

Krause, Christian Gottfried

O užívání figur v hudební poezii

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 229-252

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77613>

Access Date: 26. 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 devátá:

O UŽÍVÁNÍ FIGUR V HUDEBNÍ POEZII

OBSAH

Pokud básník užívá figury, vyžaduje jeho pozornost hudební povaha árií. Kde má uplatnění elipsis.³⁹² Pravidlo pro všechny figury, jež se skládají ze dvou a více dílů, vět a článků. O figuře opakování [anafora, epifora], zadržování řeči [aposiopesis], doznávání [concessio], dotazování [interrogatio, řečnická otázka]. O malebných popisech [periphrasis]. O protikladu [antithesis, inversio]. O figuře opominutí [brachylogie, paralipse], stupňování [climax, gradatio], opětovného zvolání [epizeuxis], ptaní [percontatio], oslovení [apostrofa], zvolání [exclamatio], zapřísahání [deprecatio] a přání [contrefission]. O nahromaděných figurách [accumulatio]. O podobenství [allegorie]. O pochybnosti [dubitatio]. O posmrtné vzpomínce [nekrologu].

Je známo, že afekty užívají ke svému vyjádření neobvyklé množství figur, figury jsou dokonce vlastní řeči citů. Leccos zde tedy o nich uvedu. Nechci však v žádném případě jednat s básníkem školometsky a vyžadovat, aby dělal árie podle šablony té či oné figury. Pouze ukáži, jak musí při užívání figur v áriích dbát na uspořádání a charakter melodie a jak by mohl s tímto záměrem text, podle příslušné formy, učinit muzikálnější. V recitativech si však může posloužit figurami podle svého.

Velmi mocná vašeň nám brání říci, co chceme vyslovit. *Un gran dolor non parla.* (Velké hoře nemluví.)³⁹³ U Terentia vysloví otec, na svého syna velmi rozhněvaný, ze tří slov *omnium hominum pessimus* (nejhorší ze všech lidí) pouze to prvé.³⁹⁴

392 Elipsis, rétorická figura, v níž se vynechávají některé větné členy či součásti promluvy.

393 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, I. dějství, I. scéna (Agamemnon).

394 Terentius, *Andria*, 5. dějství, 3. scéna. U Terentia stojí pouze „omnium“, jedná se o figuru aposiopesis (zvláštní forma ellipsis), při níž si čtenář jednoznačný zbytek výroku („hominum pessimus“) domyslí. – Argument je převzat z: Bernhard Lamy, *Kunst zu reden*, aus dem Französischen übersetzt von M. J. C. M***. Augsburg: Paul Emanuel Richter, 1752, II. kniha, 3. kapitola, s. 89–90. V popisu

Tato figura se tedy hodí jen v doprovodech, a tam se objevuje nejčastěji. Nejvyšší stupeň afektu nás činí zcela němými a poté hovoříme jen přerušovaně a řeč nedokončujeme.³⁹⁵ V opěře *Demofonte* je árie, v níž se takový stupeň afektu objevuje a skladatel ji tedy musí pojednat s nejdokladnější prostotou, pokud jí nechce ubrat na pravděpodobnosti.³⁹⁶ Zní takto:

*Padre perdona... Oh pene!
Prence rammenta... Oh Dio!
(Già che morir degg'io,
potessi almen parlar.)
Misera, in che peccai?*³⁹⁷

*Come son giunta mai
dè Numi à questo segno
lo sdegno a meritar?*

Otče odpusť... Jaká to muka!
Princi, pamatuj... Ó nebesa!
(Když už musím zemřít,
kéž bych alespoň mohla promluvit.)
Já nebohá! Čím jsem se provinila?

Jak jen jsem dospěla až k tomu,
že si takovou měrou
zasloužím hněv bohů?³⁹⁸

figury elipsis stojí: „Otec u Terentia je na svého syna rozhněván tak, že řekne pouze slovo *omnium* [vše], což francouzský překladatel šťastně převedl jako *le plus* [nejvíc]. Otcův hněv je tak velký, že není schopen dořící, co chtěl, totiž že je jeho syn největší zhyrálec; *omnium hominum pessimus* [nejhorší ze všech lidí]). Bernhard Lamy (1640–1715) byl francouzský teolog a matematik, jeho spis *La Rhétorique ou l'art de parler* vyšel Paříži roku 1688.

395 Figura ellipsis, případně i aposiopesis. U aposiopesis nemusí být na rozdíl od ellipsis snadno rekonstruovatelná původní promluva.

396 Pietro Metastasio, *Demofonte*, I. dějství, scéna 12 (Dircea). Pro Krauseho přichází v úvahu zhudebnění C. H. Grauna, uvedené 1746 v Berlíně (v dalším textu se několikrát na Grauna odvolává), nebo J. A. Hasseho, uvedené 1748 v Drážďanech; příklad zřejmě opět převzal z nějaké literatury o rétorice.

397 Zápis interpunkce v různých vydáních libreta se liší. Zde byly ponechány otazníky místo v jiných zdrojích užitých vykřičníků tak, jak byly uvedeny u Krauseho.

398 Carl Heinrich Graun, *Demofonte*, I. dějství, 12. scéna (Dircea).

Vášně si vždy namlouvají, že jim nikdo neporozumí. Proto říkají jednu věc vícerymi, významově shodnými řečovými obraty.³⁹⁹ Následující dvě árie jsou toho příkladem:

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

Kvůli ní spí válečník ve zbraní,
o ní zpívá lodivod na vlnách,
díky ní není smrt strašlivá...⁴⁰⁰

*Unzehlbar ist der Sternen Heer,
unzehlbar ist der Sand am Meer:
doch weichen sie der Menge meiner Schmerzen.*

Nespočetný je hvězdný houf,
nesmírně písku v moři:
však mnohem větší je množství mých bolestí...⁴⁰¹

U textu druhé árie si je možno povšimnout, že má-li figura dvě věty, jež jsou propojeny buď slovně nebo tak, aby se musely vyslovit rychle po sobě, patří obě do jednoho a téhož dílu árie. Vytvářejí pouze jedinou hudební periodu, mezi jejímiž díly zpěvák neučiní jinak, než že se krátce odmlčí, ale nevytvoří závěr ani odsazení. Toto pravidlo je všeobecné a platí pro všechny figury a mluvní projevy, jež se skládají ze dvou vět.

Pokud jsme proti nějaké věci silně zaujati, shrneme do několika vět krátce vše, co se o ní dá říci, a na konci jednotlivých vět zopakujeme jméno věci, o níž mluvíme, například: *Doletis tres exercitus populi Romani interfectos? Interfecit Antonius. Desideratis clarissimos viros? Eos quoque eripuit vobis Antonius! Auctoritas hujus ordinis afflicta est? Afflixit Antonius...* (Bědujete nad smrtí tří armád římského lidu? Antonius je zabil! Postrádáte vysoce vážené muže? I ty vám Antonius vyrval! Pověst tohoto stavu byla těžce poškozena? Způsobil to Antonius...)⁴⁰²

399 Figura opakování, v případě obou níže uvedených árií anafora, neboť opakovaný výraz je na začátku veršů.

400 Pietro Metastasio, *Demofonte*, I. dějství, 3. scéna (Demofonte), uvedený příklad viz také pozn. 298/II.

401 Jean Racine, *Iphigenia*, německý překlad Johann Christoph Gottsched. Často uváděný příklad v dobových učebnicích italštiny. Uvádí také Mattheson ve spisu *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1737, s. 93, Hamburg 1739, s. 189). – Viz BODMER, Johann Jakob. *Critische Betrachtungen über einige Auftritte des vom Herrn Professor Gottscheden übersetzten Iphigenia von Racine*. In TÝŽ. *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau-Bühne*. Zürich: Orell und Comp., 1741.

402 Cicero, *Philippicae*, II, 55. Překlad Hubert Reitterer.

Protože tato figura je pro vyjádření příliš dlouhá a její věty musejí být přednášeny bezprostředně po sobě, bude jí nejlépe užít v *accompagnement* [doprovázeném recitativu], nebo v každém případě v *kavatě*. V ódě pana Langeho *An Doris* se taková figura⁴⁰³ rovněž objeví:

*Als Orpheus tränend seine Saiten
zu bängen Trauerliedern rührte,
rief Echo mit gebrochener Stimme: Euridice!
Dies Wort durchlief die krummen Täler;
die Zephirs rauschten in den Büschen,
mit zärtlich seufzendem Gelispel: Euridice!
Noch tönt im thrakischen Gefilde,
noch hört man an den hohen Ufern,
in hell gestirnten stillen Nächten: Euridice!*

Když plačící Orfeus své struny
rozechvěl k žalozpěvům sklíčeným,
volala Echo hlasem zlomeným: Eurydiko!
Křivolakými dolinami prolétlo toto slovo;
Zefýrové zašuměli v křovinách
za něžného šepotu vzdechů: Eurydiko!
Ještě zní na thráckých planinách,
ještě slyšet je na vysokých březích
za nocí jasných hvězdnatých a tichých: Eurydiko!⁴⁰⁴

Právě takovým způsobem se v afektu vysloví tři, čtyři věty za sebou, jež jsou téměř téhož významu, než přijde nějaká, která objasní porozumění ostatním.⁴⁰⁵ Z biblického rčení: „Co oko nevidělo a ucho neslyšelo, co ani člověku na mysl nepřišlo, to připravil Bůh těm, kdo ho milují,⁴⁰⁶ by se velmi pohodlně dal vytvořit první díl árie, pokud by se totiž první tři věty převedly do tří podle metra stejných a podobných řádků. Následující árie s tím má něco společného:

403 Figura opakování epifora.

404 LANGE, Samuel Gotthold. *Samuel Gotthold Langens Horazische Oden* [...]. Halle: Hemmerde, 1747, s. 39–41 (citovaný úsek na s. 39). Citovaná Langeho báseň je pod názvem *Orpheus* zahrnuta ve sbírce *Lieder der Deutschen mit Melodien*. I. Buch. Berlin: George Ludewig Winter, 1767. Jména autorů hudby nejsou uvedena, v předmluvě se praví: „Nepovažovali jsme za nutné uvádět autory skladeb, písně známých mistrů se znalcům prozradí samy[...]“. Zhudebnění citovaného textu pochází od Carla Heinricha Grauna.

405 Rétorická figura *amplificatio*.

406 1. list Korintským 2:9. Ekumenický překlad, 1995.

*Prudente mi chiedi?
Mi brami innocente?
Lo senti, lo vedi,
dipende da te.
Di lei...*

Chceš po mně, abych byl rozvážený?
Žádáš mne, abych byl nevinný?
Slyšíš to, vidíš to,
vše záleží na tobě.
Na její...⁴⁰⁷

Perioda o takových dvou člancích přijde v árii neobyčejně vhod. Když se však například cosi namítá vůči nějaké pravdě, nesmí se přednést tato námitka nebo něco podobného například v prvním dílu árie a odpověď na ni až v druhém. Naopak námitka vůči tomu, co se řeklo v prvním dílu árie, může být v druhém dílu velmi dobře použita, ač nemusejí oba díly slovně souviset. Totéž se dá říci o případu, kdy někdo něco připouští či uznává. Následující Vergiliovy verše mají uspořádání, jež by bylo možno u kavaty jistě použít:

*Quin age, et ipsa manu felices erue silvas,
fer stabulis inimicum ignem atque interfice messes,
ure sata et validam in vites molire bipennem,
tanta meae si te ceperunt tedia laudis.*

Jdi tedy a vykořeň vlastníma rukama bujné lesy,
založ ničivý oheň ve stájích a úrodu znič,
spal setbu a mocnou sekyrou vyvrať révové keře,
jestliže tě z mé chvály přepadlo tak silné znechucení.⁴⁰⁸

Je velmi dojemné, když někdo kvůli pocitu, který má, požádá toho, s nímž hovoří, o radu a chce od něj zvědět, zda by za takových okolností nepocítoval právě totéž. Takové rozpoložení duše je pro árie výjimečně příhodné. V chrámových dílech, jež nejsou prováděna dramaticky, je řeč často namířena na posluchače. V jiných básních určených ke zpěvu se však musí mít básník na pozoru, aby při užívání této figury nenarušil pravděpodobnost. Pokud musí postavy v epické kantátě najednou všechny zmlknout, může přesto básník dílo zakončit ariosem, jakým končí například *Očarovaná Phyllis*:

407 Carl Heinrich Graun, *Demofonte*, 2. dějství, 2. scéna (Timante).

408 Vergilius, *Georgica*, IV, 329–332.

*Ihr Mädchen sagt einmal hiebei,
was hat man von der Zauberei
und ihrem Mittel denken sollen?*

Děvčátka, povězte hned,
co si myslet o těch čarách
a o jejich prostředcích?⁴⁰⁹

Objekty našich vášní máme všude před očima. Věříme, že vidíme a slyšíme to, co milujeme a když o tom hovoříme, vykresluje si vše podle života. *Illum absens absentem auditque videtque.* (Sama [...]pořád ho ještě, ač není tu, vidí a slyší.)⁴¹⁰ Právě tak silně myslíme na ty, již nám chtějí uškodit. V Euripidově *Orestovi* líčí titulní hrdina pekelné Fúrie následujícím způsobem: „Ukrutná matko, zadrž, vzdal od mých zraků tyto dcery pekla, ohavné přízraky. Přicházejí, vidím je. Již mě začínají mučit. Tisíc strašlivých hadů syčí kolem jejich hlav“ etc. Z toho je vidět, že takové popisy předpokládají nejprudší stupeň vášně. Chci uvést několik příkladů z Metastasia, a sice z opery *Demofonte*, jež je plná silných afektů. Timantes chce pohnout otce k soucitu se svou manželkou, s níž se oženil proti jeho vůli:

*Sarebbe, oh Dio!
Troppo inumanità, senza delitto,
nel fior degli anni suoi su l'are atroci,
vederla agonizzar. Vederla a rivi
sgorgar tiepido il sangue
dal molle sen. Dal moribondo labbro
udir gli ultimi accenti; i moti estremi
degli occhi suoi... Ma tu mi guardi, o Padre!
Tu impallidisci! Ah lo conosco, è questo
un moto di pietà...*

Byla by to, ó bohové,
přílišná nelidskost, vidět ji, jak bez viny,
v rozpuku svých let, umírá
na strašlivém oltáři. Vidět, kterak se jí proudem
řine vlahá krev
z něžné hrudi. Z umírajících rtů

409 ROST, Johann Christoph. *Versuch von Schäfergedichten und anderen poetischen Ausarbeitungen.* Dresden: s. e., 1744, s. 20–30 (první vydání sbírky pod názvem *Schäfererzählungen*, Berlin 1742). Rostovu báseň *Bezauberte Phyllis* uvádí také Georg Friedrich Meier ve své práci *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle, Saale: C. H. Hemmerde, 1748, s. 395, a rovněž další autoři.

410 Vergilius, *Aeneis*, IV, 83. Překlad viz VERGILIUS MARO, Publius. *Aeneis*. Praha: Svoboda, 1970.

slyšet poslední vzdechy, poslední hnutí
jejích očí... Však ty na mne hledíš, ó otče!
Ty bledneš! Ach já vím, toť
projev soucitu...⁴¹¹

Dále, když se Timante domnívá, že se svou manželkou spáchal krvesmilstvo, zpívá následující text:

*Misero me! Qual gelido torrente
mi ruina sul cor! Le chiome in fronte
mi sento sollevare. Suocero, e Padre
m'è dunque il Re! Figlio, e Nepote Olinto!
Dircea moglie, e Germana! Ah qual funesta
confusion d'opposti Nomi è questa.
Che mostruoso oggetto
a me stesso io divengo! Odio la luce:
ogni aura mi spaventa. Al piè tremante
parmi che manchi il suol; strider mi sento
cento folgori intorno, e leggo, oh Dio!
Scolpito in ogni sasso il fallo mio.*

Já nešťastník, jaký to ledový příval
mi pustoší srdce! Cítím, jak mi vlasy na hlavě
vstávají hrůzou. Král je mi tedy
tchánem i otcem! Olinto synem i synovcem!
Dircea chotí a sestrou! Ach, jaké to neblahé
zmatení protikladných jmen!
Jakým to nestvůrným objektem
se stávám sám sobě! Nenávidím světlo,
každý vánek mě děsí, zdá se mi, jako by se mi ztrácela
půda pod rozechvělýma nohama; slyším svist
stovek blesků vůkol a v každém kameni, ó bohové,
čtu vytesán svůj poklesek.⁴¹²

Tímto způsobem musí být pojednávány popisy hudební poezie. Skladatelé z nich vytvářejí *accompagnementa* [doprovázené recitativy]. Pietsch vypracoval ve svém pašijovém oratoriu o předtuše zničení Jeruzaléma árii pro dceru Sionu a dvě věřící duše. Já bych z toho však učinil raději *accompagnement*, a sice pro

411 Carl Heinrich Graun, *Demofoonte*, 2. dějství, 2. scéna (Timante).

412 Tamtéž, 3. dějství, 4. scéna (Timante).

dceru Sionu samotnou, neboť nechat recitativně zpívat více osob současně, jak se to v accompagnementu děje, se hudebním milovníkům líbí jen málo; a pokud už to tak básník chce mít, musí text obsahovat jen málo slov. Pietschova árie je následující:

*Ich höre schon die Heerposaunen blasen,
ich höre schon der rauhen Waffen Klang:
Ich sehe schon die mörderischen Scharen,
durch Tor und Stadt, als eine wilde Flut,
und Flammen durch den Tempel fahren
wie krachend welzt sich die verteilte Glut!
Ich sehe Schild und Helm, der Lanzen hohe Spitzen,
der Schwerter Blick mit bangem Schimmer blitzen.
Wie raucht der Kinder frisches Blut!
Ich seh' ihr Mark auf alle Steine spritzen,
die blasse Rahel heult vor Qual.
Ich sehe Hunger, Brand und Stahl
In ihren Eingeweiden rasen.
Ich höre schon die Heer Posaunen blasen
ich höre schon der rauhen Waffen Klang...*

Slyším již dout pozouny válečné,
již slyším ostrých zbraní zvuk:
vidím již hordy vražedné
branou a městem jak divoký příliv
a plameny pronikat chrámem,
jak s praskotem šíří se zažehnuté ohně!
Vidím štít a přilbici, vysokou špicí kopí,
mečů zrak se blýskat leskem úzkosti.
Jak kouří čerstvá krev dětí!
Jejich morek vidím stříkat na kameny,
bledá Ráchel kvílí utrpením.
Vidím hlad, požár a loupení
v jejich nenasytném běsnění.
Slyším již dout pozouny válečné,
Slyším již ostrých zbraní zvuk...⁴¹³

413 Viz PIETSCH, Johann Valentin. *Herrn D. Johann Valentin Pietschen Gesamelte Poetische Schrifften*. Leipzig: 1725; také TÝŽ. *Des Herrn Johann Valentin Pietschen [...] gebundne Schrifften*. Königsberg: Christoph Gottfried Eckart, 1740 s textem *Ausführliche Abbildung aller Leidens-Marter- und Todes-Quaalen Jesu Christi*. Dotyčná árie na s. 350n.

Hudebník, který by měl zkomponovat takovýto popis, by k sedmému nebo osmému řádku našel tóny, jež by vyvolaly tíseň, a devátý či desátý řádek by doprovodil tóny ostrými, pronikajícími do srdce. Jinak vidíme, že se zde básník prohřešil proti pravidlům, jež jsme uvedli výše u muzikálních slov, neboť pokud má hudebník tóny obsah slov napodobovat, nemusel by básník popisovat takové obrazy a hnutí, jež se přenášejí do obrazotvornosti prostřednictvím zřetelného smyslu a tóny se vůbec napodobit nedají. Raději by měl nechat krev dětí, aby volala po pomstě na jejich hříšných otcích.

Právě z této příčiny, totiž vše zřetelně znázornit, užívají někdy vášně figuru, jež určitý pojem rozděluje na části. Příklad toho je u Königa:

*Der Tugenden erschrocknes Chor,
schlägt winselnd Hand und Aug empor,
und ruft: bleibt nur der Tod der Tugenden Gewinn?
Die Hofnung wirft den schwachen Anker hin;
die Freundlichkeit verlernt ihr holdes Scherzen;
die Tapferkeit steht wehrlos und verzagt;
der Großmut wird ein Grauen eingejagt;
die Liebe löscht die blassen Kerzen;
Beständigkeit halt keinen festen Stand;
die Emsigkeit fällt schläfrig in den Sand;
auch die Geduld murrte bei so banger Schmerzen;
die Stärke selbst sinkt strauchelnd in die Knie.*

Ctnostných vyděšený sbor
zdvihá s kvílením ruce i zraky vzhůru
a volá: Zůstává smrt pouze vítězstvím ctnostných?
Naděje vrhá jen slabou kotvu;
přátelskost zapomíná na spanilé žertování;
statečnost stojí bezbranná a malomyslná;
velkomyslností se hrůza nahání;
lásky bledé svíce zhasí;
vytrvalost je nepevná;
mravenčí úsilí malátně ztroskotá,
trpělivost reptá při bolestech tak úzkostných;
sama síla klopýtavě na kolena klesá.⁴¹⁴

414 KÖNIG, Johann Ulrich von. *Des Herrn von Königs Gedichte aus seinen von ihm selbst verbesserten Manuscripten*. Dresden: Walther, 1745, s. 565.

Skladatel zde má pěknou příležitost napodobit mnohé myšlenky, které mají splňovat týž účel, různými druhy tónů s ohledem na jediný cíl, k němuž všechny spějí, což vyvolá jedinečný účinek. Pallavicini zařadil ve svém oratoriu ke Svatému hrobu v následující árii také popis, avšak pochybuji, že by se dal dobře zhudebnit, ačkoli obsahuje velmi dojemný obraz. Výraz prvního dílu je příliš nucený:

*D'aspri legato
indegni nodi,
in mille modi,
da crude mani,
straziato in brani,
immaginatevi,
Gesù mirar.
Al suon gemevano,
delle percosse,
impietositi
le volte, e i muri;
sol quei carnefici
pietà non mosse,
di questo marmo
ahi! duri al par.*

Představte si,
že hledíte na Ježíše
svázaného surovými,
bídnými pouty,
tisícero způsobů
krutými rukama
rozsápaného na kusy.
Za zvuku těchto ran
lítostně dojatý
naříkají
klenby i zdi;
pouze těmi katany,
ach, tvrdými jako
tento mramor
soucit nepohne...⁴¹⁵

415 Stefano Benedetto Pallavicini, *I Pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*. Viz TÝŽ. *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*. Tomo IV. Venezia: Giambattista Pasquali, 1744. Viz pozn. 161/II.

Hudební básník je někdy náhle zaskočen rychlostí pomíjivého nadšení a jeho afekt může prostřednictvím následující figury být znázorněn pohodlně v ariosu nebo ariettě:

*Dass der Lenz die Welt umarmet,
dass der Erden Schoß erwarmet,
dass die Nächte werden klein,
dass der Wind gelinder wehet,
dass der lockre Schnee vergehet,
das Macht euer Sonnenschein.*

Že vesna svět náš objímá,
že klín se země zahřívá,
že se noci zkracují,
že vítr vane mírněji,
po zimě zmizí sněh,
to činí svit sluneční.⁴¹⁶

Když je naše mysl vzrušena, považujeme se za dostatečně silné, abychom odmítali vše, co stojí proti nám. Proto pilně předkládáme věci, které se našemu mínění protiví, jen abychom tím důrazněji mohli tvrdit opak, například:

*Sträubt euch, ihr Schuppen des höllischen Drachen;
rauschet, erhöhet euch, drohet den Tod.
Hier ist Gott. Höre...*

Ježte se, šupiny draka pekelného;
šustěte, vztyčte se, hrozte smrtí.
Zde je Bůh. Slyš...⁴¹⁷

Je potěšením naslouchat tomu, co chtějí říci takové proti sobě vzájemně stojící věty. Italové často tvoří árie, které k tomu poskytují podnět:

*So ben, Nume incostante,
che vanti aver l'impero
sopra dell'orbe intero;*

416 Paul Fleming (1609–1640), *Auf einer Jungfrau ihren Geburtstag*, nově např. ve sbírce FLEMING, Paul. *Deutsche Gedichte*. Berlin: Michael Holzinger, 2013.

417 Georg Philipp Telemann, kantáta *Ach zu den tiefsten Jammerhöhlen*, TWV 1:48, árie pro soprán, text Tobias Heinrich Schubart.

*ma dominar giammai
potrai un nobil cor...*

Vím dobře, bože nestálý,
pyšnější se tím, že máš vládu
nad celým světem;
však nikdy neovládneš
vznešené srdce...⁴¹⁸

Při této příležitosti bych chtěl uvést ještě několik árií, v nichž se tato figura⁴¹⁹ vlastně neobjevuje, kde však protiklady poskytují podnět ke zvláštním krásám:

*Per temprar l'amaro affanno,
io vorrei quel suo bel core
dall'amor non dall'inganno,
da Costanza e dalla Fe...*

Abych zmírnila své trpké soužení,
chtěla bych jeho krásné srdce
získat láskou, nikoli klamem,
stálostí a věrností...⁴²⁰

Árie by byla ještě lepší, kdyby místo *dalla Fe* (věrností) stál jiný výraz, k němuž by slovo *costanza* (stálost) stálo v takovém protikladu, jako *dall'inganno* (klamem) vůči *dall'amor* (láskou). Avšak je na druhé straně dobré, že poslední řádek ještě obsahuje slova, která patří ke zdůrazňované myšlence; a tomu by tak nebylo, kdyby předcházela slova významově shodná s *inganno*. Následující árie rovněž poskytuje podnět ke krásnému uspořádání tónů:

*Addio, ingrato: infido, addio.
Non temer l'aspetto mio.
Resta in pace, se può mai
pace aver un empio cor...*

Sbohem, nevděčný: nevěrný, sbohem.
Nelekej se mého vzhledu.

418 Christoph Nichelmann, serenata *Il sogno di Scipione*, Berlin 1746, libreto Pietro Metastasio, 2. dějství (Scipio).

419 Figura antithesis staví proti sobě či uvádí společně významové protiklady.

420 *Giove in Argo*, libreto Antonio Maria Lucchini, Krause píše o Graunově zhudebnění, viz pozn. 313/II, 1. jednání, 3. scéna (Iside).

Zůstaň v pokoji, může-li kdy
mír zavládnout v krutém srdci...⁴²¹

A podobně:

*E facile il dire:
Si cangi l'affetto,
si mostri l'dispetto
a quella crudele;
ma il core fedele
nò, farlo, non sà.
Cio facile sembra
a libero core:
Ma provi, ma senta
le pene d'Amore:
E poi lo vedrà.*

Je snadné říci:
Je třeba změnit city,
dát najevo pohrdání
té ukrutnici;
však srdce věrné
tak učinit nedokáže.
Snadným se to zdá
svobodnému srdci:
však ať zakusí, ať pocítí
útrapy lásky
a pak uvidí.⁴²²

Někdy se tváříme, jako bychom nechtěli říci, co ve skutečnosti říkáme. Tato figura se hodí lépe do recitativu než do árií. Chtěl-li by si jí přesto básník v nějaké árii posloužit, musel by být stručný, a k větám, jež opomine, připojit jinou myšlenku, u níž by se skladatel mohl pozdržet opakováním a podobně, neboť u vět, které byly opominuty, to udělat nemůže.

Důraz neobyčejně podpoří afekty promluv, jestliže mnohé myšlenky a výrazy, jež uvádíme ihned po sobě, podle obsahu stále nabývají na závažnosti stupňují se.⁴²³ V árii da capo by však tato figura neměla tvořit víc než jeden díl árie. Obdrží

421 *Giove in Argo*, 3. jednání, 2. scéna (Iside).

422 *Giove in Argo*, 3. jednání, 6. scéna (Erasto).

423 Figura stupňování climax nebo gradatio.

pouze jednu hudební periodu, neboť musí být přednášena a zpívána bezprostředně, bez odmlky.

Čas od času v afektu řekneme něco, co hned odvoláváme a vylepšujeme, například:

*Ein banges Schaf aus Christi Herde
irrt matt und schüchtern auf und ab.
Doch halt! Was bang, was matt, was schüchtern?
Sind wir nur wachsam, treu und müchtern,
so schützt der Allmacht Hirtenstab.*

Plachý beránek z Kristova stáda
bloudí malátně a bázlivě sem a tam.
Však stůj! Proč plachý, proč malátný, proč bázlivý?
Jen jsme-li bdělí, věrní a strážliví,
chrání nás pastýřská hůl Všemohoucího.

Tato slova mají na místě, na němž se nacházejí, být celou árií a první dva řádky tvořit da capo. Jenže takovým způsobem se tato figura v árii použít nedá, neboť co je řečeno v prvních řádcích, má být vysloveno kvapně, na tom se skladatel nesmí zdržovat. Ještě méně je přirozené ono *doch halt* (však stůj!) po pauze, kterou zpěvák vždy udělá mezi prvním a druhým dílem árie. Podíváme-li se ale na těchto šest řádků pouze jako na díl árie a chtěl-li by skladatel přitom něco zopakovat, aby své árii dodal na obšírnosti, musely by to být poslední dva řádky. Ty vytvářejí hlavní větu a působilo by tím příjemněji, kdyby mohl mezi díly hlavní věty tu a tam vsunout několik slov z opominutých či zavržených myšlenek.

Longinos⁴²⁴ říká, že pomocí otázek a zkoumání⁴²⁵ se dá řeči dodat mnoho života, nádhery a důrazu, například:

*Non odi consiglio?
Soccorso non vuoi?
E' giusto, se poi
non trovi pietà.*

Nenasloucháš radám?
Nechceš pomoci?
Právem pak tedy
nenacházíš soucitu.⁴²⁶

424 Longinos (Kassios Longinos, ca 212–272), řecký filozof a filolog.

425 Figura dotazovací, interrogatio.

426 Carl Heinrich Graun, *Demofonte*, libreto Pietro Metastasio, 3. akt, 1. scéna (Adrasto).

Někdy se autoři pokoušejí pomocí otázek vyvolat v posluchačích myšlenky nebo na jejich mysl víc zapůsobit. V Pietschově oratoriu zpívá ve chvíli útěku Ježíšových učedníků dcera Sionu následující:

*Ist es möglich, dass ihr flieht,
wenn euch Gott die Arme reichet?
Ist es möglich, dass ihr weicht,
wenn euch Jesus Liebe zieht?
Lasst euch binden,
bleibet, leidet und erblasset.
Meint ihr Sicherheit zu finden,
wenn ihr Gott verlasst?*

Je možné, že prcháte,
když vám Bůh ruku podává?
Je možné, že ustupujete,
když vám Ježíš prokazuje lásku?
Nechte se spoutat,
zůstaňte, trpte a skonejte.
Myslíte, že naleznete jistotu,
když Boha opustíte?⁴²⁷

V operetě *Orákulum* chce mladá Lucinda zvědět od čarodějky, kdo učí ptáky pět tak rozmile a zpívá:

*Was muss doch aus den Vögeln singen?
Umsonst singt nicht ihr Mund so schön,
ihr Herz muss den Gesang verstehen,
sonst wird ihr Lied so schön nicht klingen.
Allein wer gibts dem Herzen ein?
Wer lehrt das Herz aus ihnen singen?
Sollt's auch die Liebe sein?*

Co to jen je v ptačím zpěvu?
Nadarmo jejich hrdla tak krásně nepějí,
jejich srdce musí zpěvu rozumět,
jinak by jejich píseň tak krásně nezněla.
Ale kdo ji do srdce vkládá?
Kdo učí jejich srdce pět?
Mohla by to také láska být?⁴²⁸

427 Pietsch, viz pozn. 219/II.

428 Christian Fürchtgott Gellert, *Das Orakel*, 1. dějství, 2. scéna.

Někdy se užije otázka,⁴²⁹ aniž by se pochybovalo:

*Ich sollte noch mein Glück acht Tage lang verschieben?
Acht Tage lang?
Die Liebe leidet keinen Zwang;
ein Augenblick ist ihr zu lang.
Lucinde soll in mir kein fühllos Herze lieben.
Nein, nein, ihr Herz verdient zum mindesten meinen Dank.
Und den solt ich acht Tage lang verschieben?
Acht Tage lang?
O Himmel! Welch ein Zwang!*

Štěstí svoje měl bych ještě odložit o osm dní?
O osm dní?
Láska nátlak nestrpí.
Okamžik je pro ni věčností.
Ne, ne, Lucinda ve mně nesmí milovat bezcitné srdce.
Ne, ne, její srdce přinejmenším zaslouží můj dík.
A ten o osm dní měl bych odkládat?
O osm dní?
Ó nebesa! Jaký nátlak!⁴³⁰

Tato árie je rovněž z operety *Orákulum*.

Vášním se nabízí cokoli a často v afektu míříme řeč k osobám nepřítomným, zesnulým, nebo dokonce k neživým věcem a hovoříme s nimi, jako by byly přítomny a mohly nám rozumět.⁴³¹ V opeře *Cajo Fabricio* na Metastasia [!] ⁴³² se zamilovaná dívka chce usmrtit, když jí v tom náhle zabrání někdo, kdo však hned opět zmizí, takže ona neví, kdo to je. Zdá se jí však, že to byl její zemřelý milý. Propadne nejvyššímu pohnutí a zpívá po *accompagnementu* následující árii:

*Caro sposo, amato oggetto
de soavi affetti miei,
perchè fuggi? Oh Dio! Perchè?
Ah! se l'ombra sua tu sei,*

429 Řečnická otázka.

430 Christian Fürchtegott Gellert, *Das Orakel*, 5. scéna (Alcindor).

431 Apostrofa.

432 Krauseho omyl, libretistou opery C. H. Grauna *Cajo Fabricio* byl Apostolo Zeno, totéž libreto využili také J. A. Hasse a G. F. Händel. Citovaný text zhudebnil jako koncertní árii zpěvák, cembalista a skladatel Domenico Alberti (cca 1710–1746).

*per dar pace, a chi sospira,
vieni e gira
ombra cara, intorno a me.
E se un giorno tu n'andrai
negli Elisi fortunati,
al mio sposo allor dirai
qual gli serbo amor, e fè.*

Drahý choti, milovaný předměte
něžných citů mých,
proč prcháš? Ó bože! Proč?
Ach, jsi-li jeho stínem,
abys přinesl mír té, jež vzdychá,
přijď a obcházej,
drahý stíne, kolem mne.
A jestliže jednoho dne odtud odejdeš
do blaženého Elysia,
mému choti pak povíš,
jak mu zachovávám lásku a věrnost.⁴³³

Někdy se sami necháváme oslovit věci. Tak v opeře *Coriolano* slyší Volumnia k sobě promlouvat Řím, jak a proč od ní blaho vyžaduje, aby obměkčila svého manžela, popuzeného proti otčině, a ona odpovídá následující árií:

*T'odo, si, Patria diletta;
già preveggo il tuo periglio.
Esporò piangente il ciglio
all'amato, e dolce sposo;
e quell' alma placherò.
Solo etc.*

Slyším tě, ano, vlasti milovaná;
již předvídám tvé ohrožení.
Předstoupím se slzami v očích
před milovaného a něžného chotě
a tu duši usmírím.
Pouze...⁴³⁴

433 Carl Heinrich Graun, *Cajo Fabricio*, 1. dějství, 9. scéna (Sestia).

434 Carl Heinrich Graun, *Coriolano*, 1749, 1. dějství, 5. scéna (Volumnia).

Slůvko *si* (ano) dodává italským zpěvním skladbám velké živosti a často též obzvláštní působivosti. Tato figura má však účinek největšího afektu a vyskytuje se tedy většinou jen v *accompagnement* [recitativu doprovázeném nástroji] a v bezprostředně následujících áriích. Jinak ale není nic přirozenějšího než znázorňovat ctnosti, nepravosti a podobné předměty v básních určených ke zpěvu jako perzifikace. Pietsch nechává ve svém pašijovém oratoriu promlouvat postavu Zoufalství s Petrem.⁴³⁵

Pokud chceme vášně charakterizovat a umocnit s ohledem na jejich citovost, netrpělivost, touhu atd., posloužíme si často proklamací a básníci, kteří sami afekt, jež mají znázornit, necítí, si tím snaží obvykle odpomoci. Doposud jsem uváděl italské básničky v mnoha dílech jako vzor. V žádném případě však nemám v úmyslu chválit jejich někdy přehnaná a nevkusná zvolání.⁴³⁶ K takovým patří i jejich *oh Dio!* (ó bože!), které často používají pouze kvůli rýmu, aniž by to charakter afektu vyžadovalo. Přesto tuto figuru nalezneme v áriích použito často, jako například:

*Himmel! Hast du für mich Armen
noch Erbarmen,
Ach! so steh mir jetzo bei.*

Nebe! Máš-li pro mne ubohého
ještě slitování,
Ach! Tedy nyní při mě stůj.⁴³⁷

Zvláště se jich však užívá tehdy, když námi náhle pohne něco neočekávaného. Jakási chrámová skladba pro neděli bezprostředně po Novém roce začíná následující árií:

*Wie? Kehren sich bei Jesu Krippen,
die muntern Lieder froher Lippen,
so bald in ein beklemmtes Ach?*

Jakže? Tak brzy u jeslí Ježíšových
se veselé písně radostných rtů
obracejí ve sklíčené ach?⁴³⁸

435 Johann Valentin Pietsch, viz pozn. 219/II.

436 Figura exclamatio, exklamace.

437 Příklad uvádí už MATTHESON, Johann. *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, a též autor rovněž v *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.

438 Georg Philipp Telemann, kantáta *Wie? Kehren sich, bei Jesus Krippen*, TWV 1:1625, text Tobias Heinrich Schubart.

Chce-li skladatel slovo *wie* (jakže) opakovat, musí melodii přizpůsobit tak, aby se zdálo, že je zpěvák vždy novým pocitem nucen zvolání opakovat, protože jeho příčinou je obdiv. Pokud to provede obratně, bude to vypadat velmi uhlazeně. Slovo, jež zvolání obsahuje, může být několikrát zopakováno, například:

*Herr! Streu' in mich des Wortes Samen
mit deiner gnadenvollen Hand.*

Pane, zasij do mě sémě Slova
milostiplnou rukou svou.⁴³⁹

Kde je udělována *Gnade* (milost), tam už je možno slovo *Herr* (Pán) použít několikrát.

Podobně:

*Seht, welch ein Mensch ist das!
Er redet mit verschlossenem Munde,
indem das Mitleid für ihn spricht.*

Hleďte, jaký to člověk!
Promlouvá s ústy zavřenými,
zatímco zaň hovoří soucit.⁴⁴⁰

Když v Pietschově oratoriu zpívá Pilatus tato slova, rád by jimi Židy obměkčil. Už recitativ se snažil připravit je pro afekt soucitu. Slovo *seht* (hleďte) by se dalo velmi dobře zaspívat mezi ostatními větami několikrát. Pan Bach v Lipsku vkládá do jisté árie zvolání *O Heiland* (ó, Spasiteli)⁴⁴¹ vždy mezi různé části a slova textu opakovaně, a také jimi končí, což má zcela výjimečný účinek. Zdá se, že sem patří i následující:

*Zu früh, zu früh, wird mir entzogen
Der Hoffnung angenehmster Schein...*

Příliš brzy, příliš brzy se mi odpírá
naděje nejpříjemnější svit ...⁴⁴²

439 Georg Philipp Telemann, kantáta *Herr, streu' in mich des Wortes Samen*, TWV 1:771a, text Tobias Heinrich Schubart.

440 Johann Valentin Pietsch, *Der zum Tode verurteilte Heyland*. In *Ausführliche Abbildung aller Leidens-Martern und Todes-Quaalen Jesu Christi*, viz pozn. 219/II, (156/II).

441 Johann Sebastian Bach, *Nun komm der Heiden Heiland*, BWV 61.

442 KÖNIG, Johann Ulrich von. Dialogo. In TÝŽ. *Theatralische, geistliche und galante Gedichte*. Hamburg und Leipzig: Johann von Wiering, 1716, s. 267.

Jelikož přísaha není ničím jiným než přivoláním nebes za svědka a i my ji někdy v afektech používáme, a protože obsahuje cosi velmi slavnostního, dá se z ní velmi dobře vytvořit árie. Totéž se dá říci i o přání.

V italských *accompagnementi*, jež byla uvedena na začátku této kapitoly, je obsažen způsob řeči, jímž se na někoho zaútočí rozmanitými figurami s cílem uvést ho ve zmatek. V opeře *Coriolano*⁴⁴³ se takto Volumnia snaží rozrušit svého chotě všemožnými představami. Právě tak se dá v takovém doprovodu umístit figura, jež se používá v *soliloquiu* (monologu), když postava promlouvá o vlastním pocitu, nakupí mnoho skutečností a uvede rychle po sobě několik stručně formulovaných představ a současně je vyrazí jakoby jedním dechem, jako Angelica, když její milovaný Medoro vypije jed a umírá v jejím náručí.⁴⁴⁴ Zapojuje se při tom velká spleť různých duševních hnutí. Poté však, co je posluchač zmatenými představami rozrušen a zpěvák se případně u jednoho z afektů pozastaví, je zvykem takový afekt v árii vylíčit, jako když Angelica setrvá u afektu pomsty vůči své sokyni, jež jejímu milovanému podala jed.

Dříve neměli Italové operu, v níž by se neobjevila árie, ve které by komár nelétal kolem světla tak dlouho, dokud neshořel. Toto podobenství se sice nakonec opotřebovalo, avšak srovnání jsou přesto vždy tím, čím nás italští básníci nejčastěji pohoršují. Ačkoli jim jejich jazyk nabízí množství obrazů a metafor, jež jsou pro ně obvyklé, v naší řeči je uvést nemůžeme. Má-li podobenství přesto oprávnění a není-li příliš nepravděpodobné, může skladateli dopomoci k dobré inspiraci. Když pták za nepohody všemožně poletuje a hledá úkryt, ani člověk ve velkém nebezpečí neví, kam se má obrátit. Napodobí-li hudebník obratně a se střídmostí takový pohyb ptáka pomocí tónů, vzbudí tato podobnost v nervech a duši posluchače žádoucí obraz neklidu. Již výše jsem zmínil, že podobenství v hudební poezii vůbec, a v áriích zvláště, musí být stručná. Zde chci ještě připojit několik příkladů. Pallavicini má takové podobenství v oratoriu ke Svatému hrobu:

*Non così Cervo assetato
anelando aspira al fonte,
come noi giungere al Monte,
ove all'uomo il Padre irato
la gran vittima placò...*

Tak dychtivě neusiluje
žiznivý jelen dosáhnout pramene,
jako my té svaté hory,

443 Carl Heinrich Graun, *Coriolano*.

444 Carl Heinrich Graun, *Angelica e Medoro*, viz pozn. 252/II.

kde Otce, na člověka rozhněvaného,
smířila veliká oběť...⁴⁴⁵

Nejistota je vyjádřena srovnáním v dalším příkladu:

*Nell' orror di notte oscura
son qual stanco passeggero,
che, smarrito il suo sentiero,
dubbio ferma il passo errante
e anelante aspetta il dì.*

V hrůze temné noci
jsem jako znavený poutník,
jenž, ztrativ svou cestu,
nejistě zastaví bludné kroky
a toužebně očekává den.⁴⁴⁶

Hlavním pravidlem pro hudebního básníka je, aby k podobenství nepoužil předmět, děj či pohnutí, které se nedají tóny napodobit. Předtím však ještě musí zvážit, že hudba se vytváří pro libozvuk a ne vše, co může být tóny napodobeno, je zároveň příjemné uchu a pochopitelné srdci, např:

*Die Bosheit dreht das schnellste Rad,
der Unschuld einen Strick zu spinnen.*

Zloba nejrychlejším kolem otáčí,
aby nevinnosti upletla smyčku.⁴⁴⁷

Podobný příklad:

*Ein schreckliches, brausendes, pfeifendes Toben,
der Wellen von unten, der Stürme von oben,
fällt oft mit Ungestüm ein schwaches Schifgen an.*

445 Stefano Benedetto Pallavicini, *I Pellegrini*, viz pozn. 161/II.

446 *Vologeso re de'Parti*, libreto Apostolo Zeno, Torino 1744, 2. dějství, 7. scéna (Berenice). Původně jako *Lucio Vero*, premiéra 1699 ve zhudebnění Paola Francesca Pollarola v Benátkách. Libreto zhudebnily desítky skladatelů, mnozí nebyli identifikováni. Krause, jenž se většinou odvolává na uvedení italských oper v německých zemích, může mít na mysli zhudebnění Paola Scalabrinioho, jehož premiéra se uskutečnila roku 1746 v Braunschweigu, resp. verzi s áriemi C. H. Grauna, uvedenou téhož roku v Hamburku (pasticcio), případně singspiel *Vologeso*, uvedený roku 1755 v karnevalovém období v Hamburku.

447 Georg Philipp Telemann, kantáta *Die Bosheit dreht das schnellste Rad*, TWV 1:331.

*Doch Jesu Gnadenwort und Wille
bringt bald die angenehmste Stille,
dass man durch sanften Lauf, zum Hafen treiben kann.*

Strašlivé, burácející, hvízdající běsnění
vln zdola, shora bouření,
křehkou loďku často prudce zachvátí.
Však Ježíšovo milostivé slovo a vůle
brzy vnese nejpříjemnější poklid,
takže se mírným povětrím dá do přístavu vplout.⁴⁴⁸

Tato árie se objevuje v chrámové kompozici a měla by trpícího utěšit a povzbudit. Dobře však nechápu, jak by měl skladatel tento afekt vyjádřit při slovech prvního dílu árie. Dále by hlavní myšlenka měla být obsažena již v prvním dílu a trpící by nesměl na ztišení čekat tak dlouho. Neboť když skladatel podle pravděpodobného básníkovy mínění v prvním dílu árie líčí rozbouřené moře a v druhém jeho ztišení a poté se v da capo opět vrací k bouři, pochybuji, že se tak dosáhne pravého účelu árie, totiž útěchy.

Tu chceme docílit pohnutí duše, jindy zase opaku. Canitz to popisuje v ódě na svou Doris velmi krásně:

*Aber nein, eilt nicht zurücke,
sonst entfernen meine Blicke,
mir den längst gewünschten Tod,
und benehmen nicht die Not.
Doch, könnt ihr mir Doris weisen?
Eilet fort! Nein, haltet still!
Ihr mögt warten, ihr mögt reisen;
Ich weiß selbst nicht, was ich will.*

Ale ne, nespěchejte zpět,
jinak vzdálí mé zraky
mi smrt, po níž dlouho prahnu,
a nezbaví tísně.
Přesto, můžete mi Doris ukázat?
Spěchejte! Ne, setrvejte!
Můžete čekat, můžete odjet;
Nevím sám, co chci.⁴⁴⁹

448 Georg Philipp Telemann, kantáta *Wer zweifelt, dass man unser Herze verzagt*, TWV 1:1615, text Tobias Heinrich Schubart.

449 Friedrich Rudolph Ludwig von Canitz, *Doris Klag-Ode* (na smrt první manželky). – Krause cituje báseň nepřesně – Canitz oslovuje „die Zeiten“ (časy) a žádá, aby se vrátily zpět, uvědomuje si však, že by musel smrt své Doris prožít znovu a jen by tak oddálil vlastní smrt, po níž touží. Druhý

Tato strofa by se neobyčejně hodila pro árii bez da capo. V následující árii je pochybnost také dobře vyjádřena:

[*Che mai rispondenti,*
che dir potrei?
Vorrei difendermi,
fuggir vorrei:
Nè so qual fulmine,
mi fa tremar.
Divenni stupida,
nel colpo atroce
non è piu lagrime,
non è piu voce,
non posso piangere,
non so parlar.

[Co jen ti odpovědět,
 co říci bych mohla?
 Chtěla bych se bránit,
 prchnout bych chtěla,
 aniž bych věděla, jaký blesk
 způsobuje, že se chvěji.
 Ochromila mne
 ta strašlivá rána.
 Nemám již slzy,
 nemám již hlas,
 nemohu plakat,
 nedokážu mluvit.⁴⁵⁰

Pro skladatele je velmi příjemné, když je k větám, jež obsahují pochybnost, připojena taková, jako zde ve čtvrtém a pátém řádku. U pochybnosti samotné se skladatel nemůže zdržet, zde by to však mohl učinit na slově *tremar* (chvěji se) a podobně u *non so* (nevím), jakož i na *qual fulmine* (jaký blesk). Následující árii zkomponoval pan Graun zcela jedinečně:

a třetí verš zní: „[...] *sonst entfernen eure Blicke* [vaše zraky], *mir den längst begehrten Tod*“. Viz KÖNIG, Johann Ulrich von. *Des Freyherrn von Canitz Gedichte* [...], *nebst dessen Leben und einer Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst ausgefertigt von Johann Ulrich König*. Berlin und Leipzig: A. Haude und J. K. Spener, 1750.

450 Pietro Metastasio, *Demofonte*, 3. dějství, 7. scéna (Dircea). Srv. METASTASIO, Pietro. *Demofonte*. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume II. Venezia: Bettinelli, 1734. – Krause cituje nepřesně, vynechává první verš (*Che mai risponderti*). Na konci druhého a třetího citovaného verše Krause uvádí otazník, který v italském originálu není, což poněkud pozměňuje smysl textu.

*Soll ich das Versprechen lassen,
das die Freundschaft aufgerichtet?
Oder soll mein Sohn erblassen?
Nein, mein armes Herze bricht.
Mein Verwandter soll erkalten;
aber wo bleibt meine Pflicht?
Welchen soll ich denn erhalten?
Harter Schluss! ich weiß es nicht.*

Mám opustit slib,
z něhož vyrůstá přátelství?
Nebo má můj syn zhynout?
Ne, mé ubohé srdce puká.
Ne, ať zchladne můj příbuzný.
Však kde je má povinnost?
Kterého mám tedy zachovat?
Tvrdé rozhodnutí! Nevím to.⁴⁵¹

O vzpomínce a epilogu jsem již výše řekl, že se dobře hodí na závěr recitativu. Pan Haller připojil ke své básni o Alpách následující vzpomínku: *Gewiss, der Himmel kann sein Glücke nicht vergrößern*. (Jistěže nebesa jeho štěstí zvětšit nemohou.)⁴⁵²

Pokud se básník dobře vžil do znázorňovaného afektu, nebude pro něj obtížné nalézt pro svůj výraz vhodné figury. Když pociťujeme prudké bolesti, používáme zcela přirozeně otázku, zvolání a oslovujeme nebesa, vzdálené osoby či zesnulé. Pokud nám na něčem vsutku záleží, zmenšujeme či zveličujeme objekty a používáme metafory a hyperboly. Tato poslední figura je však vhodná jen pro *accompagnement*. V árii by působila nevkusně, neboť se v ní slova opakují. Ať se mi nemá za zlé, že jsem zde uvedl tolik příkladů. Pan Voltaire říká, že všechny knihy, co byly napsány o malířském umění, neposkytnou začátečníkovi takové poučení, jako shlédnutí jedné jediné hlavy namalované Rafaelem.⁴⁵³ Přál bych si jen, abych mohl uvádět jen dokonalé příklady. Pokud však osvětlí alespoň to, co jsem jimi chtěl ozřejmit, pak mohu být spokojen.

451 Carl Heinrich Graun, *Polydorus*, libreto Johann Samuel Müller, komponováno 1726/27, premiéra Hamburg 1735 (árie Ilione).

452 Albrecht von Haller, *Die Alpen*, 1729. Srv. HALLER, Albrecht von. *Versuch Schweizerischer Gedichten*. Bern: Niclaus Emanuel Haller, 1732. – V přepracované verzi zní poslední verš: „*Das Glück ist viel zu arm, sein Wohlsein zu vergrößern*.“ (Štěstí je příliš chudé, než aby zvětšilo jeho blahobyt [tj. člověka v soužití s přírodou]). In TÝŽ. *Dr. Albrecht Hallers Versuch von Schweizerischen Gedichten*. Zweyte, vermehrte und veränderte Auflage. Bern: Niclaus Emanuel Haller, 1734.

453 K Voltairovi a jeho estetickým názorům z novější literatury např. STACKELBERG, Jürgen von. *Voltaire*. München: C. H. Beck, 2006, zvl. kapitola Voltaire als Komparatist.