickým vztahům, pokud v řádcích árií rovněž dbá na dobrý soulad, například:

*Sentirvi a sospirare,
mirarvi lusinghare,
dovre, voi lo credete,
ma non saprò tacer.*

Slyšet vás vzdychat,
hledět na to, jak vzbuzujete naděje,
bych měl, tomu věřte,
nedokážu však mlčet.³⁴⁸

První a druhý řádek vzájemně dokonale souzní a skladatel zde může použít tutéž melodii, jež dodává árii velký půvab. Oba řádky jsou si však také, co se jejich obsahu a výslovnosti týče, vzájemně podobné, a přece tím myšlenky netrpí. Německý příklad chci uvést z Königa:

*Seht, welch ein Mensch! Seht, welch ein Gott!
Verlästert, zermartert, gekreuzigt, verlassen,
den Heiden ein Greuel, den Juden ein Spott.
Seht, welch ein Mensch! Seht, welch ein Gott!
Durch neidische Pochen, durch wütendes Hassen
Muss fälschlich verurteilt die Unschuld erblassen;
Seht, welch ein Mensch! Seht, welch ein Gott!*

Pohleďte, jaký člověk! Pohleďte, jaký Bůh!
Potupený, zmučený, ukřižovaný, opuštěný,
pohanům hrůza, Židům výsměch.
Pohleďte, jaký člověk! Pohleďte, jaký Bůh!

348 Carl Heinrich Graun, *Le feste galanti*, 1. dějství, 1. scéna (Cleonte). Jako anonymní árii pro soprán a smyčce, uvádí KADE, Otto (ed.). *Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*. Bd. 1. Schwerin: Sandmeyer, 1893.

Závistným bitím, zuřící nenávistí
musí skonat neprávem odsouzená nevinnost;
Pohleďte, jaký člověk! Pohleďte, jaký Bůh!³⁴⁹

Čím radostnější je přitom příjemný afekt, tím potřebnější je pro skladatele rovnost rétorických částí árie. Při pomalejším pohybu melodie hudební zlomy takto stejnoměrné být nemusí, a básník proto na árie, jež mají být zkomponovány v pomalém tempu, nevynakládá tolik úsilí.

Podle charakteru hudebních postupů je možné vymyslet ještě příhodnější formy pro veršové řádky. Často se například několik hudebních úseků liší pouze závěrečnými tóny, což zní velmi dobře. Následující slova by k tomu mohla poskytnout příležitost:

*Nichts ist, was der Liebe mehr schmeichelt;
nichts ist, was der Liebe mehr schadet.*

Není nic, co více lásce lahodí.
Není nic, co více lásce uškodí.

Totéž, přiřknou-li se nějakému subjektu dva predikáty a vyjádří se stejným počtem slov a týmž metrem, například:

*Jesu Marterbild erfüllt
den Geist mit Angst,
die Brust mit Schmerzen.*

Obraz Ježíšova utrpení naplňuje
duši strachem,
hrud' bolestí.³⁵⁰

Existuje pravidlo, podle něhož by árie měla být dlouhá šest, nanejvýš sedm řádků a její první díl by neměl mít víc než tři řádky, například:

*Ihr Augen, ach! Was habet ihr gesehen?
Stürzt eine solche Wunderhand
den Größten, den die Welt gestand:
Wie wollen wir vor ihrer Macht bestehen?
Ihr Augen, ach! Was habet ihr gesehen?*

349 Johann Ulrich von König, *Die gekreuzigte Liebe*.

350 Nepřesná citace z PIETSCH, Johann Valentin. Ausführliche Abbildung aller Leidens-Martern und Todes-Quaalen Jesu Christi... In *Des Herrn Johann Valentin Pietschen [...] gebundne Schriften*. Königsberg: Christoph Gottfried Eckart, 1740, s. 319.

Vy oči, ach! Co jen jste viděly?
Svrhne-li taková zázračná ruka
Největšího, jenž stanul ve světě,
jak chceme před její mocí obstát?
Vy oči, ach! Co jen jste viděly?³⁵¹

Tato árie byla kdysi opravdu krásná, neboť její první díl sestával pouze z jediného řádku. Avšak hudebníci buď nekomponovali první díl tak dlouhý jako je tomu zvykem dnes, nebo opakovali slov víc než přirozenost dovoluje, zvláště když slova neumožňovala žádné příhodné členění. Většina italských příkladů, které jsem uvedl, ukazuje opak tohoto pravidla a němečtí básníci se podle toho mohou řídit, pokud na sebe nebudou chtít brát vinu za přetěžující opakování. Neboť nikdo nebude mít skladatelům za zlé, pokud budou psát árie dlouhé, jak je zvykem a jaké by každý rád měl. Z takto krátkého textu se sice dá zkomponovat arietta, nikoli však obšírná árie. Nedovolují-li přesto poetovi okolnosti, aby vytvořil řádnou árii, musí se uskrovnit i skladatel, tím spíše, že k tomu dochází jen zřídka. Tak například myšlenka v následující árii připadala básníkovi příliš krásnou, než aby ji mohl vynechat:

*Jesu, wornach dürstet dich,
da du ja die Matten tränkest?
Himmel! Ich besinne mich,
dass du meiner Angst gedenkest,
und nach Trost in meiner Not
durstig bist bis an den Tod.*

Ježíši, po čem žízniš,
že sesláš rosu?
Nebesa! Vzpomínám si,
že na můj strach vzpomeneš,
a po útěše v mé tísní
žízniš až do smrti.³⁵²

Skladatel tato slova pojednal jako da capo, nebo jako první díl obvyklé árie. Nechci být tím, kdo by chtěl krásy árií omezovat jedním jediným druhem. Jelikož

351 Menantes, *Nabucadnezar*, viz pozn. 142/II, 2. dějství, 11. scéna (Barsine, Beltsazar, Darius, Cyrene). In TÝŽ. *Theatralische galante und geistliche Gedichte von Menantes*, Hamburg: Johann Fickweiler, 1722, s. 170.

352 Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), text oratoria *Der für Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (1712) byl podobně jako text *Johannespassion* Christiana Heinricha Postela často zhudebnován, viz též pozn. 191/II.

se v dnešní době komponují árie delší a obširnější než dříve a už se jejich určité délce přivyklo, takže by se kratší příliš nezamlouvaly, vzniká potřeba zařazovat da capo. V tom případě se děje, co řekl Aristotelés: Vše, co je na člověku či jiném jsoucnu, musí mít – pokud je to složeno z více částí – nejen řád, nýbrž nadto také správný a rozumný rozměr. Proto něco příliš malého nemůže být krásné, neboť zrak se v předmětu, jež spatří jen na sotva postřehnutelný okamžik, ztratí. Právě tak málo může být krásné něco příliš velkého, neboť to není možné přehlédnout najednou a pozorovatel – neboť musí prohlížet jednu část po druhé – tak ztrácí myšlenku celku, jak by se například stalo, pokud by se díval na zvíře, jež by bylo velké jako deset tisíc stadií.³⁵³

Tato slova filozofického soudce umění lze velmi dobře vztáhnout na árie. Kdyby se poeticky i hudebně tvořily zcela krátké. Proto se skládají Neumeisterovy³⁵⁴ a jiné zpěvní básně, zvláště první díly árií, pouze z nemnoha slov. Později je Italoové více hudebně rozvedli a němečtí skladatelé je napodobili. To však podnítilo nářky soudců umění nad nesnesitelnými věčnými opakováními. Italští básníci tedy nyní stanovují pro první díly árií více slov, čímž se lze vyhnout zbytečným opakováním v allegrech. V áriích pomalého tempa však množství slov skladateli brání, aby svou práci patřičně provedl. V allegru tedy půjde v každém dílu árie o čtyři až pět nedlouhých řádků. V adagiu jich však básník musí vytvořit méně.

Zatímco posluchači, kteří mají jemné cítění, ztráceli někdy při skladatelem dlouze vypracovaném adagiu trpělivost, začal zvláště pan Hasse komponovat adagia mnohem kratší. Naposled jsem od něho viděl árii v pomalém tempu, jejíž první díl sestával z následujících slov:

*Per quel paterno amplesso,
per questo estremo addio,
conservami te stesso,
placami l'Idol mio,
difendimi il mio Rè.*

Pro to otcovské objetí,
pro toto poslední sbohem,
uchovej se mi,
upokoj miláčka svého,
ochraňuj mi mého krále.³⁵⁵

353 Stadium (lat.), stadión (řec.) – cca. 1,5 km. – Podobně se na Aristotela odvolávají Bodmer, Breitinger i pozdější autoři; jedná se o kompilát z různých míst Aristotelových spisů.

354 Erdmann Neumeister (1671–1756), německý básník věnující se duchovní poezii, teolog.

355 Johann Adolf Hasse, *Artaserse*, libreto Pietro Metastasio, 2. dějství, 11. scéna (Arbace). Srv. METASTASIO, Pietro. *Artaserse*. In *Opere drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume I. Venezia: Bettinelli, 1733.

První čtyři řádky následovaly jeden za druhým. Jelikož je třeba se poněkud přizpůsobit módě, podle níž árie nesmí být zcela bez melismatu, a dobrý zpěvák také vsuktku může jistě afekty v kolorатурní pasáži velmi vyzdvihnout, proto pan Hasse vložil na druhou slabiku slova *difendimi* (ochraňuj), jakmile se poprvé objevilo, krátký běh o třech taktech, a teprve poté následovala slova *il mio Rè* (mého krále). Dále však nepřipojil nic víc než jediné opakování třetího, čtvrtého a pátého řádku tak, aby tím první díl árie při svém obvyklém odsazení setrval na kvintě. Vše následující rovnoměrně velmi zestručnil a stáhl.

Jako pravidlo by si měl tedy básník pamatovat, že v árii, jež má být prováděna pomalu, nemá přidělit žádnému, a zvláště ne prvnímu dílu, více než tři sedmislabičné řádky, obzvláště když předpokládá, že by skladatel podle charakteru znázorňované vášně mohl připojit dlouhé melisma. Tento předpis může básníka omezovat i při živějších áriích. Posлуhač má při takových bězích příliš potěšení a jsou pro působivé pobavení vhodné až příliš, než aby skladatel nevyužil příležitost a neudělal to. Pokud však k takovému omezení nedojde a v árii se musí díť více než jen zpívat, může být co do počtu slov delší. Například v opeře *Cinna* se tomuto Římanovi nezdaří úklad, který měl vést k zavraždění Augusta. V jeho milé Emilii, jež úklad zosnovala, to vyvolá nejhlubší žal a zpívá po velmi dojemném *accompagnement* [doprovázeném recitativu] následující árii:

*O Numi, consiglio
in tanto periglio.
Di duolo sospiro,
di smania deliro.
Va a morte il mio Bene,
non corro a salvarlo,
non corro a morire;
che farmi non sò.
A tante rie pene,
a tanto martire,
resister chi può?
O numi etc...*

Ó bohové, dejte mi radu
v takovém nebezpečí.
Žalem vzdychám,
rozčilením blouzním.
Můj milý jde na smrt,
neběžím jej zachránit,
neběžím zemřít,
nevím, co si mám počít.

Kdo může vzdorovat
tak bídným strastem
takovým mukám?
Ó, bohové...³⁵⁶

V opeře *Angelica e Medoro* je milenec Angeliky otráven její sokyní Alcinou a Angelika zpívá po velice zasmušilém *accompagnement* [doprovázeném recitativu] následující árii:

*Già m'afretta il furor mio,
corro, uccido, sbrano, attero
que rio cor – Ma come? oh Dio!
Dunque, o voi, sù fulminate,
o del Ciel Deità sdegnate,
la Tiranna, o questo cor.
Ah idol mio, tu morto sei!
E per me non han gli Dei
ne giustizia contro l'empia,
ne pietà del mio dolor.
Già...*

Již mne pobízí má zuřivost,
běžím, zabiju, roztrhám, srazím k zemi
to srdce bídné. – Však jak? Ó nebesa!
Nuž, tedy, zasáhněte bleskem,
ó vy nebeská božstva pohněvaná,
buď tyranku, nebo toto srdce.
Ach, miláčku můj, jsi mrtev!
A pro mne bohové nemají
spravedlnost k té ničemnici,
ani soucit s mým žalem.
Již...³⁵⁷

V obou těchto áriích poskytl básník v druhém dílu skladateli příležitost vytvořit *adagio*, což v áriích, vyjadřujících hněv, lze připustit. Vysoký stupeň drásavé bolesti duše dlouho nevydrží a při něžném smutku skoro ještě méně. A proto básník a skladatel následujících árií zaměřili v druhém dílu duši posluchače na něco jiného:

356 Carl Heinrich Graun, *Cinna*, 3. dějství, 1. scéna (Emilia).

357 Carl Heinrich Graun, *Angelica e Medoro*, libreto Leopoldo Villati, finále 2. dějství (Angelika).

*Col tuo nome fra le labbra,
bene amato, al tuo bel piede
tutta fede
sento l'alma già mancar.
Tu, se mi ami, Cara, almeno
nel tuo seno
il dolor sappi temprar.
Col tuo...*

S tvým jménem na rtech,
drahá milovaná, k tvým krásným nohám
skládám všechnu víru,
cítím, že duše již zmírá.
Jestli mne, drahá, miluješ, alespoň
ve svém nitru
zkus zmírnit utrpení.
S tvým...³⁵⁸

Podobně:

*Cara Beltà, tu vedi
che il cor non è più forte;
un sacrificio chiedi,
che poi sarà mia morte;
e tu l'avrai da me.
Digia di questo core
trionfa un dolce amore
e impegna la mia fè.*

Drahá krásko, vidíš,
že mé srdce není již silné;
oběti si žádáš,
jež pak bude mou smrtí,
a tu ode mne dostaneš.
Již nad tímto srdcem
triumfuje sladká láska
a zavazuje mne věrností.³⁵⁹

358 Tamtéž, 2. dějství, 13. scéna (Medoro).

359 Carl Heinrich Graun, *Coriolano*, 3. dějství, 6. scéna (Coriolano).

K této árii se dá ještě poznamenat, že v hudbě velmi dobře působí, když se v melodii někdy odsadí, jako zde po druhém řádku. V italských áriích se to objevuje často a přídavek, protiklad atp. jsou běžně obsahem slov. V jedné německé árii o dobromyslnosti se v prvních dvou řádcích zahání hněv a ve dvou řádcích přivolává dobromyslnost. Árie začíná takto: *Fahre zum Acheron, taumelnder Zorn* etc. (Uháněj k Achéronu, opojný hněve etc.)³⁶⁰

Skladatelé vidí rádi, jestliže se v árii neobjeví mnoho slov, v nichž jsou na dlouhých slabikách použity nelibozvukné samohlásky „i“ a „u“, a když se v každém, přinejmenším prvním dílu árie nachází slovo, na jehož dlouhé slabice se může dát příležitost pěvcům, aby ukázali v běhu či koloratuře sílu a pohyblivost hrdla. Tyto umělecké obraty a převraty tónů byly poprvé použity na slově alleluja, aby se tím vyjádřila stálá a nevyslovitelná radost nebeských obyvatel, jak to popisuje Gregorius.³⁶¹ Takové slovo však musí dovolovat protažení slabik a stejně tak dávat podnět k úvaze v tónech. Musí ukazovat vášeň nebo zvláštní rozpoložení duše, určitý děj či hnutí a působení, například na slova *zärtlich* (něžný), *Plage* (trápení), *Gesang* (zpěv), *fallen* (padat), *segeln* (žehnat), *klopfen* (klepat), *Tränen* (slzy) atd. Nejvhodnější hláska k protažení slabiky je taková, při níž se nejvíce otevírají ústa a hrdlo, protože se tak nejsnadněji předejde obtížím, jež se při takovém běhu objevují. Nejlepší je „a“, následují „e“ a „ö“, „o“ se také hodí, zvláště pro silné hrdlo a při prudkém afektu. Italští básníci umějí spojení slov v áriích vždy seřadit tak, aby slova *fedeltà*, *crudeltà*, *beltà* a *pietà* (věrnost, krutost, krása a soucit) vyšly vždy na konec dílu árie. A protože je hudebním pravidlem, že se nemá provádět prodlužování slabik do chvíle, než je význam slov úplný, dá se toto pravidlo pohodlněji dodržovat, než kdyby příliš protažené slovo stálo uprostřed věty, v kterémžto případě opakování předchozích slov vyžaduje čas. Tak za slovem *crudeltà* vytvoří skladatel v tónech lítost nad ukrutností nebo ji nepřijemnými tóny přímo vykreslí, například:

*Se dar gli affetti miei
non posso al ben, che adoro,
fate, pietosi Dei,
ch'io viva in libertà.
V'è nota la mia pena;
sapete per chi moro:
Spezzar questa catena
sarebbe crudeltà.*

360 Achéron je řeka na severozápadě Řecka, v řecké mytologii jedna z řek podsvětí, do níž ústí čtyři další řeky a spolu se Styxem je považována za řeku smrti, po níž Cháron převáží mrtvé. – Árii se prozatím nepodařilo identifikovat.

361 Míněn je papež Řehoř Veliký (Gregorius I.), viz pozn. 38/II.

Nemohu-li věnovat své city
miláčkovi, jehož zbožňuji,
učíte, soucitní bohové,
ať žiji svobodná.
Vám je známo mé soužení,
víte, pro koho zmírám:
Zpřetrhat toto pouto
by bylo ukrutností.³⁶²

Na slovech *fedeltà*, *beltà* a podobných se může naopak vyjádřit nadšení nad věrností, krásou. Této výhody my Němci příliš využívat nemůžeme. Přesto byla v následujících slovech použita:

*Ja, stürb ich auch zu ihren Füßen,
auch denn soll noch Lucinde wissen,
dass sie mein zärtlich Herz verehrt.*

Ba, i kdybych zemřel u jejích nohou,
i tak kéž Lucinda ještě zví,
že ji mé něžné srdce ctí.³⁶³

Zde tvoří afekt zamilovaná netrpělivost a smělost a slovo *verehrt* (ctí) obsahuje to, co chce zpěvák stůj co stůj provést. Rozum vytvoří při provedení této árie přibližně následující představy, jež vzájemně dobře souvisí. Ve výrazných a svěhla-vost vyjadřujících tónech by byla v prvním řádku vyjádřena myšlenka: „Ať je to, jak chce“. V odvážných a troufalých tónech by byla znázorněna pevná jednotnost druhého řádku a na třetím jako by něžná melodie ukazovala, v čem má rozhodnutí spočívat. Za slovem *verehrt* (ctí) může být v koloratuře popsáno, co se uctívá, a sice jako něžná pocta v zamilovaných tónech; a jistě by mohlo přijít, aby se rozhodnutí dalo najevo, vyjádřit je hned nato smělym zpěvem s následujícími slovy: *Lucinda kéž zví, zemřu-li u jejích nohou, že etc.*

Objeví-li se v árii více takových hudebních slov, měl by skladatel postupovat následovně. V operetě *Orákulum*, z níž jsou vzata předcházející slova, chce Lucinda vědět, co jsou muži zač a co dělají. Dozvídá se, že někteří z nich se snaží vzájemně „metodicky zabíjet“. Ona, která nezná nic jiného než touhu po životě a lásce, zpívá následující árii:

362 Giovanni Claudio Pasquini, *L'Arminio*, I. dějství, 3. scéna (Marzia). In TÝŽ. *Opere del signor abate Gio. Claudio Pasquini*. Arezzo: Belotti, 1751.

363 Christian Fürchtegott Gellert, *Das Orakel*, 1. dějství, 1. scéna (Alcindor), viz pozn. 126/II. Nově publikováno in WITTE, Berndt – JUNG, Werner (eds.). *Ch. F. Gellert. Gesammelte Schriften*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1988.

*Ihr Männer mit den Mordgewehren,
mit Messern und mit Feuerröhren.
O, kommt und legt sie ab, und lernet zärtlich sein!
Die Hand, die könnet ihr mir küssen,
dies wird mich eben nicht verdrießen;
doch eure Messer werd' ich scheun.
O, sollten sie mich nicht erschießen.
Wie gut wollt ich den Männern sein.*

Vy muži se smrtícími zbraněmi
s noži a puškami.
Ó, pojdte a odložte je a učte se být něžní.
Ruku, tu byste mi líbat mohli,
to mě totiž neomrzí;
však vašich nožů se budu bát.
Ó, jen mě nezastřelte.
Jak dobrá bych chtěla k mužům být.³⁶⁴

Skladatel nechá první díl jednou přezpívat a pak připojí několik opakování a rozčlenění slov. Před odsazením na kvintě či tercii však ještě setrvá na koloratuře na slově *zärtlich* (něžní) a vyjádří obratným vedením tónů touhu se učít a předvídané potěšení, jež by muži měli, kdyby se naučili být něžnými. V další periodě prvního dílu by mohla přijít koloratura na slovo *lernet* (učte se) a tím by se předvedlo, jak příjemná by byla něžnost v lásce a tím se po ní vzbudila touha. To vše se dá tóny znázornit. V dalším dílu árie by se dalo na slově *scheun* (bát se) připojit krátké melisma, a také na slově *küssen* (líbat), tvořícím významový protiklad, kdyby mělo vhodný vokál. Jelikož ho však postrádá, mohlo by se to příjemné a pokorné, co se při líbání ruky odehrává, vhodně znázornit s pomocí nástrojů, což se dá uplatnit tím spíš, že zpěvní hlas se může před i po druhém řádku tohoto druhého oddílu krátce odmlčet a nástrojům poskytnout čas. Kdo vyžaduje v árii ještě více hudebních slov a neshledal by jako přirozené slovo *gut* (dobrá) v posledním řádku, možná by raději místo něj pro běh volil slovo *hold* (vznešená). Já osobně bych dvakrát zopakoval *wie gut* (jak dobrá) a nechal bych nástroje krátce vyjádřit to, co by jiný nechal udělat zpěvačku na slově *hold*.

Hlavním požadavkem hudebního slova je, že musí obsahovat v árii panující afekt, nebo přinejmenším hlavní myšlenku periody, či v ní se odehrávající děj. Kde má však zpěvák v árii také hereckou akci, tam se běhy dobře neuplatní. Takové umění by u podobného rozpoložení duše nebylo přirozené a pěvci také musí,

364 Tamtéž, 1. dějství, 2. scéna (Lucinde).

aby vokální obtíže takového místa zvládli, udržet tělo v klidu. Ve výše uvedeném tercetu z opery *Ifigenia*³⁶⁵ se žádný běh neobjeví.

Učitelé hudebního umění nechťejí dovolovat protahování slabik u žádných jiných slov než u těch, která mají výše uvedený charakter. Italští operní skladatelé se však vždy musí velmi řídit podle pěvců a pěvkyní a vokální umělci nemohou nikde ukázat své umění lépe než právě v takovýchto krásách, a proto se snadno nespokojí s árií, kde se nic podobného nevyskytuje. Nutí tudíž skladatele, aby se jim přizpůsobili často i tam, kde žádné slovo vhodné k protažení slabik není po ruce. Nezamýšlel jsem tím hájit všechny podobné případy, ale uvedu například:

*Una sola è quella face,
che al mio cor balena e piace:
Non so, che sfavilla in lei,
ch'altra face in se non à...*

Jediná je to pochodeň,
jež v mém srdci blýská a jež se mu líbí:
nevím, co to v ní jiskří,
že jinou pochodeň v sobě nemá...³⁶⁶

Za posledním slovem této árie se v Graunově zhudebnění nachází běh, který velmi dobře vyjadřuje, s jakým potěšením milovník upřednostňuje svou milovanou před všemi ostatními kráskami. Protože text a tóny jsou jedno a totéž, je možné, aby skladatel zobrazil afekt hudební malbou ještě zřetelněji, ačkoli nemá pohotově slovo, jehož morální obsah by podle výše uvedeného pravidla protahování slabik dovozoval. Jestliže lze znázornit hnutí duše v nástrojích a beze slov, proč by to nemělo být možno a dovoleno nejvýtečnějšímu prostředku, jakým jsou harmonické zvuky? Provede-li zpěvák podobný běh dobře, nikdo si nevšimne, na jakém slově ho udělal, pouze to nesmí obsah slova zakazovat. Připouštím, že s pomocí obratného opakování a členění textu apod. je rozum více zaměstnán než při běžích. Víme lépe, co chce říci slovo, než co vyjadřuje tón. Slova a tóny také pronikají hlouběji ve vzájemném propojení, než osamoceně. Avšak už jsem řekl, že pro dojetí nejsou slova pokaždé nezbytně nutná. Hodí-li se k obsahu árie lépe pouze melisma, upřednostním ho před nemuzikálním a nuceným opakováním. V hudbě, jež se uvádí ve velkých budovách a komnatách, se s běhy také setkáváme častěji než v komorní hudbě, neboť se předpokládá, že v rozlehlých prostorech zpěvákovi nemůže být každé slovo rozumět. Proto se používají operní libreta nebo tištěné texty, abychom je sledovali, a když se slova árie zpívají poprvé,

365 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*.

366 *Giove in Argo*, 1. dějství, 7. scéna (Diana), viz pozn. 313/II.

díváme se do nich. Má-li pak následující běh slova stejného obsahu, necháme se o to více dojmout potěšením, s nímž vnímáme umění a šťastné napodobení v tónech, neboť už víme, o čem se mluví. Zvláště u oper tušíme, že nás dovednost dobrých pěvců potěší a dojme. Chtěl bych tudíž poradit poetovi, který ví, že bude mít pro svou báseň dobrého pěvce a zejména mu jde o potěšení posluchačů, aby takové hudební slovo, o němž je tu řeč, v árii jen tak neztrácel ze zřetele. Neboť v případě, že by jedno takové slovo mělo být jen čtyři nebo šest stupňů poetické kvality a přitom by zároveň bylo velmi příhodné pro koloraturu, a jiné by stálo na osmém stupni poetické krásy, avšak nebylo muzikální, přimlouval bych se, aby dal přednost prvnímu.

Už dříve jsem řekl, že skladatel by neměl uvést melisma či běh, dokud se jednou nepřežpívají všechna slova textu příslušného dílu a posluchač nepochopí jejich plný význam. Přesto jsem však výše uvedl árii od pana Hasseho, v níž je slovo *difendimi* (ochraňuj)³⁶⁷ protaženo dříve, než se objeví následující slova *il mio Rè* (mého krále). Tuto volnost je možno omluvit tím, že by árie jinak byla nudná a přišli bychom o radostné dojetí, které od pěvcovy dovednosti očekáváme. Neboť nic nemůže vyvolat něžný afekt s větším účinkem a potěšením, než když Salimbeni³⁶⁸ v adagiu použije svůj krásný hlas k melismatu, vyjadřujícímu něhu. Protože tedy běh v předešlé árii není tak dlouhý, abychom při něm zcela zapomněli, jak text začínal, protože se toto slovo ještě jednou objeví v jiném úseku prvního dílu této árie, a protože pokud slovu nebylo rozumět, vždy se ho můžeme dozvědět z operního libreta, dala by se výše zmíněná volnost ne-li obhájit, tedy alespoň omluvit. Vůbec se musí v dílech ducha občas ponechat nějaký nedostatek, aby se celek stal tím krásnějším.

Dovední pěvci často rádi přidávají na konci každého dílu árie takzvanou kadenci, pokud její celý obsah či poslední slova nevyjadřují odmítání, žár, pevné rozhodnutí, chvat a podobně. V takových případech odchází pěvec z jeviště obvykle s ostrým trylkem, protože se jím dá zcela dobře znázornit určitý druh vzdoru, ačkoli jsou trylky, jako napodobení slavíka, také užívány, zejména k vyjádření prostopášnosti. Kadence, tento pěvecký umělecký kousek, spočívají v tom, že zpěvák ještě než skončí, něco zaimprovizuje, což sice vyplývá z afektu árie a souzní s ním, ale přednáší se bez respektování taktu, pouze jako fantazie. Pěvci tím předvádějí dovednost a vlastní invenci. Korunují dílo jakoby něčím, co je vymyšleno na místě, co vychází z hnutí jejich srdcí, a tudíž lépe do srdce opět proniká a zanechává osten v posluchačově duši.

Je jisté, že pokud je zpěvák zdatný, má bohatou invenci a to, co zpívá, také cítí, nevzbudí taková kadence pouhý obdiv k umění, nýbrž dokonce dojetí. Někteří duchovní si nikdy nepíší, jak svá kázání uplatní nebo jak vyvolají afekty,

367 Johann Adolf Hasse, *Artaserse*, poprvé 1730 v Benátkách, libreto Pietro Metastasio.

368 Felice Salimbeni (1712–1755), italský kastrát (soprán). Viz pozn. 76/I.

neboť jejich duše je při slovním projevu zcela pohlcena pojednávanou látkou, takže spontánní závěr je často ohnivější a působivější, než jaký by mohlo napsat pero.

Pěvcům se u tohoto druhu krás často provolává bravo, jež je napodobením *plaudite*³⁶⁹ a tleskání rukama ve starověku. Zakončí tuto kadenci trylkem, a pokud veršový řádek končí na krátkou slabiku, provedou ho i na předchozí dlouhé slabice. Končí-li však verš dlouhou slabikou, použijí k trylku předposlední dlouhou slabiku, například:

*Sorge nicht,
ich erfülle dein Verlangen [...]
Du erhebst mich Himmel an,
dass ich tiefer fallen kann.*

Nestrachuj se,
já splním tvoje přání [...]
Povznesoš mne k nebesům,
jen abych mohl padnout hlouběji.³⁷⁰

Protože však taková kadence vyžaduje mnoho dechu, uvykli si skladatelé asi takt před závěrem melodii zpěvního hlasu přerušit a po malé odmlce ještě zpěvák nechají zopakovat několik slov textu, z nichž se pak kadence a trylek utvoří. Je tedy velmi příjemné, vyjadřuje-li text několik slov před závěrem nějaký smysl, a tudíž se tato slova mohou v kadenci zopakovat. Ve výše uvedené árii: *Si, si mia labbra care* (Ano, ano, mé rty drahé) jsou dobrá slova *sperar* a *amar* (doufat a milovat); v árii: *Una sola* etc. (Jen jediná) slova *in se non à* (v sobě nemá); v árii: *Ja stürb ich auch* etc. (Ba, i kdybych zemřel) slova *mein Herz verehrt* (mé srdce ctí). Pěvci je však někdy příjemnější nedělat trylek na těžé slabice, na niž zpíval kadenci, nýbrž na krátké slabice, pokud svou povahou není krátká až příliš. Hlasy „a“ a „o“ jsou pro trylek vhodnější než „e“ a závěr bude tím zaokrouhlenější, pokud zpěvák nemusí mezi trylkem a závěrečnou notou vyslovit a zazpívat ještě jednu slabiku. Proto by zpěvák na výše uvedených slovech zpíval trylek takto: *Sperar e amar, in se non à, mein Herz verehrt*. Někdy se musí celý řádek zopakovat, aby se pro kadenci získala dobrá dlouhá slabika, neboť je pro ni velmi nezbytná, a potom

369 „*Plaudite, amici, comedia finita est!*“ (Tleskejte, přátelé, komedie skončila!), slova, která údajně pronesl před svou smrtí císař Augustus se stala okřídleným rčením.

370 Georg Philipp Telemann, *Unsterblicher Nachruhm Friedrich Augusts*, serenata na smrt Augusta Silného pro sóla, sbor a orchestr TVWV 4:7, libreto Joachim Johann Daniel Zimmermann; árie alegorické postavy Času („Zeit“). – Oba příklady uvádí ve velmi podobně formulovaném pojednání o árii SCHEIBE, Johann Adolph. *Der critische Musicus*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745; je možné, že Krause pracoval s tímto vydáním.

musí zpěvák zbylé slabiky před trylkem rychle dohnat, například ve výše uvedené árii: *Se dar gli affetti miei* (Nemohu-li věnovat své city)³⁷¹ se musí zopakovat celý poslední řádek: *Sarebbe crudeltà* (by byla krutost) a slabika *reb* použít pro kadenci, pro trylek však slabika *del*. V árii: *Könige sind öfters Sklaven, / Sklaven aber Fürsten gleich* (Králové jsou často otroky, otroci však rovni vládcům)³⁷² je slabika *Skla-* od kadence příliš vzdálena, skladatel by mohl nechat zpívat: *sind Fürsten gleich* (rovni vládcům); jenže dlouhá slabika slova *Fürsten* má pro kadenci a pro trylek příliš špatný vokál a druhá slabika je svou povahou příliš krátká, než aby trylkem vynikla. Básník však může vytváření těchto hudebních krás snadno podpořit, pokud si pouze dá pozor, aby tam, kde má být kadence, poslední tři dlouhé slabiky neměly za samohlásky jen „i“ a „u“. Německý jazyk je dostatečně bohatý, aby se toho dalo bez námahy dosáhnout a vyhně-li se básník „i“ a „u“, dosáhne větší libozvučnosti. Nestálo by našim básníkům za tu přímo úžasnou práci, aby přednášeli své myšlenky v takovém řádu a takovými slovy, jež jsou zpěvná a pro hudbu příjemná? Nebylo by možné se dobrat toho, abychom už neměli pro zpěvní skladby zapotřebí italského jazyka?

Italové řadí rýmy v řádcích árie obvykle jinak, než jak činíme my v němčině. V našich áriích se rýmují poslední řádek prvního s posledním řádkem druhého oddílu a ostatními se obvykle nes vazujeme. Italové to první činí také, často však najdeme, jak se i v ostatních rýmech snaží různými způsoby vytvořit soulad řádků. Přesto však nevěřím, že by při tom sledovali nějaká určitá pravidla. Příkladem jejich uspořádání může být následující árie:

*Odi quel fasto?
Scorgi quel foco?
Tutto fra poco
vedrai mancar.
Al gran contrasto
vedersi appresso,
non è l'istesso,
che minacciar.*

Nenávidíš tento přepych?
Vidíš tento oheň?
Vše zakrátko
uvidíš mizet.
Ve velkém sváru
se brzy pozná,

371 G. Pasquini, *L'Arminio*.

372 Zdroj se nepodařilo identifikovat.

že to není totéž
jako vyhrožovat.³⁷³

Tolik italských příkladů jsem ostatně uvedl záměrně. Italská hudba je u nás stále známější a běžnější a často se má za krásné pouze to, co se shoduje s postupy italských kompozic a co se jim rovná nebo podobá, ač jsem jistě spolu s částí diváků toho názoru, že slova každého jazyka, mají-li být zhudebněna, vyžadují také vlastní postupy. Aniž bychom se tedy nutili řídit italským hudebním stylem, můžeme pro pohodlí hudby upravovat pouze náš jazyk a naplnění nadějí doufat, že vynalézaví skladatelé budou i díky podnětu německých textů odhalovat krásy hudby, k nimž je italština nepřivedla.

Doposud jsem hovořil o áriích pouze obecně a o tom, jak se poezií a hudbou liší od recitativu. Protože však ariosa, arietty a podobně, jejichž vnitřní rozdíl jsem uvedl v páté kapitole, náleží rovněž mezi árie, chci zde připojit ještě to i ono z toho, co je v nich zvláštní. Pokud jde o takzvaná *accompagnementa*, jež je možno co do poetického významu a vzhledem k vnější stránce literárního slohu počítat k recitativům, hovořil jsem dost o jejich charakteru a rázu již ve vzpomínané páté kapitole. *Arioso* se však také nazývá *obligato*, neboť se zpívá podle taktu, zatímco recitativ, v němž se obvykle objevuje, se na žádnou časomíru neváže. Při pojednání o recitativu výše jsem radil k častějšímu uvádění arios a zmínil zároveň *leccos* k jejich obsahu. Mohou obsahovat životní nebo jiné pravdy, jistě také určité poněkud ostrovtipné věty. Skladatel v nich opakuje slova jen málo, nebo vůbec. Protože však přece jen mají řádnou melodii, nemají v nich co dělat určité výrazy, jež náleží vlastní mluvě, jako například povely a příkazy, zato však vazby na to, co bezprostředně předcházejí, neboť jsou většinou bez *ritornelu* a souvisejí s recitativem. Podobně nejsou vhodné ani záporné věty, neboť v hudbě se obsah každého slova nemusí vykreslovat. Pěvci v nich nedělají žádné běhy ani závěrečné kadence.

Arietty jsou malé árie a obsahují jen pocity, které nejsou tak silné jako ty, jež se vyskytují v áriích. Proto také nemají jejich poetickou ani hudební délku a detailní vypracování. Někdy jsou dlouhé jen jako první díl árie, například:

*Ad amar ognuno impari
dolci nodi e nodi cari,
o ben persa Libertà.*

373 Pietro Metastasio, *Semiramide riconosciuta*, 3. dějství, 6. scéna (Scitalce). Srv. METASTASIO, Pietro. *Semiramide riconosciuta. Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume II. Roma: Gio: Lorenzo Barbicellini, 1741.

Ať každý se milovat naučí
sladká pouta a pouta drahá,
ó, krásně ztracená svobodo.³⁷⁴

Takové árie či arietty působí pro svou příhodnou stručnost v některých případech velmi přirozeně. Někdy mají sice dva díly, zřídka však řádné da capo. Také se v nich neobjevují velké běhy, ani nemívají vždy kadence a stručným hudebním vypracováním se od árií dokonale liší. Většina árií Francouzů se však od italských ariett liší jen málo.

Kavaty jsou s ohledem na poetický obsah blíže madrigalu než recitativy, pokud pro recitativy přijmeme Boileauovo prohlášení: *Le Madrigal plus simple et plus noble dans son tour / Respire la douceur, la tendresse et l'amour.* (Madrigal, který je prostší a ušlechtlejší, dýchá sladkostí, něžností a láskou.)³⁷⁵

Kavaty jsou rozvažováním nad nějakou dojemnou látkou, fakta sama v nich dojmají více než vzlet myšlenek, slova a tóny. Netvoří je jako árie dva díly, z nichž se jeden opakuje da capo, mohou však mít dva nebo tři úseky. Od recitativu jsou také odděleny stručným ritornelem, a proto nemusejí začínat vztažnými slovy a tím, co z toho dále plyne. Popisy a podobenství by se v kavatách mohly objevovat nejčastěji, koloratury a kadence se v nich naopak vyskytují jen málokdy. S takovým příkladem se setkáme v Brockesově *Irdisches Vergnügen* (Světském potěšení).³⁷⁶ Radím však básníkům, aby s kavatami nebyli přespříliš štědrí. Ostrovtip se dá hudbou vyjádřit jen stěží.

Podle hudebně poetické řeči se árie s jedním zpěvním hlasem nazývá sólo; bas a ostatní nástroje se zde nepočítají, protože nejsou zpěvními hlasy. Duety jsou zpívány dvěma, tercety třemi, tutti neboli sbory však obvykle všemi čtyřmi zpěvními hlasy. Přesto se však občas z nedostatku zpěváků jeden hlas vypouští. V čistě instrumentálních skladbách se tato pojmenování používají jinak. Duety a tercety mají více druhů. Někdy jsou slova vytvořena tak, že zároveň mají nebo mohou být zpívána více postavami. Například v pašijovém oratoriu zpívají Marie a dcera Sionu společně následující:

Mein Gott, es ist vollbracht.

Dein Leiden ist verschwunden.

374 KADE, Otto (ed.). *Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten.* Bd. 1. Schwerin: Sandmeyer, 1893, s. 75 uvádí: „Aria: ‚Ankert (sie?) nur betrübte Herzen‘. (Canon ä 3: ‚ad amar ognuno impari‘).“ Geschr. Doppelblatt, IF. Blíže se nepodařilo identifikovat.

375 Často opakovaný citát z *L'Art poétique* Nicolase Boileau-Despréauxe (1674). Ve vydání Amsterdam: François Changuion, 1729, sv. 2, s. 40.

376 BROCKES, Barthold Heinrich. *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten.* Bd. 9. Hamburg – Leipzig: G. CH. Grund / A. H. Holle, 1748.

*Der Anfang seelger Stunden,
ist nun für uns gemacht...*

Můj Bože, dokonáno jest.
Utrpení Tvé pominulo.
Počátek blažených hodin
je pro nás nyní uchystán...³⁷⁷

Dále mohou mít dvě postavy různá mínění, různé výrazivo. Například:

Timante: *La destra vi chiedo,
mio dolce sostegno,
per ultimo pegno
d'Amore e di Fè.*

Dircea: *Ah, questo fù il segno,
del nostro contento:
Ma sento – che adesso
l'istesso – non è.*

Timante: *Mia vita Ben mio.*

Dircea: *Adio – Sposo amato.*

Oba: *Che barbaro Addio!
che Fato – crudel!
Che attendono i rei
degli astri funesti,
se i premi son questi
d'un alma fedel!*

Timante: Žádám tvou pravici,
má sladká oporo,
jako poslední zástavu
lásky a věrnosti.

Dircea: Ach, to bývalo znamením
našeho štěstí,
nyní však cítím,
že jím již není.

Timante: Můj živote, mé blaho.

377 Menantes, *Der blutige uns sterbende Jesus*, zhudebnil Reinhard Keiser (1674–1739). Dlouho neznámá partitura byla objevena roku 2006 ve Staatsbibliothek v Berlíně. Více viz BLANKEN, Christine (ed.). *Der blutige und sterbende Jesus von Reinhard Keiser: das erste deutsche Passionsoratorium nach dem Text von Menantes im Kontext der geistlichen Musik Keisers*. Wandersleben: Förderkreis der Menantes-Gedenkstätte, 2010.

Dircea: Sbohem, milovaný choti.
Oba: Jak kruté rozloučení!
Jak nemilosrdný osud!
Co mohou očekávat provinilci,
od neblahých hvězd,
když toto je odměnou
věrným duším!³⁷⁸

Podobně:

Jesus: *Schreib diesen Trost in deine Seele –*
Maria: *Der Trost schreibt sich in meine Seele –*
Jesus: *– dein Blut lässt hier sein Blut für dich.*
Maria: *– mein Blut lässt hier sein Blut für mich.*
Jesus: *Ich denke nach dem Leide –*
Maria: *Ich denke nach dem Leide –*
Von beyden: *– an jene seelge Freude.*
Jesus: *Da siehst du deinen Sohn –*
Maria: *Da seh ich meinen Sohn –*
Von beyden: *– zur Rechten auf des Höchsten Thron.*

Ježíš: Vepiš tuto útěchu do své duše –
Marie: Do duše mé se vpisuje útěcha –
Ježíš: – tvá krev zde krvácí pro tebe.
Marie: – má krev zde krvácí pro mne.
Ježíš: Myslím po utrpení –
Marie: Myslím po utrpení –
Oba: – na blaženou radost.
Ježíš: Tu vidíš syna svého –
Marie: Tu vidím syna svého –
Oba: – po pravici trůnu Nejvyššího.

378 Pietro Metastasio, *Demofonte*, 2, dějství, 6. scéna. Srv. METASTASIO, Pietro. Demofonte. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume II. Venezia: Bettinelli, 1734. – *Demofonte* je jedno z nejčastěji zhudebněvaných Metastasiových libret, poprvé uvedeno ve zhudebnění Antonia Caldary roku 1733 ve Vídni na oslavu jmenin císaře Karla VI. – *Demofonte* Carla Heinricha Grauna, které má Krause zřejmě na mysli, byl poprvé uveden roku 1747 v Berlíně.

Z následujících slov vytvořil duet také Mattheson:

*Ich gehe mit ins Grab;
was frag ich nach dem Himmel...*

Jdu do hrobu též;
co ptám se po nebi...³⁷⁹

Jeden hlas zpívá: *ich gehe* (jdu) a druhý: *ich gehe mit* (jdu též). Podobně první zpívá tázavě: *ins Grab* (do hrobu) a druhý přitakává: *ins Grab* (do hrobu). Je vidno, že v duetech dvě postavy zpívají často zároveň a ve stejném časovém úseku různá slova.

Básník by to však měl připustit jen zřídka, neboť je vždy těžké porozumět dvěma osobám, které hovoří nebo zpívají současně. Skutečnou chybou však je, jestliže dvě osoby přednášejí různé myšlenky, neboť hudebník k tomu přece má vytvořit jednu melodii. Například kdyby jedna osoba zpívala: *Man muss in der Liebe beständig seyn* (Je třeba být v lásce stálý), a druhá: *Es ist nichts angenehmer, als der Wechsel in der Liebe* (Není nic příjemnějšího, než změna v lásce). Zamilovaní by jistě měli říkat vždy totéž. Oba se ujišťují, že se milují a budou se milovat stále. Je také přirozené, že se takto ujišťují společně a ve stejnou chvíli. Jiné osoby však neříkají či nezpívají totéž jen tak. Proto nechávají dobří skladatelé u podobných duetů v prvním úseku skladby každou postavu přezpívat její slova samotnou, v druhém však slova rozdělí tak, aby je postavy zpívaly střídavě, jako při rozhovoru; i pak je vždy třeba postupovat uvážlivě a obezřetně.

Někdy se v duetech užívá i cosi jako ozvěna (echo):

Singt nicht dein Herz Alleluja?
(Wiederschall.) *Ja.*
Dringt nicht des Todes Furcht hinein?
(Wiederschall.) *Nein.*

Nezpívá tvé srdce alleluja?
(ozvěna): Ano.
Neproniká do něj hrůza smrti?
(ozvěna): Ne.³⁸⁰

379 Johann Mattheson, *Das Lied des Lammes*. Celé čtyřverší je: „*Ich gehe mit ins Grab / was frag ich nach dem Himmel, / nach allem Welt-Getümmel! / Weil Jesus scheidet ab, ich gehe mit ins Grab.*“ (Jdu do hrobu též / co ptám se po nebi, / po všem ruchu světa! / Když Ježíš odchází, jdu do hrobu též.)

380 Georg Philipp Telemann, kantáta *Siehe, es hat überwunden*, TWV 1:1328.

Při vznešených věcech se však echem pořídí jen málo a hudba mu jen stěží získá více vážnosti a pozornosti. Neméně neobratné se mi zdá, pokud básník uvádí v textech buď skutečné otázky a odpovědi, nebo rozmluvy v příliš krátkých větách. Pro silný afekt, který se v duetu nutně předpokládá, to není vhodné, například:

Gott: *Bestürmt dich Not, betrübt dich Jammer,
so bete nur.*

Der Betende: *Zu wem?*

Gott: *Zu mir.*

Der Betende: *Wie fleh' ich denn?*

Gott: *In Jesu Namen...*

Bůh: Doléhá na tebe bída, zarmucuje tě hoře,
tedy se modli.

Modlíci se: Ke komu?

Bůh: Ke mně.

Modlíci se: Jak mám prosit?

Bůh: Ve jménu Ježíše...

Podobně:

Clotilde (singt): *Ach! Redet, ihr Lippen.*

Ferdinand (fraget aus Scham): *Und was?*

Clotilde (zpívá): Ach, mluvte, ústa.

Ferdinand (se stydlivě ptá): A co?³⁸¹

Další příklad:

Ein Gläubiger: *Ich bete in dir, allmächtiger Heiland,
dich, hochbewehrte Gottheit, an.*

Jesus: *Was wirkt dieses Glaubens Stärke?*

Gläubiger: *Nur deine starke Wunderwerke.*

Jesus: *So fliehe denn der Sorgen Schmerzen,*

Gläubiger: *Ich sing und spiele dir im Herzen...*

381 Zdroj se nepodařilo identifikovat.

- Věřící:** Modlím se k tobě, všemohoucí Spasiteli,
k tobě, nejmocnější Bože.
Ježíš: Co působí sílu této víry?
Věřící: Jen tvé velké zázraky.
Ježíš: Nuž zbav se žalu starostí,
Věřící: Zpívám a hraji ti v srdci...³⁸²

Konečně se podívejme na následující duet:

- Cinna:** *Ora sarai contenta,
che per te vado a morte,
Tiranna del mio cor.*
Emilia: *Il mio dolor tormenta
quest'alma e le da morte,
dolce mio Ben, mio Cor.*
Cinna: *Lasciami in pace, oh Dio!*
Emilia: *Perdono, idolo mio!*
Cinna: *Mi perde il tuo furor.*
Emilia: *Deh tempera il tuo furor.*

- Cinna:** Nyní budeš spokojena,
neboť kvůli tobě jdu na smrt,
ty utlačitelko mého srdce.
Emilia: Můj žal trýzní
tuto duši a zabíjí ji,
můj sladký miláčku, srdce mé.
Cin. Nechej mne na pokoji, ó, nebesa!
Em. Odpusť, můj zbožňovaný!
Cin. Ničí mě tvá zběsilost.
Em. Ach, mírni svou zběsilost.³⁸³

Na slově *furor* (zběsilost) mají zpívající postavy provést běh. To však není vhodné, neboť Cinna ve svém duševním rozpoložení míní slovo *furor* (zuřivost) zcela jinak, než jakým jej činí afekt pro Emilii.

382 Zdroj se nepodařilo identifikovat.

383 Carl Heinrich Graun, *Cinna*, 3. dějství, 7. scéna.

Do jedné a téže árie může být tu a tam vsunuto něco poněkud recitativního a jako příklad uvedu následující duet.

Tug[end]: *Meine Seufzer –*

Weish[eit]: *– meine Tränen –*

Tug[end]: *Meine Klagen –*

Weish[eit]: *– meine Pein –*

Beide: *Werden ewig dauernd sein.*

*Quellt ihr herben Zährengüsse,
dieses Grabes Finsternisse
schließen meinen Freudenschein,
schließen mein Geliebtes ein.*

Tug[end]: *Unsäglich ist der Jammer meiner Brust,*

Weish[eit]: *Unwiederbringlich mein Verlust.*

*Der Kranz, der mir sonst um das Haupt gesessen,
verwandelt sich in traurige Zypressen.*

Tug[end]: *Mein Schmuck verfällt, mein Schmerz ist ungemain,
und härter noch als dieser Leichenstein.*

Tug[end]: *Meine Seufzer –*

Weish[eit]: *– meine Tränen –*

Tug[end]: *– meine Klagen –*

Weish[eit]: *– meine Pein –*

Beide: *– werden ewig dauernd seyn.*

Ctnost: *Mé vzdechy –*

Moudrost: *– moje slzy –*

Ctnost: *– mé nářky –*

Moudrost: *– mé utrpení –*

Obě: *– budou trvat věčně.*

*Nechť kanou hořké proudy slz,
temnoty tohoto hrobu
uzavřou světlo mé radosti,
uzavřou to, co miluji.*

Ctnost: *Nevyslovitelné je hoře v mé hrudi –*

Moudrost: *Nenahraditelná má ztráta.*

*Věnc, jenž mi hlavu věncil,
se změnil ve smutné cypřiše.*

Ctnost: *Můj půvab zaniká, má bolest je nezměrná,
a tvrdší ještě nežli tento kámen náhrobní.*

Ctnost: *Mé vzdechy –*

Moudrost: *– mé slzy –*

- Ctnost:** – mé nářky –
Moudrost: – má trýzeň –
Obě: – budou trvat navěky.³⁸⁴

U tercetů se děje totéž, co jsem řekl o duetech. Tímto způsobem mohou být tvořeny dokonce árie o čtyřech hlasech. Chci zde ještě uvést pro jeho krásu tercet z Gellertova *Orákula*.

- Alle:** *O Liebe, deinen Schmeicheleien,
o Liebe, deinen Zaubereien
kann kein beseelt Geschöpf entgehn.*
- Alcindor:** *Du lehrst den stummen Mund der Blöden
mit ihren Schönen seufzend reden.*
- Lucinde:** *Und ihre Schönen sie verstehn.*
- Alle:** *O Liebe, deinen Schmeicheleien...*
- Die Zauberin:** *Du kanst das Alter selbst gewinnen.
die Macht der größten Zauberinnen
kann deiner Macht nicht widerstehn.*
- Alle:** *O Liebe, deinen...*
- Všichni:** Ó, láska, tvým lichotkám,
ó, láska, tvým kouzlům
nemůže uniknout žádný tvor, který má duši.
- Alcindor:** Učíš nemá ústa hlupáků
se vzdycháním hovořit s jejich kráskami.
- Lucinde:** A jejich krásky učíš jim rozumět.
- Všichni:** Ó láska, tvým lichotkám...
- Kouzelnice:** Můžeš zvítězit nad samotným stářím.
Moc největších kouzelnic
tvé moci nemůže odolat.
- Všichni:** Ó, láska, tvým...³⁸⁵

Na duety a tercety ostatně z jejich podstaty nahlížíme stejně jako na árie a také se tak komponují. Jsou zvláště plné různého znázorňování a herecké akce a jejich slova je možno členit. Pokud jde o ritornely, pojednává je skladatel jako u árie, s jedním da capo, mohou mít i dvě opakování, jako například právě uvedený tercet. Stojí-li na konci nějaké zpívané básně a nesouvisí nutně s jejím dějem

384 Johann Ulrich von König, *Das Ewig-währende Denckmahl eines guten Gerüchts...*, 1713. V části *Dialogo* osoby: Die Weisheit (Moudrost), Die Tugend (Ctnost), das gute Gerüchte (Dobrá pověst).

385 *Das Orakel* Christiana Fürchtegotta Gellerta, finále.

a příběhem, jsou pojednány zcela lyricky a v ostatních případech rozličně. K běhům je v nich dáno jen málo příležitosti, neboť hlasy se vždy musejí sejít na téže myšlence. Při ujišťování o věrnosti, kterou si vyslovují dva zamilovaní, se může objevit kadence, u řady ostatních duetů však nikoli.

Je-li více hlasů spojeno a nezpívají dialogicky, nazývá se to sbor nebo tutti, ač už výše uvedený tercet by se dal nazvat sborem. Vlastní sbory jsou však přece vždy pojímány pouze lyricky, a to i pokud zazpívá ten či onen hlas něco samostatně. Závěrečné sbory jsou obvykle, tak jako árie, rozděleny do dvou dílů, z nichž se první opakuje. Jinak se však v takových sborech může da capo vypustit a krásné uspořádání básnického metra a řádků v nich má velký půvab a je jim k prospěchu. Protože vícehlasost nepřipouští tolik hudebních krás, jaké se objevují v áriích, velmi povznese jejich melodii krásné básnické metrum a pěkný vzájemný poměr veršů. Při smutných a vznešených látkách nemusí přijít nevhod druh verše saphické ódy.³⁸⁶ Oba následující sbory zpívají všechny hlasy společně:

*Mora, mora Ifigenia.
di Diana offesa, irata,
accìò ch'ella sia placata,
cada vittima all'altar.
Mora, mora Ifigenia.*

Nechť zemře, nechť zemře Ifigenie.
Nechť padne coby oběť na oltáři
uražené, rozhněvané Diany,
a tak ji usmíří.
Nechť zemře, nechť zemře Ifigenie.³⁸⁷

Podobně:

*Notti a gli Amanti amica
fedel le fiamme cela;
l'Amore non rivela
i suoi mister che à te.*

Noc přeje milencům
věrně vášně skrývá;
Amor nevyjeví
svá tajemství nikomu nežli tobě.³⁸⁸

386 Míneňa je tzv. saphická strofa, užívaná řeckou básnířkou Sappó (ca 630–570 př. n. l.), s nerýmovanými verši o jedenácti slabikách.

387 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 3. dějství, 10. scéna (sbor).

388 Carl Heinrich Graun, *L'Europa galante*, 3. dějství, 2. scéna (sbor), Berlín 1748.

Ve vokálních skladbách, jež se mají nastudovat zpaměti, se tento druh sborů objevuje nejčastěji. Je však možno také do sboru vložit střídavý zpěv tak, že jeden hlas vede ostatní k následování, či se jeden ptá a druzí odpovídají, nebo také naopak – mnoho hlasů se ptá a pouze jeden jim odpovídá, případně se vícero sborů na různých místech prostorného chrámu vzájemně střídá. Ve francouzských operách lze nalézt krásné sbory a přál bych si, aby se u nás častěji užívaly a pěkněji zpívaly. Je známo dojetí, jež vyvolávaly tragédie antických autorů. Mezi sbory je možno vložit i cosi recitativního, například:

Chor der Juden: *Ans Kreuz, ans Kreuz mit dem Verräter!*

Pilatus: *Was Übels hat er denn getan?*

Chor: *Hinweg, hinweg mit diesem Übeltäter!*

Pilatus: *Ich finde nichts, was ihn verdammen kann.*

Chor: *Er macht sich selbst...*

Sbor Židů: Na kříž, na kříž se zrádcem!

Pilát: Co špatného učinil?

Sbor: Pryč, pryč s tím zlosynem!

Pilát: Nenacházím nic, proč by měl být zatracen.

Sbor: To činí sám...³⁸⁹

U všech těchto krátkých sborů se dá užít fugy, onoho hudebního uměleckého díla, v němž jeden hlas po druhém začíná určitým postupem, který se pak vícekrát a znenadání v tom či onom hlase opakuje. Pro výše uvedený zmatený, opovážlivý a chaotický křik by nebylo nic náležitějšího než jej vyjádřit rychlou, ohnivou fugou. Básník nesmí pustit z rukou jakoukoli příležitost, kdy může takový zápal, všeobecnou radost atp. prostřednictvím sboru znázornit. Skladatel však musí s úvahou a skromností posoudit, kdy fugu použít, zvláště v komorní hudbě a na jevišti. Střídání se sbory naplňuje sluch a udržuje pozornost. V Königově pašijovém oratoriu je sbor jeruzalémských žen, který by s doprovodem pouhého basu mohl jedinečným způsobem znázornit žal. Dalo by se z toho vytvořit něco podobného starým motetům, jen by skladatel nesměl kvůli touze, aby byl v harmonické složce umělecký, ztratit ze zřetele afekt. Sbor tedy zní:

Ach Golgatha! Ach Golgatha!

Wie schmerzlich beugst du unsre Seelen!

*Wie ist es? Liegt das Kreuz schon da,
daran den Heiland anzupfählen?*

O nein! Doch leider ja!

Ach Golgatha! Ach Golgatha!

389 Johann Ulrich von König, *Die gekreuzigte Liebe*.

Ach, Golgoto! Ach, Golgoto!
Jak bolestně tížíš naše duše!
Jak je to? Leží tu již kříž,
na něž má být Spasitel přibit?
Ó ne! Žel ano, přec!
Ach, Golgoto! Ach Golgoto!³⁹⁰

Tato kapitola obsahuje rozličné rady, jejichž dodržování by básník mohl považovat za velmi těžké jho. Avšak jednak nemusejí být v každé árii současně a nutně dodržovány všechny tyto předpisy, a jak říká pan Voltaire: Kdo překonává obtíž jen pro zásluhu, že ji překonal, je bloud. Kdo však z těchto překážek dokáže vytěžit krásy, které se každému líbí, je moudrý a svým způsobem jedinečný člověk. Konečně: *Non sancta sunt ista praecepta, sed hoc quidquid est, utilitas excogitavit. Non negabo autem, sic utile esse plerumque. Verum si eadem illa nobis aliud suadebit utilitas, hanc sequemur.* (Tyto řečnické předpisy nebyly totiž ustanoveny nějakým zákonem nebo usnesením lidu, ale vymyslela je užitečnost, ať už jsou jakékoli. Nebudu však popírat, že zpravidla je užitečné držet se jich, jinak bych o nich ani nepsal, jestliže však táž užitečnost nám bude radit něco jiného, dáme jí přednost [před autoritou učitelů].)³⁹¹

390 Tamtéž, sbor jeruzalémských žen.

391 QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Institutio oratoria* II, 13, 6–7. Česky jako *Základy rétoriky. Institutionis oratoriae libri XII*. Praha: Odeon, 1985.