

Krause, Christian Gottfried

O druzích veršů vhodných ke zpívaným básním

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 143-160

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77611>

Access Date: 19. 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 sedmá:

O DRUZÍCH VERŠŮ VHODNÝCH KE ZPÍVANÝM BÁSNÍM

OBSAH

Prozaická slova se pro hudbu nehodí. Čeho musí básník dbát v recitativech s ohledem na básnické metrum. Metrum k árii nesmí mít méně než dvě, ale také ne více než čtyři stopy. K jakým myšlenkám se hodí nejlépe krátké a k jakým dlouhé druhy verše. Rozličné obecné úvahy o volbě básnického metra. V árii nesmí být bez příčiny více druhů verše. Jak dlouhá může být hudebně poetická comma [úsek, odstavec]. V čem spočívá největší výhoda italského jazyka s ohledem na hudbu. Užívání jambického, trochejského a daktylského verše. Marná básníková námaha v italské árii. O používání druhů veršů, z nichž každý se po způsobu latinských skládá z více stop. Příležitost, jež z toho u každé árie pro básníka vyplývá. Soupis některých zvukových (hudebních) a metrických stop. Čím se řídit při vytváření nového básnického metra. O znamenitém využití těchto druhů veršů v hudební poezii. Italové jich ještě ve svých básních ke zpěvu neužívají, proč se podlé nich nemusíme řídit. Jinak se německému hudebnímu básníku k četbě i k napodobení velmi doporučují. Myšlenky k užívání rýmu.

Hudba nevyjadřuje jiné než ohnivé a dojmavé myšlenky. Má-li se tedy spojit se slovy, musejí být rovněž plné života a působivosti. V textech určených pro chrámová díla se často objevují biblická rčení. Zeptejme se však skladatelů, zda se prozaická slova Nového zákona dají zhudebnit jako místa ze žalmů nebo z knih Proroků. Jestliže však ani knihy Proroků nejsou často vhodné pro příjemný zpěv, je to proto, že jejich úseky, odstavce a řádky jsou buď příliš dlouhé, nebo proto, že jejich slova nejsou dobře odpočítána a dostatečně libozvučná. Pro hudbu se tudíž nejlépe hodí poetická a do nějakého metra uzavřená slova. *Metra parant*

animos. (Verše osvěží mysl.)²³¹ A Seneca praví: *Eadem negligentius audiuntur minusque percipiunt, quamdiu soluta oratione dicuntur; ubi accessere numeri et egregium sensum adstrinxere certi pedes, eadem illa sententia velut lacerto excussior torquetur.* (Tytěž návody jsou poslouchány méně pozorně a nezapůsobí tak silně, dokud jsou podávány prózou. Jakmile se přidá rytmus a vynikající myšlenka je spoutána pevným veršem, jako by táž myšlenka byla vymrštěna silnější paží.)²³²

Není také nic patřičnějšího než návrat takové poezie, neboť za přiměřený libozvuk slov má co děkovat zdroji v hudbě jako splnutí všech dobrých zvukových poměrů.

Výše jsem zmínil, že se v recitativech a takzvaných *accompagnement* užívá jambického metra a takzvané poezie lenivých. Příčinu najdeme v tom, co už bylo o přirozenosti a charakteru recitativu uvedeno. Quintilianus říká také o jambickém verši: *Frequentiore quasi pulsum habet, et omnibus pedibus insurgit, et a brevibus in longas nititur et crescit.* (Mají [proto] živější tep, [což je opakem pomalosti, ale také proto, že] mají vzestupný rytmus, postupují od krátkých slabik k dlouhým, opírají se o ně a rostou.)²³³

Přesto si myslím, že se básník nemusí trápit, jestliže do recitativu tu a tam vplete trochejský nebo daktylský řádek, pokud to ospravedlňuje rozmanitost a vzlet myšlenek. Množství zcela krátkých řádků však není nutné, při rýmovaných verších pro básníka snadné, a pro posluchače ani není takové klinkání příjemné. Básník naopak musí u pěti a šestistopých řádků úsek textu vždy napsat tak, aby řeč už dávala smysl a zpěvák je mohl odsadit. Básník také nemusí v recitativech a doprovodech spojovat dva a dva mužské rýmy a právě tolik ženských, ani na každý řádek nutně tvořit rým. Jestliže je však v jakékoli básni na začátku jambického řádku tu a tam povoleno spondeus, neboť ten, kdo verš recituje, může bez rozpaků první slabiku vyzdvihnout, pak hudební básník, který tak činí, si s tím může dělat ještě méně starostí, neboť pro hudebníka je velmi snadné takové krátké slabice dát patřičný důraz prostřednictvím vysokého tónu.

U druhů veršů vhodných pro ódy se nechci zdržovat, neboť kromě toho, co jsem o tom již dříve uvedl, a s ohledem na charakter básnického metra, se od hudby v ódách vyžaduje zvláště málo. Čím libozvučnější je přitom veršové metrum, tím vhodnější bude óda pro hudbu, protože melodie k ní není téměř ničím jiným než skutečně uměleckou deklamací. Co se však týče vlastních árií, hodí se k nim vždy nějaké metrum lépe než jiné a je třeba poznamenat, že se nedají dobře použít jednostopá metra ani taková, která mají více než čtyři stopy. Antičtí autoři také používali pro chóry svých tragédií pouze čtyřstopý jambický verš.

231 J. Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*) uvádí v 10. kapitole § 4 jako „přísliví básníků“.

232 Seneca, *Epistulae morales*, CVIII, 10. Česky jako *Dopisy psané stoikem. Epistulae morales ad Lucilium*. Praha: Mladá fronta, 2018.

233 Quintilianus, *Institutio oratoria* IX, 4, 136. Česky jako *Základy Rétoriky. Institutionis oratoriae libri XII*. Praha: Odeon, 1985.

Dále je u živých, veselých, radostných a příjemných afektů krátké metrum to nejprůhodnější. U vážných a chmurných myšlenek a představ ale může být poněkud delší, protože mluvídla zpěváka se tak prudce a rychle neunaví jako v prvním případě. Protože každá myšlenka má formální povahu (*configuratio*), která je jí přirozená, a hudební básník v každé árii něco popisuje, aby její obsah odlišil od obsahu jiné árie, musí tudíž velmi hledět na to, jakým způsobem vlévá dojemnou myšlenku do správné formy, protože jinak může ztratit velkou část své hodnoty. Jeden nový francouzský umělecký kritik²³⁴ říká, že když se má v latině vyjádřit myšlenka, která je symetrická, vyžaduje to druh verše typický pro elegie, jako například v Ausoniově²³⁵ epigramu:

*Infelix Dido nulli bene nupta marito;
hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.
Pauvre Didon, où t'a reduite
de tes maris le triste sort!
l'un en mourant cause ta fuite,
l'autre en fuyant cause ta mort.*

Ubohá Dido, k čemu tě ponížil
tvých manželů smutný osud!
Jeden tím, že zemřel, způsobil tvůj útěk,
druhý svým útekem zapříčinil tvou smrt.²³⁶

Čas od času vyžaduje myšlenka hendekasylabické²³⁷ (jedenáctislabičné) metrum, které je nejjemnější ze všech latinských druhů verše, jako je například v Catullově básni o vrabci:

*Lugete, o Veneres, Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum!
Passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat.*

234 Viz pozn. 140/II.

235 Decimus Magnus Ausonius (310–395), římský státní úředník a básník. Citovaný epigram je Ausoniovi připisován a překládán do mnoha jazyků.

236 Francouzský překlad vytvořil a použil François de Salignac de la Mothe-Fénelon (1651–1715), *Les Aventures de Télémaque, fils d' Ulysse* (1694–96), Livre III. Existuje řada dalších překladů Ausoniovi připisovaných veršů, viz například různé převody do němčiny in RÜDIGER, Horst. *Lateinische Gedichte im Urtext mit den schönsten Übetragungen deutscher Dichter*. München: Ernst Heimeran Verlag, 1937, s. 313n.

237 Od řecké číslovky jedenáct (ένδεκά).

*Nam mellitus erat, suamque norat,
ipsam tam bene quam puella, matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc, modo illuc,
ad solam Dominam usque pipillabat;
qui nunc it per iter tenebricosum,
illuc unde negant redire quemquam.
At vobis male sit, malæ tenebræ
orci, quæ omnia bella devoratis,
tam bellum mihi passerem abstulistis.
O factum male! O miselle passer!
Tua nunc opera meæ puellæ
flendo turgiduli rubent ocelli.*

Truchli, Venuše, truchli, božský Mílku,
z lidí truchlete, kde kdo něhu znáte:
vrabčik zahynul mému potěšení,
vrabčik, miláček mého potěšení,
jejž si chovala jako oko v hlavě.
Byl to líbezný tvor a svoji paní
znal tak dobře jako batolátko matku,
na klín sedal jí rád a nechtěl od ní,
aspoň okolo sem tam poskakoval,
pořád štěbetal na svou milou paní.
Ten teď pochmurnou cestou ubírá se
tam už, odkud prý není navrácení.
Vám však zlořečím, zlé vy chmury Temna,
které vše, co je hezké, pohltíte!
Ach, tak hezkého vrabce jste mi vzali!
Zlá to nehoda! nebožáčku vrabče!
Tvou to vinou teď mého potěšení
naběhlá očka zarudlá jsou pláčem.²³⁸

Francouzský *criticus*²³⁹ míní, že Catullus by nemohl své myšlenky vyjádřit tak dobře, kdyby použil jakékoli jiné básnické metrum, a že jedenáctislabičný verš

238 Gaius Valerius Catullus (kolem 84–54 př. n.l.), báseň *Nad mrtvým ptáčetem*, překlad Otokar Smrčka, viz CATULLUS, Gaius Valerius. *Knihy veršů*. Praha: Česká grafická unie, 1940.

239 Z dalšího kontextu vyplývá, že označením *criticus* Krause patrně myslel francouzského spisovatele Jean-Baptista Rousseaua (1671–1741), jenž byl pověstný satirickými a posměvačnými narážkami na své kolegy – což mu později (v anonymně publikovaném pamfletu) vrátil nesmlouvavý Voltaire (*Vie de M. J. B. Rousseau*, 1738). J.-B. Rousseau, který nebyl příbuzným Jeana-Jacquesa Rousseaua, psal verše v catullovském stylu.

se hodí nejlépe, protože je téměř prozaicky prostý a k vyjádření nějakého pocitu neobyčejně příjemný. To je postřeh, jaký by si měl hudební poeta dobře pamatovat, neboť budu níže hovořit i o zavádění latinských druhů verše. Odsazení na třetí stopě tohoto básnického metra by bylo v árii, která popisuje smutek, bolest, strach a vzdechy, neobyčejně výmluvné.

Kritik dále říká, že ve francouzštině se dá pozorovat totéž, co v latině. Mělo by se přesně promýšlet, zda má celá báseň sestávat pouze z dlouhých, nebo krátkých veršů, zda je možno je vzájemně směšovat, a zda by pak zase měly být řádky dlouhé, či krátké. Měl by se také činit rozdíl vzhledem k rýmům, zda musejí po sobě následovat blízko či vzdáleně, neboť to podle rozmanitosti jejich umístění vyvolává zcela rozdílný účinek. Ověříme si to v následující zpěvní básni Rousseauově:

*Chrysologue toujours opine,
c'est le vrai Grec de Juvenal;
tout ouvrage, toute doctrine
ressortit à son tribunal.
Faut-il décider de Physique?
Chrysologue est Physicien.
Voulez-vous parler de Musique?
Chrysologue est Musicien.
Que n'est il point? Docte Critique,
grand Poete, bon Scolastique,
Astronome. Grammairien,
est-ce tout? Il est Politique,
Jurisconsulte, Historien,
Platoniste, Cartesien,
Sophiste, Rheteur, Empirique.
Chrysologue est tout, et n'est rien.*

Chrysolog²⁴⁰ se ke všemu vyjadřuje.
Toto je pravda Juvenalova Řecká.
Jakákoli práce, jakákoli doktrína
spadá pod jeho soud.
Máme rozhodovat o fyzice?
Chrysolog je fyzik.
Chcete hovořit o hudbě?
Chrysolog je hudebník.
Co všechno není? Studovaný kritik,

240 Chrysologie je penězoznalectví, součást ekonomiky; od toho adjektivum „zlatoustý“ – chrysostomus. Zde je ovšem míněna moc peněz a lidí, kteří jimi vládou, a proto mohou do všeho mluvit.

velký básník, dobrý scholastik,
astronom, gramatik.
Je to vše? Je politik,
právní konzultant, historik
platonik a kartezián,
sofistik, rétorik, empirik.
Chrysolog je všechno, a není nic.²⁴¹

Rousseau říká, že kdyby byla tato báseň napsána v dlouhých verších tak, aby rýmy nenásledovaly pokážde ihned, zapůsobilo by to na ucho jen málo a výčet, o nějž se zde jedná, by nebyl tak zřejmý. Právě kvůli této příčině musí být verše od začátku do konce stejné. Směšoval-li by básník vzájemně dlouhé a krátké řádky, odměřenost a libozvuk by byly hůře postřehnutelné a méně živé, což by u takového výčtu bylo velkou chybou. Níže se sice zmíním, že hudební poezie, a zvláště u árií, má menší potřebu veršů, avšak náš básník přesto bude moci předchozí poznámky využít ve svůj prospěch.

Francouzský *criticus* konečně dodává, že nevytvoří-li se například epigram ve verších stejného druhu, měl by mít alespoň jejich závěr dobrý spád [kadenci]. To však není přímo nutné, jelikož se domnívá, že bude-li zpěvní báseň napsána v řádcích o různé délce, zvýší to možná její hodnotu. Vše by se tím stalo mnohem přirozenějším a důraznějším, neboť by byla každá část myšlenky vyjádřena přesně a bez sebemenší nadbytečnosti, a kvůli tomuto cíli je také hudebnímu básníku dovoleno v áriích směšovat řádky o různé délce u těže myšlenky a metra.

Jambické verše vyjadřují živost a nenucenost, trochejské cosi vážného a patetického a daktylské prudkost a vznětlivost. Tak jako však velmi přispívá k dokonalosti árií, zvolí-li básník takové metrum, jež se k jejím afektům a ke způsobu myšlenky nejlépe hodí, nemusí je hned měnit a vytvořit třeba první řádky jambické a poslední trochejské, pokud ještě zachovává týž pocit a způsob uvažování, například:

*Jauchzet, ihr Christen, und hüpfet vor Freuden,
der Herzog des Lebens gebietet es euch.
Er stehet siegreich auf dem Staube;
bei jener Höhle, wo der Glaube
die Sonne der Gerechtigkeit verlor,
steiget sie verklärt empor.*

Jásejte, křesťané, a skákejte radostí,
vévoda života to káže vám.

241 ROUSSEAU, Jean-Baptiste. Épigrammes. In *Œuvres de Jean-Baptiste Rousseau*. Nouvelle édition, revue, corrigée & augmentée sur les manuscrits de l'auteur. Livre III. Tome II. Bruxelles: Didot, 1743, s. 222 (No XXIX).

Vítězně povstal z prachu;
u jeskyně, kde víra
slunce boží spravedlnosti ztratila,
stoupá nyní zjasněno vzhůru.²⁴²

Zde je jen jediný afekt, a pokud by chtěl básník vyjádřit obsah tří řádků pomocí metra, měl by raději pro poslední řádek použít jamb a pro oba ostatní trochej. V následující árii je změna druhu verše vynucena rozdílností myšlenky:

*Ersticke nicht länger das wallende Wesen...
Wie ist es? Hörst du mich?
Mich dünkt, du änderst dich;
ich kann es an deinem Gesichte schon lesen.
Ersticke nicht länger...*

Nedus už déle kypící bytí...
Jak je to? Slyšíš mě?
Zdá se mi, že se měníš.
Už mohu to z tvé tváře číst.
Nedus již déle...²⁴³

Italové často používají krátkých druhů veršů a vůbec nedávají jednomu hlasu v témže úseku nikdy více než nanejvýš jedenáct slabik, například:

*Ch'io mai vi possa
lasciar d'amare,
non lo credete,
pupille care,
nè men per gioco
v'ingannerò.
Voi foste e siete
le mie faville,
e voi sarete,
care pupille,*

242 Týž text uvádí jako příklad střídání veršových stop (daktyl, anapaest, jamb a trochej) Johann Bödiker v 5. kapitole svého spisu (Die Vers-Arten und Reim-Geschlechte) jako příklad schopnosti němčiny napodobit jiné jazyky. Viz BÖDIKER, Johann. *Grundsätze der teutschen Sprache. Durch neue Zusätze vermehret von Johann Jacob Wippel*. Berlin: Christoph Gottlieb Nicolai, 1745, s. 594. – Johann Bödiker (1641–1695), spisovatel a pedagog a průkopník německé filologie; rovněž Johann Jacob Wippel (1714–1765) byl pedagog.

243 Johann Christian Gottsched, *Die Natur*, báseň je dialogem alegorií Přírody a Skromnosti.

*il mio bel foco,
fin ch'io vivrò.*

Že bych vás kdy mohla
přestat milovat,
tomu nevěřte,
zorničky drahé;
ani z žertu
vás neoklamu.
Vy jste byly a jste
mými jiskrami,
a vy budete,
drahé zorničky,
mým krásným ohněm,
dokud budu živa.²⁴⁴

Cicero říká, že antičtí autoři začali vytvářet periody proto, aby tak ulehčili nádechy, protože chtěli obveselit jak hlasem, tak i metrem.²⁴⁵ Periody a odsazení nasmějí tedy být v áriích příliš dlouhé ani vzájemně špatně napojené a hlavní výhoda italského jazyka ve vztahu k hudbě tkví v tom, že se umí vyjadřovat stručně. Odhodí mnohé předložky a není svazován tak úzkostným pořádkem slov jako francouzština. Naše německá řeč v tom také není nepříznivá, jak už prokázali zdatní básníci ód, a to ovšem slouží jazyku ke cti, neboť samy afekty takové přeskupování slov vyžadují a podněcují. Ve výše uvedené árii končí sice téměř všechny řádky dvouslabičnou stopou, což je jednotvárnost, která pro hudbu není příliš vhodná. Avšak verš je přesto krátký, šestý a dvanáctý řádek poskytují ještě změnu a poslední stopa každého řádku vytváří s první stopou řádku následujícího vždy daktyl, z čehož rovněž vzniká proměna v libozvuku. Jinak je však dobré, aby se na konci řádků daktyl prostřídal s trochejem či se spondejem, nebo také s jambem, neboť se tím zpěváku poskytne čas pro nádech.

Dvoustopé jambické veršové řádky se dobře hodí ke svěže radostným věcem. Sedmislabičné trochejské si vykračují poněkud vznešeně a zamyšleně, tytéž jambické však mnohem živěji, například:

244 Pietro Metastasio, *Siroe, rè di Persia* (3. dějství, 12. scéna, Emira), poprvé ve zhudebnění Leonarda Vinciho 1726 a následovala další. Tiskem v Metastasiových *Opere Dramatiche*, Volume II. Venezia: Bettinelli, 1734. Zhudebnil je také Georg Friedrich Händel (HWV 24) pro Londýn, Krause mohl vědět o jeho uvedení roku 1730 v Braunschweigu. Citované verše použil později jako text písně Gioachino Rossini.

245 Cicero, *De oratore*, III, 175.

Auf, tapf'rer Mut!

Auf, auf, zur Wut.

Vzhůru chrabrá odvahó!

Vzhůru, vzhůru, vyvolej hněv.²⁴⁶

Zarte Blätter, meine Lust,

Ruh und Wonne

strahlt auf eure frische Brust.

Křehké listy, má radost,

klid a blaženost

září na vaši svěží hrud'.²⁴⁷

Weg, unbekante Schmerzen,

ihr bleibt aus meinen Herzen

auf ewiglich verbannt.

Pryč, neznámé bolesti,

zůstanete z mého srdce

navěky vypovězeny.²⁴⁸

Verše v daktylu jsou veselé a hopsavé, jak se také k prudkým afektům hodí. Mohou být vlastně v daktylu, anapestu či amfibrachu. Také zde bychom však dávali přednost krátkým veršům před dlouhými, neboť pro zpěváka je téměř nemožné, aby zpíval v celku dva či tři řádky v anapestu, každý o jedenácti či dvanácti slabikách, jak se tento druh verše v německých áriích často objevuje, například:

Lass endlich den Eifer in feurigen Wettern,

lass Donner und Strahlen versengen, zerschmettern,

was längstens in höllische Flammen gehört.

246 Heinrich Postel, *Die wunderbar errettete Iphigenia*, 4. dějství, 5. scéna (Achilles). In WEICHMANN, Christian Friedrich (ed.). *Poesie der Nieder-Sachsen oder allerhand, mehrentheils noch nie gedruckte Gedichte* [...]. Hamburg: Johann Christoph Kibner, 1725, s. 361. – Christian Friedrich Weichmann (1698–1770) byl právník, vydavatel a spisovatel, jeho sbírka dolnosaské poezie vyšla v řadě vydání (v nové době Wiesbaden: Harrassowitz 1983).

247 Tamtéž, s. 357, 4. dějství, 1. scéna (Iphigenia). Krause chybným umístěním interpunkce a zkrácením citátu někdy znejasňuje obsah. Celé čtyřverší správně zní: „*Schönste Blumen, meine Wonne, / zarte Blätter, meine Lust, / Ruh' und Sonne / strahlt auf eure frische Brust.*“ (Nejkrásnější květy, má slast, / něžné listy, má radost, / klid a slunce / září na vaši svěží hrud').

248 Tamtéž, s. 358, 4. dějství, 3. scéna (Klytaimnestra). V odkazovaném vydání stojí v druhém řádku místo „Ihr bleibt“ (zastanete) slova „Bleibt nur“ (zůstaňte jen).

Ať konečně ustane rozhorlení v ohnivých bouřích,
hromy a blesky nechť sežehnou, rozmetají,
co dávno náleží plamenům pekelným.

Použije-li zde skladatel lichou časomíru, nemůže se zpěvák nadechnout dříve, než odzpívá všechny tři řádky. V melodii také nebude moci být na konci každého řádku dost dobře odsazení nebo nástrojová mezihra, neboť se slova nedají oddělit, což poetickou chybu árie ještě zvětšuje. Všeobecné pravidlo poezie, že smysl jednoho úseku se nesmí přetáhnout do následujícího řádku, dostává kromě výše uvedené nutnosti stručného vyjádření v hudebně poetickém slohu ještě bližší určení. A nedá-li se toto pravidlo všude z různých příčin dodržet, je třeba se pokusit závalu oslabit zřetelným uspořádáním částí věty a úseků, například:

*Fra sdegno, ed amore
tiranni del core,
l'antica sua calma
quest'alma
perdè.
Geloso del trono,
pietoso del figlio,
incerto ragiono,
non trovo consiglio:
E in tanto non sono
nè Padre, nè Re.*

Mezi hněvem a láskou,
těmi tyrany srdce,
dávny svůj klid
tato duše
ztratila.
Žárlivý na trůn,
soucitný se synem,
zmítám se v nejistotě,
nevím si rady,
a zatím nejsem
ani otcem, ani králem.²⁴⁹

Slovo *perdè* [perdere – ztratit, prohrát] v této árii mi zde dává příležitost učinit poznámku. Hudba má ráda rovnost frází (period), předělů, úseků atd. Z toho

249 Pietro Metastasio, libreto *Siroe re di Persia*, viz pozn. 244/II.

důvodu by bylo mohlo být slovo *perdè* ještě přesunuto do čtvrtého řádku. Přesto se dá na omluvu říci, že básník prostřednictvím odsunutí tohoto slova chtěl vyjádřit jeho obsah. Podívejme se však na následující árii:

*Se il mio paterno amore
sdegnà il tuo cuore,
altero,
più giudice severo
che Padre a te sarò.
E l'empia fellonia,
che forse volgi in mente,
primo che adulta sia,
nascente
opprimerò.*

Jestliže mou otcovskou láskou
zhrdá tvé srdce
pyšné,
spíše přísným soudcem
nežli otcem ti budu.
A bídnou zradu,
o níž snad uvažuješ,
dříve než dozraje,
v zárodku
potlačím.²⁵⁰

Skladatel musí slova *cuore a altero* (srdce a povýšené), *nascente a opprimerò* (v zárodku a potlačím) nutně vzájemně svázat, a proto básník s jejich dělením nečinil nic jiného, než že bohatě rýmoval. Pokud bychom árii jen četli, uvědomili bychom si, že slova *altero a severo a mente a nascente*, která se vzájemně rýmují, se mají vždy stejně odsadit. Avšak ačkoli je hudební báseň určena hlavně ke zpívání a skladatel nemůže být básníku za vynaložené úsilí dost vděčen, nepředstavujme si v tomto smyslu italské básníky jako hudebníky. A to i když se Vlaši jinak velmi snaží, aby učinili své zpěvní básně pro hudbu co nejprůhodnější a abbé Metastasiovi,²⁵¹ od nějž je výše uvedená árie, je třeba před jeho krajany dát přednost.

Při této příležitosti můžeme poznamenat, že básníkovu úsilí učinit hudební verše libozvučnými má své hranice, a zvláště, že ne vše, co básni zajišťuje libozvuk

250 Tamtéž.

251 Básník a nejslavnější libretista 18. století Pietro Trapassi, píšící pod pseudonymem Metastasio (1698–1782), měl nižší kněžské svěcení.

při čtení, si takové působení zachová, pokud ji skladatel převede do not; přesto si může vždy pomoci, a dokonce špatně znějící poezii oživit libě znějícími tóny. Básník tedy poskytuje skladateli jen v celku a zdařilými básnickými stopami příležitost ke zdařilým stopám hudebním, aniž by se příliš zabýval maličkostmi, nemusí k tomu dokonce vyvíjet příliš úsilí. A jestliže jsem tedy toho názoru, že by se v hudebních básních mělo užívat i takového básnického metra, které sice má v řádcích určitý a stejný počet stop po způsobu latiny (při kterých se však přesto neužívá jen jediného a pro německé verše obvyklého druhu verše, buď pouze jambického, nebo trochejského atd., nýbrž všech stop a vzájemně promísených), je přesto mým záměrem poskytnout větší pohodlí a výhodu spíše poetovi než skladateli, neboť básníku je jich třeba popřát také pro mnoho jiných věcí, jež musí kvůli hudbě mít na zřeteli. V berlínské opeře *Angelika a Medorus* je následující árie:

*T'amo, o caro: ma sento in amarti
un timor, che m'agghiaccia ed accende,
un dolor, che spiegare non sò.
Nel poter d'un Amante in mirarti,
che crudel, te mio ben, mi contende,
di tormento in tormento men vo.*

Miluji tě, ó, drahý: avšak cítím v lásce k tobě
strach, jenž mě mrazí i rozněcuje,
žal, který vysvětlit nedokážu.
Vidím-li tě v moci milenky,
jež sveřepě tebe – mého miláčka – mi upírá,
z trápení do trápení se ubírám.²⁵²

Pan Graun zkomponoval tuto árii zcela nepřekonatelně, přirozeně a lehce. Pojednal vždy první dvě slabiky jako trochej a další stopy jako daktyl.

Z toho vysvítá, že se v italštině s verši se smíšenými stopami zachází po způsobu těch, jaké měli Řekové a Římané, a že se totéž může použít i v hudbě, a mám tedy za to, že se to dá dobře napodobit i v německých áriích. Protože muzikální básník několika slovy vypočítá celé propuknutí afektu, může pak důraz a afekt líčit tím lépe, čím více se mu usnadní, aby mohl pro každou myšlenku použít vlastní a přirozené slovo. Opakuji však znovu, že právě to skladateli mnoho nepomůže. Je jasná věc, že není nutné, aby se v melodických stopách řídil vždy stopami prosodic-

252 Carl Heinrich Graun, *Angelica e Medoro*, libreto Leopoldo Villati, 2. dějství, 6. scéna (*Angelica*). Tuto dramatickou látku ztvárnil v 18. století výrazně Pietro Metastasio (*Angelica e Medoro*, 1720, první zhudebnění N. Porpora). Krause ovšem hovoří zjevně o Graunově zhudebnění, které mělo premiéru roku 1749 v Berlíně.

kými. Může docela dobře dosadit k daktylu tři a k trocheji dvě stejně dlouhé noty atd., protože mají pro své vnitřní ustrojení, s ohledem na zdvih a těžkou dobu taktu, ještě vždy dostatek rozdílného důrazu. Je tedy vždy schopen nahradit to, co by snad poetickým stopám mohlo na důrazu chybět. Naše dosavadní melodie by nás musely docela brzy uspat, pokud by skladatelé užívali vždy stejné rytmy, jako užívali básníci stejných stop. Ale právě proto, že jednotvárnost poetických stop skladateli nijak nepomáhá a on podle toho, jako to žádají okolnosti, musí často na krátké slabiky kvůli důrazu vsadit vysoký tón, může se v tom poetům dopřát větší svoboda. V *Orákulu* od Gellerta je například árie, jež začíná takto:

*Ich sollte noch mein Glück acht Tage lang verschieben?
Acht Tage lang?*

Měl bych své štěstí ještě o osm dní odložit?
Dlouhých osm dní?²⁵³

Zde se musí v obou případech na slově *acht* (osm) zvýšit hlas, bez ohledu na to, že je básník považoval pouze za krátkou slabiku. Při sestavování takového druhu verše o smíšených stopách však přesto nesmí být básníku lhostejné, které z nich snad vezme, nýbrž jakého druhu budou metrické stopy, u nichž usoudí, že se k vyjádření zamýšleného afektu nejlépe hodí; a ty musí také co nejčastěji uplatnit v tom druhu verše, v němž chce afekt popisovat. Tímto způsobem si může vytvořit pro každou árii zvláštní a nové metrum. Protože k tomu však náleží znalost charakteru metrických stop, chci zde uvést z knihy *Dokonalý kapelník* pana Matthesona (kteréžto knize, jakož i dalším učeným spisům tohoto autora musím vůbec zvláště poděkovat),²⁵⁴ co je v ní řečeno o různých hudebních rytmech. Metrické stopy mají svůj původ v hudebních rytmech a chci přenechat soudu a rozhodnutí hudebního básníka, aby je dobře upotřebil.

Spondeus — — je užitečný, chceme-li vyjádřit něco zbožného, vážného, uctivého a při tom snadno pochopitelného. Pyrhichius ∪∪ označuje cosi rychlého, a proto se ho užívá k válečným tancům. Objevuje se často v tancích, jež Francouzi nazývají *combattans*.²⁵⁵ Jambus ∪ — je mírně veselý, ne chvatný ani spěchající. Trocheus — ∪ má v sobě cosi nevinného. V pijácké písni nepřijde *bachius* ∪ — — nevhod. Daktylus — ∪∪ se v hudbě hodí pro věci vážné i žertovné. V poezii však je užitečný jen pro vznětlivost a lehkost. Anapest ∪∪ — je v hudbě užíván jak ve veselých a cizokrajných, tak i vážných záležitostech a promísen s ostatními stopami. Amfibrach ∪ — ∪ má v sobě cosi horlivého a hybného. Molosus — — — se hodí

253 Christian Fürchtegott Gellert: *Das Orakel*, 2. dějství, 5. scéna (Alcindor).

254 Matthesonův *Der vollkommene Capellmeister*, viz pozn. 51/II.

255 Combattant = bojovník, bojující, zápasící.

za vážných, chmurných a zádumčivých okolností. Tribrachys $\cup\cup\cup$ naopak slouží k žertovným a takovým větám, v nichž panuje zvláštní pohyb. Amfimacer [kretikus] $-\cup-$ učiní službu válečným nástrojům a je vhodný pro radostně důrazné věci. Palymbachius [antibachius] $-\cup\cup$ je převrácený bachius a má tak v sobě cosi klátivého. Čtyřslabičné stopy jsou 1. peon [päon] $-\cup\cup\cup$: ten se v hudbě často objevuje v předebrách a entrée; 2. peon $\cup-\cup\cup$; 3. peon $\cup\cup-\cup$; 4. peon $\cup\cup\cup-$. Tyto čtyři peony se odedávna užívaly pro chvalozpěvy. První epitrit vy- padá takto: $\cup---$; druhý: $-\cup---$; epitritus třetí: $---\cup-$; epitritus čtvrtý: $---\cup\cup$. Jonicus a majori $---\cup\cup$ je rytmem velmi příjemným pro tanec. Jonicus a minori $\cup\cup---$ je opakem předchozího. V antispastu $\cup---$ jsou slabiky nebo tóny vzájemně postaveny symetricky. Chorjambus je takto: $-\cup\cup-$; prokeleusmatikos: $\cup\cup\cup\cup$ je dobrý pro rozkazovačnost a povzbuzení. Ditrocheus, dijambus a dispondeus jsou zdvojené trocheje, jamby a spondeje. Všechny tyto rytmy se v hudbě vyjadřují rozličnými způsoby. Délka a krátkost zvuku má v hudebním umění mnoho stupňů, o nichž básnické umění nic neví. Přesto však nebude znalost těchto stop důvtipnému básníku neužitečná ani v němčině.

Je pravdou, že mnohé nové básnické metrum nepřipadá těm, kteří mu nerozumí a nejsou na ně uvyklí, vůbec jako metrum. V němčině však přece také odlišujeme proměny krátkých a dlouhých slabik, jako v latině. Výhoda, z níž tolik vytěžil pan Voltaire, říká, že *Grais quibus dedit ore rotundo musa loqui* (Zvláštní nadání kroužit řeč dala do vínku Múza Řekům),²⁵⁶ neboť žili v mnohem šťastnější krajině, byli od přírody obdařeni jemnějšími pomocnými prvky než všechny ostatní národy a vytvořili si jazyk, v němž se dají prostřednictvím dlouhých a krátkých slabik vyjádřit všechna pozvolná i prudká duševní hnutí. Chceme-li však při vytváření nějakého neobvyklého básnického metra určit, které slabiky mají být krátké a které dlouhé, cítíme půvab jako při čistých daktylech ódy *Ich will vom Weine berauscht, die Lust der Erde besingen...* (Chci opojen vínem opěvovat radost země...)²⁵⁷ a přiznávám, že latinská prozodická pravidla mohou i v našem jazyce dobře pomoci. Přesto však celkově záleží na rozhodnutí jemného sluchu. Vergilius nepotřeboval žádná pravidla, recitoval tak, jak se v Římě mluvilo. Mluvílo se však velmi libozvučně, a co se dělek a krátkosti slabik týče, velmi určitě a jinak, než jak dnes latinu vyslovujeme my. Latiníci už recitovali poněkud jinak než Řekové. Plautus se v kvantitách neshoduje se Senekou, Lukrecius s Claudiem. Výslovnost určitých slov se v průběhu padesáti let může velmi lišit. Není vůbec pravda, že mnoho souhlásek vytváří dlouhou slabiku. Například: *Habt ihr denn nicht Achtung gegeben* (Cožpak jste úctu neprojevíli): to jsou čtyři stopy, z nichž třetí nepotřebuje na vyslovení více času než tři ostatní, bez ohledu na to, že se

256 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém*. Praha: Academia, 2002, 323–324. – Míněno je množství vokálů v řečtině.

257 Johann Peter Uz (1720–1796), *Der Frühling*. – J. P. Uz byl německý básník anakreontik, povoláním sekretář justičního soudu. Více k němu v první části této publikace.

skládá z více slabik. A slovo *Achtung* se zde zdá být trochejem, stejně jako v následujícím spondejem: *Gabt ihr Achtung oder nicht?* (Projevili jste úctu nebo ne?) Naproti tomu je zde slovo *oder* vysloveno tak rychle, že se zdá skládat pouze ze dvou krátkých slabik, ačkoli je stejně považujeme za trochej. Ve slovech *Ablegen* (odložit), *Anbringen* (přednést), *Ankommen* (připadnout), *mordsüchtig* (vražedný), *großmütig* (velkorysý), *blutdürftig* (krvelačný) se nesmějí první dvě slabiky použít jako krátké, i kdyby slabiky přímo následující zůstaly ještě dlouhé, jako jsou mimo toto spojení. Příčinou je, že v oněch prvních slabikách tkví vždy to nejdůležitější celého slova a jeho hlavní účel. Pokud tedy nezavedeme v našem jazyce veršovou stavbu po způsobu latiny, potud nemůžeme těchto a jiných slov vůbec používat. Při promísení stop se rovněž zdá, jako by takové slovo získalo zcela odlišnou výslovnost a výraz, například by se to podle mého mínění týkalo následujícího příkladu: *Habt ihr sie nicht ankommen sehen.* (Neviděli jste ji [je] přicházet.) Právě tak to jde se slovy, kde stojí jedna samohláska před jinou (*Gideon, Komödie, Historie, Evangelium*), jež jsou v našich obvyklých verších zcela nepoužitelná. Do jaké míry to však poezii snižuje, rozpoznali ti, kdo vědí, že velkou měrou přispívá k živosti a důrazu, pokud můžeme použít určité dané slovo, a ne ho jen nahradit slovem méně živým nebo jeho opisem.

Milovníci krásného a pro myšlenky vhodného básnického metra naleznou v hudebním básnictví, a zvláště v kantátách, nejlepší příležitost k uplatnění všech jeho druhů. V ódách musí užít druh verše, který je přiměřený látce. Protože je však ve všech strofách jednotné metrum, může se snadno stát, že pokud například myšlenky prvního řádku první strofy vyžadují hbité stopy, bude se takové uspořádání tím hůře hodit k myšlenkám strofy jiné. V řádných zpěvních básních naopak, kde strofy nejsou, užívá básník při každé změně afektu, a zvláště ke každé árii jiné metrum. Jak jsem již zmínil, přesto si, pokud jde o počet stop, nedovoluje bez příčiny přílišnou nestejnost řádků. Melodii nečiní nic příjemnější, než když nemá příliš nerovnoměrná zastavení a přerušení, například:

*Dich Florens schönstes Meisterstücke,
dich, schönste Zierde der Natur,
dich, Rose, wählen meine Blicke,
vor allen Blumen dieser Flur,
giebst Verliebten und Trinkern
getreure Lieb und stärkern Wein;
du bist bey Tänzern und bei Festen,
der schönsten Busen schönster Schmuck.*

Tebe, mistrovské dílo Flóry,
tebe, nejkrásnější ozdobo přírody,
tebe, růže, volí moje zraky

před všemi květy tohoto luhu.
Zamilovaným a pijanům dáváš
věrnou lásku a silné víno;
jsi při tancích a slavnostech
nejkrásnějších nader šperkem nejkrásnějším.²⁵⁸

Pokud skladatel zkomponoval k prvním čtyřem řádkům této árie melodický postup o čtyřech zvukových stopách, narazí u pátého řádku na jiné metrum a obsah ho přesto neospravedlní, aby sáhl k jiné časomíře. Je tedy v rozpacích, jakou k tomu nalézt melodii, aby byla v dobrém poměru ke zpěvu prvních čtyř řádků, neboť ty se skládají ze čtyř stop a pátý řádek má jen tři. Nepohodlí ještě zvyšuje, že tento pátý řádek tvoří začátek druhé části árie, v níž skladatelé rádi téma určitým způsobem opakují, nebo vkládají něco jemu podobného, a také, že následující šestý, sedmý a osmý řádek sestávají opět ze čtyř stop.

Italští básníci sice v áriích na latinská metra nedbají, ovšem jejich verše se nemusí recitovat, jak to s verši činíme my, slabikám se pouze dodá přirozený akcent, jako by to byla próza, a básník se jen musí snažit dodržovat správný počet slabik a vyjádřit hlavní akcent úseku, pokud takový existuje, a též hlavní akcent na konci veršů. Totéž musí mít na zřeteli rovněž skladatelé při zhudebňování italských textů. Vyzkoušejme si to na následující árii, jež je napsána v trochejském metru. Po sobě následující samohlásky ve výslovnosti vždy splývají.

*Città misera, il tuo stato
ben predisse il Redentore
e turbato
lagrimò.
E ne tenero suo core
pietà n'ebbe il giorno istesso,
che l'eccesso
di tua rabbia se provò.*

Město nebohé, tvůj stav
dobře předpověděl Vykupitel
a rozrušen
je oplakal.
A v něžném svém srdci
s ním soucítit téhož dne,
kdy přemíru
tvého hněvu a sobě zakoušel.²⁵⁹

258 Viz pozn. 226/II.

259 Stefano Benedetto Pallavicini, *I Pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*, viz pozn. 161/II.

S ohledem na básnické metrum tedy s důvěrou následujeme velké vzory antiky. Prostřednictvím střídavého básnického metra se vystříháme ošklivosti homofonie a muzikální básník může sám učinit plody skladatelovy invence ohnivějšími. Jen by měl odměřovat počet stop jednoho řádku oproti jejich počtu v jiném řádku tak, aby řádky vzájemně, podle charakteru látky, byly v dobrém libozvučném poměru. Italští skladatelé dbají na recitaci veršů tak málo, že se nejspíše nenajde žádný, jenž by se nerozpakoval dosadit zvláštní noty každé ze dvou slabik *ra* a *il* v prvním řádku ve výše uvedené árii podle příležitosti, jakou mu nabízí melodie, neboť podle recitace by musela být jen jedna. Dobří pěvci také jen zřídka stahují samohlásky tak, jak se děje při recitaci. *Voglio ubbidirti o cara. Tortora innocente* vždy zpívají: *Voljo ubidirtjo cara. Tortorajnočente*. (Chci tě slyšet, miláčku. Nevinná hrdličko.)²⁶⁰

Jinak je známo, že Italové kdysi psali neobyčejně působivě. Někteří z jejich nešťastných napodobitelů v dřívějších časech nám neprávem veškerou italskou poezii zošklivili a znechutili. Jen pokud má hudební básník jistý a opravdový vkus, může si mnohým krásným, a zvláště mnohým dojmavým z jejich básní posloužit ke svému užitku. Později věnovali všechnu námahu tomu, aby svou řeč učinili libozvučnou a své zpěvní básně vhodné pro hudbu. V tom je ovšem musíme my Němci, jak dalece je to možné, následovat. Nepřijímám přitom omluvu, že něco takového nelze a že k tomu je německá řeč zcela nevhodná. Tato výmluva má nějaký důvod, ale přece ne tolik síly a platnosti, jak se někdo domnívá. Pravděpodobně jsme jen dosud neměli tolik dobrých básníků, kteří by chtěli vynaložit potřebnou námahu také kvůli libozvuku a ostatním vlastnostem dobré zpěvní básně. Což nejsou následující slova krásná a dojmavá, bez ohledu na to, že jsou i příjemná pro hudbu?

*Welche Pracht, beglücktes Auge,
wartet dein in jener Welt!*

Jaká nádhera, přešťastné oko,
čeká tě na onom světě.²⁶¹

Básník musí ovšem hledět na lehká, plynulá a libozvučná slova. Zpěvák musí být Němec, mnoho německy zpívat, mít zdravá mluvidla atd. Je-li pak italská řeč přesto ještě stále pro zpěv vhodnější než němčina, ať se uváží, že posluchači chtějí být obveseleni zároveň hudbou i slovy. Jak málo Němců však rozumí italštině tak dokonale, aby zároveň mohli dojem z každého zpívaného slova vnímat, pochopit

260 Carl Heinrich Graun, *Cinna*, libreto Leopoldo Villati, 1. dějství, 3. scéna (Cinna), Berlín 1747.

261 Georg Philipp Telemann, *Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen* (Weihnachtskantate, TWV 1:953).

a procítit. Protože se nyní obvykle muzicíruje spíše kvůli posluchači než kvůli pěvci, musí být němečtí posluchači hudbou na německá slova za jinak stejných podmínek více pobaveni a dojati, než kdyby text byl italský.

Vnášel-li se tedy prostřednictvím střídajících se stop do zpěvní básně rozdílný libozvuk, bude také možno se u většiny druhů verše zříci jha a otroctví rýmů. Pan Voltaire závidí Angličanům šťastnou svobodu, že mohou psát své tragédie bez rýmů, a hudebnímu básníku by se to mělo rovněž dovolit, tím spíš, že musí kvůli hudbě dbát na jiné vnější záležitosti. Kdo si také při poslechu zpívané árie na konci nějaké části vzpomene na slovo, které uzavíralo předchozí díl a na něž se teď bude dále rýmovat. Rýmy jsou, zvláště v árii, pouze pro čtenáře, nikoli pro posluchače vokální skladby. V recitativech vládne již velká svoboda a mnoho řádků je ponecháváno bez rýmů. Po zavržení rýmů by se také dala používat častěji krátká metra, neboť ta se stávají odpudivými a nepříjemnými pouze pro monotónnost rýmů. Přesto nechci rým zcela a úplně zavrhnout. Zdá se, že pramení z hudby samé, stejně jako dlouhé řádky. Je-li tanec nebo jiná krátká melodie vpravdě výrazná a příjemná, mají věty a úseky, rytmy v nich a takty stále ve stejném počtu vzájemně dobrý poměr. A periody se velmi často zakončují takovým a podobným způsobem. Přesto je takovýto soulad nutný pouze v drobných, lehkých a veselých melodiích, při nichž se ucho i rozum jejich jednotvárností nejlépe potěší. Kde je však důležitější obsah, rozum potěšen vnitřní a jemnější krásou zpěvu a srdce se silně dojíká, tam se skladatelé přesným odměřováním oddílů melodie nesvazují. Pallavicini pracoval při svém překladu Horatiových ód tak, že v takových, které mají veselý, lehký a radostný obsah, používá rýmu a obvyklých druhů verše. V oněch ódách však, v nichž jsou myšlenky vážné, plamenné a důrazné, tam rým opouští a užívá básnického metra o smíšených stopách po způsobu latiny.