

Pod pojmem **klasicismus** rozumíme v hudební historii období a styl tří velkých vídeňských mistrů HAYDNA, MOZARTA a BEETHOVENA (*videňský klasicismus*). Pojmenování epochy, k němuž došlo po BEETHOVENOVĚ smrti, bylo podníceno dokonalostí obrazu hudební věty, výsostným humanitním obsahem a ideálem krásy především hudby MOZARTOVY. – Pojem *klasický* znamená obecně tolik co vzorový, pravdivý, krásný, naplněný souměrností a harmonií, přitom jednoduchý a srozumitelný. Síly citu a rozumu, ale také obsah a forma nalézají rovnováhu v utváření uměleckého díla. Výsledek je nadčasový. WINCKELMANN nazval *klasickým* umění *antiky*, na němž ve shodě s ideály své doby obdivoval „vznešenou prostotu a tichou velikost“ (1755).

Osvícenství a přirozenost

18. století je obdobím *osvícenství*, skrze něž člověk pomocí rozumu a kritického úsudku dospívá k samostatnosti a zralosti (KANT). Osvícenství vede k rozbití starých pořádků a k nové představě důstojnosti, svobody a štěstí člověka; tj. mj.

- k vyhlášení lidských práv (USA, 1776 nn.);
- k rozbití staré stavovské společnosti fr. revolucí (1789);
- ke zrušení nevolnictví; volání po náboženské toleranci; sekularizaci.

Na místo dvorské kultury, jejímiž centry a zároveň místy provozování hudby byly kostel a zámek, nastupuje postupně kultura měšťanská se soukromým domem, salonem, kavárnou, sálem (bez centra; SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*, „Ztráta středu“).

Víra v (rozumové) schopnosti člověka s sebou přináší optimistickou vizi pokroku. DIDEROT a D'ALEMBERT vydávají *Encyklopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Encyklopedie neboli výkladový slovník věd, umění a řemesel, Paříž 1751–72) jakožto základ tehdejšího obecného vědění lidstva. ROUSSEAU sem napsal část hudebních hesel.

Proti baroknímu životnímu stylu, nabubřelosti, patosu, ceremoniálnosti a vyumělkovanosti se staví touha po jednoduchosti a přirozenosti. ROUSSEAU formuluje tuto **kritiku kultury** roku 1750 ve své představě prvotního blaženého stavu lidstva žijícího mravně a svobodně (s. 379). V tomto smyslu je mluvena výzva *zpět k přírodě*. Do „přírody“ je zahrnuta také **antika**, neboť ta ještě věřila v uskutečnění všech humanitních ideálů (GOETHE). Jelikož se nedochovalo téměř žádné prameny antické hudby, mohla se na antiku orientovat všechna umělecká odvětví právě s výjimkou hudby.

Předmětem uctívání se stal také **lid (národ)** a jeho jednoduché životní formy (HERDER, *Stimmen der Völker in Liedern*, „Hlasy národů v písních“, 1778 n.).

Pohled na původ a vývoj učinil hlavním tématem 18. století **výchovu** v teorii i praxi (LESSING, SCHIL-

LER; PESTALOZZI), ve výchovných románech (VOLT-AIRE, GOETHE), či v hudebních učebnicích (C. PH. E. BACH, QUANTZ, L. MOZART). Jako přirozený a nezkažený se však jeví především tvůrčí člověk, umělec, **génius** (*originální génius*). Jde o *vyslovení nevyslovitelných věcí* (LAVATER), o *prapůvodní sílu a tvořivou schopnost* (HERDER), o *umění jako zjevení, hudbu a poezii jako blas přírody* (HAMANN). Génius opovrhne učeností (barokního) umění a jeho pravidly jako překážkou a falešnou oporou: „homérský básník je odvrhuje“ (Young).

V nové **měšťanské hudební kultuře** s domácí a salonní hudbou, veřejným koncertem a operou, anonymním publikem, nakladateli a hudební kritikou se musí hudebník prosadit jako *svobodný umělec*.

Hranice epoch

Přechod od baroka ke klasicismu (BACH †1750) probíhá ve více vrstvách. Nové proudy začínají kolem roku 1730 fr. *galantním stylem* a it. *novým tónem* v operě buffa, sonátě a sinfonii. Formují hud. *rokoko* jako předklasický styl kol. 1750/60 a vedou přes *Empfindsamkeit* (*citový slob*) a hudební *Sturm und Drang* (bouře a vzdor) ke klasicismu.

BEETHOVENOVU smrtí 1827 by mohl klasicismus končit, ovšem v této době zde již dávno působí romantické proudy (WEBER †1826, SCHUBERT †1828).

Galantní slob je spíše kompozičním stylem než označením epochy. Vznikl jako protiklad k učenému, kontrapunkticky přísně *vypracovanému* a p - lyfonně *vázanému* stylu (BACH, HANDEL) již v pozdním baroku jako *volný kompoziční styl*, především pro cembalo a komorní hudbu (COUPERIN, D. SCARLATTI, TELEMANN). Je půvabný, lehece srozumitelný a zábavný, a obrací se proto spíše na amatéry než na znalce, upřednostňuje zpěvnou melodiku, křehkou ornamentiku, uvolněný doprovod bez pevného počtu hlasů a přehledné formy (tance).

Citový slob staví proti baroknímu afektu a patosu bezprostřední vyjádření osobního citu v souhlasu s obecnými dobovými proudy let 1740–80, k nimž patří angl. vliv YOUNGOVA světobolu a touhy po smrti (*Night Thoughts*, 1742 nn.), STERNEHO nového hlasu citu (*Sentimental Journey*, 1768), ale také KLOPSTOCKOVY obrazy duše (*Messias*, 1748 nn.) a podněty LESSINGA, HAMANNA a HERDERA. – Patří sem dále **mannheimská škola** a její výrazové manýry i neobyčejný vzlet (*vzdechy, rakety*), GOSSEC, SCHOBERT a BECK v Paříži, ale především C. PH. E. BACH se svou zcela osobitou hudební řečí. **Videňská škola** zaujímá výjimečné postavení tím, že spojuje vážné a zábavné (MONN, WAGENSEIL, raný HAYDN), zatímco **berlínská škola** a její barokní tradice předvádí *školometství, vzdálení od přírody a úzkostlivé zápolení s uměním* (SCHUBERT, 1775).

con - tra i ven - ti e la tem - pe - sta
(klavír) (S) Tu so - spi - ri?

Così fan tutte, árie Fiordiligi

Scéna a rondo KV 505

t. 30

Klavírní koncert C dur, KV 467, 1785, Andante

A W. A. Mozart, vokální a instrumentální gestika (skoky, vzdechy)

t. 83 *p*

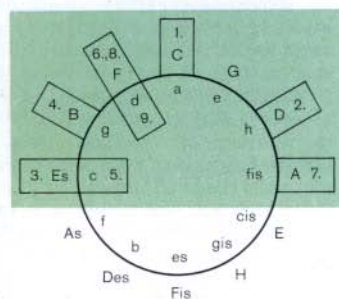
téma *p* ten. ten.

t. 145 *p* *timp.*

■ doplněk ve variaci 4: duo fl. a hob.

■ doplněk v kodě: romantický zvuk

B J. Haydn, Symfonie G dur, č. 94 (S úderem kotlů), 1791, Andante, téma a zpracování



Symfonie 1 – 9

- nejčastější tóniny klasicismu
- vzdálená tónina, terciový vztah
- varianta tématu

C L. v. Beethoven, tóniny

	1.	2.	3. věta
I.	C	As	C t. 462 H
II.	B	Es	B 261 G
III.	c	E	c 261 E
IV.	G	e	G 460 Fis
V.	Es	H	Es 220 C

II,3 Rondo. Molto Allegro

t. 261

Klavírní koncerty I – V

Osvobozující se člověk se projevuje ve všech oblastech současně. V roce 1781, prvním vrcholu klasicismu, vznikají HAYDNOVY smyčcové kvartety op. 33, MOZARTŮV *Únos ze Serailu*, SCHILLEROVI *Loupežníci*, KANTOVA *Kritika čistého rozumu*.

V renesanci pronikly do hudby duch a dech, v baroku lidské afekty; v klasicismu to bylo lidské jednání, gesto, bezprostřední projev schopností: živě reagující city a bdělý rozum, vše vyvážené v intuitivní celistvosti, která tihne k objektivitě.

Fiordiligi vyjadřuje velkými skoky, akcenty a dramatickými pauzami vášně a velikost duše (k symbolům *větrů* a *bouře*, př. A). Vokální charakter vykazují i nástroje (KV 467), které téměř *hovoří*: na figury vzdechů v klavíru se táže soprán „ty vzdycháš?“ (KV 505, psáno pro NANCY STORACE, MOZARTOVU Zuzanku, a jeho samotného; př. A).

Nový tón v hudbě již není pateticky důstojný, ale radostně přirozený (více *dur* než *moll*). Od *smíšeného vkusu* (QUANTZ 1752) směřuje klasicismus k nadnárodní hudbě z evropských prvků (primárně instrumentální) jakožto k univerzální řeči lidstva.

Má řeč je srozumitelná celému světu (HAYDN). Klasickými ideály jsou prostota a jednoduchost; téma př. B působí jako lidová píseň, klasicky vyvážené v melodii (2 takty nahoru, 2 takty dolů), rytmu (kroky, zastavení) i harmonii. Ve variacích se pak ukazují bohatství nápadů, dovednost a historické vědomí, které se za tím vším skrývá: od barokní polyfonie (4. variace) až k téměř romanticky znějícím harmonickým disonancím (koda).

Klasická je rovněž ideální podoba hudby, která se vymaňuje z účelovosti a služebnosti tance, zábavy, slavnostní okras a chrámu, aniž by se stala izolovanou specialitou pro znalce. Hudba pozvedá sebe samu i člověka na vyšší stupeň. Její veskrze duchovní podstata mohla v sobě nést náročný etický obsah. Hudba vrcholného klasicismu se stala *významuplnou* a oslovovala všechny lidi. Duch a cit přitom zůstaly stejně vyvážené jako obsah a forma, i když počínaje BEETHOVENEM do hudby pronikla *poetická kvalita*. Teprve romantismus přesunul důraz na mimohudební obsah (problém *forma – obsah* v 19. století). Klasicismus rovněž trval na určitém omezení prostředků ve struktuře, harmonii, instrumentaci a tak dále. I zde překročili rámeček teprve romantikové.

BEETHOVEN podržuje v zásadě klasické tóniny (pouze horní oblast kvintového kruhu), zároveň však rád vyhledává i vzdálenější, např. terciové příbuzné tóniny jako kontrast (vždy s návratem). V prostředních větách klavírních koncertů, též ke konci v závěrečných větách (jsou to vesměs

ronda) zároveň duchaplně a rytmicky překvapivě obměňuje téma, aniž by porušil formu (př. C; již MOZART, KV 451).

Definice hudby

V období racionalismu platí, že hudba je stejně tak *vědou* jako *uměním* a má svá pravidla (MATTHESON 1739, Marpurg 1750), že je harmonická a krásná: *Hudba je umění kombinovat zvuky způsobem příjemným pro ucho* (ROUSSEAU 1768; *příjemné pro uši*, MOZART 1782, viz s. 425). Období *citovosti* přináší definice směřující k romantismu: hudba vyjadřuje vášně a city (AVISON 1752, SULZER 1771, KOCH 1802), podněcuje fantazii a otevírá cestu k vznešenosti (MICHAELIS 1795). Namísto dosavadních obrazů a mýtů se objevují rovněž pokusy o racionální teoretické uchopení původu hudby: jakožto *řeč citu* se hudba vrací zpět k samotné řeči (ROUSSEAU, HERDER).

Hudební estetika

Platónské učení o tom, že v hudbě se vyjevuje *míra*, *číslo* a *řád* a tudíž objektivita, platí stále jako základ. Ke klasickému ideálu krásy patří harmonie. Tomu odpovídá také HEGELŮV novoplatónský pojem *smyslového zdání idejí* v kráse. Duchovní obsah a vnější tvar se ztotožňují, smyslově uchopitelný charakter krásy je ve své podstatě duchovní povahy. Tvůrčí člověk, umělec tvoří jako součást přírody, napodobuje ji (*teorie nápodoby*). Hudebník tak činí *přímo* tím, že napodobuje zvuky přírody (programní hudba, u ROUSSEAU *musique imitative*), a *nepřímo* tím, že napodobuje tvůrčí princip přírody (svěbytná neboli absolutní hudba, *musique naturelle*). *Přirozený* výraz přitom často vyžadoval *umělecké* zkrášlení.

V *Únosu ze Serailu* překračuje Osminův hněv *veškerý pořádek, míru a záměr* (MOZART). Není tudíž možná realistická nápodoba, pouze nápodoba idealizovaná, neboť *...ani nejprudší vášně nesmějí být nikdy vyjádřeny odpudivě a hudba má zůstat stále hudbou a ani na nejstrašlivějších místech nesmí urážet sluch, nýbrž mu labodit...* (dopis otci z 26. 9. 1781, přel. FR. BARTOS).

Na jedné straně se ideálem přirozenosti argumentuje proti *vyumělkovanosti* a *zmatenosti* baroka, jež *zatemňuje přirozenou krásu*, ve víře, že krása dává umění teprve příroda (SCHEIBE 1740). Na druhé straně platí, že příroda v sobě nezahrnuje všech, co zakládá krásu a vysoký nárok umění (BAUMGARTEN 1752). Umělec a hudebník převyšují přírodu výběrem a uspořádáním podle estetických zákonů.

expozice

1. téma
figurence 10
C dur
tonika
modulace

2. téma
figurence 20
G
dominantna

30
g d
a D G
ST (D) D

provedení

figurence 30
d d
S

40
d ~~~~~
sekvence

50
F B
oblast subdominanty

60
F C d DG C
tonika

70
d G C
D T

repríza

1. téma
figurence 50
oblast subdominanty

2. téma
figurence 60
tonika

70
d G C
D T

legenda:

- 1. téma
- doplnění 1. tématu
- 2. téma
- doplnění 2. tématu
- harmonické napětí
- vrchol napětí
- cesura
- lehká-těžká
- těžká-lehká

W. A. Mozart, klavírní sonáta C dur, KV 545, 1788, 1. věta

V období klasicismu prožívá člověk sebe sama jako jedináčiči jedince (*Na počátku byl čin*, GOETHE: *Faust*), který prociťuje a utváří okamžik, a to dramaticky, nikoli epicky (s. 350, obr. B). Svět zažívá vpád vědomí času (GEBSER). Odtud všude nové gesto, nová intenzita, jež je vzápětí zřejmá:

srov. začátek *Vánočního oratoria* a *Malé noční hudby* (kvartový skok, ale zcela nový rytmus); viz také prvních 5 tónů předehry k *Figarově svatbě*.

Nové vědomí času mění kvalitu veškerého duševního a tělesného prožívání a klade nové na místo starého:

- zaniká barokní b. c., komplikovaná harmonie, polyfonie;
- vše spočívá nyní v melodii, dokonce i harmonie; právě v melodii se projevuje člověk, jednoduše a přirozeně;
- stylizovaný jednotný afekt a rytmus uvolňují místo kontrastu, a to i na nejmenší ploše (*diskontinuita* hudební věty).

Struktura a kvality utváření

MOZARTOVA pozdní sonáta C dur KV 545 razí novou hudební řeč vzorovým způsobem a zároveň v klasičtém omezení prostředků (viz obr.). Vše se tu zdá být navzájem spřízněno, jedno vychází z druhého, a přitom je vše prozářeno stále novými nápady, kontrasty, stále novým životem.

Oba úvodní motivy v t. 1 a 2 tvoří samostatný, vyhraněný tvar s vlastním impulsem a vůlí (proto pomlka), stejně jako jejich kontrastující varianty v t. 3 a 4. Oba vytvářejí 1. téma pomocí symetrie, kontrastu, kadence v C dur a „koberce“ doprovodných osmin; k němu jsou přiřazeny běhy (t. 5 nn.). Druhé téma kontrastuje s prvním: *sestupný* trojzvuk, *rychlá* výměna nad *šestnáctinami*. Přidáním arpeggiá a trylkové epizody (bravurní *kadenční perioda*, GALEAZZI 1796) vzniká nejbližší vyšší jednotka: expozice. – Pro klasicismus je typická *motivická* nebo *tematická práce* v provedení. MOZART k tomu často používá motivy z kódy expozice nebo z předávků k tématům, tak jako zde. Na rozdíl od barokní kontrapunktické motivické práce se zde jedná o kontrasty charakterů, rozmanitost myšlenek, překvapení, dramaticčnost a výraz, vše v celistvém tvaru, bez zlomů. Formové jednotky se stále zvěšují: také provedení a repríza tvoří takovou jednotku, ta spolu s expozicí 1. věty a tato pak s ostatními větami celou sonátu (s přibývajícím provázaností u pozdního MOZARTA, pozdního HAYDNA a u BEETHOVENA).

Časové prožívání

Celek je uchopitelný v představě, ve vzpomínce posluchače a v tvůrčím úmyslu skladatele nebo interpreta. Skladatelé klasicismu vícekrát dosvědčují,

že mají skladbu před zapsáním v hlavě jako celek, tzn. bez časového průběhu, názorně, ale nikoli jako strnulou architekturu nebo konstrukci (jako obr. s. 336), nýbrž živoucí.

Klasicismus přináší nový způsob prožívání a ztvárnění času. Skrze normu časového průběhu, jež je duchovně ustálena v metru (*moderní takt*, viz značky v barevném poli nad notami), vzniká v posluchači časový prostor, naplněný určitým očekáváním. Skladatel pak tuto normu neustále prolamuje individuálními rytmickými tvary konkrétně znející hudby (noty v barevném poli) a její vnitřně kontrastní podobou jako takovou (*tónový diskurs*, RIEMANN).

Namísto starého krácejícího generálbasu pulsují nyní v basu nebo ve středním hlasu téměř neustále osminy nebo šestnáctiny, jež zpřítomňují metrickou normu a zvýrazňují pohyb. Čas se zde poprvé vědomě jeví jako niternost, dynamika, energie, napětí, pohyb, motorika (GEBSER), neboli jako proměnlivá intenzita na pozadí smyslově zprostředkované a vnitřně dotvářené normy, *taktu*. Tomu odpovídá úplně nové vztahení pojmu prostor a čas k subjektivnímu nazírání (poprvé KANT 1770).

Podívejme se v této souvislosti, jak hravě a přitom nanejvýš komplikovaně MOZART na vrcholech kombinuje metra, rytmy, motivy a pohyb (př. t. 22). Struktura hud. věty se stává znamením nové duchovní svobody člověka (GEORGIADÉS).

Formy a druhy

Oblíbě se těší *menuet* ve svém takřka tělesně symetrickém utváření (taneční kroky), zároveň je průběžským kamenem pro skladatele (s. 396). Do centra se dostává *sonátová forma* ve své dramatickosti a ztvárnění protikladných charakterů, a to jako první věta v komorní hudbě a symfonii, i jako finale (jinak většinou rondo). Termín *sonátová forma* se objevuje teprve cca od roku 1840, stejně tak jako termíny *expozice* (z teorie dramatu), *provedení* (*motivická práce*) a *repríza* (dříve: každé opakování). Místo o 1. a 2. tématu se hovořilo o *motivech* (GALEAZZI 1796), nebo o *mateřských, blavních a vedlejších myšlenkách* (REJCHA 1826). Klasičtým kompozičním principem je permanentní variace (jednota a rozmanitost). Ta vytváří také v sonátové formě mnohdy více než 2 témata.

Vokální hudba – instrumentální hudba

V chrámové hudbě a v opeře dovádí klasicismus novou individualitu člověka (zpěvní hlas) k plnému lesku (sóla) a k všeobjímající harmonii (ansámblu). K tomu přistupuje čistě instrumentální hudba, především smyčcový kvartet. – Vzorem pro nástroje je lidský hlas: vyhledávána je schopnost výrazu, proto oblíba klarinetu, houslí a kladívkového klavíru.

B	6	3	21	6	3	30	Fine	16
C	3/8	C	3/8	C	3/8	C		D.C.
Allegro	Largo	Allegro	Largo	Allegro				

Risoluto (Allegro) t. 9 Largo

An.: Pren-di, pren-di quel fer-ro o Bar-ba-rol ppp Fi-glio, ben mi-o,

A L. Leo, *L' Andromaca*, 1742, aria parlante

■	totožné
■	sinfonia
■	recitativ secco
■	árie da capo
■	sbor (sóla)

t. 18

b. c. er-ra-va-no in-di-stin-ti | i for-ti, | i vi-li, | i vin-ci-to-ri, | i vin-ti.

B Opera seria (schéma); J. A. Hasse, recitativ secco z opery *Ezio*, 1730, Marburg 1763, text P. Metastasio

	(Adagio)	Larghetto	Allegro	
sólo	10	15	20	25
orch.	f p	p	f f p f p	f p f

(Larghetto) Allegro

Ah! Ti ri-scuo-ti dal tuo le-tar-go gl-fin! Van-ne,

t. 19 *f* *f* *p*

C N. Jommelli, *Fetonte*, 1768, dramatický recitativ accompagnato

t. 16 a - - - ma - - - to be - - - ne

D J. A. Hasse, *Leucippo*, 1747, aria patetica, ozdoby od J. A. Hillera, 1778

Opera seria je *vážná*, velká italská opera 18. stol., kterou razila neapolská škola. V jejím centru stojí hudba: it. pěvecká kultura belcanta. Jako barokní druh opera seria navzdory všem reformám v klasicismu zaniká. Je operou starého režimu (*ancien régime*), maskou a zábavou, leskem a oslavou aristokracie:

- alegorie, myšlenkové bohatství a iluzivnost, předvádění morálky (spravedlnosti, velkomyšlnosti), ale i vášně a lásky;
- antická mytologie, vznešené náměty, vzdálené od současnosti (opera buffa: každodenní život);
- hrdinství a patos, jednotlivé osudy, monology (slovové árie), virtuozita, okázalost, ustálené typy místo charakterů.

Hlavním libretistou je METASTASIO (s. 281): umně vycizelované děje s maximálně 6 postavami (s. 340), intrikami a šťastným koncem.

Recitativ, v libretu velmi důležitý, je zhudebňován jen zřídka, zčásti je dokonce improvizován přímo na scéně (*secco* s doprovodem cembala a cella). Parádními hudebními čísly opery jsou árie. Opera seria ustrnula jako sled scén, budovaných stále stejným způsobem (obr. B): dialogy zhudebněné jako recitativy a v závěru jakési shrnutí, přinášející určitý afekt. To je pak zhudebněno jako árie (podobně jako chór řecké tragédie, CALZABIGI).

Recitativ *secco* zhudebňuje text podle určitých pravidel a formulí, které znal i básník (METASTASIO vymýšlel své recitativy tak, že seděl u cembala a zpíval): větné členy jsou odděleny pomlčkami, přízvukně slabiky připadají na těžké taktové doby, počet slabik určuje počet tónů, časté repetice tónů a malé intervaly prozrazují blízkost řeči, větné členy jsou k sobě melodicky a harmonicky vtaženy, např. *i forti* (*stateční*), *i vili* (*zbabělí*) jako pohyb nahoru a dolů a jako dominanta a tonika, stejně tak *i vincitori* (*vítězové*), *i vinti* (*poražení*, př. B). Tím je dána tonální „těkavost“ recitativu, modulujícího od árie k árii (s. 330, obr. A).

Árie uzavírají scény, zpěvák po nich většinou opouští jeviště; pokaždé může následovat potlesk a případně opakovaní závěrečného dílu árie. Dramatická návaznost je druhořadá. – V závěru opery zaznívá sbor nebo ansámbl sólistů, na začátku neapolská operní sinfonie (s. 135).

Kolem poloviny století je opera seria podrobována stále větší kritice z nového pohledu přirozenosti, jednoduchosti a svobodného výrazu citu. Na operu seria ostře útočí již B. MARCELLO (*Il teatro alla moda*, Benátky 1721) a stejně tak hrabě F. ALGAROTTI (*Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno 1755):

Opera se musí vrátit ke svým základním principům, především k přirozenosti. Příroda znamená totéž co antika (s. 333), proto i nadále antic-
ké náměty.

GLUCKOVA operní reforma ukazuje stejným směrem: k přirozené dramatickosti (viz s. 347). Akční árie (s dějem, *aria di azione*) nebo árie s bohatým textem (*aria parlante*) přináší ovšem již LEO:

Andromaca hovoří hněvivě a s odpořem k vrahovi, který se chystá zabít jejího synka, a naopak se obrací něžně a s láskou k synkovi. Tato změna nálady a postoje je vyjádřena hudebně (obr. A): prudké střídání temp; dramatické a patetické odmlky (fermáty); střídání dynamiky: *f-pp*; proměny melodiky: patetické kvinty a oktávy proti terciovým a sekundovým vzdechům; změna tóniny a doprovodu.

Tento **princip kontrastu** pak z dramatické oblasti proniká do hudby, včetně hudby čistě instrumentální, a spoluvytváří hud. řeč klasicismu.

Proti dramatickému průběhu děje stojí ještě repetiční forma árie da capo (s. 110). LEO stále ještě barokně typicky stylizuje vnitřní a vnější pohyb do uzavřeného obrazu, neboli čísla (obr. A). Vůdčím skladatelem opery seria je

JOHANN ADOLF HASSE (1699–1783), Hamburk, Neapol, od 1733 v Drážďanech; *Didone* 1742, *Solimano* 1758; jeho manželkou byla zpěvačka FAUSTINA BORDONI.

HASSEHO patetická árie (obr. D) ještě ukazuje barokní postoj. Zpěvák umně a s přesvědčivým výrazem zdobí několik málo dlouhých not (nožičky nahoru). HILLER podává vzor tohoto umění ozdob, jež bylo r. 1778 již zastaralé: harmonii ozvláštňuje disonantními průtahy (t. 16, 18), melodii zdobí synkopami (t. 17) a tečkováním (t. 18) a linii přetěžuje a nahrazuje běhy (t. 16 n.) a figurami (t. 18).

Moderní dramatický spád má JOMMELIHO rec. *accompagnato* z opery *Fetonte*. *Phaeton* v tomto monologu zjišťuje, že černošský kníže *Orcana* chce unést jeho milou *Lybii*. Z počátečního klidu přechází až k zuřivosti (*Ach! Prober se konečně ze své netečnosti! Vzbůru!*). JOMMELLI stupňuje odpovídajícím způsobem tempo, impulsivně mění dynamiku, staví proti sobě zpěvní partie bez doprovodu a čisté orchestrální vstupy nebo dramatické akordy. Nejdůležitějšími skladateli opery seria jsou: LEO, PORPORA, PERGOLESI, HÄNDEL; dále HASSE, JOMMELLI, GLUCK, TRAFETTA; později GALUPPI, PICCINI, PAISIELLO, MOZART.

MOZARTOVY opery seria: *Mitridate, rè di Ponto* (Milán 1770), *Ascanio in Alba* (Milán 1771), *Il sogno di Scipione* (Salcburk 1772), *Lucio Silla* (Milán 1772), *Il rè pastore* (Salcburk 1775), *Idomeneo, rè di Creta* (Mnichov 1781), *La clemenza di Tito* (Praha, 6. září 1791, u příležitosti korunovace LEOPOLDA II. českým králem; MOZARTOVA poslední opera, doba vzniku červenec/srpen 1791).

Mattei 1781		Mozart 1784		
Opera seria	Titus	Opera buffa	Così fan tutte	Don Giovanni
1. Primo uomo	Sextus, dram. soprán	1. Primo buffo caricato	Ferrando	Don Giovanni
2. Prima donna	Vitellia, kolor. soprán	2. Prima buffa	Fiordiligi	Donna Anna (seria)
3. Secondo uomo	Annius, dram. alt	3. Primo mezzo carattere	Don Alfonso	Don Ottavio (seria)
4. Seconda donna	Servilia, lyrický soprán	4. Secondo buffo caricato	Guglielmo	Leporello
5. Qualche re (Il tenore)	Titus, hrdinský tenor	5. Seconda buffa	Dorabella	Donna Elvira (mezzo caratt.)
6. Ultima parte (Persona della corte)	Publius, bas	6. Secondo mezzo carattere	-	Komtur, Masetto
		7. Terza buffa	Despina	Zerlina

A Obsazení opery seria a opery buffa v Mozartově době

(Andante)

Lyrics: // Ti pia-ca, ud-di-ol // Tra-col-lo mi-o, Tra-col-lo mi-o,

Chords: D⁷ T D⁵⁺ 9⁺ - 8 - 7 D

B G. Pergolesi, intermezzo „Livietta e Tracollo“, 1734, árie Livietty

Lyrics: G.: „ec - ci“ S.: „ah“ B.: „Oh che can-to è questo“ G.: „ec ci“ S.: „ah“

C G. Paisiello, Lazebník sevillský, 1782, tercet Giovinetta, Svegliata, Bartola (kýčhání, zívání, koktání)

- rovnoměrný pohyb
- kontrastující gesta
- změněné předtaktí
- prodloužený takt

Opera buffa (it. *komická opera*) je celovečerní, měšťanský, lehký protějšek k operě seria, náležící rovněž k neapolské škole. Jestliže opera seria vládne přibližně v letech 1720–1780, opera buffa se vyvíjí po časném úspěchu PERGOLESIOHO intermezza *La serva padrona* (1733) od poloviny století především díky GALUPPIMU a PICCINIMU až k vůdčímu opernímu druhu klasicismu. Jako *hudební komedie* je opera buffa svou podstatou spjatá s předklasickou a klasickou hudbou. Vrcholí u **Mozarta** a končí **Donizettim** v letech 1830/40.

Předchůdci opery buffa

Operě buffa historicky předchází:

- komické scény a postavy (*parti buffe*) ve vážných operách 17. stol., především v Benátkách (srovnej s. 276, obr. B);
- komická intermédia (*intermezzi*) jako veselá odlehčení mezi akty opery a činohry;
- neapolská komedie s hudbou, v dialektu, s měšťanskými, fraškovitými náměty z každodenního života, s typy *comédie dell'arte* a parodií opery seria. Zde vznikl nový neapolský styl buffo, slavná je PERGOLESIOHO *La serva padrona*.

Také PERGOLESIOHO intermezzo *Livietta e Tracollo* (Neapol 1734) vykazuje tento nový styl: pohyb a afekt jsou zprvu ještě *jednotné* a tudíž zcela barokní. Smyslově živoucí (nikoliv už barokně učené a symbolické) ztvárnění textu ale vzápětí způsobí pronikavou změnu obou.

Livietta se nemůže nadechnout, proto zpívá v krátkých výkřících, přerušovaných pomlkami: *Ti placa!* (Upokoj se!) *Addio! Addio!* Tomu odpovídá klidný, rovnoměrný pohyb. Poté náhle přichází zvolání: *Tracollo mio!* se změnou gesta, jež je nyní velké a rozmáchlé. Proto se změní také hudba: plná orchestrální sazba, ligatury přes 2 taktý, velké gesto v oktávovém skoku f²–f¹, harmonická změna: vybočení přes mimotonální dominantu C dur do dominanty F dur, harmonicky ozvláštěné alteracemi – sníženou kvintou ges a nonou des² jako typicky neapolskými obraty sloužícími stupňování výrazu (srov. neapolská sexta, s. 98). Toto vše potom převezme *citový slob* (obr. B).

Hudba nabývá jakési *tělesnosti* a odpovídá hereckému gestu, které zrcadlí vnitřní a vnější pohyb.

Náměty oper buffa

jsou brány z každodenního života (viz výše, sluha, lazebník atd.), komické až jímavě sentimentální. Vedle toho zde hraje roli *commedia dell'arte*.

Commedia dell'arte je komicko-burleskní improvizovaná komedie ze 16. století, přičemž pořadí scén a obsah byly pevně stanoveny, avšak

v jednotlivostech bylo provedení ponecháno na hercích, většinou přímo spatra.

Postavy jsou typovými charaktery, hrají ve stále stejné masce a kostýmu. Patří k nim *Pulcinella*, *Harlekýn*, *Pantalone* a *Brighella*, *Isabella*, *Kolombína*, *kapitán Spavento*, *dottore* (lékař, právník) a především dvojice pána a sluhy: *Magnifico* a *Zanni* (šašek; *Don Giovanni* a *Le-porello*).

Teprve GOLDONI v libretu jednotlivé typy individualizoval a učinil z nich živoucí charaktery s jemně odstíněnými a smíšenými rysy.

Opera buffa používá hovorovou řeč, často dialekty, útržky cizích řečí (latiny), citáty, parodie, hbité parlando, kýchání, zívání, koktání.

Ve scéně z PAISIELLOVA Lazebníka Figaro ománil oba Bartolovy sluhy. Ti proto nemohou Bartolovi souvisle vysvětlit, co se přihodilo. Tato scéna je vtipná a vícevrstevná. Hudba ji kopíruje a dává jí přitom nové rozměry.

Svegliato (it. svegliarsi = probudit se) zívá na dlouhou notu *Ab!*, v orchestru k tomu zní prodlevy. *Giovinetto* (it. mladíček) kýchá na předtaktu, s máchnutím na *ci!* (*bepeč!*), poté s opakovaným nasazením *e* (3 osminy, oddělené pomlkami). Bartolova rychlá brebentivá otázka *ó, co je to za zpěv!* je umístěna přesně do taktu. Orchestr k tomu přináší nervózní osminový pohyb (př. C).

Standardní obsazení

Libretista i skladatel v operě buffa stejně jako předtím v operě seria museli počítat s kombinací postav a představitelů, která byla k dispozici téměř ve všech divadlech. Dokonce i počet a typy árií byly básníkovi předem dány. Opera seria čítala většínou 6 postav, a to převážně vysoké hlasy. Ještě S. MATTEI popisuje v roce 1781 těchto 6 typů v operě seria jako 4 ženské hlasy (nebo kastráti), 1 tenor (*král* a *podobně*) a 1 většinou hluboký hlas (*poslední part, postava od královského dvora*). Tomu odpovídá MOZARTŮV plán rolí v *Titovi* (obr. A).

V intermédiu vystupují většinou pouze 2 postavy v realisticky přirozené hlasové poloze (soprán, bas). Opera buffa počítá se 7 (nebo 6) postavami v přirozené poloze, bez kastrátů.

Např. MOZART sestavuje pro svou nedokončenou operu buffa *Lo sposo deluso* (1783) seznam osob se 4 muži a 3 ženami, přičemž muži jsou zčásti jako smíšené charaktery mezi komickým a vážným oborem (*mezzo carattere*). *Così fan tutte* má 6 osob, *Don Giovanni* zahrnuje role opery seria a má osm představitelů (kontura a Masetta zpíval v Praze jeden a týž zpěvák).



rozdělení scény

t. 454

Don Giov.: (k Zerlině) Pojď jen se mnou, můj ži-vo-te, pojď, ó jen pojď!

Masetto (k Leporellovi): Nech mě být! Ach ne! Zěr - lino!

A W. A. Mozart, Don Giovanni, 1787, finale I, 20, taneční scéna

(Allegro) (Otevřou se dveře) Hrabě: „Zu-zan-ko!“ Hraběnka: „Zu-zan-ko!“

Es dur kvinta, oktáva

Es dur → c moll → F dur →

tercie, sestupná sekunda; pomilky

I. II.

- I. zlost hraběte: rozmáchlý pohyb
- II. úžas, strnutí: nepatrný pohyb, změna situace: modulace Es-B
- III. triumf žen: parodie menuetu, drobné krůčky, poklona

B W. A. Mozart, Figarova svatba, 1786, finale II, 9, hudba a gesta

9. scéna Molto andante Zuzanka: „Můj pane!“

B-dur vzestupná sekunda

III.

Rytmické vrstvení gesta

Tradice druhů

V divadle existují od dob antiky tyto druhy, určené obsahem, formou a scénou:

- *tragédie*: osudy vládařů; veršová forma; palác, chrám, sloupová.
- *komedie*: rodinné příběhy; próza; dům, ulice, tržiště.
- *satira*: venkovský život, *pastorála*; zpěv; les, jeskyně, mořské pobřeží.

Pozdější *historie* zpracovává historická témata (SHAKESPEARE). Opera vychází z pastorály (*Dafne*, *Orfeo*), později je protějškem tragédie a historie v *opeře seria* a komedie v *opeře buffa*.

Duch pospolitosti a ansámblu

V opeře buffa se vyskytují recitativy, písně, malé a větší árie. Typickým znakem druhu však nejsou tyto sólové zpěvy, nýbrž ansámblu a finale.

Podstata opery buffa jakožto komedie *pospolitosti* vychází vstřícně *vícehlasé* hudbě. Na divadle hovoří postavy pouze po sobě (*dialog*), ale v opeře může více osob zpívat současně (*ansámbl*). V ansámblu zaznívají rozdílné charaktery a přesto vytvářejí harmonii a jednotu. Toto vícehlasé společenství, při němž se občas ztrácí srozumitelnost řeči, odpovídá také čistě hud. principu instrumentální hudby. Takto se v 18. stol. navzájem ovlivňují opera buffa a instrumentální hudba a vedou k hudbní gestice klasicismu.

MOZARTOVA *Figarova svatba* obohacuje satiricko-revoluční ráz své literární předlohy o lyrické prvky i o plastičtější charakterokresbu. MOZART libreto *inscenuje*.

Když místo Cherubina překvapivě vystoupí z pokojíku Zuzanka, odráží hudba veškeré vnější i vnitřní dění: zlost hraběte se projevuje prudkými, sestupnými 3hl. figurami. Jeho údiv nad Zuzankou promlouvá z pomlk, náhle zdrobnělých gest, obratu melodického pohybu v *p*. Změnu a to, co znamená, odráží modulace. Zuzančino B dur převažuje nad Es dur hraběte. Zuzanka triumfuje vskrytu a tise, půvabně a tanečně. Hudba *hovoří* do ticha místo ní ještě předtím, než ona sama s předstíranou nevinností pozdraví (obr. B).

V *Donu Giovannim* MOZART dokonce vrší na sebe celé ansámblu: v taneční scéně hrají v důmyslném metrickém a rytmickém vrstvení současně 3 orchestry 3 různé tance, náležející 3 společenským vrstvám (obr. A).

Finale

Opera buffa je čím dál více dramatinována: finale se prodlužují. Většina oper má 2 finale, která ale trvají přibližně čtvrtinu celkového času. DA PONTE nazývá finale dramatem v dramatu, v němž musí vystoupit všechny postavy a zpívat v ansámblu. Tak vzniká dramatické crescendo s dovedně rozmístěnými ritardandy. Skladatelé zhudebníjí finale odpovídajícím způsobem jako proud dram. hudby, zároveň se

však pokoušejí dát celému finale nadřazenou čistě hud. formu. Nejjednodušší je *vaudeville* (s. 348), bohatší a kontrastnější *řetězové finale*, vrcholně komplikované *rondivé finale* (poprvé u PICCINNIHO: *Buona figliuola*, 1760; proslulé je 2. finale z MOZARTOVY *Figarovy svatby*, viz s. 130, obr. B).

Skladatelé opery buffa

LEONARDO VINCI (1690–1730), Neapol, *Lo cecato fauzo* (1719, v neapolském dialektu).

LEONARDO LEO (1694–1744), Neapol.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710–36), Neapol (s. 281); opera buffa *Lo frate 'nnamorato* (Zamilovaný mnich, Neapol 1732, komedie v dialektu), *La serva padrona* (*Služka paní*, intermezzo, vkládáno do jeho opery seria *Il prigionier superbo*, Neapol 1733, světový úspěch, mj. Paříž 1746 a 1752, viz s. 379); *Livietta e Tracollo* (intermezzo k opeře seria *Adriano in Siria*, Neapol 1734).

BALDASSARE GALUPPI (1706–85), Benátky, 1741–43 Londýn, od 1748 kapelníkem u sv. Marka v Benátkách, 1765–68 Petrohrad; spolupráce s GOLDONIM – *Il mondo della luna* (*Svět na Měsíci*, Benátky 1750, tento námět také u PICCINNIHO, HAYDNA, PAISIELLA), *Il filosofo di campagna* (*Vesnický filosof*, Benátky 1754).

GALUPPIHO benátský styl působí více barokně a zemité; styl nové neapolské generace je svěží a akční:

NICCOLÒ JOMMELLI (1714–74), Neapol, žák LEA, mj. 1753–68 ve Stuttgartu.

NICCOLÒ PICCINI (1728–1800), Neapol, žák LEA; *La cecchina ossia La buona figliuola* (Řím 1760, text GOLDONI); *I viaggiatori* (Neapol 1774); od 1776 v Paříži (s. 347).

GIOVANNI PAISIELLO (1740–1816), Neapol; *Il barbiere di Siviglia* (*Lazebník sevillský*, Petrohrad 1782), *La Molinara* (*Mlynářka*, Neapol 1788), *Nina* (1789).

PASQUALE ANFOSSI (1727–97), Neapol, Řím; *La finta giardiniera* (*Nepravá zabradnice*, Řím 1774).

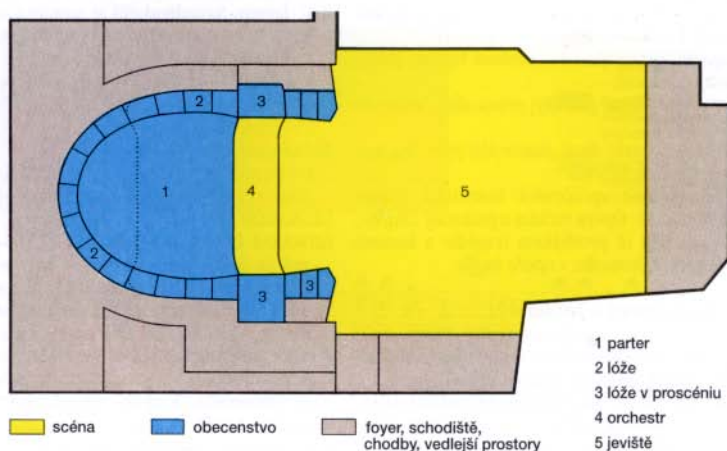
DOMENICO CIMAROSA (1749–1801), Neapol, Vídeň; *Il matrimonio segreto* (*Tajné manželství*, Vídeň 1792).

Mozartovy opery buffa

La finta semplice. *Opera buffa* (Vídeň 1769); *La finta giardiniera*. *Dramma giocoso* (Mnichov 1775); *L'oca del Cairo* (1783, fragment); *Lo sposo deluso* (1783, fragment);

Le nozze di Figaro. *Opera buffa* (Vídeň 1786), text LORENZO DA PONTE (podle BEAUMARCHAISE, *Bláznivý den*, 1784);

Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni. *Dramma giocoso per musica* (Praha 1787), text DA PONTE; *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*. *Opera buffa* (Vídeň 1790), text DA PONTE.



A Pařížská opera v Palais Royal, 1770 (vyhořela 1781), schéma půdorysu

Al - lons dan - ser sous les or - meaux, a - ni - mez vous jeu - nes fil - le - tes,

sólo	sbor	sólo		sólo	sbor		sólo	sólo	sbor	
R	R	1. kuplet		R	R		2. kuplet	R	R	R ritornel

B J.-J. Rousseau, *Le devin du village*, 1752, píseň Coletty

Il é - tait u - ne fil - le, u - ne fil - le d'hon - neur, qui plai - sait fort

C B. de la Borde (text: Favart), *Annette et Lubin*, Paříž 1762, air (arie) Annetty

(Andante)
// Peut on af - fliger ce qu'on ai - me, peut on cher - cher à le fá - cher?

D P.-A. Monsigny, *Le déserteur*, 1769, air (arie) Louisy

Velká opera

V polovině století je vliv staré velké opery, tj. tragédie lyrique a opéra-ballet, ještě silný. Velká opera stojí proti jinak vládnoucí italské operě seria (teprve u pozdního RAMEAU se objevují árie da capo) jakož i proti nové operě buffa. Stejně jako opera seria je i ona reprezentativním uměním aristokracie: opera vysokého stylu s hrdinskými náměty z mytologie a historie, vzdálená od všedního dne, a proto nádherná, zábavná, racionálně uměřená v zobrazení vášně, konfliktu a rozřešení, plná více či méně vyprázdňujícího patosu.

Paříž měla řadu operních domů, které již svou výstavbou s širokými foyery a schodišti poskytovaly bohatě dekorované společnosti příležitost k předvedení.

Operní dům v Palais Royal byl otevřen roku 1770 a již v roce 1781 znovu vyhořel. Obr. A vychází z rytiny od BÉNARDA (1772 v Encyklopedii). Prostor jeviště, ve srovnání s italskými operními domy nezvykle hluboký, sloužil nákladné výpravě.

Vedle velké opery jakožto opery starého režimu (ancien régime) nastupuje kolem roku 1750 oblíbená, měšťanská:

Opéra comique

Odráží aktuální měšťanské látky z každodenního života a poměry na venkově. Vedle komických a satirických rysů přibývají i momenty závažnější, později též romantické. Opéra comique nebyla hrána v budově Grand opéra, nýbrž do roku 1752 pouze na tržištích v Saint-Germain a Saint-Laurent. Později získala svoji vlastní budovu. Vedle SEDAINE a MARMONTELA byl hlavním básníkem CHARLES SIMON FAVART (1710–1792), který vyvinul charakteristické libreto jako protiklad ke *Comédie mêlée d'ariettes*, neboli staré komedii se chansony.

Opéra comique sestává z mluvených dialogů a hudby, především písní (*ariettes*).

Refrénová píseň Coletty je vystavěna jednoduše se sólovými i sborovými opakováním refrénu a 2 sólovými slokami Coletty (1. a 2. kuplet). Prostá melodie se vzdává koloratur a obtížných skoků, přináší jednoduchou harmonii a pastorální 6/8 takt (př. B).

Čistý strofický air je píseň Annetty (př. C).

K tomu sbory, ansámby, finale, tance, programní instrumentální čísla (bouřka aj.).

Zvláštností jsou *vaudevilly*: refrénové písně na známé melodie, tištěné v rozsáhlých sbírkách a zpívané v mnoha komediích. Přibližně od roku 1765 bylo komponováno stále větší množství nových melodií. Dlouho zůstalo běžné spojit na konci opery comique všechny zpěváky ve vaudevillu. Každý zazpíval jednu sloku a všichni dohromady refrén, který vět-

šinou obsahoval morální poučení (podobně německý singspiel, viz MOZART, s. 348).

Spor buffonistů

1752 došlo v Paříži u příležitosti provedení PERGOLESIOHO *La serva padrona* italskými operními společnostmi k tzv. sporu buffonistů (*querelle des bouffons*). Měšťanské prostředí bylo v té době natolik zralé, že bylo třeba jen takového podnětu, aby se doopravdy uvedl do pohybu vývoj opery comique.

Stoupenci francouzské opery, aristokraté, tradicionalisté a přátelé RAMEAU se postavili proti pokrokově smýšlejícím milovníkům italské opery buffa, především proti ROUSSEAUOVI, GRIMMOVI a DIDEROTOVI. Mladší generace zde našla dlouho hledanou příležitost a bezprostředně vyjádřený cit namísto staré vyumělkovanosti a stylizace.

ROUSSEAU poté napsal ještě roku 1752 intermezzo *Le devin du village* (*Vesnický věštec*). Toto dílko se záměrně nesnaží o vysoké umění, nýbrž je pastorální s jednoduchými charaktery a dějem, s mluvenými činoherními dialogy (na místě recitativů) a písněmi (na místě árií).

Dokumentuje snahu o jednoduchost a přirozenost melodiky, doprovodu a výstavby písní (obr. B) a instrumentálních čísel, neboť od instrumentální hudby ROUSSEAU vyžadoval, aby byla příjemná na poslech a lehká (*ni forcé, ni baroque*, ani nucená, ani barokní). *Le devin du village* se dočkal mnoha napodobení (MOZARTŮV *Bastien a Bastienka*).

JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712–78), kritik společnosti a kultury, básník a hudebník, na soutěžní otázku dijonské akademie, zda kultura a pokrok polepšily lidstvo, napsal proslulý *Discours sur les sciences et les arts* (Rozprava o vědách a uměních, 1750, oceněno). Rozvinul zde myšlenku o šťastném, přirozeném prvotním stavu lidství, ještě nerozbitém vědou a kulturou, z něhož odvodil ideály přirozenosti s vysokými etickými hodnotami, jako je nevinnost, ctnost, svoboda atd. ROUSSEAUOVA kritika současnosti směřovala k revoluci, jeho únik do historie a do snu však připravoval také iracionalitu romantismu.

ROUSSEAU napsal hudební hesla do Encyklopedie (vydávána 1751 nn.). O ně se pak opírá jeho *Dictionary de musique* (Hudební slovník, 1768).

Ve svých *Lettres sur la musique française* (Listy o francouzské hudbě, 1753) tvrdí, že francouzský jazyk není vhodný pro umělecký zpěv. Jeho *Pygmalion* (Lyon 1770) s mluveným textem podmalovaným hudbou je prvním *melodramem* (*monodram*) 18. století.

Další skladatelé opery comique: E. R. DUNI, F. A. PHILIDOR; P.-A. MONSIGNY (1729–1817) – jednoduchá melodika a diferencovaná orchestrální sazba (př. D).

Euridice: Or - phé - el oh ciell je meurs ...

Orphée: Oh ma chère Eu - ri - di - ce ... Mal-heu-reux

Scéna smrti Euridice

Andante con moto C-dúr	Rez. acc. G-dúr	Tempo I C-dúr	Rez. acc. c-moll	Tempo I C-dúr
---------------------------	-----------------------	------------------	------------------------	------------------

Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce, Do - ve an - drò sen - za il mio ben?
J'ai - per - du mon Eu - ri - di - ce, rien n'é - ga - le mon mal - heur;
Tvo - ji ztrá - tu, Eu - ry - di - ko, ne - na - hra - dí ni - kdy nic!

Orfeův nárek

I. pastýřská idyla hrob Eurydiky	II. podsvětí duchové, Orfeus, Eur.	III. podsvětí Orf., Eur., Amor	pastýřská idyla Amorův chrám
--	--	--------------------------------------	---------------------------------

2. scéna	3. scéna	balet se 7 čísly						
rec. tercet	sbor, sóla	gracieux	gavotte	air vif	menuet	maestoso	tres lentement	chaconne

celkové rozvržení a podoba závěru jako fr. opéra-ballet

A Ch. W. Gluck, Orphée, 1774

zpěv tanec
orchestr

Allegretto

B A. E. M. Grétry, Richard Lví srdce, 1784, předehra, začátek

Operní forma

Spor buffonistů roku 1752 končí vypovězením italské operní společnosti z Paříže. Stará francouzská opera sice zvítězila, ale co do oblíbenosti a životnosti zaostávala za novou francouzskou opéra comique. Teprve v 70. letech se díky GLUCKOVI dočkala nového rozmachu.

Gluckova operní reforma

postihla shodně jak strnulost francouzské velké opery, tak také italské opery seria, z níž GLUCK vycházel. Svou reformu zahájil ve Vídni společně s intendantem hrabětem DURAZZEM a básníkem CALZABIGIM.

V návaznosti na antiku, resp. florentskou cameratu (srov. ALGAROTTI, s. 339) psal CALZABIGI dramatické texty s přehledným dějem, jasnou výstavbou a přesvědčivými myšlenkami. Rozhodující hudební inovace:

- hudba se podřizuje textu a výrazu duševního i vnějšího dění;
- hudba charakterizuje postavy a situace. Nestojí zde sama pro sebe jako belcanto, ale líčí to, co se *podobá pravdě* (předmluva k *Donu Juanovi*);
- strofické nebo prokomponované písně na místě árie da capo. GLUCK chce být jednoduchý a přirozený (nová nápodoba přírody). Krása se nemá ukazovat na nesprávném místě (kritika pěveckých manýr a falešného patosu);
- dramaticky utvářený recitativ accompagnato doprovázený smyčcovým orchestrem nahrazuje recitativ secco;
- sbor se zapojuje do děje, podobně jako v antickém dramatu;
- také balet se podílí aktivně, jako sbor, pantomima, nebo jako tanec (obr. A);
- předehra souvisí s dějem a nestojí tedy už před operou jako nezávazný instrumentální kus;
- nadále už nemají existovat žádné „národní“ styly, nýbrž hudba má být internacionální. Objevují se v ní nejrozmanitější prvky: benátské italské accompagnato a arioso, francouzský balet a francouzská pantomima, anglická a německá píseň, francouzský chanson a vaudeville atd.; a to nikoli jako pestrá směsice, nýbrž jako nový klasický celek.

GLUCK a CALZABIGI začínají s baletem *Le festin de Pierre* (*Kamenná hostina*, *Don Juan*, 1761; s. 422, obr. B). Následovaly it. opery *Orfeo ed Euridice* (1762, *azione teatrale*), *Alceste* (1767), *Paride ed Elena* (1770).

Překladaťel, upravovatel a zprostředkovatel do Francie je markýz LE BLANC DU ROULLET, francouzský diplomat ve Vídni. Pro Paříž vznikly opery: *Orphée* (Paříž 1774) a *Alceste* (1776), obojí nepatrně pozdější překlady původních italských verzí; *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777, text

QUINAULT), *Iphigénie en Tauride* (1779), *Echo et Narcisse* (1779).

Pro Paříž mění GLUCK italský altový part *Orfea* na tenorový (ve smyslu přirozenosti). Některá čísla připojuje nově, celkové rozvržení však zůstává zachováno, především závěrečný francouzsky ovlivněný balet (obr. A). Stejně jako *Orfeo* MONTEVERDIHO, také GLUCKŮV *Orphée* končí idylicky, nikoli tragicky.

GLUCKOVA hudba je plná dramaticčnosti a vrcholného patosu. Scéna smrti Eurydiky (její definitivní smrt poté, co se za ní Orfeus proti příkazu ohlédne) přináší pateticky tečkované rytmy, deklamaci inspirovanou textem, pomlky plně napětí, vzrušený orch. doprovod, výraznou chromatiku (zmenšené dominantní akordy A dur, D dur k tonice g moll, klasické tónině utrpení a smrti), postupné umlknutí zpěvu (pomlky, prodleva na jednom tónu, př. A).

Způsob, jakým Orfeus projevuje zármutek, je klasický. Svůj nářek vyjadřuje prostou písní, jejíž durová melodie bolest vysoce stylizuje (př. A). Již HANSLICK (1854) tvrdil, že tato melodie by mohla vyjadřovat i nejvyšší štěstí (např. k textu: *Ach, nalezl jsem ji*), a že se tudíž pozvedá nad specifický projev bolesti nebo štěstí a stává se rytmem hnutím duše. Mezi jednotlivými strofami naproti tomu zaznívají Orfeovy vzdechy v recitativu accompagnato.

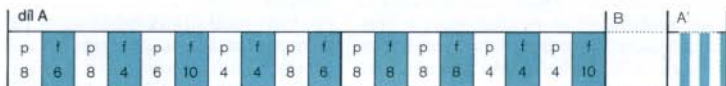
GLUCKOVA přirozenost, hrdinský tón a klasický patos působily na francouzské skladatele až do počátku 19. století. Roku 1774 došlo ke sporu *gluckistů* (v čele s ROUSSEAUEM) a *piccinnistů*, stoupenců it. belcantové opery. PICCINI sám si GLUCKA vážil, jeho opery dokazují GLUCKŮV vliv.

A. E. M. GRÉTRY (1741–1813) rozšířil okruh námětů o historické látce, např. v opeře *Richard Coeur-de-Lion* (*Richard Lví srdce*, 1784), přičemž spojil prvky opéra comique v její přirozené lidskosti s vysokým patosem velké opery gluckovského stylu. Již předehra začíná bouřlivými figuracemi (př. B).

Další skladatelé: LEMOINE, GOSSEC, CHERUBINI, PAER, MÉHUL, LESUEUR, CAEL, BERTON, SPONTINI.

Revoluční opera neboli opera hrůzy

líčí – většinou s překvapivou záchranou – hrůzy revoluce, nesené původně vysokými ideály ctnosti, svobody a lidské důstojnosti. Vznikla kolem roku 1800 z měšťanské aktualizace opéra comique a vysokého etického nároku velké opery. K charakteristickým prvkům, které se zde pravidelně objevují, patří: energický pochodový rytmus (*élan terrible*), výbušná dynamika, sborová zvolání, signály, fanfárové akordy, tremolo bubnů, hrůza, patos, melodramatické úseky. Příklady: L. CHERUBINI, *Les deux journées* (*Vodař*, 1800, fideliovský námět).



předehra, turecký kolorit

2 fl., 1 pikola

2 hob., 2 klar., 2 basetové rohy, 2 fag.

2 les. r., 2 trp.

2 tymp., 1 vel. buben, 1 činely, 1 triangl

smyčce

turecká hudba

A expozice

B střední dil

A' repríza

obsazení orchestru



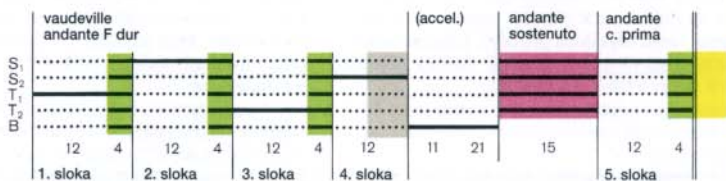
č. 12 árie, allegro



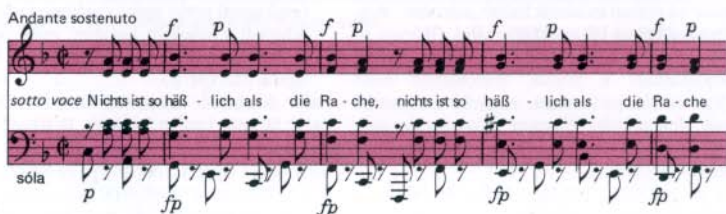
Blonde: Wel - che Won - ne, wel - che Lust regt sich nun in mei - ner Brust,
 Ach, to bla - ho už je zas, ži - vot jas a pln je krás

flétnový koncert, KV 314, 1778, 3. věta a árie Blondy

(překl. P. Eisner)



S₁, S₂: Wer so viel Huld ver - ges - sen kann, den seh'man mit Ver - ach - tung an.



vaudeville a závěrečný sbor

W. A. Mozart, Únos ze serailu, 1781/82

refrén

allegro assai, a moll

morální naučení, vrchol

závěrečný sbor (Janičáři)

S₁ KonstanzeS₂ BlondeT₁ BelmonteT₂ Pedrillo

B Osmin

Italská opera v Německu

V 18. stol. převládá v německé jazykové oblasti it. opera. Neexistuje zde žádný německý protějšek k opeře seria, pouze ojedinělé pokusy (viz níže); protějšek opery buffa, singspiel, se vyvíjí teprve později. To způsobuje úpadek (uzavření) *veřejné* opery v období cca 1720/30 do 1770/80, zatímco dvory pěstují it. operu jako oblíbený druh zábavy.

It. opery byly u dvora většinou hrány k určitým příležitostem, k svatbám, narozeninám, uvítání hostů atd. Jednodušší a levnější bylo zazpívat *holdovací kantátu*, případně ji *scénicky* provést jako *serenata teatrale* nebo *serenata drammatica* (druh *malé opery*). – Pro it. opery byli kromě cestujících společností povoláváni it. *skladatelé* (dvorní kapelníci jako GALUPPI ve Stuttgartu nebo SALIERI ve Vídni) a it. *zpěváci*, méně často it. instrumentalisté. Také něm. skladatelé samozřejmě psali it. opery, zvláště HASSE, GLUCK (s. 347), HAYDN, MOZART (srovnej s. 338 nn.).

Německá velká opera

Pro vážnou něm. operu typu it. opery seria, tzn. s něm. recitativy (secco) a áriemi, s antickými náměty atd., chyběla pěvecká kultura srovnatelná s it. *belcantem*; navíc dvory nebyly v kulturním ohledu německé, nýbrž spíše francouzské (Berlín) nebo italské (Vídeň). Pokusy:

- A. SCHWEITZER, *Alceste* (Výmar 1773), *Rosamunde* (Mannheim 1780), obě libreta od CHR. M. WIELANDA.
- I. HOLZBAUER, *Günther von Schwarzburg* (Mannheim 1776), libreto A. KLEIN.

Melodram

ROUSSEAUŮV melodram *Pygmalion* (Lyon 1770) napodobil v něm. jazyce SCHWEITZER (Výmar 1772). Celovečerní melodram, zvaný též monodram (tam, kde šlo o jednoho herce), byl vzácný, např. J. BENDA, *Ariadne* (Gotha 1775) a *Medea* (Lipsko 1775). Častější jsou zato melodramatické scény (s. 350, B).

Singspiel

Podněty přicházející z angl. ballad opera a fr. opéra comique byly zprostředkovány překlady a kočovnými divad. společnostmi. COFFEYŮV *The Devil to Pay* (Londýn 1731, po *Žebrácké opeře*) nadchl něm. publikum jako *Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber* 1743 v Berlíně (snad s orig. melodiemi), dále 1752 v Lipsku ve WEISSOVĚ verzi (hudba STANDFUSS) a 1766 v Berlíně (hudba HILLER).

J. A. HILLER (1728–1804), považován za zakladatele něm. singspielu s *mluvenými dialogy, písněmi, malými áriemi, ansámblly*, v závěru s *vaudevillem*. S. se stává módou. Dokonce i GOETHE píše libreta jako *Erwin und Elmire*, „veselohru se zpěvy“ (1773/74, obsahuje *Das Veilchen*), nebo *Der Zauberflöte*

2. Teil (*Kouzelné flétny 2. díl*, 1794). Další skl.: J. BENDA (*Der Dorfjarmarkt*, Vesnický jarmark, 1775; *Romeo und Julie*, 1776); J. ANDRÉ (*Entführung*, Únos, 1781); C. G. NEEFE (*Adelheid von Weltheim*, Adélka z Weltheimu, 1780); J. F. REICHARDT (*Amors Guckkasten*, Kukátko lásky, 1773).

Ve Vídni, kde JOSEF II. založil 1778 *Národní singspiel* a slavnostně ho otevřel UMLAUFFOVÝMI *Bergknappen* (*Havíři*), vzniká svěbytná tradice. Ve víd. singspielu nezpívali činoherci, ale operní zpěváci. To umožňovalo vysokou hud. úroveň. Náměty byly směsicemi pohádek, zázraků, kouzel, sentimentality, komiky, idealismu. Skladatelé: HAYDN (*Der krumme Teufel*, 1758), GLUCK, VRANICKÝ, MÜLLER, DITTERSDORF (*Doktor und Apotheker*, 1786).

Mozartovy singspiely

– *Bastien und Bastienne* (*Bastien a Bastienka*, 1768), libreto podle FAVARTOVÝCH *Les amours de Bastien et Bastienne*, 1753 (parodie na ROUSSEAUŮV *Le devin du village*), překlad WEISKERN.

– scén. hudba ke GEBLEROVĚ hře *Thamos, König in Ägypten* (1773/79; nejedná se o singspiel).

– *Zaide* (1779), text SCHACHTNER, fragment.

– *Die Entführung aus dem Serail* (*Únos ze serailu*), Nationaltheater 1782, text STEPHANIE M' (podle BRETZNERA), na dobově oblíbený turecký námět: Belmonte se spolu se svým sluhou Pedrilem pokouší osvobodit svou nevěstu Konstanci a její komornou Blonde ze zajetí paši Selima a strážce jeho harému Osmina. To se nepovede; přesto jim ale paša místo pomsty velkoryse odpouští.

Pruddé střídání *p-f* na malých plochách v ouvertuře působí velmi komicky (s. 134). Ke klasicismu orchestru přibývají v *Unosu*: pikola, 2 klarinetu, 2 baset. rohy, bicí nástroje (*turecká hudba*, obr.)

Pro MOZARTA musí být *poezie poslušnou dcerou hudby*, a rovněž to, co je ve skutečnosti ošklivé, se musí stát krásným, tzn. *hudbou* (s. 335).

Gesto a vnitřní obsah tématu krátké árie Blondy č. 12 prozrazuje blízkost vokální a instr. hudby v klasicismu: rozeznáváme v něm totiž rondové téma z flétnového koncertu (1778, příklad).

Kolorатурní árie Konstance *Martner aller Arten* je vystavěna ve velkém neapolském operním stylu. Do něm. singspielu vlastně nepatří, byla však stejně jako vše ostatní určena pro konkrétní vídeňské pěvce, zde *věnována hbitému hrdlu* (sopranistky) *Cavalieri* (MOZART).

Závěrečný vaudeville hlásá klas. humanitní ideál. Zlý Osmin je vyhnán (*all. assai*, viz obr.) a poté zazáří kvartet sólistů (*andante sost.*) v ničím nezkalené harmonii: melodie se ztrácí v čistých souzvucích nad basy, které díky pomlčkám ztratily svéškerou tíži. Zduchovnělá smyslovost této hudby dává zaznít ideálnímu obsahu v téměř nadpозemské kráse (příklad).

Bald prangt, den Mor-gen zu ver-kün - den, die Sonn auf gold-ner Bahn
Hle, den a z lú - na tmy jde zá - ře a slun - ce vze - jde zas

3 pachelota, finále II. aktu, symbolika č. 3 (překl. P. Eisner)

(„Ach Gott vom Him - mel sieh da - - rein“)
T, B Der, wel - cher wan - dert die - se Stra - ße voll Be - schwer - den,
Hle, kdo jak rek tou krá - cí dra - hou od fi - ká - ní (překl. P. Eisner)

zpěv ozbojenců, II, 28, chorálová sazba

Královna noci	Sarastro	chorál
3 dámy	3 kněží, 2 ozbojenci	figury vzdechů
(3 pachelota) →	3 pachelota, od II, 15	barokní kontrap., imitace
Monostatos, od II, 11 ←	(Monostatos)	temnota, zlo, záhuba
(Pamina) →	Pamina	světlo, moudrost, dobro, ctnost
→ Tamino →	Tamino	
(Papageno) →	Papageno, Papagena	

postavení a proměna osob oproti 1. dějství

A W. A. Mozart, *Kouzelná flétna*, 1791, symbolika, tradice a osoby

(Rocco sestupuje. Leonora stojí...) R.: Ty se chvěješ, bojíš se snad?
L.: Ó nikoli, jen je chladno. Andantino
R.: Tak pokračuj, při práci ti již bude teplo.

melodram Rocco, Leonore, II, 2, úryvek

Leonore: o Gott, o Gott, welch ein Au-genblick!
(Da stie - gen die Men - schen, die Men - schen ans Licht)

B L. v. Beethoven, *Fidelio*, 1805, melodram a finále II. aktu, scéna osvobození

Mozartovy singspiely (pokr.):

– *Der Schauspieldirektor* (*Divadelní ředitel*, Vídeň 1786), text G. STEPHANIE ml.

– *Die Zauberflöte* (*Kouzelná flétna*, Vídeň 1791), text E. SCHIKANEDER.

I přes cizokrajný námět je *Kouzelná flétna* první velkou německou operou (*Velká opera ve 2 aktech*), singspielového rázu v mluvených dialogích a buffo-partiích. Text je směsicí pohádky, kouzel, frašky a idealismu. Pronikají sem ideje zednářství (SCHIKANEDER a MOZART byli členy stejné zednářské lóže). *Zednáři* (dodnes činná tajná organizace s humanitním posláním) budují štěstí lidstva: kult člověka a přátelství s mnoha rituály a symboly (např. trojí poklepnání).

TAMINO má zachránit Paminu, dceru Královny noci unesenou Sarastrem, přičemž mu pomáhají průvodci: kouzelná flétna a ptáček Papageno s Panovou flétnou a zvonkohrou. Tamino však nachází u Sarastra moudrost a humanitu, k nimž se pak spolu s Paminou též přihlásí.

Během kompozice *Kouzelné flétny* roku 1791 se ve Vídni objevila podobná opera s kouzelným námětem: *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither*. Možná, že poté MOZART a SCHIKANEDER svou operu změnili (*teorie zlomu* v mozartovské literatuře), neboť zde existují rozpory:

1. akt, který byl již hotový, zůstal zachován; ve 2. aktu se z dobré Královny noci stává zlá královna, ze zlého Sarastra dobrý kněz; 3. pacholata zpočátku patří ke Královně noci, později (bez odůvodnění) k Sarastrovi; Pamina je na začátku *unesena*, později *zachráněna*; Monostatos, jako mouřenín symbol zla, přechází od Sarastra ke Královně noci; Tamino se dobrovolně přihlašuje k Sarastrovi, stejně tak i Papageno.

Proti teorii zlomu hovoří skutečnost, že v pohádkové a kouzelné opeře nemusí být vše logické. Obrat k dobru v Sarastrově říši světa se zdá být od samého počátku cílem ideálního lidství. Tři pacholata jsou ve své čistotě posly dobra, pomáhají Taminovi bez ohledu na to, ze které strany přicházejí. Naproti tomu Královna noci musí tragicky zahynout, neboť na rozdíl od Sarastrova světlého, osvětleného lidství představuje starý řád s jinými a nyní už zlými měřítky, jako je krevní msta atd. Na konci stojí ideální lidský pár v ideálním světě (obr.).

Hudba charakterizuje postavy a situace různými stylovými prostředky: písňové útvary, lyrické árie, kolorатурní árie (Královnu noci charakterizuje stará, aristokratická opera seria), recitativy acc., ansámblly, sbory, dramatická finale.

Na mnoha místech rozeznáváme symbolické obsahy. Číslo 3 zaznívá jako znak zednářství i sekularizované představy božské Trojice ve 3 slavnostních akordech přehledy i ve slunečním zpěvu 3 pacholat (3hl. sazba, 3b).

Tento sluneční zpěv působí svou písňově jednoduchou melodií, slavnostním a přítom lehkým kráčejičím rytmem a prostou periodicitou jako *klasický chorál* (př. A).

Ozbrogenci naopak vyjadřují starobylost a přisnost nápisu ve starých stylech:

– melodii tvoří luterský chorál (*Ach Gott vom Himmel sieh darein*) v pevných oktávách (na způsob organa);

– doprovod je barokní: kráčejičící bas podobný generálbasu, kp. imitace, figury vzdechů vyjadřující úzkost a stůsněnost.

MOZART přesahuje ve své klasické hudbě idealistický obsah textu. Opera a její nadšené přijetí (kterého se MOZART ještě dožil) zůstaly ojedinělé.

Následovala řada jednoduchých vídeňských singspielů (s pohádkovými a kouzelnými motivy) a v 19. stol. vídeňská opereta.

Naproti tomu další velkou něm. operu ovlivňuje fr. revoluční opera a opera hrůzy:

BEETHOVEN, *Fidelio*, text J. F. SONNLEITHNER, 1. verze Vídeň 1805, 3 akty (přehled viz s. 388), bez úspěchu; 2. v. Vídeň 1806, zkrácená, 2 akty, pouze 2 představení; 3. v. Vídeň 1814, textová revize režiséra TREITSCHEHO, 2 akty, velký úspěch.

Jako předloha posloužilo fr. libreto J. N. BOUILYHO, *Léonore ou l'amour conjugal* (Leonora aneb manželská láska), zhudebněné mj. P. GAVEAUXEM, Paříž 1798 a F. PAEREM, Drážďany 1804. Opera se sice odehrává v 18. stol., zrcadlí však i atmosféru napoleonských válek.

Pizarro chce zavraždit neprávem vězněného Florestana, čemuž se snaží zabránit Florestanova žena *Leonora*, přestrojená za žalárníkova pomocníka *Fidelia*. V poslední chvíli přináší záchranu příchod spřízněného guvernéra (signál trubek). Opera je zakončena hymnem na svobodu a manželskou lásku.

Také BEETHOVEN ve své hudbě mísí různé stylové prostředky (kromě mluveného dialogu z tradice singspielu). Ve vězeňské scéně se objevuje melodram:

Leonora má pomáhat Roccovi při kopání Florestanova hrobu. Hudba navozuje hrůzoplňnou situaci, ilustruje režijní pokyny (např. Leonorino chvění pomocí dvaatřicetin) a dialog (př. B).

Stejně jako v MOZARTOVĚ *Kouzelné flétně* i zde se hudba svým výrazem, pohybem a harmonií staví za ideálně pojatou lidskost.

Když např. Leonora uvolňuje Florestanova pouta, zpívá přerývané, v hlubokém pohnutí nad akordy orchestru, tvořícími úplnou harmonickou kadenci; orchestr zde přejímá téměř vůdčí roli a prostřednictvím melodického citátu z rané BEETHOVENOVY kantáty hlásá vzestup lidstva z temnot ke světu nové osvětlené humanity (př. B).

- pašije
- dodatek
- píseň
- rec. acc.
- árie
- sbor
- chorál
- c moll

Obraz I, č. 1

vyprávění biblického pašijového příběhu

melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“
4hl. sbor a věřící

č. 2

sborová fuga s homofon.
středním dílem

č. 3

rec. accompagn.
nato pro sóla

č. 12

reflexe
árie, sóla,
duety

Závěr obrazu

bíseň
melodie: „Nun ruhen alle Wälder“
4hl. sbor a věřící

Chri - stus hat uns ein Vor - bild ge - las - sen

A K. H. Graun, **Der Tod Jesu**, text Ramler, Berlín 1755, vystavba I. obrazu a témata dvojitěs fugy ze IV. obrazu

(č. 1) t. 80

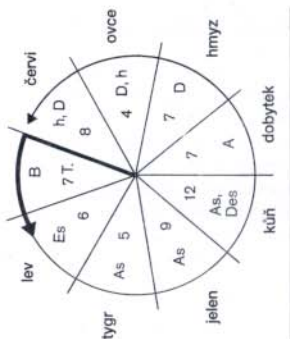
und Gott sprach: es wer - de Licht, und es ward
(a Böh rekt: buďiz světo, a bylo a světlo)

stvoření světa

Presto
16
lev
Andante
dobytek

B J. Haydn, **Stvoření**, 1798, tónomalba

auf daß wir sol - len nach - fol - gen sei - nen Fuß -

č. 21, rec. accompagnato
Rafael, biblické vyprávění

Východiskem pro oratorium období klasicismu je kolem roku 1750 it. oratorium neapolské školy, HÁNDELOVO angl. oratorium a něm. sentimentální oratorium období citovosti (RAMLER).

Italské oratorium

METASTASIOVA idea oratoria jakožto duchovní opery k sobě těsně váže stylový vývoj opery a oratoria. It. oratorium je určeno pro sólové zpěváky a téměř beze sboru. Základ tvoří *biblický text*, který je předveden stejně jako děj opery v *recitativu secco*; jako *arie da capo* pak zaznívají vložené *úvaby* (neboli volně veršované strofy).

Všichni skladatelé italské, resp. neapolské opery píší proto také odpovídající it. oratoria, přičemž se také přiměřeně přilíží k nastupujícímu svěžímu stylu buffy. Oratoria jsou zapotřebí v adventní a postní době, kdy opera nehrála, přičemž zvláštní postavení zde má velikonoční pašijové oratorium ve Svatém týdnu.

K první skupině skladatelů it. oratoria patří J. A. HASSE v Drážďanech (*Pellegrini al sepolcro*, Poutníci u hrobu, 1742, a mnoho dalších).

Ke generaci klasiků se řadí: N. PICCINI (pozdní dílo *Giornata*, 1792), F. L. GASSMANN (*La Betulia liberata*, text METASTASIO, Vídeň 1772 k zahájení koncertů Tonkünstlersozietät), J. HAYDN (*Il ritorno di Tobia*, Návrat Tobiašův, Vídeň 1775), G. PAISIELLO, A. SALIERI, W. A. MOZART (*La Betulia liberata*, Padova 1771), F. SEYDELMANN ad.

Německé oratorium

Stejně jako v operě projevuje se i v oratoriu okolo 1750 duch nové doby. Kritizuje se barokní strnulost a hledá se nová jednoduchost, citovost, přirozenost. Pro libreto to znamená potlačit předem daný biblický text ve prospěch vlastních myšlenek a pocitů. Nová básnická generace se vydává za osvěcenou, samostatnou a citlivou interpretku křesťanské věrouky i celého světa. Velkého ohlasu dosáhl KLOPSTOCKŮV *Mesiáš* (1748–73). V pašijových oratoriích již nejsou smrt a zmrtvýchstání předváděny s barokní velikostí, nýbrž novou citovostí, od TELEMANNOVA *Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens Jesu* (1728) až k RAMLEROVÉ *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* ve zhudebnění C. PH. E. BACHA (1787) a F. ZELTERA (1808).

Nejslavnějším se stalo RAMLEROVO oratorium *Der Tod Jesu* (Ježíšova smrt) zhudebněné GRAUNEM (Berlín 1755, viz s. 135). Pašije jsou rozděleny do 6 obrazů s uzavřenými hudebními čísly, budovaných obdobně jako I. obraz (obr. A): biblický text je vyprávěn (recitativ), 4hl. sbor a obec věřící se účastní se známými chorály (č. 1). Následuje sborová fuga (č. 2), poté recitativ *accompagnato*, v němž se vypráví biblický text (č. 3). RAMLEROVY meditativní vsuvky tvoří *arie* a *dueta*. Každý obraz je zakon-

čen básní pro 4hl. sbor a věřící, např. I. obraz uzavírá *Wen hab ich sonst als dich allein* (Koho jiného mám než jen tebe) na melodii *Nun ruben alle Wälder* (Když všechny lesy spočinou).

Sborová fuga ze IV. obrazu, dvojitá fuga s tématy *Christus hat uns ein Vorbild gelassen* (Kristus nám zanechal příklad) a *auf daß wir sollen nachfolgen seinen Fußstapfen* (abychom následovali jeho šlépěje) byla standardním kusem 18. a 19. století. Kontrapunktická struktura je barokní, avšak témata již vykazují jednoduchost nového stylu (př. A).

Vedle běžných vánočních, pašijových a velikonočních bibl. příběhů se objevují další, jako HERDEROVO *Kindheit Jesu* (Ježíšovo dětství) a *Auferweckung Lazarus* (*Lazarovo vzkříšení*). V nové svěbytnosti oratorní tematiky se zároveň ukazuje proces osvěcenské sekularizace. K těmto novým tématům patří: konec světa, stvoření, líčení přírody, idyla. Provedení těchto oratorií se částečně vymaňují z chrámové vázanosti a získávají koncertní charakter (naopak bylo ojediněle zakázáno uvedení HAYDNOVA *Stvoření* v kostele). Jejich obsahová hloubka je na druhé straně pozvedá nad konfesijní hranice směrem ke křesťanské, ale tolerantní světské zbožnosti.

Oratorium období klasicismu vrcholí v HAYDNOVÉ *Stvoření* a jeho *Ročníků dobách* (srovnej s. 133). HAYDN zažil v Londýně velká provedení HÁNDELOVA *Mesiáše* ve Westminsterském opatství. Z Anglie si do Vídně přivezl text *Stvoření*, napsaný původně pro HÁNDELA (podle MILTONOVA *Paradise lost*), který mu pak přeložil VAN SWIETEN (srovnej s. 397). HAYDN spojuje händelovskou oratorní tradici (sbory, fugy, monumentalita) s vyzrálou hudební řečí klasicismu, na jejímž rozvoji se sám podílel zejména ve svých symfoniích. Hudební témata jsou plastická, svěží a klasicky krásná. Text a obsah jsou zhudebněny nápaditě a živě.

Náhle vpádající *C dur* v zářivě vzestupných plných akordech (*ff* po šepotu sboru) je např. obrazem stvoření světla. Orchester líčí tónomalebne celou řadu míst, např. východ slunce nebo jednotlivá zvířata: krátké, charakteristické úseky v pestrém sledu tónin (obr. B).

V idealismu klasicky chápané víry klade HAYDN na vrchol stvoření člověka a lidský pár, jenž je věrným obrazem Božím:

*Oděný do důstojnosti a vznešenosti,
obdarovaný krásou, silou a odvahou,
proti nebi vzpřímený stojí člověk,
muž a král přírody.*

Do pozadí obou těchto HAYDNOVÝCH velkých úspěchů ustupují ostatní dobová oratoria, mezi nimi i BEETHOVENŮV *Christus am Ölberge* (*Kristus na boře Olivetské*, 1803). Teprve romantismus přichází s něčím zcela novým.

Kyrie

Kyrie	Christe	Kyrie
Adagio 4/4		
11	5	9

Gloria

Gloria	Amen
Allegro 3/4	
18	12

Credo

Credo	Et incarnatus	Et resurrexit	Amen
All. 4/4	Adagio 3/4	Allegro 3/4	
10	36	22	14

Sanctus mit Benedictus

Sanctus
Allegro 6/8
30

Benedictus
Moderato 4/4
71

Osanna
Allegro 6/8
14

Agnus Dei

Agnus I	Agnus II	Agnus III
Adagio 3/4		(pp)
13	13	47

celkový rozvrh

 sbor, orchestr
 sól. soprán, orch., koncertantní varh.

Allegro (di molto)

h. I, II

Gra - ti - as a - - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

Do - mi - ni Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste, qui

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - - i, Fi - li - us

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - - lun - ta - tis, lau - da - mus

vc., kb., varhany

Gloria, začátek, vrstvení textu

A J. Haydn, *Missa brevis St. Joannis de Deo* („Malá varhanní mše“), cca 1775

Chri - ste e - le - i - son.

gregoriánský chorál na Velký pátek, 1794, harmonizovaný

Cre - do in u - num De - - um Pa - trem om - ni - po - ten - - tem.

intonace Credo, rytmizovaná a sekvencovaná, *Missa S. Francisci*, 1803

B M. Haydn, úpravy gregoriánského chorálu

Především v **katolické chrámové hudbě** období klasicismu se na pozadí křesťanské víry prosazuje dobový optimistický náhled na svět, který rozšiřuje horizont chrámového hudebníka a jeho stylu. MOZARTOVY mše se navenek hudebně neliší od jeho oper, *Benedictus* z Mariázejské mše J. HAYDNA (1782) se dokonce vrací k árii z jeho opery buffa *Il mondo della luna* (1777). Tento parodický postup (jako u BACHA) odpovídá tradici chrámové hudby a zároveň nenalomenému životnímu pocitu klasicismu. Člověk je naplněn ideály, jeho vlastní existence a svět jsou pro něho prodchnuty nábožnou harmonií, ne však v církevním smyslu, nýbrž v konfesionálně založeném humanismu, jehož křesťanskost je jeho výrazem, nikoli účelem o sobě.

Teprve když se v romantismu tento idealismus a víra v harmonii světa vytrácí, nastupuje kritika životní radosti a světskosti klasičké chrámové hudby (s. 429).

Světská zbožnost klasicismu nechává do chrámové hudby přirozeným způsobem vplynout všechny prvky, které slouží vyjádření kladného životního postoje a náboženskému sebeuvědomění. Proto onen jas a vroucnost klasičké chrámové hudby. Katolická duchovní hudba přitom vyniká díky HAYDNOVI, MOZARTOVI a BEETHOVENOVÍ.

Protestantská chrámová hudba naopak zaostává. Racionalismus, pietismus a privátní zbožnost přinášíjí po BACHOVI pouze bezvýznamná díla: k oživení dochází až v 19. století (MENDELSSOHN, BRAHMS). Protestantská chrámová hudba období klasicismu zrcadlí dobovou sentimentalitu. Jejímí centry jsou Berlín a Hamburk. Druhy:

- duchovní píseň: nenáročná *chorální věty*; *nový typ písne* se sentimentálními texty C. F. GELLERTA (*Geistliche Oden und Lieder*, 1757), KLOPSTOCKA aj.; skladatelé: C. PH. E. BACH, HILLER, KITTEL ad.;
- kantáta: od konce baroka upadá;
- oratorium: zůstává v oblibě (RAMLER, s. 352).

Druhy katolické chrámové hudby

Jednohl. *gregoriánský chorál* nehraje v klasicismu velkou úlohu. Občas se objevují pokusy včlenit ho do vícehlasé kompozice, ale postupuje se přitom značně nehistoricky.

Ve své mši na Květnou neděli (1794) používá M. HAYDN chorál jako melodii vrchního hlasu a podkládá ji dobovými funkčními harmoniemi. Chorál se takovému zpracování vzpírá, neboť jeho církevní tonalita je určena čistě melodicky. HAYDN nechává zaznít řadu „mimotonálních“ dominant k souzvukům, které nekrouží kolem žádné jednoznačné toniky. Expresivní chromatika vede k tvrdým přičnostem a překvapivým obrátům. Nevhodná je také závěrečná kadence (VII.) – D – T.

Chorál se může také proměnit v klasičké téma: může být rytmizován (t. 1–6) a sekvenčně a kadencně rozšířen do podoby klasičké předvěti a závěti (od 7. t., př. B).

Mše. Mše je centrálním druhem *vicehlasé* chrámové hudby. Existuje ve 2 typech:

- **Missa brevis**, *krátká* mše pro běžnou neděli, se všemi částmi nebo také pouze s Kyrie a Gloria, řidčeji také s Credo;
- **Missa solemnis**, *slavnostní* mše pro zvláštní příležitosti, stále se všemi částmi.

Označení *solemnis* se vztahuje k délce, charakteru a většímu obsazení (s. 356, obr. A). Přívlastek *solemnis* mohou mít i jiné druhy, např. *vesperae solemnis*.

Missa brevis byla německou specialitou. MOZART si roku 1776 stěžoval PADRE MARTINIMU, že německá chrámová hudba se velmi liší od italské (kde vesměs zaznívaly celé koncerty): úplná mše *včetně* moteta a chrámové sonáty, dokonce i *solemnis*, směla trvat jen 3/4 hodiny.

V dlouhých, textově bohatých částech Gloria a Credo užívají skladatelé části vrstvení textu, takže je text liturgicky úplný, ale stačí mu k tomu jen málo taktů (př. A). Zato je tam, kde to jen trochu jde, zpracován čistě hudebně: *Amen* v HAYDNOVĚ varhanní mši je nezvykle dlouhé oproti samotnému Gloria. Celkový rozvrh je vyvážený. Získaný čas využívá HAYDN k tomu, aby nechal v Benedictus volně koncertovat soprán a varhany; varhanní sólo dalo mši její název (obr. A).

Moteto. Ve mši je umístěno po lekci (epištote) jako moteto ke *Graduale* nebo po Credo jako moteto k *Offertoriu*. Klasicismus zná dva velmi rozdílné druhy:

- *sborové moteto* (s orchestrem) na latinský duchovní text (starý nizozemský motetový způsob). Známým příkladem je MOZARTOVO *Ave verum* (KV 618, 1791 na Boží tělo): palestrinovský styl v klasicizujícím výkladu.
- *italská sólová kantáta* na latinský duchovní text se 2 áriemi, 2 recitativy a závěrečným Alleluia. Příklad: MOZARTOVO *Exultate* (KV 165, Milán 1773) pro sopránistu (!) RAUZZINIHO.

Chrámová sonáta: v klasicismu jednovětá skladba (sonátová věta, allegro), která byla hrána ke čtení (lekci) resp. ke *Graduale* (*Sonata all'epistolata*). Obsazení je stejné jako v barokní triové sonátě: 2 h., bas a varhany (např. MOZART KV 241, Salcburk 1776), pro *slavnostní* mše i s dalšími nástroji (např. 2 hob., 2 trp. a tymp. v MOZARTOVĚ KV 278, 1777).

J. Haydn Malá varh. mše	Cecilská mše	W. A. Mozart Koronovač. mše	Beethoven Missa solemnis
1. h.	1. h.	1. h.	2 fl.
2. h.	2. h.	2. h.	2 hob.
	vla	vla	2 klar.
	2 hob.	2 hob.	2 fag.
	2 fag.	2 fag.	4 les. r.
	(2 les. r.)	2 les. r.	2 trp.
	2 trp.	2 trp.	2 tymp.
	2 tymp.	2 tymp.	1. h.
	4 sóla	4 sóla	2. h.
S sólo	S sólo	S sólo	vla
sbor	sbor	sbor	4 sóla
A	A	A	sbor
T	T	T	S
T	T	T	A
B	B	B	T
			B
varhany	varhany	varhany	varhany
vc., kb.	vc., kb.	vc., kb.	vc., kb.
staré usporádaní partitury			nová part.

A obsazení klasických mši

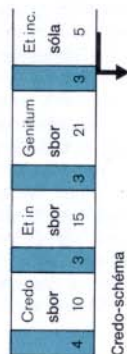
vidéské chránové trio

slavnostní obsazení

A., T. a B. pozoun hrají společ.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Gloria	Laudamus	Gratias	Domine	Qui tollis	Quoniam	Cum S.	In Gloria
Allegro	Moderato	Alla breve	Allegro	Adagio	All. molto	Largo	All. molto
C. 3/4	G, 4/4	e, ċ	C. 3/8	c. 4/4	C. 4/4	C. 4/4	C. 4/4

B J. Haydn, Gloria z Cecilské mše, 1766, pořadí čísel



C W.A. Mozart, Korunovační mše, KV 317, 1779, Credo

Druhy (pokr.)

Nešpory patří do *officia*, byly však slouženy též veřejně a proto občas zhudebněvány vícehlas (MONTEVERDI, MOZART). Obsahují 5 žalmů a Mag-nificat.

MOZART napsal dvojce nešpory, kterých si sám vy-soce cenil: *Vesperae de Dominica* (KV 321, 1779) a *Vesperae solemnes de confessore* (KV 339, 1780).

Litanie (lat. *litanía, litaníae*) prosebný zpěv (vý-chodního původu, od 5.–7. stol. také na západě) sestávající ze zvolání předzpěváka a opakovaných sborových modlitebních formulí, jako např. *Kyrie eleison, Ora pro nobis* nebo *Amen*. Známe jsou lita-nie *Loretánské* (mariánské), litanie ke *Všem sva-tým*. Vícehlasé zhudebněné litanie byly prováděny při pobožnostech jako chrámové koncerty.

MOZART zhudebnil 4 litanie, mj. *Loretánské* KV 195 (1774) a litanie Nejsvětější svátosti KV 243 (1776) s 10 částmi, přičemž téma č. 2 *Panis vivus* se znovu objevuje v *Tuba mirum* z jeho Requiem.

Obsazení (obr. A)

Sbor: 4hl., střídají se sborové a sólové úseky (starý barokní princip *concerta*), přičemž 4 sólisté buď pocházejí ze sboru (často chlapi) nebo jsou zvlášť sjednání. Podle vídeňské a salcburské tradice hrají se 3 spodními sborovými hlasy altový, tenorový a basový pozoun (pozouny *colla parte* jako podpora a zvuková barva). Chybí v HAYDNOVÝCH mších pro Eisenstadt a Mariazell (*Cecilská mše*, obr. B). Vrchní hlasy jsou doprovázeny hobojí a smyčci.

Sóloví zpěváci: dle potřeby, např. v HAYDNOVÉ malé varhanní mši pouze sólový soprán; většinou 4 sólisté (*kvartet*).

Orchestr: Základ tvoří smyčce. Bas (vc., kb., fag.) a varhany hrají spolu jako v b. c. V tzv. *vídeňském chrámovém triu* chybí viola (triová sonáta). Při slavnostních příležitostech (*solemnis*) se obsazení rozšiřuje. Ve staré partituru jsou zpěvní hlasy umístěny hned nad (g.) basem, housle naopak zcela na-hoře (ještě u MOZARTA).

Otázky stylu

It. operní skladatelé přenesli **neapolský operní styl** také do chrám. hudby: převaha hudby nad textem, vyjádření afektu, recitativ a árie, koncertantní nástroje, vše v co možná největší časové rozloze (jména viz s. 338 nn.)

HAYDNOVA *Cecilská mše* (*Missa Sanctae Caeciliae*) je stylově takovouto *neapolskou operní mší*. Samotné Gloria je složeno z 8 kontrastních samostatných čísel značné délky (obr. B).

Vedle toho vznikají chrám. skladby ve **starém kon-trapunktickém stylu** pod vedením PADRE MARTI-NIHO (1706–84). Boloňská *Accademia filarmo-*

nica (zal. 1666), již vedl MARTINI, přijala po řádné zkoušce z kontrapunktu také čtrnáctiletého MO-ZARTA (1770). MARTINI vydal též učebnici kontra-punktu (*Saggio di contrappunto*, 1774).

V jižním Německu a Rakousku převládá **smíšený styl** (*stile misto*). Na místo velkých it. sólových úseků nastupuje sbor a sólový kvartet. Čistě hudební stránka sice převažuje, přesto však je zde stále více zdůrazňován textový obsah.

Credo z MOZARTOVY Korunovační mše získává svou formu skrze čistě hudební prvek: rondové se opakující, umíněnou figuru smyčců (obr. C). Na příkladu *Et incarnatus* je možno zřetelně roz-znat mozartovský přístup k textu: pádící allegro se zastaví a kvartet sólistů ohlašuje pomalými, prostými souzvuky Kristovo vtělení; téměř nezna-telečně, v nepatrném pohybu (chromatika) se skuteční překrásná modulace, znamení promě-ny Boha v lidskou bytost. Přitom je obzvláště zvy-razněna Maria (napětí na subdominantě, melo-dický vrchol), jejímuž milostivému, přede všemi korunovanému obrazu je mše věnována. MO-ZART opakuje a utvrzuje slovo *homo*: vážnost to-hoto okamžiku náleží člověku, jemu připadá no-vá ušlechtilost.

Centra a skladatelé

Drážďany: HASSE; **Mannheim:** RICHTER, HOLZ-BAUER, ABBÉ VOGLER (1749–1814); **Salcburk:** dvorní a chrámový kapelník J. E. EBERLIN (1702 až 1762), LEOPOLD MOZART (1719–1787), A. C. ADLGASSER (1729–1777); **MICHAEL HAYDN** (1737–1806, bratr JOSEPHA), W. A. MOZART (1756–1791).

Vídeň: kapelník u sv. Štěpána: GEORG REUTER a jeho syn JOHANN GEORG R. (1708–1772), FLORIAN L. GASSMANN (1729–1774), JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER (1736–1809, *Gründliche Ein-leitung zur Komposition*, Zevrubný úvod do kom-poziice, 1790, BEETHOVENŮV učitel); dvorní ka-pelník G. C. WAGENSEIL (1715–1777); HAYDN, MOZART, BEETHOVEN.

Josefinské reformy, jež znamenaly vpád raciona-lismu a přednapoleonského procesu sekularizace, dočasně ochromily bohatou vídeňskou a rakouskou tradici chrámové hudby. JOSEF II. vydal svá nařízení 1782. Obracela se proti tzv. „plytvání“ (byly např. stano-veny příležitosti, při nichž směly být v jednotlivých kostelích užívány trubky, i kolik jich smělo být) a ve školách zavedla namísto lat. mše *německý národní školní zpěv* (mešní kompozice v němčině, jakož i lu-terské chorály). Německou liturgii psali ještě M. HAYDN a SCHUBERT. MOZART ve Vídni nedostal kvůli těmto císařským nařízením žádnou oficiální ob-jednávku na chrámové dílo, J. HAYDN reagoval 14le-tou odmlkou v tvorbě latinských mší. Po JOSEFOVI II. († 1790) byla tato reforma opět zrušena (1796).

S Allegro

A Kyrie e - le - i - son, e - le - son, e

B Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - son,

1.5 p

qua - re sur - get ex - fra - vil - la ju - di - can - dus ho - mo - re - us

(s pozouny)

Rec., timidamente, s úzkostí

Alt sólo A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Allegro assai

trubky *pp* smyčce, *p* colla voce
tympany

B L. v. Beethoven, *Missa solemnis*, 1823, Agnus Dei, prosba za mír, dramatický recitativ

1. Requiem, Adagio, d
Kyrie, Allegro, d
2. Dies irae, Allegro assai, d
3. Tuba mirum, Andante B
4. Rex tremendae, Grave, g
5. Recordare, Andante, F
6. Confutatis, Andante, a
7. Lacrimosa, Larghetto, d
8. Domine Jesu, Andante, g
9. Hostias, Larghetto, Es
Quam olim, Andante, g
10. Sanctus, Adagio, D
11. Benedictus, Andante, B
12. Agnus Dei, Larghetto, d

Lux aeterna (= Requiem)
Cum sanctis (= Kyrie)

Mozart

nejohná instrumentace,
doplňli Süßmayr

Süssmayr

A W. A. Mozart, *Requiem*, 1791

J. Haydn

napsal mimo jiné 14 mší, 2 *Te Deum*, *Stabat Mater* (1767), *Die sieben letzten Worte* (Sedm slov Vykupitelových, orchestrální verze z roku 1785) pro kanovníka z Cádizu. *Sedm slov Vykupitelových* existuje také jako smyčcový kvartet (1787) a jako oratorium ve FRIEBERTOVĚ přepracování (1796). Většina chránové hudby vznikla pro Eisenstadt (Esterházu).

Po smrti JOSEFA II. a po pobytu v Anglii zkomponoval HAYDN šest velkých pozdních mší. Spojuje zde tradici chránové hudby (výstavba, kontrpunkt), vliv velkých hánelovských oratorií (sbory, účín) a univerzální hudební řeč svých pozdních symfonií (orchestr, zvukové barvy, výraz). Sbor, kvartet sólistů a orchestr reprezentují ideální lidské společenství. Mše (Hob. XXII: 9–14) nesou tyto názvy:

- *Paukenmesse: Missa in tempore belli*, C dur (1796);
- *Heiligmesse: Missa S. Bernardi von Offida*, B dur (1796);
- *Nelsonmesse: Missa in angustias*, d moll (1798), po NELSONOVĚ vítězství u Abukiru (fanfáry v Benedictus);
- *Theresienmesse*, B dur (1799);
- *Schöpfungsmesse*, B dur (1801);
- *Harmoniemesse*, B dur (1802).

W. A. Mozart

komponoval chránovou hudbu téměř výlučně v Salcburku a pro Salcburk. 20 mší, mezi nimi *Spatzenmesse (Vrabčí mše)* KV 220 (1775) a *Krönungsmesse (Korunovační)* KV 317 (1779), ve Vídni pouze *Mše c moll* KV 427 (1782/83): Kyrie, Gloria, Sanctus a Benedictus úplné, Credo fragment, Agnus chybí; neapolská operní mše s recitativy a áriemi, Kyrie a Gloria užity v kantátě *Davidde penitente*, dále Rekviem (viz níže).

Čtery litanie (1771–76), dvoje nešpory (viz s. 357), moteta, chránové sonáty, oratorium, kantáty, Zednářská smuteční hudba (sekulární) a další kompozice.

Také MOZART spojuje v chránové hudbě různé dobové styly. Náboženská víra je jakoby zbavena všeho institucionálního, obrací se do nitra a – jako vše u MOZARTA – proměňuje se v ryzí hudbu.

Korunovační mše a *Così fan tutte* představují vzácný případ zesvětšující parodie. Kyrie z této mše totiž MOZART převzal do recitativu a árie Fiordiligi *Come scoglio*. Obraz skály (*scoglio*) vyjadřuje myšlenku na apoštola Petra a jeho zradu a hudba Kyrie současně s ním nevědomou prosbu Fiordiligi o smilování a odpuštění její pozdější nevěry.

Requiem (KV 626, 1791) bylo objednáno člověkem, kterého MOZART neznal (poslem hraběte WALSEGGA). MOZART zemřel během kompozice části *Lacri-*

mosa. Jeho žák SUSSMAYR dokončil instrumentaci (podle MOZARTOVA particellu) a chybějící části, přičemž – jak bývalo běžné – v závěru znovu použil hudbu Kyrie (obr. A, viz také s. 128, obr. C).

Temné barvy (pozouny, basetové rohy), vážný charakter (d moll, nápadná chromatika, připomínka scén s komturem z *Dona Giovanniho*) a barokní prvky (fugované a polyfonní úseky) se v gestu a výrazu dokonale pojí s MOZARTOVÝM pozdním stylem.

Kyrie jako *dvojitá fuga* pracuje s oběma tématy *Kyrie* a *Christe*, přičemž téma *Kyrie* cituje HÁNDELOVA *Mesiáše* (sbor č. 22 *Jebo ranami jsme uzdraveni*). Pozoun v *Tuba mirum* zní velmi působivě. Party basetových rohů v *Recordare* připomínají violové party, jež MOZART připsal do duetu *Kde je, ó smrti, osten tvůj* v HÁNDELOVĚ *Mesiáši*. V části *Lacrimosa* zvolna stoupá z hloubky tónová řada d moll, zprvu prokládána pomlčkami, pak v úzkých chromatických krocích: obraz člověka, obtíženého hříchy, který vstává z hrobu k Poslednímu soudu. Na tomto místě končí MOZARTŮV rukopis, jsou to poslední tóny, které zkomponoval (př. A).

L. v. Beethoven

napsal pouze 2 mše: C dur, op. 86 (1807) a *Missa solemnis* D dur, op. 123 (1819–23) a dále oratorium *Christus am Ölberge (Kristus na hoře Olivetské)*, 1803).

Missa solemnis byla pův. zamýšlena k uvedení arcivévod Rudolfa na olomoucký arcibiskupský stolec (1820). Motto, které stojí v čele: *Od srdce – necht rovněž dojde k srdci* ukazuje, jak zde BEETHOVEN oslovuje lidstvo a svět (namísto barokního *k větší sláve Boží*).

BEETHOVEN vychází z textového obsahu, který nově a osobitě vykládá. Vzniklo tak mohutné dílo, srovnatelné s finale 9. symfonie, prováděné koncertantně po částech jako *hymny* (premiéra celé mše: Petrohrad 1824, první provedení v rámci bohoslužby 1830 ve Varnsdorfu). BEETHOVEN dokonce uvažoval o překladu textu do němčiny.

BEETHOVEN zde přejímá tradice chránové hudby, například sborové fugy na závěr Gloria a Credo, a zároveň je překračuje rozsahem, formou i obsahem. Dramatické a programní úseky na druhé straně ožřejmují dění: v Agnus Dei, které je nadepsáno *proba za vnitřní i vnější mír*, téměř jakoby zvenčí vpadají válečné trubky, pochodový rytmus a válečná vřava, a alt „s úzkostí“ – jakoby ve scénickém recitativu nad tremolem smyčců – prosí o mír: prožitá a hudebně ztvárněná skutečnost.

BEETHOVENOVA interpretace úseku *Et homo factus est* je vyznáním víry v lidskou důstojnost, které znovu uskutečňuje a zpřítomňuje v tónech Boží vtělení v člověka a připomíná momenty vykoupění a apoteózy ve *Fideliovi*.